

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Özge BİLTEKİN

**İKTİDAR - BASKI - BİREY İLİŞKİLERİNİN BİR BAĞLAM OLARAK
1960 SONRASI ÇAĞDAŞ SERAMİK UYGULAMALARINA YANSIMALARI**

Seramik ve Cam Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2013

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Özge BİLTEKİN

**İKTİDAR - BASKI - BİREY İLİŞKİLERİNİN BİR BAĞLAM OLARAK
1960 SONRASI ÇAĞDAŞ SERAMİK UYGULAMALARINA YANSIMALARI**

Danışman

Yrd. Doç. Kemal TİZGÖL

Seramik ve Cam Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya,2013

Akdeniz Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Özge BİLTEKİN'in bu çalışması, jürimiz tarafından Seramik Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd. Doç. Enver GÜNER

Üye (Danışmanı) : Yrd. Doç. Kemal TİZGÖL

Üye : Yrd. Doç. Ilgaz ÖZGEN TOPÇUOĞLU

Tez Konusu : “İktidar-Baskı-Birey İlişkilerinin Bir Bağlam Olarak 1960 Sonrası Çağdaş Seramik Uygulamalarına Yansımaları”

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 21/06/2013

Mezuniyet Tarihi :/...../2013

Doç. Dr. Abdullah KARAÇAĞ
Müdür

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ	iii
KISALTMALAR LİSTESİ	ix
ÖZET	x
SUMMARY	xi
GİRİŞ.....	1
 1. MODERNİTEDEN POSTMODERNİTEYE DEĞİŞEN TOPLUMSAL YAPI VE BİREY.....	3
1.1. Modernleşme ve Modernizm.....	3
1.2. Postmodernizm ve Postmodern Süreci Hazırlayan Dinamikler	14
1.3. Modernleşmenin Sonuçları: Tüketim Toplumu, Kitle Kültürü ve Bireyselliğin Yitimi.....	19
 2. İKTİDAR KAVRAMI VE MODERN SONRASINDA DEĞİŞEN İKTİDAR OLGUSU.....	23
2.1. İktidar Kavramı.....	23
2.2. Modern İktidarı Hazırlayan Etkenler.....	30
2.3. Modern İktidarın Birey Üzerindeki Denetim Araçları.....	32
 3. ÇAĞDAŞ SANAT VE İKTİDAR OLGUSU.....	36
3.1. I. Dünya Savaşından 1960'lı Yıllara Kadar Sanatın Hareket Alanı.....	36
3.2. Postmodernizmin Getirileri: Sanatta Kavram ve Sözcüklerin Hakimiyeti.....	48
3.3. Sanat-Eylem-Kavram: Joseph Beuys.....	51
3.4. Bir Eylem Alanı Olarak Çağdaş Sanat ve Sivil İnisiyatifler.....	58

4. ÇAĞDAŞ SERMİK UYGULAMALARINDA İKTİDAR-BİREY İLİŞKİLERİNİN ELE ALINIŞI.....	70
4.1. Çağdaş Seramiğin Evrilme Süreci ve Yaşanan Algı Değişimi.....	70
4.2. Seramikte Değişen Bağlam: "Funk Art".....	77
4.3. İktidar ve Birey İlişkilerinin Çağdaş Seramik Uygulamalarındaki İzdüşümleri.....	80
5. KİŞİSEL UYGULAMALAR.....	98
SONUÇ.....	125
KAYNAKÇA.....	128
ÖZGEÇMİŞ.....	132

ŞEKİLLER LİSTESİ

Resim 1.1. 1920'li yıllarda Le Corbusier'nin Paris Düşü (Solda) ve New York'ta Stuyvesant Town'ın tamamlanmış tasarımı (Sağda).....	11
Resim 1.2. Pruitt-İgoe projesinin içinde yaşayan insanlar ve projenin dinamitlendiği Temmuz 1972 Günü.....	15
Resim 1.3. Postmodernist mimarının klasik örneklerinden birisi olarak gösterilen, New Orleans'da Charles Moore tarafından yapılmış olan Pizza d'Italia.....	17
Resim 2.1. Jeremy Bentham'ın Ponopticon Tasarımı.....	31
Resim 3.1. Fernand Leger, "Kağıt Oyuncuları", 1917, tuval üzerine yağlı boya, 130 x 195 cm.....	37
Resim 3.2. Vladamir Tatlin, "3. Enternasyonal Anıtı", 1919-1921, ahşap maket.....	39
Resim 3.3. Raoul Hausmann "Mekanik Kafa" (Zamanımızın Ruhı), Buluntu nesnelerle assemblaj, 32.5 x 21 x 20 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.....	40
Resim 3.4. Marcel Duchamp, "Bisiklet Tekerleği", 1913, (asıl yapıt kayıptır).....	40
Resim 3.5. John Heartfield, "Yaşasın Tereyağının Hepsini Bitmiş", Fotomontaj, 1935.....	41
Resim 3.6. Otto Dix, "Gaz Saldırısı Sırasında Fırtına Birlikler", 1924, 19.3 x 28.8 cm, Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu, New York.....	42
Resim 3.7. George Grosz, "Güneş Tutulması", 1926, Heckscher Müzesi, Huntington, New York.....	43
Resim 3.8. George Grosz, "Toplumun Temel Direkleri", 1926, Tuval üzeri yağlı boya, 200x108 cm.....	43
Resim 3.9. Diego Rivera, "Meksika Halkının Siyasi Görüşü" adlı duvar resminden detay, 1928.....	44
Resim 3.10. (solda) Jackson Pollock çalışırken, (sağda) Jackson Pollock, "Resim", 1948, kağıt üzerine yağlı boya, 57 x 78 cm.....	45
Resim 3.11. Richard Hamilton, "Bugünün evlerini çekici kılan nedir?", 1956, kağıt üzerine kolaj, 25 x 22,5 cm.....	46
Resim 3.12. Andy Warhol, "Marilyn x 100" resminden bir bölüm, 1962, Tuval üzerine akrilik ve ipek baskı.....	47
Resim 3.13. Andy Warhol, "Brillo Kutuları", 1964, 44 x 43 x 33,5 cm, Brillo kutuları üzerine serigrafı, Ludwig müzesi.....	47
Resim 3.14. Edward Kienholz, "Portatif Savaş Anıtı", 1968.....	47

Resim 3.15. Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", yerleştirme görünümü, bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımı, 1965, Modern Sanat Müzesi, New York.....	49
Resim 3.16. Hans Haacke, "Yaratan İzin", 1981.....	51
Resim 3.17. Joseph Beuys, "Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı?", 1965.....	54
Resim 3.18. Joseph Beuys, "Sibiryas Senfonisi" 1964, Duesseldorf.....	55
Resim 3.19. Joseph Beuys, "Süpürme", 1 Mayıs 1972, Karl Marx Meydanı, Berlin.....	55
Resim 3.20. Joseph Beuys, "Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni", New York, 1974.....	57
Resim 3.21. Joseph Beuys, "Kuyruklu Piyano için Filtreleme, En Büyük Çağdaş Besteci Bedensel Engelli bir Çocuktur", 1966.....	57
Resim 3.22. Leon Golub, "interrogations (II)", 1981, Tuval üzerine akrilik, 304.8 x 426.7cm, Chicago Sanat Enstitüsü Koleksiyonu.....	59
Resim 3.23. Leon Golub, "interrogations (III)", Tuval üzerine akrilik, 1981.....	59
Resim 3.24. Fernando Botero, "Abu Ghraib", 2004, tuval üzeri yağlı boya, 166 x 200 cm....	60
Resim 3.25. Fernando Botero, "Abu Ghraib", 2004, tuval üzeri yağlı boya.....	60
Resim 3.26. Fernando Botero, "Abu Ghraib", 2005, tuval üzeri yağlı boya, 130.8 cm x 158 cm.....	60
Resim 3.27. Anselm Kiefer, "Margarethe" 1981, Kanvas üzeri yağlı boya ve saman parçaları, 280 x 380 cm , "Saatchi Gallery" Koleksiyonu.....	61
Resim 3.28. Anselm Kiefer, "Nüfus Sayımı" (Volszählung), Çelik, Kurşun, Bezelyeler, Fotoğraflar, 1991.....	62
Resim 3.29. Enrique Chagoya, "The Freedom Of Expression... The Recovery Of Their Economy", 1984, Kağıt üzerine karakalem ve pastel, 203.2 x 203.2 cm, California San Jose Sanat Müzesi Koleksiyonu.....	63
Resim 3.30. Barbara Kruger, "Alışveriş Yapıyorum, O Halde Varım".....	63
Resim 3.31. Barbara Kruger, "Senin Rahatın Benim Sessizliğim".....	63
Resim 3.32. Judy Chicago, "Akşam Yemeği Partisi", porselen üzerine çini boyama, toplam uzunluk 42 m, San Francisco Müzesi, 1979.....	64
Resim 3.33. Guerilla Girls, "Metropolitan Müzesi'ne girebilmek için kadınların çıplak olması mı gerekir?", afiş, 1989.....	65
Resim 3.34. Maurizio Cattelan "La Nona Ora", "Dokuzuncu saat", 1992, Balmumu, giysi, metalik pudralı polyester reçine, volkanik kaya, halı, cam kırıkları; gerçek boyutlarda.....	65
Resim 3.35. Altan Gürman, "Tasarı", 1965, Karton üstüne kolaj ve guvaş, 12 x 11,5 cm, Bilge Gürman Koleksiyonu.....	66

Resim 3.36. Altan Gürman, "Tasarı", 1965, Karton üstüne kolaj ve guvaş, 12 x 16 cm, Bilge Gürman Koleksiyonu.....	66
Resim 3.37. Sarkis, "Ankara'dan Bugüne", 1965-2007, Yerleştirme: Sulu boya resimler, bıçak, Sanatçı Koleksiyonu.....	67
Resim 3.38. Bedri Baykam, "Sessiz Göstericilere Polis Dayağı", 1888, Sunta üzerine fotopentür, Sanatçı Koleksiyonu.....	67
Resim 3.39. Hale Tenger, "Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek", 1993, yerleştirme: metal raf, kavanoz, fotokopi, su, Sanatçı Koleksiyonu.....	68
Resim 3.40. (Sağda) Cem Akar ve (Solda) Murat Turan' a ait "Alternatif Seçim Afişleri", 2007, Hafriyat Karaköy arşivi.....	69
Resim 3.41. Extramücadele, "Barış Orman", 2003, 32x27x18cm.....	69
Resim 3.42. Extramücadele, "Haddinden Fazla Gerilim Hattı", 2004, Kağıt üzerine tükenmez kalem, 70x100cm.....	69
Resim 4.1. William Morris, 1872.....	70
Resim 4.2. Frederick Hurten Rhead.....	70
Resim 4.3. Theodor Bogler, 1923.....	71
Resim 4.4. Otto Lindig, Şapkalı Sürahi, 1922.....	71
Resim 4.5. Bernard Leach, stoneware vazo, 1931.....	72
Resim 4.6. Lucie Rie, İki şişe, porselen, 1959.....	72
Resim 4.7. Hans Coper, Kap, 1968.....	72
Resim 4.8. Hans Coper, Vazo, 1968.....	72
Resim 4.9. Hans Coper, Siyah Form, 1975.....	72
Resim 4.10. Pablo Picasso ve Jean Cocteau.....	73
Resim 4.11. Marc Chagall, Pablo Picasso ve Fernand Leger'in seramik çalışmaları.....	73
Resim 4.12. Peter Voulkos, "Noodle", 1996, Stoneware, Metropolitan Museum of Art.....	74
Resim 4.13. John Mason, "Cross", 1950.....	74
Resim 4.14. Robert Arneson, "Type Writer", 1966.....	75
Resim 4.15. Marilyn Levine, "RB Jacket", 1983.....	75
Resim 4.16. Carol Mc Nicol, Elizabeth Fritsch ve Magdalene Odundo'nun çalışmalarından örnekler.....	76
Resim 4.17. Richard Slee, "Celadon Princess" ve Andrew LORD, "Cup", 2006.....	76
Resim 4.18. Ettore Sottsass, "Seramik Vazo" ve "Seramik Heykeller".....	76
Resim 4.19. Robert Arneson, "No Depozit No Return", 1961.....	78
Resim 4.20. Robert Arneson, Kendi Portresi, Samotlu kil, 1980.....	78

Resim 4.21. Robert Arneson , "Toilet Series", 1963.....	79
Resim 4.22. Robert Arneson, "Portreit of George" (Moscone), üzerinde çalışırken ve işin kendisi, 1981.....	79
Resim 4.23. "Death of Munro", Staffordshire, İngiltere, 1850, Sırlı Seramik, 32 x 36 x 15 cm.....	80
Resim 4.24. "Toby Jug" Morris & Willmore çömlekçilik atölyesi, İngiltere, 1895, 15 x 10 x 10 cm.....	80
Resim 4.25. Viktor Schreckengost, "Apocalpyse 42", 1942, 41 x 51 x 20 cm, Renwick Galerisi Koleksiyonu, Washington, Amerika.....	81
Resim 4.26. Waylande Gregory "Democracy in Action", 1943, Reeves binasında yer alan duvar düzenlemesi, 400 adet 36 x 36 cm seramik karo, Washington, Amerika.....	81
Resim 4.27. Peter Voulkos, "Rocking Pot", 1956, gazlı pişirim, 36 x 53 x 45 cm, Amerika Smithsonian Sanat Müzesi Koleksiyonu.....	83
Resim 4.28. Marcel Duchamp, "Çeşme", 1917, hazır yapım, porselen, Philadelphia Modern Sanat Müzesi, Loise ve Walter Arensberg Koleksiyonu.....	84
Resim 4.29. Howard Kottler "Paisley Cup", 1973.....	84
Resim 4.30. Robert Arneson, "General Nuke", Seramik, Bronz, 1984.....	85
Resim 4.31. Richard Notkin, "All Nations Have Their Moment of Foolishness", 2006.....	86
Resim 4.32. Charles W. Krafft "Forgiveness Beauty Bar", 2002, İnsan kemiği külü katkılı seramik, 10 x 6 x 3 cm.....	86
Resim 4.33. Lazslo Fekete "Trophy of Rebirth", 2004, porselen.....	87
Resim 4.34. Lazslo Fekete, "Supermen's Mortal Combat", 1999, porselen, h:39.4 cm.....	87
Resim 4.35. Marian Heyerdahl, "Terracotta Woman Project", 2006.....	88
Resim 4.36. Gerard Justin Ferrari, "Corporate Rape Simulator", 2001.....	89
Resim 4.37. Jane Fontaine, "Cyclotron", 1999.....	89
Resim 4.38. Justin Novak, "Free Market" (Serbest piyasa), 1997.....	90
Resim 4.39. Patti Warashina, "Oil Slick", from Drunken Power Series, 2004.....	90
Resim 4.40. Jeff Kell, "Crude Addiction", 2006.....	90
Resim 4.41. Ian Anderson, "Cleaner than War", (Savaştan Daha Temiz), 2005.....	91
Resim 4.42. Marilyn Lysohir, "İyi Kızlar", Seramik, 2007.....	91
Resim 4.43. Matt Shaffer, "There Is No King", 2003.....	92
Resim 4.44. Kim Simosson'un seramik heykel çalışmalrından örnekler.....	92
Resim 4.45. Candeger Fürtun, "Bacaklar Serisi", Seramik, 1994–1999.....	93
Resim 4.46. Candeger Fürtun, "Bacaklar Serisi", Seramik, 1994–1996.....	94

Resim 4.47. Lerzan Özer, "İçinde Bir Sıkıntı Var" 1995, Enstalasyon, porselen kahve fincanı & fal, 3.5 m.....	94
Resim 4.48. Sakine Çil, "Duvar", 2007, fırın plakası, astar, 1020 °C, 55 x 41 x 2 cm.....	96
Resim 4.49. Esra Carus, "Ah Terezin", 1998, düzenleme; seramik kuşlar, kafes ve gözlükler.....	96
Resim 4.50. Esra Carus, "Savaş Naraları", 2008.....	96
Resim 4.51. Esra Carus, "Savaş Naraları", 2008.....	96
Resim 4.52. İnel İnal, yerleştirme: 300 adet seramik tabanca, 4. Sinop Bienali, 2012.....	97
Resim 4.53. İnel İnal, yerleştirme: 300 adet seramik tabanca, 4. Sinop Bienali, 2012 (detay).....	97
Resim 5.1. Özge Biltekin "Hangi kimlik?", 2012, Kalıp içine Döküm, Sır ve lazer baskı çıkartma, hazır fayans, flüoresan lamba, peruk.....	104
Resim 5.2. Özge Biltekin "Hangi kimlik?", 2012, (Yan görünüm).....	105
Resim 5.3. Özge Biltekin "Sessiz Kızlar Korosu", 2013, Kalıp içine döküm, sıraltı boya, sır ve lazer baskı çıkartma.....	106
Resim 5.4. Özge Biltekin "Sessiz Kızlar Korosu", 2013, (Detay).....	106
Resim 5.5. Özge Biltekin "Sessiz Kızlar Korosu", 2013, (Detay).....	106
Resim 5.6. Özge Biltekin "Dosya No", 2013, Kalıp içine döküm, sır altı boya, sır, sır üstü boya, lazer baskı çıkartma ve sır üstü çıkartma, hazır karton dosya ve masa.....	107
Resim 5.7. Özge Biltekin "Dosya No", 2013, (Farklı açıdan).....	107
Resim 5.8. Özge Biltekin "White Collar Army", "Beyaz Yakalı Ordu", 2013, Kalıp içine döküm, astar, sır, sır üstü boya.....	108
Resim 5.9. Özge Biltekin "White Collar Army", "Beyaz Yakalı Ordu", 2013, (Yan görünüm).....	109
Resim 5.10. Özge Biltekin "White Collar Army", "Beyaz Yakalı Ordu", 2013, (Ön-üst görünüm).....	109
Resim 5.11. Özge Biltekin "Memur (I)" 2012, Kalıp içine döküm, astar, sır altı boya, sır ve lazer baskı çıkartma.....	110
Resim 5.12. Özge Biltekin "Memur (I)" 2012, (Yan görünüm).....	111
Resim 5.13. Özge Biltekin "Memur (II)" 2013, Kalıp içine döküm, astar, sır altı boya, sır ve lazer baskı çıkartma.....	112
Resim 5.14. Özge Biltekin " Memur (II)" 2013, (Yan görünüm).....	113
Resim 5.15. Özge Biltekin " Memur (III)" 2013, Kalıp içine döküm, astar, sır altı boya, sır ve lazer baskı çıkartma.....	114

Resim 5.16. Özge Biltekin " Memur (IV)" 2012, Kalıba basarak şekillendirme, sır altı boya, sır ve lazer baskı çıkartma.....	115
Resim 5.17. Özge Biltekin " Memur (IV)" 2012, (Detay).....	116
Resim 5.18. Özge Biltekin "Cut Here" 2013, Elle şekillendirme, sır ve lazer baskı çıkartma.....	117
Resim 5.19. Özge Biltekin "Cut Here" 2013, (Yan görünüm).....	118
Resim 5.20. Özge Biltekin "İmajlar ve İdeolojiler", 2013, Hazır seramik fayans üzerine lazer baskı çıkartma ve sır üstü renklendirme.....	119
Resim 5.21. Özge Biltekin "İmajlar ve İdeolojiler", 2013, (Detay).....	120
Resim 5.22. Özge Biltekin ""İmajlar ve İdeolojiler", 2013, (Detay).....	120
Resim 5.23. Özge Biltekin "İmajlar ve İdeolojiler", 2013, (Detay).....	121
Resim 5.24. Özge Biltekin "İmajlar ve İdeolojiler", 2013, (Detay).....	121
Resim 5.25. Özge Biltekin "İmajlar ve İdeolojiler", 2013, (Detay).....	122
Resim 5.26. Özge Biltekin "İmajlar ve İdeolojiler", 2013, (Detay).....	122
Resim 5.27. Özge Biltekin "This is not a movie", "Bu bir film değil.", 2013, Karışık teknik ve karışık malzeme.....	123
Resim 5.28. Özge Biltekin "This is not a movie.", "Bu bir film değil.", 2013 (Detay).....	123
Resim 5.29. Özge Biltekin "This is not a war game.", "Bu bir savaş oyunu değil.", 2013, Tuval üzeri dijital baskı.....	124
Resim 5.30. Özge Biltekin "This is not a war game.", "Bu bir savaş oyunu değil.", 2013 (Detay).....	124

KISALTMALAR LİSTESİ

A.g.e. Adı geçen eser

cm. Santimetre

Çev. Çevirmen

Drl. Derleyen

Dzl. Düzenleyen

s. Sayfa

yy. Yüzyıl

ÖZET

İKTİDAR - BASKI - BİREY İLİŞKİLERİNİN BİR BAĞLAM OLARAK 1960 SONRASI ÇAĞDAŞ SERAMİK UYGULAMALARINA YANSIMALARI

Özge BİLTEKİN

Seramik ve Cam Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Yrd. Doç. Kemal TİZGÖL

Haziran 2013, 144 Sayfa

"İktidar-Baskı-Birey İlişkilerinin Bir Bağlam Olarak 1960 Sonrası Çağdaş Seramik Uygulamalarına Yansımaları" başlıklı tez çalışmasının inceleme altına aldığı konuları: Modernleşme projesinin felsefesi, toplumsal, kültürel ve bireysel getirileri; Postmodern süreç; Egemen iktidar, disipliner iktidar, düzenleyici iktidar gibi farklı iktidar modellerinin işleyiş mekanizmaları; İktidarın birey üzerindeki normalleştirme ve kimliksizleştirme politikaları; İktidar olgusunun çağdaş sanat ve çağdaş seramik uygulamalarındaki izdüşümleri; Baskı ve egemenlik politikalarına karşı geliştirilen sanatçı tavrı ve eylemleri; Konuya dair kavramsal ve plastik arayışlar şeklinde sıralamak mümkündür. İktidar-birey ilişkilerinin analizi yalnızca günümüz toplumlarındaki iktidar olgusunun işleyiş yapısını anlamak açısından değil, iktidar karşısında bireyin verdiği benlik mücadelesini keşfetmek açısından da değerli görülmektedir. Toplumsal ilerleyişte sanatçının duyarlı ve öncü rolü, onu ister istemez iktidar ve birey ilişkilerinin önemli bir parçası yapmaktadır. Sanat devrimci itkisini kaybettiğinde geriye kalan sadece göze hoş gelen pop görüntüler ya da anlık hislerdir. Sanatın bir başkasının zihinde var olma ve yaşama halinin zedelenmesi, kendi varlık nedeniyle çelişkili bir durum yaratmaktadır. Bu nedenle hassas bir toplumsal zemine yerleşmiş olan sanatın özerk ve özgür yapısının korunması; aynı zamanda toplumsal bellek, yazılı ve görsel hafıza, bireysel ve toplumsal özgürlükler, kişisel haklar, ifade özgürlüğü, kültürel kimlik, toplumsal duyarlılık gibi bir çok hassas yapının korunması anlamına gelmektedir.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, İktidar, Gözetleme, Normalleştirme, Beden, Çağdaş Sanat, Çağdaş Seramik

SUMMARY

THE REFLECTIONS OF POWER-DOMINATION-INDIVIDUAL RELATIONS TOWARDS THE PARACTISES OF CONTEMPORARY CERAMICS AFTER THE 1960S

Özge BİLTEKİN

Department of Ceramics Master Thesis

Supervisor: Assist. Prof. Kemal TİZGÖL

June 2013, 144 Pages

This thesis work aims to make a deep research on power-domination-individual relations correlated with history, sociology, physiology, art history, artists and art practices. In the thesis, firstly the concept of modernity, modernism, postmodernism and their impacts on the society and the individuality have been discussed. Secondly, the concept of power, the idea of domination and their controlling mechanisms on individuals have been analysed. Then the reflections of power-domination-individual relations on both modern art and contemporary ceramics have been evaluated. Finally; conceptual, aesthetic and plastic personal quests regarding this context have been explained. Analysis of power dominance is not important only for understanding its controlling mechanisms on society but also for observing how it shapes the identities of the individuals. As being a part of social and cultural movements, artists could not keep themselves out of this type of relations. If art lost its revolutionary position, it could easily turn into a popular way of expressions and this situation could disturb its means of being disappointingly. Therefore, maintenance of the fine arts' autonomous and liberal structure means also the preservation of social memory, visual and written recollections, individual and social independencies, individual rights, freedom of expression, cultural identities and social sensitiveness.

Key Words: Modernism, Power, Domination, Normalization, Surveillance, Body, Contemporary Art, Ceramics

GİRİŞ

İktidar ve birey ilişkileri, siyaset biliminden felsefeye, psikolojiden sosyolojiye, eğitim bilimlerinden güzel sanatlara kadar bir çok disiplinin inceleme alanına giren interdisipliner bir konudur. Toplumsal bir olgu olan iktidarın işleyişi politik olduğu kadar, ekonomik, sosyal ve kültürel meselelerle de ilişkilidir. İktidarın yalnızca kamusal alana değil, bireysel olarak daha özel ve mahrem bir alana yani bedene sirayet etme hali, kavramın çok boyutlu olarak analiz edilmesini gerekli kılmaktadır. Anlaşılması zor ve oldukça müphem bir yapıda olan iktidar olgusunun analizi; iktidarın işleyiş biçimini anlayabilmek açısından önemli olduğu kadar bireyin iktidar karşısında verdiği benlik mücadelesine tanık olabilmek açısından da önemlidir.

Modern sanatın ortaya çıkışı, I. Dünya Savaşı ile başlayan büyük iktidar savaşlarının hemen öncesidir. I. Dünya Savaşının yarattığı büyük ölçekli sosyal bunalımların ardından, toplumsal hayata yön vermeyi kendine görev bilen avangard sanatçı modeli ilk kez savaş kavramı ile birlikte ortaya çıkmıştır. Modern sanat, bir yandan siyasi ve ekonomik iktidarla mücadele ederken bir yandan kendi tarihini yazma mücadelesini vermiştir. Bu mücadele, yalnızca dış faktörlere bağlı olarak gelişmemiş, aynı zamanda sanatın kendi kurumsallaşmış yapısına, yani sanatın kendi iktidarına karşı da verilmiştir.

II. Dünya Savaşı ve öncesinde yaşanan ağır toplumsal bunalımlar, 1960'lı yıllardan sonra siyasi iktidarlara, militarizmi, ırkçılığı, cinsiyet ayrımcılığını ve çevre sorunlarını eleştiren küresel çapta toplumsal hareketlenmelerin başlamasına neden olmuştur. Bu toplumsal hareketlenmelerin sonucunda; savaş, ırkçılık, etnik problemler, küreselleşme, yerellik, merkezde ya da çeperde olma durumu, çevre sorunları, psikoloji, cinsellik, cinsel kimlik, feminizm, popüler kültür gibi güncel ve toplumsal meseleleri kendine konu edinen çok boyutlu ve çok kültürlü bir sanat anlayışı yerleşmeye başlamıştır. Çağdaş sanatta bu tarz toplumsal olgulara karşı bir hassasiyetin oluşmasında modernizmin son kalesi olarak görülen ve sanata formalist bir çerçeven bakan minimalizmin, toplumsal sorunlara karşı mesafeli tavrı ve bu tavra karşı yöneltilen güçlü eleştiriler etken olmuştur.

Postmodernizmin eklektik ve karmaşadan yana olan yapısı bu bağlamda seramik uygulamalarına da yön vermiştir. Geleneksel teknikler ve formlar, Pop Art'a yaklaşan imgeler, ya da oldukça gerçekçi figüratif yaklaşımlar birer anlatım dili olarak seramik uygulamalarında bir arada kullanılmaya başlanmıştır. Yapım yöntemleri, anlatım ve ifade şekilleri farklı olsa

da, kavramsal sanatla beraber giderek önem kazanan metnin varlığı, seramik uygulamalarının belirli kavramlar ve olgular etrafında toplanabilmesine olanak sağlamıştır. 1960'lı yılların karşı kültürünün hazırladığı toplumsal dönüşümün bir parçası olarak şekillenen postmodern sanatta izlenen muhalif, eleştirel, aktivist hatta provakatif sanatçı tavrı, henüz çağdaşlaşma sürecini tamamlayamamış seramik sanatı içinde de geçerli olmaya başlamıştır.

1.MODERNİTEDEN POSTMODERNİTEYE DEĞİŞEN TOPLUMSAL YAPI VE BİREY

1.1.Modernleşme ve Modernizm

Modern kelimesi Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre çağdaş kelimesinin eş anlamlısıdır ve çağa uygun, çağcıl, asri anlamlarını taşımaktadır. Mehmet Yılmaz "*Modernizmden Postmodernizme Sanat*" isimli kitabında, modern ve çağdaş kelimelerinin yakın bir zamana kadar eş anlamlı olarak kullanıldığını ancak özellikle İngilizceden yapılan çevirilerde oluşan kavram karışıklığı nedeniyle çağdaş ve modern sözcüklerinin günümüzde farklı kullanım alanlarının oluştuğuna vurgu yapmıştır. Bu durumun oluşmasında İngilizcede bugüne ait olanı betimlerken modern sözcüğünün yanı sıra "*contemporary*" sözcüğünün kullanılması etkindir. "*Contemporary*" sözcüğü; çağdaş, aynı zaman diliminden olan, yaşıtlı anlamlarında, "*modern*" sözcüğü ise; yeni, ilerlemeden yana olan, çağcıl anlamlarında kullanılmaktadır. Bu iki kelime arasındaki temel fark modern kavramına yüklenen yeni ve ilerleme vurgusudur¹.

Benzer kavram karışıklıkları modernlik ve modernizm terimleri için de geçerlidir. Krishan Kumar'a göre, modernlik ve modernizm birbirinin yerine kullanılabilen sözcükler olmasına rağmen aslında birbirinden farklı anlamlar içermektedirler. Modernlik terim olarak, modern dünyayı doğuran düşünsel, toplumsal ve politik değişimlerin tamamını kapsamaktadır. Modernizm ise 19.yüzyıl sonunda modernliğe karşı geliştirilen kültürel bir hareket niteliğindedir. Modernleşme bir anlamda kendi kültürel eleştirisini yani modernizmi yaratmıştır. Bu terimlerin kullanım alanları ile ilgili temel bir uzlaşma olmamasına rağmen modernleşmeyi bir süreç olarak ele alırsak, birbirine karşıt ve benzer kavramları anlamaya çalışmak süreci tanımlayabilmek açısından önemli görünmektedir².

Modernliğin terimlerini, içerdikleri anlamları ve oluşum süreçlerini çözümleyebilmek için öncelikle modern kelimesinin kökenine ve ilk olarak nerede kullanıldığına değinmek doğru bir yöntem gibi görünmektedir. Son zamanlar ya da tam şimdi anlamlarına gelen "*modo*" kelimesinden türeyen ve Latince "*modernus*" olarak telaffuz edilen modern kelimesi; ilk defa V. yüzyılın sonunda resmi olarak Hristiyan olan dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten

¹ YILMAZ M., *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006, s.12-13

² KUMAR K., *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, Çev. KÜÇÜK M., Dost Kitabevi Yayınları, 3.Baskı, Ankara, 2010, s.88

ayırmak için kullanılmıştır³. Jurgen Habermas'a göre: "*İçerik sürekli değişse de modern terimi hep, kendini eskiden yeniye bir geçişin sonucu olarak görmek için, antik çağla kendisi arasında ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir*"⁴.

Pagan inancında gece ve gündüzün, doğum ve ölümün döngüsel tekrarına dayalı doğalcı bir zaman anlayışı hakimdir. Bu tarz bir perspektifte insani zaman, tekrara dayalıdır ve yaratılmış tüm maddelerin döngüsel karakterini paylaşmaktadır. Hristiyanlığın yayılması ile beraber insanlık tarihi ve doğa tarihi birbirinden ayrılmıştır. İsa'nın doğumu, tüm bu döngü ve tekrar ilkelerini kıran yeni bir başlangıca işaret etmiştir. Mesih'in gelişi, zamanın değiştirilemez bir şekilde İsa'dan Önce ve İsa'dan Sonra diye ikiye ayrılmasına neden olmuştur. "*Hristiyanlık bir başı (Yaratılış ve Cennetten Kovulma), bir ortası (Mesih'in ilk kez gelişi) ve bir sonu (Mesih'in ikinci gelişi) olan bir öykü anlatır ve olayların zorunlu bir düzene sahip olduğunda ısrar eder*"⁵. Geçmiş, şimdi ve geleceğin anlamlı bir dizilişte birbirine bağlandığı zaman kavramı, artık geri döndürülemez olarak düz ve çizgiseldir.

Ortaçağda kutsal zamana karşı dünyasal zaman değersizleştirilmiştir. Ebediyetle karşılaştırıldığında insan varoluşunun zamanı önemsizdir öğretisi hakimdir. Ortaçağın gözde deyimleri; "*memento mori*" (öleceğini hatırla), "*fotuna fabilis*" (bahtın kararsızlığı), "*teatrum mundi*" (bir sahne olarak dünya), insan hayatının geçiciliğini ve yanılısaticılığını ve insanların kaderlerini elinde bulunduramadıklarını vurgulamaktadır. Geleneklere ve eski zamana ait her şeyi kutsayan Ortaçağ düşünürleri yeniye ve değişimi bir tür toplumsal bozulma olarak değerlendirmektedirler. Onlara göre yenilik ve modernlik dünyevidir ve yeryüzüne ait olanın yüzeyselliğini taşır. Bu dönemde içerisinde geleneksel unsurlar bulundurmayan her tür yenilik kuşkuyla karşılanmaktadır⁶.

Ortaçağda küçültmek ve aşağılamak anlamlarında kullanılan "*modernus*" ve "*modernitas*" terimleri, Rönesans'ta da benzer anlamlarda kullanılmışlardır. Modern ve yeni olanın yaşanılan çağa yani şimdiye ait olması, yaşadığı çağı değiştirmek isteyen Rönesans düşünürlerinin bu kavrama sıcak bakmamasına neden olmuştur⁷. Rönesans deyimini "*yeniden doğuş*" anlamına gelmektedir. Ancak burada kastedilen yeni bir çağın doğuşundan ziyade klasik antikitenin yeniden doğuşudur. 15. ve 16. yüzyılda, klasik çağın ışığında, Avrupa'da

³ KUMAR, A.g.e., s.88

⁴ JAMESON F., LYODARD J.F., HABERMAS J., Postmodernizm, Der. ZEKA N., Çev. NALİŞ G., SABUNCUOĞLU D., ERKSAN D., 2. Basım, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994, s.31

⁵ KUMAR, A.g.e., s.90

⁶ KUMAR, A.g.e., s.93

⁷ KUMAR, A.g.e., s.95

bilim ve sanat alanlarında yaşanan gelişmeler, Ortaçağın cehaletinden, karanlık ve durağan yapısından uzaklaşarak insan odaklı "*hümanist*" bir düşünce sisteminin geliştirilebilmesine olanak sağlamıştır. Hümanizm, Rönesans, ardından gelen Reform Hareketleri ve Büyük Keşifler Çağı, modern dönemleri başlatan önemli toplumsal olgulardır.

Rönesans'a kadar devam eden; eski olanın yüceltilmesi ve modern olanın küçük görülmesi durumu, 17.yy sonlarında Francis Bacon ve Descartes gibi düşünürler tarafından kırılmıştır. Francis Bacon'a göre; geçmişle karşılaştırdığımızda en eski olan, modern olandır; yani şu an içinde bulunulan çağdır. Aslında eski çağ dünyanın en genç ve tecrübesiz halidir. Modern yani şimdiye ait olan zaman ise, zaman içinde biriken tecrübelerden ve olgunlaşan fikirlerden en fazla yararlanılabilen andır⁸. Modern felsefenin babası olarak kabul edilen Descartes'in "*Düşünüyorum, o halde varım*" önermesi ise bilginin temeline "*ben*"i koyarak, kiliseyi devre dışı bırakmıştır. Descartes, felsefesinde Tanrıyı inkar etmemekle birlikte bilimle yani dünyevi olanla dini konuları birbirinden ayırmak istemiştir⁹.

17.yüzyılın akılcı felsefesi, 18. yüzyılda oluşan, din ya da Tanrı merkezli toplumsal yapı ve düzenlemeleri sorgulayan, bireyin özgürleşmesini, ideal ve evrensel değerlere ulaşmasını amaçlayan, kaynağını insan aklından alan yeni bir düşünce sisteminin zeminini hazırlamıştır. Aydınlanma felsefesi olarak tanımlanan bu düşünce sistemi, hem bireyin hem de toplumsal yaşamın köklü değişimlere uğrayacağı bir sürecin fikirsel ve felsefi başlatıcısı olmuştur. Hümanizm, Rönesans ve Reform hareketlerini izleyen Aydınlanma Felsefesi, bu hareketlerle birlikte Modernitenin oluşum sürecini hızlandırmıştır. Almanya'dan Johann Gottfried Herder, Immanuel Kant, Christian Wolff; Büyük Britanya'dan David Hume, John Locke, Thomas Paine; Fransa'dan Denis Diderot, Claude Adrien Helvétius, Montesquieu, , Voltaire ve Jean-Jacques Rousseau bu felsefenin en önemli temsilcilerindendir¹⁰.

Modernite sözcüğünü ilk kez bugünkü anlamına yakın olarak kullanan Rousseau, modernitenin bütün şiddetiyle hissedildiği zamanlarda, Avrupa toplumunu uçurumun kenarında ve en şiddetli devrimci altüst oluşların eşiğinde olarak tanımlamıştır. Rousseau bu ifadesiyle 18. ve 19. yüzyılda Avrupa toplumunun geçireceği kültürel, siyasi ve ekonomik

⁸ KUMAR, A.g.e., s.97

⁹ YILMAZ M., Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006, s.12-13

¹⁰ http://tr.wikipedia.org/wiki/Ayd%C4%B1nlanma_%C3%87a%C4%9F%C4%B1, Mart-2013

dönüşümlerin başlangıcına işaret etmektedir¹¹. Rousseau'ya göre insanın özü özgürlüktedir. İnsan özgür doğmuştur, ancak her yerde demir kafeslerin arkasında kalmıştır. Bu nedenle esas önemli olan bireylerin siyasi kurumlara karşı özgürlüklerinin kazanılmasıdır. İnsanın özgürlüğünü, mutluluğunu ve çıkarlarını önemseyen bu hümanist düşünce, feodalitenin gerilemesini sağlayan, Fransız devrimiyle şekillenecek yeni bir siyasi ideolojinin başlangıcını sembolize etmektedir¹².

Fransa'da burjuva sınıfının işçi ve köylülerle birleşerek soylulara ve Kilise yönetimine karşı başlattığı iktidar mücadelesi olan 1789 Fransız Devrimi ve öncesinde kabul edilen "*İnsan ve Yurttaş Hakları Beyannamesi*" ile yeryüzünde kabul edilmiş ilk devlet düzeni olan monarşinin yerini 1793 yılında Cumhuriyet yönetimi almıştır. Fransa'da başlayan burjuvazinin önderliğindeki özgürlük hareketi zamanla tüm Avrupa'ya yayılarak Monarşinin yarattığı değerlere ve kurumlara karşı bir savaş başlatmıştır¹³.

16. yüzyıldan itibaren Avrupa'da artan nüfus, sömürgeleştirme ve kolonileştirmenin yaygınlaşması, tarımsal üretimin çoğalması, toplumun (özellikle orta sınıfın) zenginleşmesi, demokratik parlamenter düzene geçiş, bilim ve teknolojiadaki gelişimler, 18.yüzyılda İngiltere'de başlayan sanayileşme hareketinin zamanla tüm Avrupa'ya yayılmasına neden olmuştur. Sanayi Devrimi ile birlikte bilim, insan ve doğa üzerine düşünmeyi bir kenara bırakarak pragmatik bir şekilde endüstrinin ihtiyacı olan tekniğin geliştirilmesine odaklanmıştır. Gözlem ve deneye dayalı, laboratuvar ortamında gelişen düşüncenin pratikle bulunduğu bir bilim anlayışı benimsenmiştir. Bu durum, buhar makinesinden otomatik fabrikalara, elektrik jeneratöründen röntgen ışığına kadar çağa yön verecek bir çok buluşun geliştirilmesine olanak sağlamıştır¹⁴.

Sanayileşme, yeni burjuva sınıfı, işçi ve memur sınıfının yaşayacağı sanayi kentlerinin oluşumunu hızlandırmıştır. Tarımsal üretimden daha fazla gelir getiren fabrika işçiliği, sanayi kentlerine göçü arttırarak, aristokrasinin ve küçük esnafın yaşadığı monarşi kentlerinin terk edilmesine neden olmuştur. Kent içindeki yerleşik hayatta; fabrika yapılarına, mağazalara, sergi salonlarına ve işçi konutlarına, kentler arası bağlantının kurulmasında ise; buharlı lokomotifle birlikte geliştirilen demir yolları, köprüler ve tren istasyonlarının yapımına

¹¹ BERMAN M., Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, Çev.Ümit ALTUĞ, Bülent PEKER, İletişim Yayınları, 13. Baskı, İstanbul, 2010, s.30

¹² ALTUNEL L., 1960'tan Günümüze Muhalif Sanat, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2008, s.39

¹³ TURANİ A., Çağdaş Sanat Felsefesi, 9.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011, s.25

¹⁴ TURANİ, A.g.e., s.43

duyulan ihtiyaç artmıştır. Monarşi döneminde çoğunlukla kilise ve aristokrasinin ihtiyaçlarına göre şekillenen kent yapısı ve mimari düzen, demokratik-parlamentar dönemde endüstrinin isteklerine göre şekillenmeye başlamıştır.

Marshall Berman'a göre 19. yüzyılın modernliği, modern deneyimin ortaya çıktığı son derece farklı, gelişmiş ve dinamik bir zemindir. Yazar bu zemini şu şekilde tanımlar:

"Devasa sanayi bölgelerinin, bir gece içinde, çoğu kez acılı sonuçlar yaratarak büyüüp yayılan şehirlerin, iletişim çapının gitgide genişleten günlük gazete, telgraf, telefon ve her tür iletişim aracının, gittikçe güçlenen ulusal devletler ve çok uluslu sermaye topluluklarının; bu yukarıdan aşağı modernleşmeye karşı kendi aşağıdan modernleşme tarzıyla direnen toplumsal kitle hareketlerinin; sürekli yayılarak her şeyi kapsayan, en şaşalı büyümeyi, akla durgunluk veren ziyan ve israfı gerçekleştirebilen, sağlamlık ve istikrar dışında her şeye gücü yeten dünya pazarının yer aldığı zemindir bu"¹⁵.

Sanayileşme hareketinin toplumsal hayatta yarattığı farklılıklar bireysel yaşamı da derinden etkilemiştir. Dünün köylüsü o günün fabrika işçisi için sanayi kenti, monarşi döneminin yaşam döngüsünden çok daha katı bir toplumsal yaşam kurgulamıştır. Köyde kendi toprağının efendisi durumunda olan birey, şehirde çalıştığı fabrikanın ırgatı durumuna indirgenmiştir. Birey, zorlu mücadeleler sonucunda kazandığı özgürlüğünü para karşılığında endüstriye satmak zorunda kalmıştır¹⁶. Doğal yaşamdan uzaklaşarak kentin griliğinde yaşamak zorunda kalan endüstri insanı, kentin kalabalığında kaybolmuş, özgürlüğünü paraya satmış, duygusuzlaşmış, yalnızlaşmış ve yabancılaşmış bir birey halini almıştır.

Nicolas Bourriaud, İlişkisel Estetik adlı kitabının ilk bölümünde bu durumu şu şekilde özetlemektedir:

"Aydınlanma felsefesiyle birlikte doğan siyasal modernizmin temelinde, bireylerin ve halkların özgürleşmesi isteği vardı: Teknolojinin ve özgürlüklerin gelişmesi, cehaletin gerilemesi, çalışma koşullarının iyileştirilmesi insanlığı tutsaklıktan kurtaracak ve daha iyi bir toplum kurulmasını sağlayacaktı... ..Teknolojideki ve akıldaki ilerlemeler, beklenen özgürleşmeye ulaşmak yerine üretim sürecinin genel anlamda rasyonelleştirilmesini, gezegenin güney kesiminin sömürülmesi sonucunda insan emeğinin körelmesini yerine makinelerin geçirilmesini, ayrıca giderek karmaşık hale gelen köleleştirme tekniklerinin yerli yerine oturtulmasını sağladı. Böylece, modern özgürleşme projesinin yerini, sayısız melankoli biçimi aldı"¹⁷.

¹⁵ BERMAN, A.g.e., s.32

¹⁶ TURANİ, A.g.e., s.62-66

¹⁷ BOURRIAUD N., İlişkisel Estetik, Çev. Saadet ÖZEN, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005, s.18

Kentteki yaşamın hızlılığı, yeniliğin ve değişimin sürekliliği, artan nesneler dünyasının yarattığı karmaşa ve her tür zıtlığın bir arada olması hali, 19.yüzyıldan itibaren kentte yaşayan bireyi bir tür sarhoşluğa itmiştir. Modern hayat herkesin sürekli olarak kendisiyle çelişkide olduğu, Rousseau'nun da ifade ettiği gibi "*iyi, kötü, güzel, çirkin, hakikat ve erdemin sadece yerel ve sınırlı olarak var olduğu*" bir anlamda her şeyin kendi karşısına gebe olduğu bir hayattır¹⁸. Modernlik insana güç, coşku, serüven, gelişme ve dönüştürme imkanları verirken aslında sahip olduğu her şeyi yok etmekle onu tehdit etmektedir. Marshall Berman'a göre:

"Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin, bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama, paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx'ın deyişiyle "katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği" bir evrenin parçası olmaktır"¹⁹.

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyılın başlarından itibaren güçlü sorgulamalara maruz kalan modernlik, burjuva modernliği ve kültürel modernlik olarak ikiye ayrılmıştır. Modernlik, bir yanda akıl, bilim, ilerleme ve sanayiciliğe dayanan toplumsal ve politik bir tasarı iken, öbür yanda estetik bir kavram olarak toplumsal duygulanım, sezgi ve imgelemde muhalif kültürü yaratmıştır. Bu zaman diliminde imgelemin akla, yapının doğal olana, özneliğin nesnelige, kendiliğindenliğin hesaplanmış olana, düşsel olanın cismani olana, doğaüstü olanın bilime karşı olduğu romantik bir duyarlılık başlamıştır²⁰. Soylulara ve Kiliseye karşı iktidar mücadelesi içinde olan burjuvazinin sanatçı kesimi yalnız bırakması sonucu sanatçının toplumun alt ve orta kesiminin karşı karşıya olduğu açlık, sefalet, ruhsal sıkıntılarla yüzleşmesi bu duyarlılığın oluşmasında etkindir. Resmi otoritenin desteklediği yeni klasikçiliğin soğukkanlı yapısına karşı çıkan romantikler, bireysel coşkuyu öne çıkararak, kendi ideallerini gerçekleştirme çabası içinde olmuşlardır. Kültürel ve politik yaşama aktif bir şeklide müdahale eden ve ona yön veren estetik algının oluşumunu hazırlayan Romantizm, kültürel modernizmin öncü akımı olarak kabul edilmektedir.

Fransız yazar Jean Baudrillard'a göre Charles Baudelaire'in "*Modern Hayatın Ressamı*" adlı denemesi, Romantizm ile çağdaş modernlik arasındaki bir köprü niteliğindedir²¹. Gayri insani ve yaratıcılıktan uzak bir şimdiyi eleştirirken geçmişin imgelerine sığınan Romantiklerin aksine Baudelaire için modern olan romantiktir. Baudelaire modern kentteki hayattan ve onun gezgin, bohem ve züppe gibi kentli tiplerinden keyif almaktadır. Ona göre

¹⁸ BERMAN, A.g.e, s.31-33

¹⁹ BERMAN, A.g.e, s.31-33

²⁰ KUMAR, A.g.e., s.107

²¹ KUMAR, A.g.e., s.116

çağın ressamı, akademik bir üslupla geçmişe öykünen kişi değil, günlük hayattan destansı bir anlatımı ya da kravatlı ve rügan pabuçlar içindeki kentli insanın şiirselliğini ortaya çıkarabilecek olan kişidir²². Romantiklerin yaptığı estetik müdahaleyi, şu an yaşanılana yönelten "*Baudelaire'de modernite, zamanın gelip geçiciliğidir; mekanların bir görünüp bir kaybolmasıdır; umulmadık, apansız deneyimlerdir. Zaman da, mekan da bütünlük sunmaz; kesintilidirler ve fragmanlara parçalanmışlardır. Her bir fragman değişik ve yenidir; hep şimdiye aittir ve anlıktır*"²³.

Fragmanlara ayrılmış ve iç dünyasına dönme eğilimindeki birey 1890 ve 1920'li yılların edebiyat ve tiyatro dünyasının konusu olmuştur. Proust, Kafka, Musil, Joyce, Woolf, Lawrence gibi modernist yazarlar, modernliğin icadı olarak görülen gerçeklik ve doğalcılıktan uzaklaşarak, "*bilinç akışı*" gibi tekniklere yönelmiştir. Anlatıcının düşünce sürecini kendisine yönelttiği bu teknikte roman, karakterin parça parça olan düşüncelerini ya da anlık duygularını yansıtan iç monologlar şeklinde kurgulanmaktadır. Edebiyata ve tiyatroya konu olan karakterler bütünlüklü ve tamamlanmış olmaktan çıkarak, kişiliğin ve zihnin çok katmanlı, çelişkili düzeylerini gösterir hale gelmiştir. Strindberg, "*Miss Julie*" adlı oyunundaki simaları modern karakterler olmasından ötürü parçalanmış ve belirsiz halde tasarladığını söylemektedir²⁴. Tiyatro ve edebiyattaki bu yeni yaklaşımlar plastik sanatlarda ekspresyonizm ve kübizm'de kendini göstermektedir. Toplum ve insan yaşamındaki değer kaybı, hayal kırıklıkları ve bunalımlar ekspresyonistlerin, ideal olandan uzaklaşarak, insanın iç dünyasındaki çöküntüye ve yaşamın çirkinliklerine odaklanmasına neden olmuştur. Fotografik biçimin maddenin sınırsız değerlerini anlatmadaki yetersizliği, zamanın ve mekanın bireyin gözünde bütünselliğini yitirmesi, Kübistlerin figürü çirkinleştirmenin ötesine geçerek onu fragmanlara ayırmasıyla sonuçlanmıştır²⁵.

19.yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki modernist eğilimler yalnızca sanatta değil felsefi, psikolojik, toplumsal ve politik düşüncede de kendini göstermeye başlamıştır. Modernleşmenin bireyin özel yaşamına ve manevi varlığına olan sert müdahalesi "*bilinçaltı*" ve "*irrasyonalite*" kavramlarının öne sürülmesiyle sorgulanmıştır. Sigmund Freud'un bilinçaltının tüm organizmayı etkileyen mikro bir evren olduğu savı kısa bir sürede tüm dünyayı etkisi altına almıştır. Bilinçaltının keşfiyle beraber, modernitenin yarattığı gerçeklik bir anlamda gerçekliğini yitirmekte, aydınlanma felsefesinin temel öğretisi olan akla karşı en

²² KUMAR, A.g.e., s.107-110

²³ ARTUN A., Baudelaire'de Sanatın özerkleşmesi ve Modernizm, Sunuş Yazısı, Charles BAUDELAIRE, Modern Hayatın Ressamı, Çev. Ali BERKTAY, İletişim Yayınları, 3.Baskı, İstanbul, 2004, s.45

²⁴ KUMAR, A.g.e., s.117

²⁵ TURANİ, A.g.e., s.96-97

sert darbe psikolojiden gelmektedir. Freud, modern medeniyetin devasa bir psişik ıstırap ve bitkinlik pahasına kotarıldığını ileri sürerek modernleşmenin üzerine büyük bir gölge düşürmektedir²⁶.

20. yüzyılın başlarında, kapitalizmin doğurduğu rant arayışı, Avrupa ülkelerini büyük bir savaşın eşiğine getirmiştir. Kapitalist ekonomiden ve onun pazar alanlarından yeterince pay alamadığını düşünen bu ülkeler, ulusal çıkarlarını arttırmak amacıyla 1914 yılında I. Dünya Savaşını başlatmıştır. Aşırı silahlanma ve sömürge ülkelerinin paylaşımı konusunda çıkan tartışmalar savaşın dünya üzerinde daha geniş bir coğrafyaya yayılmasına ve negatif etkilerinin daha güçlü hissedilmesine neden olmuştur. 1. Dünya Savaşı, göz ardı edilemeyecek şekilde bir teknoloji cehennemi yaratmış, İngilizler, tanklar, zırhlı araçlar ve bombardıman uçaklarını, Almanya ise kimyasal saldırı amaçlı klor gazıyla, denizaltıyı ilk kez bu savaşta kullanmışlardır.

Savaş ortamının oluşturduğu temel kutuplaşmalar modernizmin ateşli savunucuları olan İtalyan Fütüristlerini de etkilemiştir. Modern toplumu yeterince modern olmadığı için eleştiren Fütüristler, 1914'de "dünya için tek tedavi" olarak gördükleri I.Dünya Savaşına hevesle atılmışlar ve İki yılın sonunda, en yaratıcı iki deha (ressam-heykeltıraş Umberto Boccioni ve mimar Antonio Sant'Elia) aşık oldukları makinelerce öldürülmüşlerdir. Geri kalanlar ise Mussoli'nin çarklarında, geleceğin ölü eli tarafından öğütülüp, varlıklarını kültür fedaileri olarak sürdürebilmişlerdir²⁷.

Fütürizmi biçimsel düşünce laboratuvarı olarak eleştiren Dadaizm, düşünceyi eyleme dönüştürerek anarşist bir üslupla insanlık dışı bulduğu savaş ortamına ve bu uygarlığın ürünü olarak sanatın yüceltilmesine karşı çıkmıştır. Ahu Antmen'e göre: "*Dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen insan aklının gerçekte ne kadar akılsız olduğunu gözler önüne sermek ve aklın tükenmişliğini ifade etmek adına rasyonel aklın tam karşısına, denetimsiz bir akıl-dışı'na öncelik veren Dadacılar, kendi absürt eylemlerinde aklın tükenmişliğini yansıtmak istemişlerdir*"²⁸. Dada'ninkine benzer bir düşünceyle ancak farklı bir üslupla Gerçeküstücüler de aklın üstünlüğüne karşı çıkmışlardır. Onlara göre, modernliğin akli ve bilimi kutsallaştırırken, fantezi ve imgelemi çocuklara ya da delilere bırakması, yani arzu ve hazzı reddetmesi insan varoluşundan yoksun bir zaman diliminin oluşmasını sağlamıştır.

²⁶ KUMAR, A.g.e., s.118

²⁷ HARVEY D., Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, 4.Baskı, İstanbul, 2006, s.33

²⁸ ANTMEN A., 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, 3.Baskı, İstanbul, 2010, s.123-124

I. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan Rus Konstrüktivizmi ve Alman Bauhaus ekolü, 20. yüzyıldaki diğer avangard sanat akımlarından farklı olarak yalnızca soyut estetik bir başkaldırı üzerine kurulmamıştır. Bauhaus Okulu'nun kurucularından Walter Gropius'a göre, modernizm günlük hayatın estetiğini belirlemeyi hedeflerken, kendi içindeki ikirciklikler ve çelişkilerden oluşan bir girdap içine girmiştir. Bu nedenle Konstrüktivizm ve Bauhaus bünyesindeki sanatçılar, yeni bir dünyanın inşası sürecinde teknolojinin sağladığı imkanlardan yararlanarak sanata toplumsal bir işlev yüklemişlerdir.

19. yüzyıldan itibaren modernleşmenin etkisiyle süregelen toplumsal ve kültürel ütöplast yaklaşımlar, modernist mimari üslubun gelişmesi ile birlikte radikal ve tasarlanmış bir yapıya dönüşmüştür. 20. yüzyılın başlarında, Atina'da kabul edilen "*Uluslararası Modern Mimarlar Bildirgesi*", modernist mimarlığın ana hatlarını belirleyen bir belge niteliğindedir. Chicago ve New York gibi şehirler ve içindeki yapılar Charles Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright gibi çağın önde gelen modernist mimarları tarafından, bu bildirgede kabul edilen "*Uluslararası Üslup*" kurallarına göre tasarlanmıştır. 20. yüzyılın başlarında gelişen bu mimari anlayışa göre; mimari yapılanma ve kentleşme, modern hayat ve teknoloji ile uyumlu bir şekilde yeniden kurgulanmalıdır. Modern mimarinin kurucularından Le Corbusier, 19. yüzyıl kent yapısını, değişen koşullara ayak uyduramadığı için sürekli sorun üreten, biçimsel olarak sakatlanmış, hatta can çekişen bir organizmaya benzetmektedir. Ona göre sanayi öbeklerince parçalanmış ve bütünlüğünü kaybetmiş bir organizma olarak kent, sökülüp takılabilir, örgütlenebilir bir mekanizmaya dönüştürülerek sağlıklı bir yapıya kavuşabilir. Örgütlenebilir bir mekanizma ise ancak, kent içindeki bireysel hürriyetin arttırıldığı ve özgürlüğün eşit olarak paylaşıldığı rasyonel bir düzenin yaratılması ile mümkündür²⁹.



Resim 1.1. (solda) 1920'li yıllarda Le Corbusier'nin Paris Düşü
(sağda) New York'ta Stuyvesant Town'ın tamamlanmış tasarımı.

²⁹ BİLGİN İ., Serbest Plan, Serbest Cephe, Serbest Ev, Cogito, Bir Anatomi Dersi: Ev, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:18, İstanbul, 1999, s.144-157

II. Dünya Savaşı öncesinde, pozitivist bir bakış açısının yeniden gelişmesiyle birlikte makineleşmenin ve rasyonel kentin, modern hayatın ebedi özelliklerini yeterince karşılayabildiği düşüncesine toplum içinden ciddi eleştiriler gelirken, İtalya ve Almanya'daki faşist yönetimlerden destek gelmiştir. Özellikle Nazi Almanyası, ölüm kamplarının üretiminden diğer Nazi kurumlarına kadar modernist mimarinin, bilimsel ve mühendislik içeren çözümlerinden faydalanmıştır. Bu durum; zehir saçan, gerici bir modernizm doğurmuş, modernizmin evrensellik anlayışına gölge düşürmüştür. Savaş öncesinin felaketle yüklü modernizmi, II. Dünya Savaşı'ndan sonra, Aydınlanma Felsefesi'nin ilerleme ve gelişme projesinin tekelci kapitalist bir versiyonunun politik-ekonomik hakimiyeti altındaki bir toplumda, sistemin sanatı ve pratiği haline gelmiştir³⁰.

1930'lu yıllardan itibaren, Almanya ve İtalya gibi ülkelerdeki totaliter yönetimlerin sanatçılara yaptığı baskılar ve 1940'lı yılların başında yaşanan II. Dünya Savaşı, bir çok Avrupalı sanatçının Amerika'ya göç etmesine neden olmuştur. 1940'lı yıllardan itibaren Amerika'da hüküm süren sanat anlayışında, Avrupalı sanatçıların rolü büyüktür. Ancak savaş sonrasının egemen üslubu haline gelen Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, pek çoğu I.Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde ya da sonrasında dünyaya gelen, 1920'lerin ve 1930'ların ekonomik bunalımına ve II. Dünya Savaşı'na tanık olan Amerikalı sanatçılar tarafından şekillendirilmiştir. Artık, İki dünya savaşından sonra dünyayı değiştiremeyeceğini anlayan yalnız sanatçı figürü, dünyanın değişmesini değil tuvalin bir dünya olmasını istemektedir. Avangard sanatçı profilinin, politik anlamda tarafsız sanatçı bireye dönüşmesi, kapitalist ideolojilerce kullanılacak sisteme bağımlı bir sanat ve aydın kültürünün oluşmasını sağlamıştır³¹.

1950'li yıllardan sonra, Amerika'da kent yaşamını soluyan sanatçılar kitle kültürünün tüketicisi olmaktan kaçamayarak, popüler kültür ürünlerindeki estetik öğeleri sanatsal bir bağlam içinde yeniden kurgulamışlardır. Amerikalı bir sanat akımı olarak Pop Art, yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırları eriterek bir anlamda biçimsel, yüksek kültüre hitap eden modernizmin yenilgisini hazırlamıştır. Coca Cola, Chevrolet gibi Amerikan tüketim mallarının yanı sıra sanat ürünlerinin de kültürel emperyalizm pratiği içinde eritilmesi, sanatı hiç olmadığı kadar politik ve ekonomik iktidara bağımlı bir yapıya dönüştürmüştür.

³⁰ HARVEY, A.g.e., s.50

³¹ HARVEY, A.g.e., s.51-53

Modern bireyin zamanın eğilimlerine göre saldırdığı ya da kucakladığı çelişkili değerler, onu hem modern hayatı çözümlemeye hem de ondan kaçmaya itmiştir. Modern hayattan kaçış arzusunun ve ona karşı içgüdüsel bir teslimiyetin aynı anda var olması, kişide karmaşık bir modern yapının oluşmasını sağlamıştır. Bu tarz bir kültürel umutsuzluğun içinde, modernizmin ilerlemeye duyduğu hayranlık onun sorgulamaksızın yeni olanın yakasına yapışmasına neden olmuştur. Yeniye duyulan hayranlık ve saplantı, modernizmde yeninin gelenekleşmesiyle sonuçlanmıştır. Bu durum, modernizmin kendisiyle çelişkili bir şekilde kapitalizmin himayesi altına girmesine ve kendi devrimci itkisel gücünü kaybetmesine yol açmıştır. Baudrillard'a göre: *"Değişim uğrunda bir değişim estetiği haline gelebilmek için modernlik, başlangıçta temelini oluşturan tüm tözsel ilerleme değerini parça parça kaybeder. Sınırına vardığında, aynı zamanda modernliğin sonu/amacı olan modayla kolayca ve safça kaynaşır"*³². Bir anlamda modernizmin oluşturduğu moda kavramı ve imajlar dünyası, onun yenilgisi olmuştur.

1.2.Postmodernizm ve Postmodern Süreci Hazırlayan Dinamikler

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre postmodernizm: *"Modernist arayışın canlılığını kaybetmesinden sonra XX. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan çeşitli üslup ve yönelişlerin adı"*³³. Ancak postmodernizme ilişkin bu tarz net bir tanım yapmak postmodernist pratiğin büyük bir kısmına ters düşmektedir. Bunun en önemli nedeni postmodernizmi tanımlama çabasının ister istemez modernist olacağıdır³⁴.

Postmodern kelimesi basit bir ifadeyle modern sonrası olarak tanımlanabilirken, postmodernite kavramı yalnızca geride bırakılan bir moderniteyi işaret etmez. Postmodernizm karşı ve yandaş anlamlarıyla, modernizmin hem sürdürülmesi hem de aşılması olarak kabul edilmektedir. Postmodernizm kültürel modernizme verilen bir yanıt olarak, modernizmin katı ve kontrolcü yapısına karşı başlatılmış bir isyan niteliğindedir. Ancak bu durum postmodernistlerin modernizme özgü her şeye karşı başkaldırdığı anlamına da gelmemektedir.

Jean-François Lyotard'a göre postmodernite modernitenin bitişinin habercisidir. Modernizmin kendisinin yerini taşlamaya, bürokratikleşmeye ve ticarileşmeye bırakması bir anlamda devrimci yönünü kaybetmesi postmodern dönemin başlamasına neden olmuştur.

³² KUMAR, A.g.e., s.122-23

³³ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5186b8d4936136.77196582

³⁴ KUMAR, A.g.e., s.129

Lyotard için postmodernizm, modernizmin özünde yıkıcı ve bozguncu olan özelliğini bize sürekli anımsatan boyutudur³⁵. Lyotard "*Postmoderne Dönüş*" adlı makalesinde; postmodernizmle ilgili asıl sorunun daha çok moderniteye ilişkin olarak sorulması gerektiğini belirtmektedir. Çünkü postmodern dönemin aslında tam olarak neyi nitelendirdiği ya da nitelendirmediği belirsizdir³⁶.

Postmodern ve postmodernizm terimleri, literatürde ilk kez "*A Study of History*", "*Bir Tarih İncelemesi*" adlı eserde, İngiliz tarihçi Arnold Toynbee tarafından kullanılmıştır. Toynbee'ye göre; I. Dünya Savaşıyla modern dönem son bulmuş, bundan sonra postmodern döneme geçilmiştir. Ancak postmodern kavramının bir üst başlık olarak kabul edilmesi ve tartışılmaya başlanması, Jean-François Lyotard'ın 1979 yılında kaleme aldığı "*Postmodern Durum*" adlı kitapla birlikte olmuştur. Lyotard, diğer kuramcılardan farklı olarak postmodern dönemi modern dönemin sonrasına tarihlendirmemektedir. Ona göre postmodern olan avangard olandır. Her dönemin kendi postmoderni vardır. Yani bir durum modern olmadan önce aslında postmodernidir.

Frederric Jameson, Ernest Mandel, Daniel Bell gibi Marksist kaynaktan gelen farklı yaklaşımlara göre, postmodernizm geç kapitalizmin kültürel bir ürünüdür. Sermayenin yoğun biçimde uluslararasılaşması, teknolojik devrimin yaratılması ve siyasal güç olarak ulus devletin aşılması Jameson'a göre kapitalizmin yeni bir aşamaya girdiğinin göstergeleridir. Postmodernizmi basitçe modernizmin bir uzantısı olarak ele alan Bell, postmodernizmi kitlesel tüketim çağında kapitalizm kültürünün (anti-burjuva, muhasım kültürün) parçası olarak görür. "*Post-modernizmin 'tam anlamıyla kültürel' olduğunu, 'kültürel bir paradigma' olduğunu düşünen Scott Lash , post-modernizmi bir şeylerin 'mantığı' olarak görme düşüncesine karşı çıkar ve post-modernizm ile 'önemli ölçüde sanayi sonrası hale gelmiş bir kapitalist ekonomi' arasındaki 'uzlaşabilirlik ilişkisi'nden söz eder*"³⁷. Sosyoloji profesörü Anthony Giddens ise, "*Modernliğin Sonuçları*" isimli kitabında bir postmodernlik dönemine girmek yerine, modernliğin sonuçlarının eskisinden daha çok radikalleştiği ve evrenselleştiği bir başka döneme doğru gidildiğini savunmaktadır. Giddens, postmodernizmin eğer bir anlamı varsa sanayi sonrası toplumun bir ürünü olarak ancak sanat, edebiyat, mimari gibi kültürel alanlarla sınırlandırılması gerektiğini savunmaktadır³⁸.

³⁵ KUMAR, A.g.e., s.135-136

³⁶ BATUR E., Modernizmin Serüveni, 8. Baskı, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2009, s.20

³⁷ KUMAR, A.g.e., s.139

³⁸ GIDDENS A. Modernliğin Sonuçları, Çev. KUŞDİL E., Ayrıntı Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2010, s.11

Postmodern teriminin özellikle mimarlık alanı ile bağdaştırılmasında, postmodern mimarlığın savunucusu Charles Jencks'in yayımladığı "*Language of Postmodern Architecture*" (Postmodern Mimarlığın Dili) adlı kitabın etkisi büyüktür. Jencks'e göre, Le Corbusier'in Amerika'daki St. Louis kentinde yaşayan düşük gelir gruplu insanlar için tasarladığı toplu konut (Pruitt-İgoe) projesinin, içinde yaşayanlarca 15 Temmuz 1972 günü dinamitlenmesi, mimarlıkta ve plancılıkta modernizmin sonlanması anlamına gelmektedir³⁹.



Resim 1.2. Pruitt-İgoe projesinin içinde yaşayan insanlar ve projenin dinamitlendiği 15 Temmuz 1972 günü

Modernizmin yüksek kültüre hitap eden, kapitalist sermayenin hizmetine girmiş, ulusçu, rasyonalist yapısının 1960lı yılların kent kültürü ile uyuşmamaya başlaması, kent kökenli toplumsal ve kültürel değişimlerin başlamasına neden olmuştur. Adnan Turani'ye göre, 1968 öğrenci ayaklanmaları, Pruitt-İgoe toplu konut projesinin içinde yaşayanlarca yıkılması ve Amerika'da zenci lider Martin Luther King'in öldürülmesi postmodern dönemi başlatan önemli olaylardandır⁴⁰.

1960lı yılların muhalif hareketleri, kurumsallaşmış ekonomik tekeller ve politik iktidar mekanizmaları tarafından üretilen, bilimsel olarak temellendirilmiş, teknik-bürokratik rasyonalitenin baskıcı özelliklerine karşı başlamıştır. 1968 Devrimi olarak adlandırılan bu hareketler, II. Dünya Savaşı ile yoğunlaşan entelektüel, kültürel atmosferde yaşanan patlama sonucunda Paris'te ortaya çıkmıştır. 1968 baharının temsilcileri, kendilerine özgü yeni bir sol politika zemininde, anti-otoriter davranış kalıpları ve put kırıcı alışkanlıklar geliştirerek, günlük yaşamın eleştirisi aracılığı ile kendilerini gerçekleştirme arayışı içinde olmuşlardır.

³⁹ HARVEY, A.g.e., s.54

⁴⁰ TURANİ, A.g.e., s.182

Krishan Kumar, "*Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*" adlı kitabında bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

"1960'lı yılların "karşı-kültür"ü post-modernizm bayrağını şevkle benimsedi. Post-modernizm yandaşları kendilerini, ister kültür ister politikada olsun, modernizmin temsil ettiği her şeye karşı bir meydan savaşına hazır görüyorlardı. Pop sanat ve pop müzik, sinemada "yeni dalga" ve edebiyatta "yeni roman", "happening" ve "be in", "kitle gösterileri ve protestoları", "sanat" ile "hayat" arasındaki sınırların kaldırılması, estetik tefekkür ya da düşünsel çalışmadan ziyade cinsellik ve uyuşturucular aracılığıyla duyarlılığın yeşertilmesinin tercih edilmesi, gerçeklik ilkesi karşısında haz ilkesinin hak iddialarının yükseltilmesi: Tüm bu yollarla karşı-kültür, modernizmin seçkin, içrek, ve otokratik dünyası olarak gördüğü şeylere saldırdı"⁴¹.

1960'ların sonlarında Amerika, zenci lider Martin Luther King'in bir suikast sonucu öldürülmesiyle başlayan bir dizi sokak gösterisine ve savaş karşıtı eyleme sahne olmuştur. Bu gösteriler ile birlikte, büyük kentlerdeki yaşam güvensizleşmiş, kent dışı sitelerde yaşama eğilimi artmış, kent merkezleri ise eski canlılıklarını ve çekiciliklerini kaybetmiştir. Amerika'da Baltimor kentinin ileri gelen yöneticileri, bu ayaklanmaların yarattığı korkuyu azaltmak ve kent merkezini yeniden canlandırmak amacıyla Baltimor Fuarı'nı düzenlemişlerdir. Bu fuarda kenti eğlendirmek ve geçmişi unutturmak amacıyla yenilenen kent merkezi, modernist mimariden farklı olarak, pırıltılı, gösterişli, neşeli ve yüzeysel bir fuar mimarisine bürünmüştür. Baltimor'da uygulanan bu postmodernist girişim zamanla diğer Amerikan şehirlerine de taşınmıştır⁴².

Postmodernizmin öncelikli olarak mimaride başlamasında, Rob Krier, Robert Venturi, Michael Graves ve Frank Gehry gibi mimarların Le Corbusier, Van der Rohe ve Gropius'un yarattığı uluslararası mimari biçime karşı başlattığı eleştirel duruş ve bizzat postmodern diye adlandırdıkları binalar yapmaları önemli etkenlerdir. Modern mimariyi; çirkin, soğuk, insana yabancı beton binalar olduğu nedenleriyle eleştiren postmodern mimarlara göre, modern mimari devrim başarısız olmuştur. Modern mimari, geleneğin akademikleşmesine karşı çıkarken kendisi akademikleşmiştir. Bu nedenle postmodern mimari, geleneği reddetmek yerine onu kabul etmekte ve geleneklerin sentezini eklektik bir şekilde kendi içine dahil etmektedir⁴³.

⁴¹ KUMAR, A.g.e., s.133

⁴² TURANİ, A.g.e., s.182-183

⁴³ YILMAZ M., A.g.e., s.340



Resim 1.3. Postmodernist mimarinin klasik örneklerinden birisi olarak gösterilen, New Orleans'da Charles Moore tarafından yapılmış olan "Pizza d'Italia"

Sıradan insanın beğenilerine hizmet etmek isteyen postmodern mimari; yüksek kültür ürünü mimari projelerden uzaklaşarak, bina ve kent tasarımlarında yüksek ve aşağı kültür arasındaki modernist ayrımları yıkmaya çalışmaktadır. Paris'ten Tokyo'ya, Rio'dan Montreal'e her kentsel çevrenin üzerinden bir silindir gibi geçirilerek, kader gibi görünen cam gökdelenler, beton blokların dikilmesi ve her tür süsün suç, her tür bireyciliğin aşırı duygusallık, her tür romantizmin ise "kiç" gibi gösterilmesi şeklindeki modernist anlayış, postmodernizmde yerini süslenmiş mimari bloklara, imitasyon ortaçağ meydanlarına, balıkçı kasabalarına, sipariş üzerine yapılmış geleneksel konutlara, yeniden kullanıma kazandırılmış fabrika ve ambar gibi yapılara bırakmıştır⁴⁴.

1970li yıllardan itibaren, sanayinin ademi merkezileştirilmesi, hizmet sektöründeki gelişmeler, üretimin üçüncü dünya ülkelerine kaydırılması, ulus-aşırı girişimler, uluslararası bankacılık ve borsa sistemlerinin gelişmesi, enformasyon alanındaki yenilikler, bilgisayarlaşma, bilginin paylaşılması ve iletilmesindeki gelişmeler, sanayi-sonrası enformasyon toplumunun oluşmasına olanak vermiştir. Enformasyon toplumunda bilgi, temel üretim gücü haline gelmiş ve toplumun bilgisayarlaşması temel gerçeklik olarak ele alınmıştır. Artık bilgi, basitçe sanayi sonrası toplumunun kültürel bir ürünü değildir, tam da bilgi toplumunun bir boyutu olmuştur. Enformasyondaki ve telekomünikasyondaki bu gelişmeler ile beraber, gündelik hayat gitgide temsillerden oluşan bir gerçekliğin (Televizyon, reklam, radyo, müzik seti, CD, bilgisayar ve internet gerçekliğinin) altında kalmıştır⁴⁵.

⁴⁴ HARVEY, A.g.e., s.55

⁴⁵ KUMAR, A.g.e., s.144-145

Scott Lash'e göre gündelik hayatımız:

"... gitgide temsillerden oluşan bir gerçekliğin – TV, reklamlar, bilgisayarlaşma, walkman, otomobillerdeki müzik setleri ve CD'ler, CDV ve DAT'daki gerçekliğin – istilasına uğrar". " 'Gösteren' (imge) ve 'gönderge' (şey ya da gösterenin temsil etmeyi amaçladığı dış gerçeklik) arasında hiçbir ayırım ya da mesafe yoktur. Her ikisi birbirinin uzamını işgal eder, birbirinin işlevlerini üstlenir. Görüntü ya da yanılısma, gerçekliği taklit eder ve görüntülerden oluşan gerçek yanılısacıdır. Gerçek, en az hayali olan kadar hayal edilmiştir. Post-modernizm bizim bizzat gerçeklik deneyimimize kaos, dayanıksızlık ve istikrarsızlığı yerleştirir"⁴⁶.

Amerika ve Avrupa'daki kent yaşamına girdikten sonra tüm dünya kentlerine yayılan, herkese aynı anda aynı şeyleri söyleyebilen kitle iletişim araçları yeryüzünde ilk kez oluşan küresel bir kitle kültürü yaratmıştır. Kitle kültürünün oluşması ile birlikte kültürün metalaşması durumu hatta kültür sanayisinin oluşması, kültürel bir emperyalist anlayışın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanayi sonrası toplumun ileri kapitalist aşamasında kültür, kendi başına bir ürün haline gelerek, yalnızca kapitalist işleyişin bir parçası olarak değil, tüm dünyaya devasa bir şekilde yayılarak toplumsal hayattan ekonomiye, politik iktidardan bireye kadar her şeyin kültürle ilişkilendirildiği bir olguya dönüşmüştür⁴⁷.

Postmodernist kuramcılarının birçoğu çağdaş toplumun artan ölçülerde parçalanma, çoğulculuk ve bireycilik sergilediği görüşündedirler. Bu durumun oluşmasında politik, ekonomik ve kültürel hayatta küresel düzeyde cereyan eden gelişmeler etkindir. Ulus devleti ve onun tipik kurumları küreselleşmenin etkisi ile zayıflamış, ulusal kültür ve ulusal kimlik ise azınlık kültürleri, etnik gruplar, cinsiyete ve cinselliğe dayalı gruplar tarafından parçalanmıştır. Kitlesele politik hareketler yerini, cinsiyet, çevre, etnisite, ırk, yerellik ve cinselliğe dayalı yeni toplumsal hareketlere bırakmıştır. Merkezin dışında kalan kimliklerin oluşturduğu toplumsal hareketlenmeler kültürel yapılanmada yeni anlayışların oluşmasını sağlamıştır. Örneğin, 20.yüzyılda gelişen kadın hareketleri, yalnızca unutulmuş kadın sanatçıları, yazarları hatırlatmakla kalmayıp, erkek egemen moderniteye yeni bir gözle yaklaşarak, modernitenin yeniden değerlendirilmesine ciddi katkılar koymuşlardır⁴⁸.

Postmodernizmin özelliklerinden biri olan "*eklektisizm*" başka bir deyişle "*seçmecilik*": "*Kurulmuş olan dizgelerden değişik düşünceleri seçip alma ve kendi öğretisinde birleştirme yöntemi ve bu yöntemle çalışan filozofların öğretisi*" anlamlarında kullanılmakta;

⁴⁶ KUMAR, A.g.e., s.145

⁴⁷ KUMAR, A.g.e., s.143-146

⁴⁸ KUMAR, A.g.e., s.148

postmodernist birey ise eklektik bir birey olarak: "*belirli bir inancı benimsemekten uzak, çeşitli fikir ve üslupları kendine göre sentezleyen kişi*"⁴⁹ olarak düşünülmektedir. Postmodernizmdeki bu eklektik yapı ve bir arada bulunamayacak zamanların, mekanların, kültürlerin, düşüncelerin, inançların sentezlenme hali; modernizmin katı ve kuralcı üslubundan çok uzak, bir tür her şeyin serbest olduğu, günahların, yasakların, kuralların, tabuların ortadan kalktığı ya da her şeyin günah olduğu yeni bir dünya yaratmıştır⁵⁰.

1.3. Modernleşmenin Sonuçları: Tüketim Toplumu, Kitle Kültürü ve Bireyselliğin Yitimi

Hümanizm ve Aydınlanma felsefesi ile başlayan modernleşme eylemlerinin; I. ve II. Dünya Savaşı, Yahudi Soykırımı gibi anti-hümanist ve yıkıcı sonuçları, 20. yüzyılda Aydınlanma felsefesine ve modernleşmeye karşı ciddi eleştirilerin geliştirilmesine neden olmuştur. Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, "*Aydınlanmanın Diyalektiği*" adlı çalışmalarında insan aklının doğa üzerindeki egemenliğine dayalı aydınlanma düşüncesini eleştirerek, insanın biyolojik bir varlık olarak aklın tahakkümü altına girdiğini belirtmişlerdir. Diğer eleştirilerinden biri ise, aydınlanma ile birlikte gelişen bilim ve teknolojinin üretim ve tüketimi arttırarak; üretim sürecinin kontrolünü elinde bulunduran sınıfların diğer sosyal sınıflar üzerinde sağladıkları ölçsüz üstünlüktür. Horkheimer ve Adorno için Aydınlanma'nın amacı insanların mutluluğu değil, emeği sermaye için sömürme yöntemlerini geliştirmek olmuştur. Bu nedenle Aydınlanma düşüncesi totaliterdir. David Harvey'e göre Horkheimer ve Adorno'nun, Hitler Almanyası ve Stalin Rusyası'nın gölgesinde öne sürdükleri tez, Aydınlanma akılcılığının ardında yatan mantığın hakimiyet ve baskı üzerine kurulu olduğudur. Doğaya hakim olma arzusu insanlara hakim olma arzusuna açılmakta ve bu da sonunda insanların kendi kendini hakimiyet altına aldığı karabasan bir durum ile son bulmaktadır⁵¹.

Kent hayatının getirilerinden olan hızlı iletişim, haberleşme ve ulaşım modelleri yaşanan toplumsal bunalımda bireyin yalnız olmadığının farkına varmasına ve tüm Avrupa'ya yayılan ortak bir kitle kültürünün oluşmasına neden olmuştur. Tüm gününü izole bir şekilde fabrika ortamında çalışarak geçiren işçiler, sosyalleşmek için eğlence sektörüne, çevresinde yaşanan olaylardan haberdar olmak için ise kitle iletişim araçlarına başvurmak zorunda kalmıştır.

⁴⁹ AKARSU B., Felsefe Terimleri Sözlüğü, İnkılap Kitabevi Yayınları, 11.Baskı, İstanbul, 2011, s.157

⁵⁰ BAYKAM B., Postmodernizm Hayalet mi Yoksa Kaygan Bir Balık mı?, Milliyet Sanat Dergisi, Kasım/1989 s.6

⁵¹ HARVEY D. A.g.e., s.26

Endüstriyelleşme ile birlikte modanın sokaktaki kişiye hitap etmesi, kitlelerin kolektif bir şekilde davranmasını sağlayarak, endüstrinin kendi robot bireylerini yaratmasına neden olmuştur. Kolektif bir şekilde çalışan, kolektif bir şekilde eğlenen ya da kolektif bir şekilde başkaldıran birey artık dışa bağımlı, kendi iç dünyasından koparılmış bireydir.

İnsanın algılama, kavrama, tasarlama gibi edimler yoluyla kendisine yönelerek bağ kurduğu bir değer olan nesne, endüstriyelleşme ile beraber önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Kültürler arasındaki alışverişin ve tarihsel evrimin hazırlanmasında önemli bir role sahip olan nesne, endüstriyelleşme ile beraber hızla kalabalıklaşarak bireyin tüketimine sunulmuştur. Konserve kutularının, giysilerin, farklı besin maddelerinin, hijyen ürünlerinin, elektronik eşyaların, her türlü lüks tüketim mallarının mağaza vitrinlerince, alışveriş merkezlerince en anlamlı şekilde istiflenmesi, kitle iletişim araçlarından yayılan reklam filmleriyle tüketiciye seslenmesi, tüketiciyi karşı koyamadığı bir alışveriş zincirinin parçası haline getirmiştir. Erhan Atiker'e göre:

"Tüketim toplumu, medyalar tarafından kendisine bir gösteri biçiminde sunulan bilgiyi de tüm anlamıyla birlikte tüketen kitlelerden oluşur. Buna karşın bireyler, bu tüketim sonucunda yeniden anlam üretemezler, çünkü anlam üretme yeteneklerini yabancılaşma yüzünden yitirmişlerdir. Medyaların görüntü oyunlarına bağımlı hale gelen bireyler, gösterilerin içeriklerini tabulaştırıyor ve bunun sonucunda da anlamlarını yutup tüketiyorlardı. Böylece görüntü oyunları, onları düşünce yerine tüketime güdülendirmektedir. Bunun sonucunda toplumsal değerler, kitle toplumunda birbirleriyle tüm bağlantılarını kopararak dayanak noktalarını yitirirler. Kişinin dünyası anlamsızlaşır ve bir görüntüler dünyası haline gelir. Toplumsal bilinçaltında kaostan başka bir şey kalmamıştır, bu yüzden de görülmeyen, saydam olmayan gerçek yoktur"⁵².

Kitle kültürü bireyler için yanlış gereksemeler üreterek bireyin bireyselliğini geliştirmesini engellemiştir. Onun istediği var olan düzeni kolayca kabullenen, onunla özdeşleşen bireylerin oluşmasıdır. Atiker, "*Modernizm ve Kitle Toplumu*" adlı çalışmasında kültür endüstrisinin bireyselliğe dair olumsuz etkilerini şu şekilde açıklamaktadır:

"Bireysellik, sistem gereksemelerinin öncelikle karşılanması için engellenip kişiler kitle insanına dönüştürülmüş ve yalnızca sistemin işlev görmesine engel olmayan dar bir alanda onların başkalarından farklılaşmalarına izin verilmiştir. Sonuçta kişi, hem sistemin gücü ile özdeşleşme hem de onun tarafından şeyleştirilme (araçsallaştırılma) baskısına boyun eğer. Bu durumda ise bireyselliğin sağlıklı biçimde oluşması olanaksızdır. Kültürel deneyimden kaynaklanan rol beklentilerinin, her bir kişi tarafından yorumlanarak bireysel öteki Ben'e dönüşmesi yerine reklam dili, iletişimi tahakküm altına alarak, kültür endüstrisinin çıkarına uygun rol beklentilerinin

⁵² ATİKER E., *Modernizm ve Kitle Toplumu*, Vadi Yayınları, Ankara, 1998, s.67

öncelikli ve zorunlu içselleştirilmesine neden olmaktadır. Bunun sonucunda ise rol beklentileri ile öteki Ben arasında yeterli mesafe oluşması (bireysellik) engellenir"⁵³.

Kültür endüstrisinin tüketiciye dünyanın hazır yorumlarını sunan ve onu düşünmekten ve sorgulama yapmaktan alı koyan yapısı yalnızca bireyselliğin yitimi ile değil kitlelerin sessizleşmesi, edilginleşmesi ya da yönetilebilir bir yapıya dönüşmesi ile sonuçlanmıştır. Jean Baudrillard'a göre: "*Kendi üstünde ne türden bir "iktidarın" etkin olduğunu bilmeyen kitle, hayali bir politik sınıfın elinde düşsel bir gönderen ve simülasyon modeline dönüşmüştür*"⁵⁴. Bu durumda kitle; bütün toplumsal enerjiyi, göstergeyi ve anlamları yutan, iktidarın her türlü politik oyununu saydam bir şekilde yansıtan, suskun, kendisine yöneltilen sorularla ilgilenmeyen, tepkisiz, doğruluktan ve bilinçten uzak bir çoğunluk olarak görülebilir. Ancak günümüzde kitlelerin sessiz yığınlar haline gelmesi iktidarın işine gelmemektedir. Bunun nedeni sessiz çoğunluğun iktidar için korkutucu bir tehdide dönüşebilecek olan yapısıdır. Bu nedenle iktidar suskun kitlelerdense, yönlendirilebilir, duyarsızlaşmış kitlelere seslenmek ister. Baudrillard, "*Sessiz Yığınların Gölgesinde-Toplumsalın Sonu*" adlı kitabında bu durumu şöyle özetlemektedir:

"Uzun bir süre iktidar stratejisi kitlelerin uyuşukluğu üstüne kurulmuş gibi görünmüştür. Kitleler edilginleştikçe de iktidar kendinden eminleşmiştir. Oysa bu mantık iktidarın yalnızca bürokratik bir merkeziyetçi olduğu dönem için geçerlidir". Artık "sistem kitleleri ne şekilde olursa olsun konuşturabilmek için elinden geleni ardına koymamaktadır. Onlara toplumsal, sendikal bir varlık olduklarını; eğlencelere ve özgür konuşmalara katılmaları gerektiğini anlatabilmek için her yolu denemektedir. Adını söylemesi için bu hayaletle küfür etmek gerekmektedir. Günümüzde artık gerçek sorunun kitlelerin ya da sessiz çoğunluğun sessizliği olduğunu bütün açıklığıyla gösteren başka bir olay yoktur. Tüm çabaların amacı kitlenin yeniden sessizliğe dönmesini, tepkisizleşmesini engelleyebilmek ve yönlendirilebilen bir emülsiyon olarak kalmasını sağlayabilmektir"⁵⁵.

Modernleşme ile aklın işlevselleştirilmesi, faydacılığa dayalı bir toplumsallaşmanın desteklenmesi, sivil ve siyasi yaşamda ekonominin temel parametre haline gelmesi, bilimin ve kültürün rasyonelleştirilmesi özel ve toplumsal hayatı derinden etkilemiştir. Bireyin ekonominin çıkarları doğrultusunda denetim altına alınarak özgürlük kaybına uğratılması, kültürün endüstriyel olarak toplumun sessiz kitlelere dönüştürülmesi, tek boyutlu, özgürlüğünü yitirmiş bir toplumsal yapının oluşmasına neden olmuştur. Eleştirel Okul'un kurucularından Adorno ve Horkheimer'e göre, kültür tekelleri banka ve imalat sektörünün

⁵³ ATİKER, A.g.e., s.56-57

⁵⁴ BAUDRILLARD J., *Sessiz Yığınların Gölgesinde-Toplumsalın Sonu*, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2003 s.27

⁵⁵ BAUDRILLARD, A.g.e., s.27-28

çok uluslu holdinglerinin bağımlılığı alına alınarak endüstrileştirilmiş, kültür metalaştırılarak bireyler kitle kültürünün (eğlence) ürünleri aracılığıyla ait oldukları statü (gelir) gruplarına uygun tüketim biçimlerine güdülenmiş ve böylece var olan ekonomik yapı haklılaştırılmıştır⁵⁶.

⁵⁶ ATİKER, A.g.e., s.52

2. İKTİDAR KAVRAMI VE MODERN SONRASINDA DEĞİŞEN İKTİDAR OLGUSU

2.1. İktidar Kavramı

Toplumsal tabakalaşmanın merkezi olan iktidar kavramı; siyaset bilimciler, hukukçular, sosyologlar ve filozoflar için önemli olduğu kadar çok yönlü, karmaşık ve tartışmalı bir kavramdır. İktidar olgusu, bir yandan devlet ve egemenlik ilişkileriyle eş tutup açıklanabilirken öte yandan günlük yaşamın ve gündelik pratiklerin temeline indirgenerek de açıklanabilmektedir⁵⁷.

Cemal Bâli Akal, İktidarın Üç Yüzü adlı kitabında iktidar kavramının tanımlanmasında ortaya çıkan zorluğu şu şekilde ifade etmektedir:

"Sözcük en farklı anlamlarla donanmış siyasi-hukuki kavramlardan biridir: – İktidar bazen gücü kullananı anlatmak için, örneğin iktidar olan A'dan ya da bir zorba iktidardan söz ederken 'özne'ye dönüştürülür. Burada genellikle söz konusu olan güç kullanan kümedir. – İktidarda olmak, iktidara gelmek, iktidardan gitmek deyimlerinde görüldüğü gibi, öznenin durduğu yeri ya da bir 'konum'u belirtir. – Öznenin tabii gücünü, bazen de rastlantısal nedenlerle sahip olduğu bir şey yapabilme 'yetenek'ini ya da 'güç'ünü anlatır; A'nın iktidarını kullanması, sözcüklerinden çıkarılabileceği gibi. – Ayrıca iktidar o gücün kullanılma 'biçimi' de olur (rejim). – Aynı doğrultuda, ama bu kez salt gücü aşan bir meşruiyet ardında, iktidar bir şeyi yapabilme 'hak' kısı anlamına gelir. – Yine çoğunlukla bir yasallık çerçevesinde yürütme iktidarı, yasama iktidarı... gibi kullanımlarda görüldüğü biçimde, işlevsel anlam taşır. – Tabii başka şeyler ya da insanlar üzerindeki 'hiyerarşik üstünlük' de iktidar sözcüğü ile anlatılacaktır. (...) Kavram, genellikle *aynı söylem* içinde, hem bir özneyi, hem bir yönetme biçimini, hem o öznenin konumunu, gücünü ve hakkını anlattığında, bir başka deyişle 'iktidardaki iktidarın iktidar iktidarı' nı anlatmak için kullanıldığında, ortada anlaşılır bir şey kalmamıştır"⁵⁸.

İktidar en genel anlamıyla bazı kişiler ya da kümelerin, başka kişiler veya kümeler üzerindeki etkisi olarak tanımlanmaktadır. Ahmet Cevizci, felsefe sözlüğünde iktidar kelimesinin anlamını şu şekilde açıklamıştır: "*1. Genel olarak, eylemde bulunma, bir şeyler yapabilme doğal gücü ya da yeteneği. 2. Etkide ya da eylemde bulunma imkanı veren hukuki, siyasi ya da ahlaki güç. Formel olarak A'nın B'yi, B'nin yapmayı tercih etmediği bir şeyi yapmaya zorlama gücü ya da kudreti. 3. Devlet yönetimini elinde bulunduranların, bir*

⁵⁷ TİMURTURKAN M., İktidarın Nesnesi Olarak Beden, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Antalya, 2009, s.37

⁵⁸ AKAL C.B., İktidarın Üç Yüzü, Dost Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 2003, s. 343.

*toplumu yönetenlerin siyasi, hukuki ve fiili gücü. 4. Yönetenlerin, yönetme yetkisini elinde bulunduranların kendileri, hükümet"*⁵⁹.

İktidar kavramı ile ilgili hem siyasal hem de sosyolojik olarak çözümlemeler getiren Fransız yazar Michel Foucault: "*İktidarın ne olduğunu hala bilmiyoruz... Aynı zamanda hem görünür hem görülmez, hem açık hem gizli olan hem her yerde var olan bu anlaşılması zor şeyi, muammayı çözemiyoruz*"⁶⁰, diyerek kavramı tanımlamanın güçlüğüne dikkat çekmektedir. İktidarın aynı anda bir kişiyi, bir kurumu, bir yönetim biçimini, bir yeteneği ya da bir hakkı ifade etmek için kullanılması, sözcüğe dair kavramsal bir çerçeve çizmeyi oldukça güçleştirmektedir. Ayrıca iktidarın ve siyasi iktidarın birbirini yerine kullanılmasından oluşan karışıklık, kavramın net bir şekilde algılanmasını da etkilemektedir.

İktidar, genellikle devlet yönetiminin ve örgütlenmesinin pratikleriyle özdeşleşen bir kavram olarak kabul edilmektedir. Buna karşılık, iktidar olgusu günlük ilişkileri derinden etkileyen oldukça geniş bir etki alanını kapsamaktadır. Bu nedenle iktidarı yalnızca siyaset felsefesi temelinde açıklamak oldukça yetersiz bir çaba olarak görünmektedir. İktidar kavramını disiplinlerarası bir yaklaşımla yeniden ele alan Foucault, devletin varlığını yadsımamakla birlikte, iktidarı yalnızca devlet aygıtı sorununa, yönetici sınıf ve hegemonik kastlar sorununa indirgemek istemez. Foucault, devlet aygıtıyla ilişkilendirilen makro ölçekli bir iktidar mekanizmasının yerine çok daha küçük ve karmaşık düzeyde olan mikro iktidar mekanizmalarının varlığından bahsetmektedir. Bu mekanizmaları, bireylerin gündelik davranışlarından bedenlerine varıncaya kadar üzerlerine işleyen, giderek daha da incelen karmaşık sistemler olarak tanımlamaktadır⁶¹.

İktidar ilişkileri, içinde yer aldıkları toplumun karmaşıklığı oranında, doğrusal bir ilişkiden çok bir ilişkiler ağını işaret etmektedirler. İktidar olan ve iktidara tabi olan arasında geçen iktidar ilişkisinde yalnızca gücü elinde barındırandan bahsedilmez çünkü iktidara tabi olan onun taşıyıcısı niteliğindedir. İlk bakışta iktidar, en az iki kişinin varlığına dayalı bir ilişki kurma biçimidir. Ancak bu ilişkide iktidarı elinde bulunduranın diğeri üzerinde yaptırım uygulayabilme yeteneği veya özelliği, ilişkinin eşitsizliğe yani bir kişinin üstünlüğüne dayalı olduğu anlamına gelmektedir.

⁵⁹ CEVİZCİ A., Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1999, s.454

⁶⁰ FOUCAULT M., Entelektüelin Siyasi İşlevi, Haz. KESKİN F., Çev. ERGÜDEN I. AKINHAY O., KESKİN F., Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s.37

⁶¹ FOUCAULT M., İktidarın Gözü, Haz. KESKİN F., Çev. ERGÜDEN I., Ayrıntı Yayınları, 3. baskı, İstanbul, 2012, s.48

İktidar kavramının oluşmasında sosyal ilişkilerin varlığı gereklidir. Ancak bu durum, ilişkideki güç dengelerinin değişemeyeceği anlamına da gelmemektedir. Michel Foucault, iktidarın tıpkı bir mal gibi sahiplenilmez, yeri ve zamanı belirlenemez olduğunu belirterek iktidar için biçilen homojen bir egemenlik anlayışına karşı koymaktadır. Foucault için iktidar, bir kişinin diğerine yaptırıda bulunduğu ikili yapıda işleyen tepeden inme bir olgu değildir. İktidar, toplum içindeki güçlü ağlar üzerinden bireylerin bedenlerinin içine kadar nüfuz etmiş bir mekanizmadır. Dolayısıyla bu güçlü iktidar ağları üzerinde dolaşan bireyler, yalnızca iktidara maruz kalanlar olarak değil, bizzat iktidarı uygulayanlar olarak bu yapılanmanın içindedirler⁶².

İktidarın sosyal ilişkiler içindeki gerekliliğine ve kaçınılmazlığına vurgu yapan diğer bir düşünür Amos Hawley'dir. Hawley için: "*Fizikte enerji neyse, toplumda da iktidar odur. İktidar her sosyal ortamda görülür; üstelik aynen enerji gibi, farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Her sosyal hareket bir iktidar kullanımı, her sosyal ilişki bir iktidar denklemi ve her sosyal grup veya sistem bir iktidar örgütlenmesidir*"⁶³.

İktidarın her ilişkide var olma hali, insanı doğayla, diğer insanlarla ve kendisiyle kurduğu ilişkiler üzerine düşünmeye itmiştir. İktidar olgusunun doğada, toplumda ve kendi benliğimizde tezahür etme hali, Marx'dan Nietzsche'ye, Weber'den ve Foucault'ya kadar bir çok teorisyenin çalışmalarında iktidar kavramının merkezi ve önemli bir yere sahip olmasına neden olmuştur. Ancak iktidar kavramının netleştirilmesi adına herhangi bir kuramcının diğerlerinin düşüncelerine karşı üstün tutulması doğru bir yaklaşım değildir. Marx'ın, Nietzsche'nin, Weber'in, Foucault'un ya da diğer teorisyenlerin algıladıkları iktidar olgusu, yaşadıkları dönemin iktidar farklılıkları nedeniyle birbirinden ayrılmaktadır. Her kuramcının kendi döneminin toplumsal değerlerinin bir sonucu olarak iktidar kavramı üzerine söylemler geliştirdiği unutulmamalıdır.

Karl Marx'ın (1818 – 1883) yaşadığı yıllar sanayi devriminin etkisi ile kapitalizmin ivme kazandığı yıllardır. Bu dönemde Avrupa toplumu ve kültürü, tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar, üretim ilişkileri ve ekonomi tarafından şekillendirilmektedir. Marx'ın iktidar çözümlemesi siyasi iktidara ilişkindir. Marx, iktidarın varlığını yadsımamakla birlikte burjuvazinin tekelinde olan siyasi iktidarı ve onun kapitalist yapılanmasını eleştirmektedir. Marx için devlet: "*Egemen ve sömürücü bir sınıfın, üzerinde egemenlik kurduğu, sömürdüğü*

⁶² FOUCAULT M., Toplumunu Savunmak Gerekir, Çev. Aktaş Ş., Yapı Kredi Yayınları, 2.Baskı, İstanbul, 2001, s.43

⁶³ TİMURTURKAN M., A.g.e., s.44

sınıf ve sınıflara karşı kendi güç ve ayrıcalığını empoze etmesini ve korumasını sağlayan kurumdur"⁶⁴. Marx'ın sömürü, emeğin yabancılaşması, sınıf çatışması kavramları kapitalist modern toplumdaki iktidar ilişkilerini açıklayan kavramlardır. Marx'a göre, 1840'lı yıllara kadar amaç ve aracı ayrılabilen ve kendilik bilincine sahip zanaatkar işçi, makineleşmenin artması ile üretim bandındaki yerini alarak kendi üzerine düşen görevi yerine getirmeye çalışan, araçsal akla sahip, bütünün parçası durumuna indirgenmiş bireye dönüşmüştür. Marx'ın kapitalist üretim sisteminin bir sonucu olarak gördüğü, bireyin kendi emeğine, benliğine ve yaşadığı topluma yabancılaşmasına ilişkin eleştirisi, bir iktidar eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Rasyonalite ve modernite eleştirisinden yola çıkarak yaşamı olumlayan ve insanın en temel yaşam güdüsünün *güç istenci** olduğu üzerinden açıklamalar getiren Friedrich Nietzsche, iktidar filozofu olarak kabul edilen aynı zamanda günümüzde halen güncelliğini koruyan bir filozoftur. Friedrich Nietzsche'nin yazılarını sosyoloji ve siyaset bilimi çerçevesinde yorumlamak, onları sistematikleştirmek veya ideolojik bir perspektiften ele almaya çalışmak yanlış yorumlara neden olabilecek yaklaşımlardır. Çünkü Nietzsche, sanatçı, filozof, psikolog ve kültür eleştirmeni kimliklerine sahip olmanın yanı sıra kendi kaderi ile boğuşan bir düşünürdür. Nietzsche, 19.yüzyıldaki toplumsal yapılanmalara cevap veremeyen Tanrı inancı ve Hristiyan düşünce yapısını eleştirerek, duyuların ötesinde var olan idealar dünyasına karşı çıkmaktadır. Nietzsche'ye göre batı toplumundaki birey, Hristiyanlığın etkisi ile kendi yaratma ediminden uzaklaşmış, ona empoze edilen değerler ve düşünce sistemlerinin bir parçası haline gelmiştir. Tanrı önünde ve öte dünyada eşit olma düşüncesi, bu dünyada toplumsal tabakalaşmanın alt kısmında yer alanları öte dünyayı beklemeye ve onları eylemsiz kılmaya itmektedir. Nietzsche için bu bir anlamda Hristiyan değerler sisteminin eşitsizliği ve köle ahlakını desteklemesidir. Bu nedenle Nietzsche, bireylerin hangi değerler sistemince edilgin hale getirildiğinin farkına varılması ve hissedilen iktidarın bireyler tarafından görünür kılınması arzusundadır. O'nun için bireylerin kendi değerlerini bulabilmesi adına var olan ya da kabul edilen değerlerin yıkılması ve yeniden inşası gereklidir. Burada bilgiye önemli bir görev düşmektedir. Bilgi güçlü olmanın, egemen olmanın gereği olarak iktidarın aracıdır. İktidar bilgi üretirken, bilgi de iktidarı şekillendirmekte ve güçsüzlüğünü

⁶⁴ KARAİSMAİLOĞLU Ö. F., Sosyal Teoride İktidar Tartışmaları; Marx, Nietzsche, Weber, Foucault, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Bursa , 2006, s.29

* Güç istenci, Friedrich Nietzsche tarafından evrenin her türlü devinimindeki en temel istenç olarak tanımlanan kavram. Mikro ve makro kozmosu kaplayan bu kavram, tüm değişim ve dönüşümlere de kaynaklık etmektedir. Her detayda bu istencin izlerini yakalamak mümkündür. Nietzsche'ye göre insan doğası da tamamen güç istencinin bir şeklidir. Her türlü hareket ve eylem, güç istencinin hiyerarşik olarak üstünlük kurma tasarısından ibarettir.

saklamaktadır⁶⁵. Nietzsche için "*bilginin iktidarına*" sahip olabilmek ancak var olan toplumsal değerlerin şekillendirdiği insan varlığının ötesine geçmekle mümkündür. Nietzsche'nin "*üstinsan*" tanımı iktidarı talep eden, gücü isteyen, yaratan ve kendisinden önceki insanın önüne geçen insan anlamlarıyla bu bağlamda karşımıza çıkmaktadır.

Max Weber iktidarı basitçe, kişilerin ve grupların, başkaları karşı çıktığında dahi kendi istedikleri şeyleri gerçekleştirebilecek olmaları şeklinde tanımlamaktadır. Bu tanımla Weber iktidarın güç nosyonu taşıdığını kabul etmekte ancak Nietzsche'nin "*güç istenci*" yaklaşımından ayrılmaktadır. Weber için İktidar olgusu toplumsal hayatın gereği olarak oldukça geniş bir alanı kapsamaktadır. Her ilişkinin aslında iktidar ilişkisi olarak var olması kavramı oldukça soyut bir düzleme çekmektedir. Bu nedenle Weber iktidar kavramını açıklayabilmek adına iktidarla ilişkilendirilen, sosyolojik anlamda daha dar ve tanımlanabilir kavramlarından hareket etmeyi yeğlemektedir. Bu kavramlar: egemenlik, tahakküm, hakimiyet, güç, erk, bürokrasi ve kapitalizmin Protestan ahlakına dayalı rasyonalizasyonudur. Weber, erki "*bir toplumsal ilişki içinde, neye dayalı olursa olsun, kendi istencini, dirençleri bile aşıp yerine getirebilme olasılığı*" olarak tanımlarken, egemenliği "*belli içerikteki bir buyruğa boyun eğmeye hazır belli kişilerin bulunması olasılığı*" şeklinde ifade etmiştir. "*Belli bir bireyler kümesi içinde edinilmiş bir alışkanlık sonucu, anında kendiliğinden ve kalıplaşmış biçimde boyun eğmenin görülmesi olasılığını sıkıdüzen (disiplin)*"⁶⁶ olarak tanımlamıştır. Bürokrasi kavramını ise hukuki egemenlik kavramı ile ilişkilendirerek, "*konulan kuralların yasallığına ve bu yasalar gereğince egemenlik konumuna getirilenlerin buyruk verme hakkı olduğuna inanma*"⁶⁷ şeklinde açıklamıştır.

Weber, Marx'ın aksine iktidarı sadece sınıflar arasında bir bölüşüm olarak görmemektedir. İktidarı, farklı sınıf, statü grupları ve partiler arasında güç etkileşimi ve paylaşımı olarak ele almaktadır. "*The Distribution Of Power Within The Political Community: Class, Statüs, Party*" (Siyasi Topluluk içinde Güç Dağılımı: Sınıf, Statü, Parti) adlı makalesinde bahsettiği öğelerden; sınıf ekonomik iktidarla, parti politik iktidarla, statü ise normatif olarak tanımlanmış toplumsal iktidarla ilişkilendirilmiştir. Weber'e göre, toplumsal bir olgu olarak iktidarın eşit bir şekilde paylaşılamıyor olması, siyasi, ekonomik ve sınıfsal anlamda eşitsiz bir iktidar dağılımının oluşmasına neden olmaktadır⁶⁸.

⁶⁵ KARAİSMAİLOĞLU Ö. F., A.g.e., s.43

⁶⁶ WEBER, M., Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı, çev. OZANKAYA Ö., İmge Kitapevi, İstanbul, 1995, s.92

⁶⁷ WEBER, M., A.g.e., s.315

⁶⁸ MARSHALL G., Sosyoloji Sözlüğü, Çev. AKINHAY O., KÖMÜRCÜ D., Bilim ve Sanat Yayınları, s.328

Weber, Marx'ın ekonomi temelli iktidar yaklaşımına ciddi eleştiriler getirirken, iktidar olgusunu toplumun rasyonalizasyonun bir sonucu olarak değerlendirmektedir. Weber'e göre, bilimin ürettiği teknoloji ve bürokrasi rasyonelleşmeyi hazırlarken, karmaşık olan yapılar basitleşmiş, toplumsal alanda standartlaşma sağlanarak, tekdüzeleşme ve özgürleşme eylemleri arasında gerilim yaratılmıştır. Rasyonalizasyon, üretim alanında iş bölümünü, uzmanlaşmayı, bütündense parçaya odaklanmayı, disiplini ve araçsal aklın gelişimini destekler niteliktedir. Bireyin kimliği üretim sürecine uygun olarak şekillenirken, bu süreç tarafından disiplin altına alınan birey, devlet ve bürokrasi tarafından denetlenir hale gelmiştir⁶⁹.

Marksist kuramcılar genellikle devletin kapitalist üretim biçiminin devamını sağlayan bir kurum olduğunu ve bu kurumun kapitalizmdeki hakim sınıf olan burjuva sınıfı ve onu destekleyen sınıflarca kontrol edildiğini kabul etmişlerdir. Ancak Louis Althusser dışındaki diğer Marksist kuramcılar devletin hangi mekanizmalar aracılığı ile burjuva sınıfına hizmet ettiği ile ilgilenmemişlerdir. Althusser'e göre devletin baskı mekanizmaları ve ideolojik mekanizmaları birbirinden farklı yapılanmalardır. Devletin baskı aygıtı; hükümet, idare, ordu, polis ve mahkemeler gibi kurumlardan oluşurken, devletin ideolojik aygıtları (DİA); ağırlıklı olarak kiliseler şeklinde örgütlenmiş olan dinsel DİA, kamuya ait ya da özel okullardan oluşan eğitim sistemine dayanan eğitimsel DİA, toplumda yaygın olan ahlak anlayışının aktarıldığı aile DİA'sı, değişik siyasal partilerin varlığına dayanan siyasal DİA, çalışma yaşamını örgütleyen sendikal DİA, basın yayın ve televizyonlardan oluşan iletişim DİA'sı, sanatsal ve sportif faaliyetleri kapsayan kültürel DİA'dan oluşmaktadır. Devletin baskı aygıtları kamusal alana yayılmış, açıkça hissedilen, görülen bir yapılanmadır. Devletin ideolojik aygıtları ise daha çok bireylerin özel hayatını kontrol altında tutmaya odaklanmaktadır. Tutuklama, cezai ve hukuki işlemler gibi baskı mekanizmaları devletin egemen ideolojisini sürdürmekte bir kalkan görevi görmektedirken, devletin ideolojik aygıtları daha çok bireylerin özel alanına müdahale ederek, toplumsal bünyenin kendi kendini denetlemesini sağlamaktadır⁷⁰.

Sosyoloji, felsefe, psikoloji, tarih gibi farklı disiplinleri bir araya getirerek, hapisanelerden akıl hastanelerine, cinsellikten deliliğe kadar farklı bir çok alanda araştırmalar yapan Michel Foucault, 20. yüzyılın en tartışılan kuramcılarının birisi olarak kabul edilmektedir. Foucault, norm dışı bireyleri ve onları ıslah etmek için kurulan kurumları incelemeye alırken, aslında modern-kapitalist toplumun disiplin tekniklerinin toplumun

⁶⁹ KARAİSMAİLOĞLU Ö. F., A.g.e., s.55-56

⁷⁰ ALTHUSSER L., İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, çev. TÜMERTEKİN A., İthaki Yayınları, İstanbul, 2003, s.163

geneline nasıl yayıldığını gözler önüne sermek istemiştir. Foucault'a göre, bu disiplin teknikleri mikro iktidar mekanizmaları olarak bedeni ele geçirdiğinde kapitalizmin ihtiyacı olan itaatkar ve üretken bedenler yaratılmış olmaktadır. Foucault'un iktidar analizi görünen bir iktidar ve onun ordu, adalet gibi tahakküm araçlarındansa görünmez iktidara ve onun bedeni kuşatan yapılanmasına odaklanmaktadır. Bu tarz bir iktidar analizi, kavramın sınırlarını oldukça genişleterek, iktidarı en genelden en özele ve en mahreme nüfuz edebilmiş ilişkiler ağı üzerinden tanımlamak istemektedir. Foucault'un iktidar tanımına kavramı belirsizleştirdiği düşünülerek eleştiriler yöneltile de, onun asıl amaçladığı iktidar ilişkilerinin ifade edildiğinden daha karmaşık ve içselleşmiş olan yapısının gözler önüne serilmesidir.

Foucault, College De France'deki ders notlarının bir kısmının derlemesinden oluşan "*Bilme İstenci Üzerine Dersler (1970 - 1971)*" adlı kitabında iktidar kavramını şu şekilde açıklamıştır:

"İktidardan, belli bir devlet içinde yurttaşların uyrukluğunu güvence altına alan aygıtlar ve kurumlar bütünü olarak 'iktidar'ı kastetmiyorum. İktidardan, şiddete karşılık olmak üzere kural biçimi alan bir boyun eğdirme tarzını da kastetmiyorum. Son olarak, bir unsur ya da bir küme tarafından bir başkası üzerinde uygulanan ve etkileri art arda yayılarak tüm sosyal bütüne dağılan genel bir hakimiyet sistemini kastetmiyorum. İktidar çerçevesinde bir inceleme, başlangıç verileri olarak devlet egemenliğini, yasa biçimini ya da bir hakimiyetin global birliğini öne sürmemelidir; bunlar iktidarın daha çok nihai biçimleridir. İktidar deyince anlaşılması gereken, her şeyden önce, üstünde devindikleri alana içkin ve böylece ortaya çıkan düzenlemenin kurucuları olan güç ilişkilerinin çeşitliliği; bitmek tükenmek bilmeyen kavga ve çatışmalarla bu güç ilişkilerini dönüştüren, güçlendiren, tersine çeviren oyun; söz konusu güç ilişkilerinin bir sistem ya da zincir oluşturacak biçimde birbirlerinden aldıkları destekler ya da tam tersine, onları birbirinden tecrit eden sapmalar, çelişkileri; nihai olarak da bu güç ilişkilerinin içlerinde uygulandıkları stratejiler, ki kurumsal billurlaşma ya da genel tasarımları, devlet aygıtlarında, yasanın dile getirilmesinde, sosyal hegemonyalarda biçimlenir... Kuşkusuz nominalist (adçı) olmak gerekir: iktidar bir kurum değildir, iktidar bir yapı değildir, iktidar bazılarının sahip olduğu bir güç değildir: iktidar belli bir toplum içinde, karmaşık bir stratejik konuma verilen addır"⁷¹.

⁷¹ FOUCAULT M., *La Volonté du Savoir*, Paris, Gallimard, 1976, s.120-123'dan aktaran AKAL C.B., *İktidarın Üç Yüzü*, Dost Kitabevi Yayınları, ikinci baskı, Ankara, 2003, s.348-349

2.2. Modern İktidarı Hazırlayan Etkenler

17. yüzyıl toplumunda kralın bedeni siyasi bir gerçekliktir ve monarşinin işleyişi için gereklidir. Ancak modernite ile birlikte iktidarın görünürlülüğünde önemli bir değişim fark edilmektedir. Bu da, görünen iktidardan görünmeyen iktidara, tekil iktidardan çoğul iktidar modeline geçiştir. "*Modern dönemde, monarşinin kurumlarından farklılaşan, yeni iktidar modelleri ve iktidarı yürütecek kurumlar ortaya çıkmıştır*"⁷².

18. yüzyılın Monarşik iktidarı; az miktarda ele geçirdiği suçluya şiddet uygulayan ve bu şiddeti emsal oluşturarak süreklilik işlevlerini yerine getiren bir iktidar modelidir. Ancak bu model, oldukça masraflı ve şiddet gerektiren bir mekanizma gerektirmektedir. Ayrıca bir grup suçlu üzerinde uygulanan gücün, toplum üzerinde emsal teşkil etmediği hatta gücün fazla olması nedeniyle toplumsal isyanlarda artışın gözlemlendiği görülmüştür⁷³. Bu nedenle 18. yüzyılda, pek az harcama talep edecek, silaha, fiziksel şiddete, maddi kısıtlamalara ihtiyaç olmayacak, gözetleme tekniklerinin geliştirilmesine dayalı yeni bir iktidar modeli ortaya atılmıştır.

Foucault'a göre modern dönemden önce de beden, iktidarın nesnesi ve hedefi haline gelmiştir. O dönemlerde beden; manipüle edilen, biçimlendirilen, terbiye edilen, itaat eden, cevap veren, becerikli hale getirilen bedendir. Ancak, 18. Yüzyıldan itibaren, bedeni itaatkâr kılmaya yönelik ilgi daha çok artmıştır. 18. yüzyıl sonlarında ve 19. yüzyılın başlarında cezalandırmadan daha etkili, toplumsal bedenin kılcallarına kolayca nüfuz edebilen, gözetlemeye dayalı modelin ortaya atılması, bireyin gözetleyen bakışın ağırlığını içinde hissederek, onu içselleştirmesine sonunda kendi kendini gözetler yani kontrol eder hale gelmesine neden olmuştur⁷⁴.

18. yüzyılın ikinci yarısında toplumsal yapılanma; siyasi zorbalığın, hükümdar kaprislerinin, dini ve batıl inançların, tiranların ve papazların komplolarının, cehaletin hakim olduğu karanlık odaları yıkmak istemiştir. Çünkü, hakikatin görünürlüğüne engel olan bu yapılanmanın oluşturduğu loş ve müdahale edilemeyen alanlar halk üzerinde ciddi bir korku yaratmıştır. Devrim öncesinden itibaren abartılı bir güvensizliği ya da kini kışkırtan; şatolar, hastaneler, kemiklikler, tutuklu evleri, manastırlar; yeni siyasi ve ahlaki düzenin göstergeleri

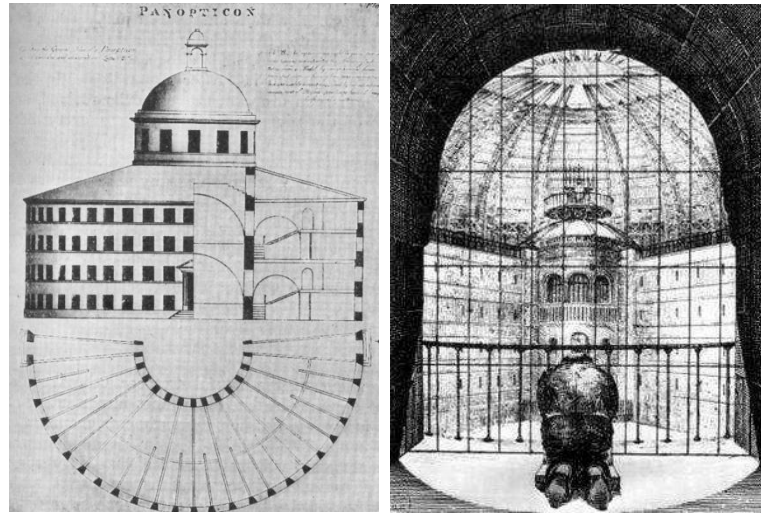
⁷² TİMURTURKAN M., A.g.e., s.53

⁷³ FOUCAULT M., (2012), A.g.e., s.94-95

⁷⁴ FOUCAULT M., (2012), A.g.e., s. 95

olarak kabul edilmemektedirler⁷⁵. Bu nedenle Jeremy Bentham, doktorların, ceza hukukçularının, sanayicilerin ve eğitimcilerin gözetleme sorunlarını çözmeye uygun mimari anlamda yeni bir iktidar teknolojisi geliştirmiştir. Bentham "*Panoptikon*" adını verdiği buluşu ile, yalnızca hapisane, okul ya da hastane gibi belirli bir mimari figür hayal etmekle kalmamış, optik prosedürünün iktidarını rahat ve kolay işletmeye yönelik büyük bir yenilik tasarlamıştır. Foucault, Bentham'ın "*Ponoptikon*" modelini şu şekilde açıklamaktadır:

"Çevrede, halka şeklinde bir bina; ortada bir kule; kulede açılmış olan geniş pencereler halkanın iç cephesine bakmaktadır. Çevre bina hücrelere ayrılmıştır, hücrelerin her biri bina boyunca derinlemesine uzanır. Bu hücrelerin iki penceresi vardır: Biri içeriye doğru açıktır, kulenin pencerelerine denk düşer; diğeri dışarıya bakarak, ışığın bir baştan bir başa hücreyi kat etmesini sağlar. Bu durumda merkezi kuleye bir gözlemci yerleştirmek ve her bir hücreye bir deli, bir hasta, bir mahkum, bir işçi ya da bir öğrenci kapatmak yeterlidir. Önden ışıklandırma sayesinde, karanlıkta kalan kuleden çevre hücrelerdeki esirlerin küçük silüetleri görülebilir. Kısacası, zindan kuralı tersine çevrilir; hücrenin apaydınlık hali ve bir gözcünün bakışı, karanlıktan daha iyi yakalar ki karanlık eninde sonunda koruyucudur"⁷⁶.



Resim 2.1. Jeremy Bentham'ın Ponopticon Tasarımı

Bentham'ın ponoptikon modelinden geliştirilen ve gözetleme tekniklerine dayalı bu denetim mekanizması 18. yüzyılın sonundan itibaren büyük ölçüde kullanılmış olsa da modern toplumlarda uygulamaya konan denetim araçları çok daha çeşitli ve karmaşık yapıdadır. Bu nedenle görünürlük ilkesinin 18. yüzyıldan itibaren tüm iktidar teknolojisine hükmettiğini söylemek yanlış olur.

⁷⁵ FOUCAULT M., (2012), A.g.e., s.93

⁷⁶ FOUCAULT M., (2012), A.g.e., s.87

2.3. Modern İktidarın Birey Üzerindeki Denetim Araçları

Michel Foucault için iktidar ve birey ilişkilerini baskı nosyonu üzerinden tanımlamak oldukça yetersiz hatta tehlikelidir. Çünkü iktidarın tek işlevi bastırmak değildir. İktidarın sürekli kök salması ve iktidardan kurtulabilmekteki güçlükler aslında bilgi ve iktidar arasındaki güçlü bağlardan kaynaklanmaktadır. Foucault'a göre: "*Eğer iktidar büyük bir üst-ben tarzında, sansür, dışlama, engel ve içe atma gibi negatif kiplerle işleniyor olsaydı çok daha dayanıksız olurdu. İktidar eğer güçlüyse, arzu düzeyinde ve bilgi düzeyinde pozitif etkiler üretebildiği için güçlüdür*"⁷⁷. Foucault'un iktidar analizinde baskı nosyonundan uzaklaşmasına, 1968 yılında başlayan; insan hakları, feminizm, çevre sorunları, savaş ve nükleer karşıtlığı gibi söylemleri kendine konu eden toplumsal hareketler neden olmuştur. Geniş bir ölçeğe yayılmış olan bu toplumsal mücadelelerin amacı; burjuva iktidarını devirmeye çalışmaktan ziyade, onun eğitimdeki, tıptaki, psikiyatrideki disipline edici iktidar mekanizmalarına yöneliktir.

Foucault, 1960'lı yıllardan itibaren öznellik, kimlik ve bireyselliğin temel bir politik sorun oluşturduğunu düşünmektedir. Yazara göre kimlik ve özneliği politik ve toplumsal etkenler tarafından belirlenmeyen derin ve doğal bileşkenler olarak görmek tehlikelidir. Bu nedenle günümüzde asıl sorun bireyi devlet ve devletin kurumlarından kurtarmak değil, onu devletle ilintili olan bireyselleştirme türünden kurtarmaktır⁷⁸. Foucault için kimlik, insanın kendisine atfettiği veya kendisine atfedilen bir deneyimler; bilme, inanma, arzulama, hissetme, davranma, eyleme ya da var olma biçimleri kümesidir. Öznellik ya da özne olmak ise "*insanın bir deneyimi ve ona tekabül eden kimliği kendi kimliği ve deneyimi olarak görmesi, kendini bu deneyim ve kimliğin öznesi*"⁷⁹ olarak görmesi demektir. Foucault burada Descartes'e benzer bir yaklaşımda bulunarak öznelliği, özne ve deneyim arasındaki bilinç ilişkisi anlamında kullanmaktadır.

Dinsel, ahlaki, yasal ya da bilimsel temellere göre, toplumsal ve kişisel düzlemde bazı kimliklerin sakıncalı (dine ya da ahlaka aykırı, yasadışı, anormal, patolojik, tehlikeli v.b.) olarak tanımlanması, bu kimlikleri tecrit, ıslah, hatta, yok etmek amacıyla oluşturulmuş pratiklere izin vermektedir. Bu durum, bahsi geçen pratiklerin gerçekleştirilmesi için gerekli olan akıl hastanesi, hapisane gibi kurumların varlığını da meşrulaştırmaktadır. Foucault'a göre bu tarz pratikler, bireyi denetleme yada onu manipüle etmenin araçlarıdır. Çünkü kişinin

⁷⁷ FOUCAULT M., 2012, A.g.e., s.42

⁷⁸ FOUCAULT M., 2012, A.g.e., s.12-13

⁷⁹ FOUCAULT M., 2012, A.g.e., s.14

bazı kimlikleri sakıncalı ya da arzu edilmez olarak sınıflandırılmasının doğru olduğuna inanması ya da bu tarz kimliklerden herhangi birisine sahip olmanın cezalandırılma, tecrit edilme gibi sonuçlarının olacağını kabul etmesi, bu kimliklere özgü davranış şekillerinden kaçması anlamına gelmektedir. Kişinin bu kısıtlamalara göre hareket ederek tanımlanmış başka bir kimliğin özne konumunu kabullenmesi, bu sınıflandırmaları yapan kurum ve mercilerin manipülasyonlarına gönüllü olarak boyun eğdiği anlamına gelmektedir. Modernliğin başlangıcından itibaren sakıncalı ve arzu edilmez olarak gösterilen bu kimliklerin dinsel ahlaki, yasal, bilimsel normlar tarafından dışlanması ve bu normlara uyan normal kimliğinin bireylere dayatılması, Foucault'un batı toplumunu karakterize etmek için kullandığı "*normalleştirme toplumu*" yaratmıştır⁸⁰.

Toplumsal alanda yaygınlaşan kurumlar tarafından belirlenen normallik bireyin özü olarak inşa edilerek, bireyin bu özsel kimliğe, akla ve toplumsal ahlaka dair bir dizi norma uygun davranması beklenmektedir. Saul Newman, "*Bakunin'den Lacan'a Anti-Otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu*" adlı kitabında, iktidarın özcülük ve normallik politikaları üzerinden bireyi nasıl tahakküm altına aldığını şu şekilde özetlemektedir:

"Özcülük bireyi yalnızca belirli buyrulmuş ahlak ve davranış normlarıyla sınırlamaz aynı zamanda bu normlara uymayan kimlikleri ve davranış tarzlarını dışlar. "Gayritabii" ya da "sapkın" diye, o veya bu şekilde "öteki" diye sınıflandırılırlar ve ihlal ettikleri normlara göre eziyet görürler. Özcülüğün mantığı karşıtlığa dayalı bir düşünüş üretir ve bundan da ikili hiyerarşiler inşa edilir: normal/anormal, akli başında/kaçık, heteroseksüel/homoseksüel, vs. Bu tahakküm yalnızca norm kategorisinin (homoseksüeller, uyuşturucu müptelaları, suçlular, kaçıklar vb.) dışına düşen bireyleri göstermez; aynı zamanda-kimlik hiçbir zaman yekpare bir şey olmadığından-kimliklerinin belirli bir parçası anormal olmakla itham edilenler için de acı vericidir. Normallüğün bu despotluğu altında, hepimizin bir özsel kimliğe sahip olduğumuzda ve bu kimlik neyse bizim de o olduğumuzda ısrar eden bu tahakküm söyleminin altında hepimiz az ya da çok acı çekeriz"⁸¹.

Siyaset biliminin klasik iktidar anlayışı egemenlik, devletin merkezi gücü ve kanunlarının suç, ceza gibi yaptırım güçlerini kullanarak, egemeni görünür kılma ve toplum üzerinde korku salma üzerinden işlemektedir. Egemenlik, bir anlamda iktidar alanını toplumsal alandan ayırarak toplumsallık üzerinde hakimiyet kurmaya odaklanmaktadır. Foucault'a göre, 18.yüzyılda ivme kazanan sanayileşme ile birlikte egemenlik paradigması yerini disipline etme ve düzenleme paradigmalarına bırakmıştır. Disipliner iktidar beden siyaseti üzerine kurulu iken, düzenleyici iktidar nüfus üzerinden hareket etmektedir. 17. yüzyılda geliştirilen

⁸⁰ FOUCAULT M., 2012, A.g.e., s.14-18

⁸¹ NEWMAN S., Bakunin'den Lacan'a Anti-Otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, s.25

gözetim, kontrol, ayırıştırma, mekansal olarak düzenleme, sınıflandırma, akılcılaştırma ve disipline etme teknikleri bireyleri uysal, toplumsal normlara uyumlu bedenler haline getirmiştir. Bu gibi disiplin tekniklerinin geliştirilmesi korku salan ve görünür iktidar modelinden farklı bir iktidar mekanizmasının yerleşmesini sağlamıştır. Disipliner iktidar modelinde disiplinin etkili olabilmesi için varlığını göstermesi değil, var olduğu sanısının bireylerin zihninde yerleştirilmesi yeterlidir. Sürekli gözetim altında olduğunu düşünen bireyler sonuç olarak iktidarı içselleştirerek kendi kendilerinin denetimcisi konumuna geçmektedirler⁸².

Egemen iktidar modeli belirli davranış modellerini yasaklarken ya da cezalandırırken hukukun kurallarına uygun bireyler yaratma arzusundadır. Disipliner iktidar ise beden üzerinden kendi iktidar modelini kodlayarak, bireyin belirli davranış modellerini kanıksamasını istemektedir. Foucault için egemen ve disipliner iktidar modellerinin her ikisi de ideal davranış modeli tahayyülü üzerinden norm belirleyerek bireyleri buna uyumlu hale getirmeye çalışmaktadır⁸³. Egemen iktidar modelinde iktidar kendisine yöneltilen tehditleri ortadan kaldırmayı isterken, disipliner iktidar tehditleri önceden saptayarak durumu ıslah etmeye yönelik önlemler almayı tercih etmektedir. Disipliner iktidar modeli, en düşük maliyetle en az direnci sağlayacak ve en fazla alanı kapsayacak en verimli teknikleri geliştirmeyi hedeflemektedir. Bu metotların okul, ordu, fabrika, hastane gibi sosyal kurumlara yayılarak öğrencilerin, askerlerin, işçilerin, hastaların belirlenmiş olan normlar çerçevesinde hareket etmesi sağlanmış olmaktadır⁸⁴.

Örneğin, 19 yüzyıldan itibaren yükselen burjuva sınıfının işçi sınıfını kontrol altında tutabilmek adına; Hıristiyanlaştırma kampanyaları başlatması ve katı bir ahlaki tutumun toplum içinde yerleşmesini sağlaması, halkı suça eğimli olma halinden uzak tutmak için tasarlanmış politikalarlardır. Foucault için hapishanenin suçluları namuslu insanlar haline getirmenin çok ötesinde farklı bir işlevi vardır o da yeni suçlular üretmek yani suçun üretimini desteklemektir. Kişi bir kez hapishaneye girdikten sonra lekeli biri haline gelerek, toplumsal mekanizmanın dışına itilmektedir. Bu dışa itilme durumu ona yeni suçlar işleme dışında başka bir imkan tanınmamasına neden olmaktadır. Bu durum zamanla toplum içinde korkulan, kin duyulan ötekileştirilen bir suçlu sınıfının oluşmasına yol açmıştır. Bir anlamda hapishanenin ürettiği suçlular sınıfını tehlikeli olarak göstermek ve onlara karşı katı bir ahlaki tutumun

⁸² ALTUNOK G., Şiddetin Eleştirisi Olarak İktidar: Arendt ve Foucault, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Doğu Batı Yayınları, Sayı:43, Ankara, 2007, s.67

⁸³ GAMBETTİ Z., Foucault'dan Agamben'e Olağanüstü Halin Sıradanlığına Dair Bir Yanıt Denemesi, Cogito Sayı:70-71, 2012, s.30

⁸⁴ ALTUNOK G., A.g.e., s.67

toplum içinde propagandasını yapmak, iktidar mekanizmalarının işçi sınıfı ve diğer sınıflar üzerindeki denetimini kolaylaştırmıştır⁸⁵.

Mikro-ölçekte bireylerin bedenlerini kontrol etmeye odaklanmış olan düzenleyici iktidar, makro-ölçekte yerini tüm nüfusu kendine konu eden düzenleyici iktidar modeline bırakmaktadır. Düzenleyici iktidar egemen ve disipliner iktidardan farklı olarak, toplumsal anlamda normalliğin eğrisini çıkarıp normalliği hesaplamakta ve normu bu aşamadan sonra inşa etmektedir. Düzenleyici iktidar, doğum ve ölüm oranlarını kontrol altında tutarak, sağlık koşullarının ve yaşam kalitesinin iyileştirilmesine odaklanmış, bir anlamda biyolojik varoluş ilk defa siyasal alana yansıtılmıştır.⁸⁶ Foucault'un biyo-iktidar adını verdiği mekanizma düzenleyici iktidardan türemiş, insanın biyolojik özelliklerini siyasi iktidarın nesnesi haline getiren bir işleyişin sonucudur. jimnastik, idman, kas geliştirme, çıplaklık, güzel bedenin yüceltilmesi gibi eylemlerin iktidar tarafından sürekli öne çıkarılması, çocuklar, gençler, askerler ve sağlıklı bedenler üzerinde gözetim ve denetim mekanizmalarının işlemeye başlaması anlamına gelmektedir. İktidarın bedenin içine nüfuz ederek onu kontrol altına alması, kapitalist toplumun iktidar anlayışının maddi, fiziksel ya da bedensel olarak uygulanmasının sonuçlarıdır⁸⁷.

⁸⁵ FOUCAULT M., 2012, A.g.e, s.24 - 26

⁸⁶ ALTUNOK G., A.g.e., s.67

⁸⁷ FOUCAULT M., 2012, A.g.e., s:39

3. ÇAĞDAŞ SANAT VE İKTİDAR OLGUSU

3.1. I. Dünya savaşından 1960'lı Yıllara Kadar Sanatın Hareket Alanı

Bir askerlik terimi olan ve bir ordunun, birliğin öncü kolu anlamına gelen "*Avangard*", Sosyalist ütopyalarca büyük toplumsal tasarımın gerçekleştirilmesinde sanata verilen öncü rol anlamında ilk kez Saint-Simon tarafından kullanılmıştır. Avangard bazı teorisyenlerce 1848 öncesindeki Romantizm isyanıyla ilişkilendirilse de Peter Bürger "*Avangard Kuramı*" adlı kitabında bu kavramı romantizmin ruhuyla bağdaştırmamıştır. Bürger'e göre sorun, sanatın toplumsal faydası veya bunun reddedilmesi (sanatın angaje veya özerk olması) değil, sanatın toplumsal işleyişi kavrayışıdır. Sanatı hayattan uzaklaştıran kurumsallaşma, eleştirel bir kültürel yapılanmanın kurulmasındaki en büyük engeldir. Bu nedenle "*Avangard*", sanatın kurumlaşmasına karşı bir saldırı niteliğindedir⁸⁸.

Rusya'da Ekim Devrimi sonrasında ortaya çıkan Konstrüktivizm, savaş sırasında Zürih'te temelleri atılan savaş karşıtı Dada ve Dada'nın ardından gelen Sürrealizm akımlarını "*Tarihsel Avangard*" başlığı altında toplayan Peter Bürger, "Avangard"ı daha çok 1940'lı yıllardan sonra Amerika'da oluşmaya başlayan savaş dolaylarının Soyut Ekspresyonizmi, Greenberg modernizmi ve onun karşı kültürel cephesi olan Pop Art ve postmodernizm ile ilişkilendirmektedir⁸⁹.

1.Dünya Savaşı, 1917 Rus Devrimi, soğuk savaş dönemi, Almanya, İtalya gibi ülkelerde yükselen milliyetçilik, 2. Dünya Savaşı ve yükselen Amerikan ekonomisi gibi durumlar ve olayların uluslararası alanda yarattığı etkiler yalnızca ekonomik, politik ya da toplumsal yapılanmayı değil kültürel oluşumları da derinden etkilemiştir. 1. Dünya savaşı, Avrupa'da gelişen öncü sanat hareketlerine bazı sanatçıların beklediği gibi; canlılık, korkusuzluk ve hız getirmek yerine; hareketsizlik, ahmaklık ve onur kırıcı bir yaşama biçimi getirmiştir. Savaş öncesinde makine estetiğini öven, militarist bir yapılanmanın içinde yeni bir gelecek düşleyen sanatsal oluşumlar için savaş sonrasında toplumun yaralarını sarmak oldukça zor olmuştur.

⁸⁸ BÜRGER, P., "Avangard Kuramı", Editör ARTUN A., Çev. ÖZBEK E., İletişim Yayınları, 6.Baskı, İstanbul, 2010,s.10-11

⁸⁹ BÜRGER, P., A.g.e, s. 23

Birinci Dünya savaşı sırasında sanatçılar yalnızca savaşın izlerine dışarıdan tanıklık eden toplumsal figürler olarak değil bizzat cephede yer almak durumunda kalmış bireyler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Paris'te 1908 yılından itibaren Pablo Picasso ve Georges Baraque öncülüde gelişen ve biçimsel anlamda bir devrim niteliğinde olan Kübizm, Avrupa'da yaşayan bir çok sanatçıyı derinden etkilemiş olmasına rağmen savaş sonrasında aynı canlılığını koruyamamıştır. Kübizm'in temsilcilerinden Georges Braque ve Fernand Leger dahil birçok sanatçı askere çağrılmış, savaşta ciddi yaralanmalar almışlardır. Savaş sırasında cephede olan Fernand Leger, savaş bitimine kadar toplar, bombalar, uçaklar ve kamyonlarla dolu bir dünyada aynı amaç ve üniforma içinde bir araya gelmiş askerlerle birlikte olmuştur. Leger, hastane ve cephe arasında geçirdiği zamanı “*Kağıt Oyuncuları*” adlı tablosunda ortaya koymuştur. Bu resimde; askerler, askerlerin kolları, bacakları, pipoları, miğferleri ve bir battaniyenin üzerinde oynadıkları oyun kartları, bir makinenin parçaları gibi bir araya getirilmiştir. Leger'e göre yaşadığı zaman o kadar parçalara ayrılmış ve hızla akmaktadır ki bu çağın sanatı ancak dinamik biçimler ve eleştirel bir anlatım ile temsil edilebilir⁹⁰.



Resim 3.1. Fernand Leger, "Kağıt Oyuncuları", 1917, Tuval üzerine yağlı boya, 130x195cm

Birinci Dünya Savaşına tanıklık eden sanat akımlarından birisi de 1909 yılında İtalya'da ortaya çıkmış zamanla Rusya ve İngiltere'de etkisini göstermiş olan Fütürizm'dir. Akımın öncülüğünü yapan İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti, 20 Şubat 1909 tarihinde Fransa'nın en ünlü gazetelerinden birisi olan La Figaro'da Fütürizm Manifestosu'nu yayımlatarak, İtalya'yı geçmişin tüm kangrenli hücrelerinden kurtarmak istediğini belirtmiştir. Manifestoda, Marinetti İtalyan gençlerine seslenerek, vatanseverlik duyguları içerisinde militarizmle işbirliği yapmaları için çağrıda bulunmuştur. İtalya'nın geleceğe

⁹⁰ ANTMEN A., A.g.e, 2010, s.62

yüzünü dönebilmesi için geçmişle bağlarının koparması gerektiğine inan Fütüristler; teknoloji, hız, dinamizm ve hareket gibi olguların biçimsel ve teatral ifadeleri üzerine eğilmişlerdir. Gelenek karşıtlığı ve teknolojiyle olan yakınlığı nedeniyle Kübizm ve Soyut Sanattan ayrılan Fütürizm, Birinci Dünya Savaşının başlaması ile ciddi yaralar almıştır. Fütürizm'in resim ve heykel manifestolarının yazarı Umberto Boccioni ve Sant Elia, savaş sırasında hayatlarını kaybetmişlerdir. Akımı başlatan Marinetti ise, 1915 yılında İtalyan ordusuna katılarak, başarı madalyası almıştır. Daha sonra Fütürist Politika Partisi'ni kuran Marinetti'nin Mussolini ile yakınlığı, akımın faşizmin resmi akımı olarak algılanmasına neden olmuştur⁹¹.

Savaşın ve 1917 Ekim Devriminin sonrasında oldukça ağır ekonomik sorunlar içerisinde olan Rusya'da ise yeniden kurulmakta olan bir toplum için sanatın pozitif etkilerinin neler olabileceği tartışma konusu olmuştur. Rusya'da toplumu iyileştirmenin araçlarından biri haline gelen sanat ve sanatçılar burjuvaziye hizmet eden akademik sanattan uzaklaşarak toplumsal gerçekçilik çatısı altında birleşmişlerdir⁹². Topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkı koymak isteyen Konstrüktivistler, yaratma ediminin yerine "*inşa etmeyi*" koyarak, sanatsal ilkeler yerine bilimsel ilkeleri özümsemişlerdir. Rus Konstrüktivizminin önde gelen temsilcilerinden Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodçenko, El Lissitzky gibi sanatçılar için sanat bir deney alanı, sanatçı ise toplum mühendisidir.

Alışıla gelmiş malzemelerin dışına çıkma eğiliminde olan Konstrüktivistlere göre biçimsel öğelere indirgenmiş, geometrik sadelikte ve teknolojinin el verdiği ölçüde endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilmiş konstrüksiyon, "*modern*"in en ideal biçimidir. Vladimir Tatlin'in 3. Enternasyonal Anıtı, Konstrüktivizm ile özdeşleşmiş; resim, heykel ve mimarinin benzersiz bileşiminin ütöpik bir ifadesidir. "*Gelecekteki uzay çağının dinamizmini yansıtmak adına dev spiral yapının içindeki silindir, küp ve küreyi rotasyonla hareket ettirmeyi hayal eden Tatlin, böylece kinetik heykel ve mimari fikrinin öncülüğünü yapmış, ancak Rusya'da dönemin maddi koşulları, Eiffel Kulesi'nin rakibi olan bu iddialı yapının gerçekleştirilmesine engel olmuştur*"⁹³. Rusya'da Konstrüktivizm etkisi 1920'li yılların başında zayıflamaya başlamıştır. Bu durumun oluşmasında Sovyet ideolojisinin natüralist ve geleneksel sanat biçimlerini daha etkin bir propaganda aracı olarak görmesinin etkisi büyüktür⁹⁴.

⁹¹ ANTMEN A., A.g.e.,s.65-70

⁹² LYNTON N., Modern Sanatın Öyküsü, Çev. ÇAPAN C., ÖZİŞ S., Remzi Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1991,s.103

⁹³ ANTMEN A., A.g.e.,s.102

⁹⁴ ANTMEN A., A.g.e., s.122



Resim 3.2. Vladamir Tatlin, "3. Enternasyonal Anıtı", 1919-1921, ahşap maket

Birinci Dünya savaşı sırasında, savaşa katılmayan İsviçre'nin Zürih kentinde, dünyanın yeni paylaşımlar adına saflara bölünmesini anlamsız bulan genç sanatçılar, uluslararası bir dayanışma içerisinde bir araya gelmişlerdir. Kendilerine Dada adı veren bu sanatçı topluluğunun öncülerinden Tristan Tzara'ya göre Dada: *"Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerlebir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtlıkların, birliğin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir"*⁹⁵. Tristan Tzara'nın da söylediklerinden anlaşılacağı üzere Dada, radikal bir sanatsal tavırdan yanadır. Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak arzusunda olan Dadacılar dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen aklın aslında ne kadar akılsız olduğu gözler önüne sermek istemişlerdir. Sanatlarında, kolaj ve assemblaj tekniklerine başvuran, rastlantısallığa önem veren ya da batılı kültürlerin dışındaki kültürlerin primitif öğelerine yer veren Dadacılar sanat ve yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmak arzusundadırlar.

Berlin'deki Dadacılardan Raoul Hausmann'ın buluntu nesnelerle tasarladığı *"Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu)"* isimli assemblajı Dada'nın tepkiselliğinin kaynağı olan aklın ifadesine yönelik en simgesel çalışmalarından birisidir. *"Berberlerin peruk takmak için kullandığı tahta kafanın üzerindeki mezura rasyonel akla göndermede bulunurken, tepesindeki metal asker bardağı savaşı çağrıştırmaktadır. Bir kulağında baskı rulosu, diğer kulağında bir kameranın vidalarını taşıyan tahta kafanın ensesinde bir cüzdan durmaktadır."*

⁹⁵ ANTMEN A., A.g.e., s.104

*Bütün bu buluntu nesneleri Hausmann 'önemsiz dış etkenlerle şekillenen insan bilincini' gözler önüne sermek amacıyla bir araya getirmiştir"*⁹⁶.

Dada'nın sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi olan "anti-sanat" terimini ilk kez kullanan Fransız ressam Marcel Duchamp'dır. Kübist kolajın bıraktığı yerden devam eden Duchamp, yaşamdan alınan bir kesiti yapıtına dahil etmek yerine, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir. Duchamp'ın bu radikal tavrı, sanatın ne olduğuna dair tüm alışlagelmiş sorgulamaları yerle bir etmeye yetmiştir. Duchamp'la birlikte sanat, bir yetenek ve beceri eyleminden, düşünme eylemine evrilmiştir⁹⁷.



Resim 3.3. Raoul Hausmann "Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu)", Buluntu nesnelerle asemblaj, 32.5x21x20cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris

Resim 3.4. Marcel Duchamp, "Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği", 1913, (asıl yapıt kayıptır)

Dada'nın her şeye, hatta kendisine dahi muhalif olan yapısı; kendi söylemini doğrularcasına akımın sonlanmasına neden olmuştur. Gerçeküstücülük bu bağlamda 1920'li yıllarda Avrupa'da Dada'nın küllerinden doğan bir akım olarak karşımıza çıkmaktadır. Andre Masson, Alberto Giacometti, Meret Oppenheim, Salvador Dali, Joan Miro, Hans Arp, Max Ernst, Arsile Gorky, Rene Magritte, Frida Kahlo gibi sanatçılar Gerçeküstücülüğün önemli temsilcilerindendir. Tıpkı Dada gibi aklın egemenliğine şüpheyile yaklaşan Gerçeküstücüler bilincin ötesine uzanarak, kaygıların gerçek kaynağına inmek istemişlerdir. Ahu Antmen "20.

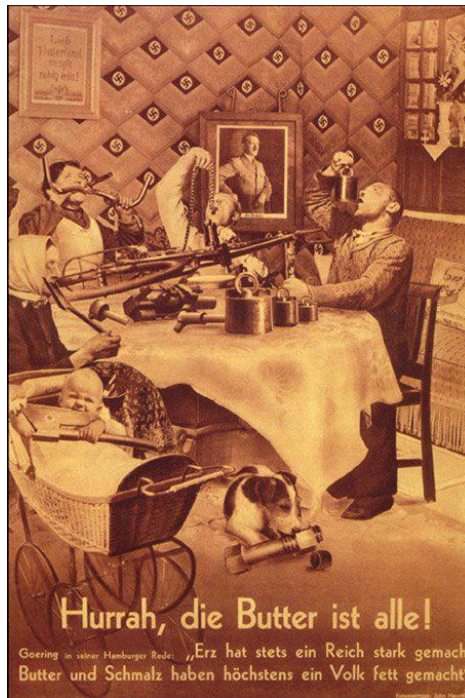
⁹⁶ ANTMEN A., A.g.e., s.120

⁹⁷ ANTMEN A., A.g.e., s.125

Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar” adlı kitabında Gerçeküstücülüğün sanatsal olduğu kadar politik olan tavrını şu şekilde özetlemiştir:

"Gerçeküstücülük de Dada gibi, sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değer yargılarına karşıdır ve politiktir. Gerçeküstücülerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir. Psikanalize olduğu kadar, Marksizme duydukları ilginin temelinde de bu vardır; toplumu ve bireyi, ‘tarihsel gerçeklik’ diye sunulan tarihsel aldatmacaların zincirlerinden kurtarmak misyonundan hareket etmişlerdir... Gerçeküstücülere göre sanatçı, küçük burjuva ahlakının bayatlamış değerlerine isyan eden bir tür romantik devrimcidir"⁹⁸.

Kübizm’den gelen parçalı görüntüleri, Dadaistlerin nesneleri kesip biçme işlemlerini, Sürrealizmin rastlantısal anlatımını fotomontajlarında birleştiren John Heartfield, çalışmalarını açıkça siyasi propaganda amacı olarak kullanmıştır. Savaşa katılmış ve savaştan nefret etmiş olan Heartfield’in yan yana ya da üst üste getirdiği görüntülerin gerçekliği, sanatçının oldukça çarpıcı, net ve güçlü anlatımlar yakalamasına neden olmuştur. Buna karşılık, Heartfield’in fotomontajlarının sanatı basitleştirerek halk için bir eğlence aracına dönüştürdüğünü düşünen Donald Kuspit’e göre: *"Yıkıcı olduğu iddia edilen şey, gösteri dünyasına girerek sanatsal bir eğlenceye (müthiş bir moda) dönüştür, çünkü kurallara meydan okumak için statükonun geleneksel kurallara boyun eğen yöntemlerini kullanır. Ne yazık ki; Heartfield’in yaptığı anti faşist fotomontajların kaderi de böyle olmuştur"*⁹⁹.



Resim 3.5. John Heartfield, "Yaşasın Tereyağının Hepsini Bitmiş" fotomontaj, 1935

⁹⁸ ANTMEN A., A.g.e., s.135

⁹⁹ KUSPIT D., Sanatın Sonu, Çev. TEZGİDEN Y., Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 107

Kitle iletişim araçlarının anlatım dilinin olanaklarından yararlanarak fotomontajlarını oluşturan Heartfield'in çalışmaları Kuspit gibi yazarlar tarafından eleştirilmiş olsa da, izleyen için yaşadığı dönemin toplumsal olayları ile ciddi bir yüzleşmedir. Heartfield, Nazi iktidarı döneminde Hermann Göring'in Almanya'da savaş araçlarına harcanan parayı haklı çıkarmak için yaptığı; demirin bir ülkeyi her zaman güçlendirdiği, tereyağı ve domuz yağının ise yalnızca insanları şişmanlattığı açıklamalarını, "*Yaşasın Tereyağının Hepsi Bitmiş*" isimli fotomontajında kritize etmiştir. Söz konusu çalışmada, gamalı haçtan oluşan bir duvar kağıdıyla kaplı yemek odasında; bisiklet parçaları, balta ve kürek gibi aletler yerken görüntülenen burjuva aile I.Dünya Savaşı sonrası ve II. Dünya Savaşı öncesi Almanya'sının yaşantısına dair önemli ipuçları vermektedir¹⁰⁰.

1920'lere kadar Dada hareketinin içinde kalmış olan George Grosz daha sonra Dada'dan ayrılarak Otto Dix ve Max Beckmann ile birlikte Alman Dışavurumculuğu akımının içinde yer almıştır. Savaşın acılarını ve tüm ürkütücülüğünü çizimlerine aktaran Otto Dix'in 1920-1923 yılları arasında yaptığı tablolar; kanlı, larvalı, kangrenli kemikler ve etlerden oluşmaktadır. Sanatçının çalışmalarına iktidar tarafından birçok kez ambargo uygulanmasına rağmen Dix karamsar tablolarını çizmeye devam etmiştir. Çünkü Otto Dix'e göre hayatın kendisi kötü ve tiksindiricidir. "*Gaz Saldırısı Sırasında Fırtına Birlikler*" adlı çalışması günümüzün kimyasal savaşlarını hatırlatan görüntüleri andırmaktadır¹⁰¹.



Resim 3.6. Otto Dix, "Gaz Saldırısı Sırasında Fırtına Birlikler", 1924, 19.3 x 28.8 cm, Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu, New York

¹⁰⁰ ALTUNEL L., A.g.e., s.95

¹⁰¹ ALTUNEL L., A.g.e., s.97

Diğer bir Alman dışavurumcu George Grosz genellikle Weimer toplumundaki gözü bir türlü doymak bilmeyen bürokratların, paralı fahişelerin, acımasız sanayicilerin bir anlamda toplumdaki çürümenin tasvir edildiği resimler yapmıştır. Grosz'un resimlerinin ortak özellikleri; ironik, alaycı, şiddetli ve ham bir gerçeklik taşımalarıdır¹⁰². Grosz'a göre: "*Sanatçı ya toplumu sömürlere katılabilirdi, ya da zamanımızın özelliklerini betimleme ve eleştirme yoluyla aynı zamanda devrimci düşüncüyü ve devrimcileri destekleyip savunarak, sömürülenlerin safında yeni bir toplum yaratmaktan vazgeçebilirdi*"¹⁰³.



Resim 3.7. George Grosz, "Güneş Tutulması", 1926, Heckscher Müzesi, Huntington, New York



Resim 3.8. George Grosz, "Toplumun Temel Direkleri", 1926, Tuval üzeri yağlı boya, 200x108cm

¹⁰² HEARTNEY E., Art and Today, (Sanat ve Bugün) Çev. AKINHAY O., Akbank Sanat Yayınları, İstanbul, 2008, s.366

¹⁰³ LYNTON N., A.g.e. s.160

Aynı dönemde Meksika'da Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Jose Clemente Orozco gibi ressamalar, köylü ve işçi kesim üzerinde yüzyıllardır süren baskılardan gelecek ümitlerine ve sosyalist ütopya kadar politik konuların işlendiği anıtsal duvar resimleri tasarlamışlardır. Amerika'da ise 1930'lu ve 1940'lı yıllarda, Thomas Bart Benton, Jacob Lawrence ve Ben Shahn gibi sanatçılar Amerika'nın demokrasi vaatlerinin altını çizerek ülkenin kendi standartlarına bağımlı kalması konusunda sosyal reformcuların yanında olmuşlardır¹⁰⁴.



Resim 3.9. Diego Rivera, "Meksika halkının siyasi görüşü" adlı duvar resminden detay, 1928

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra; savaş ve politik baskı gibi toplumsal konulardan uzaklaşma eğilimindeki, kederli ve kendi iç dünyasına kapanmış olan sanatçı profili evrensel konulardan elini çekerek kendi bireysel özgürlük alanına odaklanmayı tercih etmiştir. Amerika'da Soyut Ekspresyonistlerin öncülüğünü üstlendiği bu eğilimde Jackson Pollock, Mark Rothko ve Barnett Newman gibi isimler öne çıkmıştır. Savaş öncesi Avrupa'sında, Gerçeküstücüler ve Konstrüktivistlerin sosyalist gerçekçilik aracılığı ile sergilediği güçlü sosyalist eğilimler ve propagandalar, Amerikan Soyut Dışavurumcularında yerini içe dönük, apolitik bir tutuma bırakmıştır. Bu sanatçılar, politik, estetik ve ahlaki değerlerden bağımsız, bir özgürlük eylemi olarak gördükleri sanatı gerçekleştirme çabası içine girmişlerdir¹⁰⁵. Soyut dışavurumculuğun öneli temsilcilerinden Jackson Pollock için tuval, gerçek ya da hayali bir nesnenin yeniden üretildiği, tasarlandığı ya da çözümlendiği uzaysal bir mekan değil, eylemde bulunan bir sahadır.

¹⁰⁴ HEARTNEY E., A.g.e, s.366

¹⁰⁵ ANTMEN, A.g.e., s.143-148



Resim 3.10. Jackson Pollock çalışırken (Solda)

Jackson Pollock, "Resim", 1948, kağıt üzerine yağlı boya, 57 x 78 cm (Sağda)

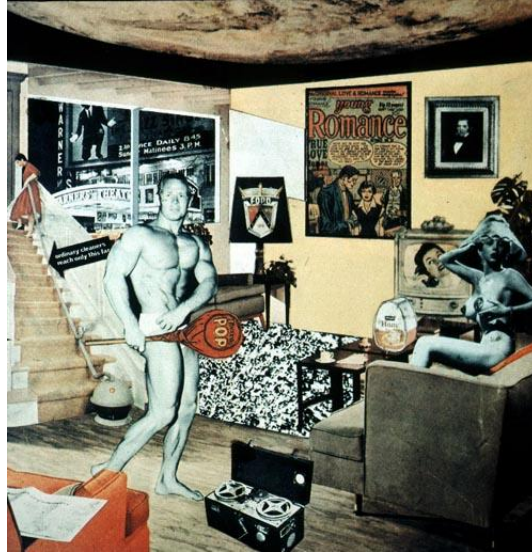
1960'lı yıllara gelindiğinde, modernizm ütopyası muhalif kimliğini kaybetmiş, giderek kapitalist sistemin bir aracı haline gelmiştir. Clement Greenberg gibi sanat eleştirmenlerinin formalist ve yüksek sanattan yana olan tavrını eleştiren Pop Art akımı, Amerika ve İngiltere'de, Soyut Ekspresyonizme karşı kültürel bir tepki niteliğinde gelişmiştir. Pop Art'ın anlatım dili ilk başlarda Avrupa'daki Avangard akımların sanat ve hayatı birleştirme çabalarına benzetilse de aynı türden işlerin tekrarı zamanla tüketim nesnelerinin estetize edildiği hissini uyandırmıştır¹⁰⁶. Antakyalıoğlu, Artist Actual'de yer alan "*Satılık Sanat*", isimli makalesinde Pop Art'ın ortaya koyduğu çelişkiyi şu şekilde özetlemektedir:

"Popüler kitle kültürünün, tüketim amaçlı yaşam biçiminin, reklam sektörünün özünden ve tüm tekniklerinden beslenen pop-art, adlı üstünde çabuk tüketilip hemen unutulacak olan, sabun köpüğü anlamına gelen 'pop' kelimesiyle, aslında tek derdi zamana direnmek ve hiç unutmamak olan 'art' yani 'sanat' kelimesini birleştirir. Ortaya büyük bir çelişki çıkar. Bu çelişki, insanoğlunun ölümlülüğüne meydan okuyabildiği tek aracı olan sanatı bizzat ölümlü hale getirme fikrini besler. Pop-art bir bakıma ölümsüzlüğün katili bir sanat biçimidir ve bunun kaynağı da başka bir ironiden oluşan postmoderndir"¹⁰⁷.

İngiltere'de yaşayan Richard Hamilton'ın "*Bugünün evlerini çekici kılan nedir?*" adlı kolajı Pop Art'ın ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Vücut hatlarına son derece önem veren bir çiftin bulunduğu ev, döneme ait günlük yaşamdaki her türlü yeniliği barındırmaktadır. Kolajda yer alan: çizgi roman sayfası, pop marka tenis raketi, ambalajında salam, televizyon, elektrikli süpürge ve müzik seti gibi objeler; duvarda asılı duran ve eski bir aile büyüğüne ait fotoğrafı neredeyse arka planda bırakmıştır.

¹⁰⁶ BÜRGER, A.g.e. s.25

¹⁰⁷ ANTAKYALIOĞLU Z., A.g.e, s.12



Resim 3.11. Richard Hamilton, "Bugünün evlerini çekici kılan nedir?", 1956, Kağıt üzerine kolaj, 25x22,5cm

Amerika'da ise; seri ve mekanik üretilen çalışmalar, estetik uygulamalarda anonimlik, kitle ve yüksek kültürün kaynaştırılması gibi özellikleriyle Andy Warhol, onunla eş zamanlı ilerleyen Minimalistlere temas etmekten kaçınarak, sanat nesnesini adeta bir fabrika estetiğiyle kutsamıştır. Çalışmalarında tüketim kültürünün ürünlerini kullanmaktan çekinmeyen Warhol'a göre endüstriyelleşme ve standartlaşma; farklı sosyal tabakalar arasındaki ayrımı azaltarak, zengin ve fakir için eşit imkanlar yaratılmasına aracı olmuştur. Warhol resimlerinde, endüstriyel ürünlere ya da Hollywood yıldızlarına ait imajları yüzlerce kez tekrarlayarak; baskı teknikleri ile resim geleneğinin buluşturmuş; bir anlamda monotonluğun, tekrarın ve endüstriyelleşmenin sanat üzerindeki izdüşümlerini aramıştır. Warhol için popüler figürlerin pırıltılı yaşamları kadar trajik hayat hikayeleri dikkat çekicidir. Toplum içinde adeta bir kahraman halini alan bu figürler Warhol'a göre modern çağın yeni ikonlarıdır¹⁰⁸. Bu açıdan bakıldığında Warhol'un yaşadığı çağı yakalayabildiği söylenebilir ancak Warhol'un resimleri; reklamla sanatın adeta birbiri içinde eritildiği, ticari ve yeni bir sanatsal dilin oluşmasına hizmet etmiştir. Antakyalıoğlu, çalışmalarında meta fetişizmini kutsayan Warhol'u şu sözleriyle eleştirmektedir:

"Medya, film ve reklam endüstrilerine hayran olan Warhol; kült figürleri, film yıldızlarını, pop starları, çalışmalarının merkezine oturtur. Marilyn Monroe, Elvis Presley gibi yıldızlar aslında çok kısa sürede mega star olmuştur ve tüm bunlar sanat sayesinde değil, pazarlama teknikleri sayesinde gerçekleşmiştir. Bu yüzden Warhol, 'Para kazanma işi bir sanattır, çalışmak bir sanattır, iyi iş erbablığı en iyi sanattır', derken her şeyin aynen Karl Marx'ın kapitalist rejimler için öngördüğü ve en büyük virüs saydığı mal fetişizmine alet olabileceğini, her şeyin alım-satım

¹⁰⁸ ŞAHİNER R., A.g.e., s.20

değeri olduğunu göstermeye çalışır. Warhol'un Marx'tan farkı bunu hiç de kötü bir şey olarak algılamamasıdır"¹⁰⁹.



Resim 3.12. Andy Warhol, "Marilyn x 100" resminden bir bölüm, 1962, Tuval üzerine akrilik ve ipek baskı

Resim 3.13. Andy Warhol, "Brillo Kutuları", 1964,

44 x 43 x 33,5 cm, Brillo kutuları üzerine serigrafi, Ludwig müzesi

Andy Warhol'un yanı sıra Amerika'da Edward Kienholz, Claes Oldenburg, George Segal gibi pop art sanatçıları; kitle ve tüketim kültürünün imgelerini, günlük yaşama ait nesneleri ve anları figüratif ve gerçekçi mekan düzenlemelerinin bir parçası haline getirmişlerdir. Edward Kienholz'un "*Portatif Savaş Anıtı-1968*" adlı çalışması, Pop Art akımının son örneklerindendir. Sanatçı bu çalışmada; Vietnam Savaşı'nın yükselişi döneminde, ABD donanmasından Iwo Jimay'a bayrak diken bir grubun fotoğrafı ile küçük bir market-kafe'nin görüntüsünü birleştirmiştir. Çalışma bir anlamda, tüketim ve fethetmek kültürünün beraber işleyen mekanizmasının altını çizmektedir¹¹⁰.



Resim 3.14. Edward Kienholz, "Portatif Savaş Anıtı", 1968

¹⁰⁹ ANTAKYALIOĞLU Z., "Satılık Sanat", Artist Actual, Sayı:4, İstanbul, 2007, s.14

¹¹⁰ ALTUNEL L., A.g.e., s.135

3.2. Postmodernizmin Getirileri: Sanatta Kavram ve Sözcüklerin Hakimiyeti

Marcel Duchamp'ın bireysel, deneyimden yana, cesur, zaman zaman kışkırtıcı ve eğlenceli, zaman zaman çelişkili ve anarşist tavrı; estetiğin yüceltilmesine, sanatın iktidarına ve ticarileşmesine karşı geliştirdiği bilinçli edimlerdir. Marcel Duchamp'ın bakış açısı, bugün dahi bir çok sanatçının sanatına sızabilmiştir. Duchamp'ın sanatındaki sınırsızlık, bugün bize istediğimiz her şeyi sanat ürünü olarak ortaya koyma cesareti vermektedir. Hazır yapımlarında, kelimeler ve kavramlarla oynamayı seven Duchamp, sanatı bir düşünce ürünü haline getirme isteğindedir. Kelimeleri kendi doktrinlerini açıklamak için kullanmak yerine, hazır yapımlarının önüne veya ardına koyan sanatçı, yarattığı anlamlarla izleyenin zihninde yeni bilmece hazırlamıştır. Yapıtlarında, anlamsızlığın ya da farklı anlamların bir arada bulunmasından oluşan karışıklık ve karışıklık, sanatı estetik bağlamdan kopararak onun zihinsel bir mesele olarak algılanmasına yardımcı olmuştur¹¹¹. Bu nedenle kavramsal sanatın kökenlerini Marcel Duchamp'da arama konusunda bir çok sanat teorisyeni hem fıkirdir.

Duchamp-sonrasında ve "*Kavramsal Sanat*" öncesinde de kavramsal üretimden söz etmek mümkündür. Biçimsel değerlerden ziyade içeriğin önem kazandığı bu dönem sanatçıları ve eserlerini Antmen, şu şekilde anlatmaktadır:

"Robert Rauschenberg'in ressam Willem de Kooning'in bir desenini alıp 40 adet silgi tüketerek sildiği "Silinmiş De Kooning Deseni" (1953) ya da Paris'teki Iris Clert Galerisi'ndeki bir sergiye, "Bu Telgraf Iris Clert'in Portresidir, Ben Öyle Diyorsam Öyledir" mesajıyla gönderdiği telgrafla katılması, Fransız sanatçı Yves Klein'in boşluğu elle tutulur hale getirmek adına Iris Clert Galerisi'ndeki sergisinde boş galerinin kendisini sergilemesi, 1960'ta Yeni Gerçekçi sanatçı Arman'ın aynı galeriyi atıklarla doldurması, Hollandalı sanatçı Stanley Brouwn'un (1935-) Amsterdam'daki tüm ayakkabı mağazalarının vitrinlerini kendi yapıtının parçaları sayması, 1961'de İtalyan sanatçı Piero Manzoni'nin (1933-63) kendi nefesi, kendi dışkısıyla yaptığı "Sanatçı Soluğu" (1960) ve "Sanatçı Boku" (1961) gibi örnekler, elbette ki kavramsal bir eğilim içinde ele alınması gereken yapıtlardır. Bu tür yapıtlarda sanat yapıtının üslubu, değeri ve aura'sı yerle bir edilmiş; sanatçının tepkisel tavrı, yapıtın içeriği haline gelmeye başlamıştır"¹¹².

Sol LeWitt, Joseph Kosuth gibi sanatçılar ile çalışmalarının çoğunu 1967-73 yılları arasında üreten "*Sanat ve Dil*" grubunun sanat-kavram ilişkisi üzerine yazdığı metinler ve sanat çözümlemeleri, Kavramsal Sanatın bir sanat akımı olarak görülmesine katkıda bulunmuştur. "*Sanat ve Dil grubu üyeleri dergi metinleri ve diyalogları için araştırma yaparken, sanatın ilerleme olanakları, sanat paradigmalarının yer değiştirmesi, sanatçı-*

¹¹¹ BAYKAM B., Maymunların Resim Yapma Hakkı, Literatür Yayıncılık, 1.Baskı, İstanbul, 1999, s.237-247

¹¹² ANTMEN A. A.g.e., s.194-195

izleyici ilişkisi, sanat kurumları-sanatçı ilişkisi ve sanat kurumu-sanat yapıtı ilişkisini de incelemiştir"¹¹³. Kosuth ile Lewitt'ten önce ve onlarınkine benzer bir şekilde, kavram sanatı terimini ilk kez kullanan, Fluxus sanatçılarına olan yakınlığı ile bilinen Henry Flynt'dir. Flynt'e göre sanatın malzemesi her şeyden önce kavramdır. Kavramın dil ile sıkı bir bağı vardır. Bu nedenle kavram sanatının da malzemesi her şeyden önce dildir¹¹⁴.

Joseph Kosuth'a göre sanatın doğasını gerçek anlamda sorgulayan ilk sanatçı, hazır-nesneleriyle yeni bir dil konuşan Marcel Duchamp'dır. Çünkü, Kosuth için, sanatçı olmak sanatın doğasını sorgulamak demektir. Bu bağlamda; Kosuth, sanat eserinde sonuç bir nesne dahi olsa, eserin biçimsel niteliklerdense sanatçının niyetine odaklanmanın daha doğru olduğunu düşünmektedir¹¹⁵.



Resim 3.15. Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", Yerleştirme görünümü, bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımı, 1965, Modern Sanat Müzesi, New York

1969 yılında, "*Sanat ve Dil*" grubu üyelerinden Terry Atkinson, aynı adlı derginin ilk sayısında yazmış olduğu makalede, sanat kuramı ve sanat nesnesi arasındaki bağı Kavramsal Sanat açısından değerlendirerek; yeni bir tartışma konusu ortaya atmıştır. Kavramsal Sanat üzerine olan makalenin temel sorularından birisi söz konusu makalenin kendisinin de bir Kavramsal Sanat çalışması olarak görülüp görülemeyeceği üzerinedir. Atkinson'a göre: "*Resim, bir yüzey üzerinde birtakım renk ve çizgilerden oluşan bir nesnedir, ama aynı zamanda, kendi dilinin olanaklarıyla karşısındaki insana bir şeyler söyleyen yapıttır. Resmin*

¹¹³ ATAKAN N., Sanatta Alternatif Arayışlar, Karakalem Kitabevi, 1. Baskı, İzmir, 2008, s.51

¹¹⁴ YILMAZ M., A.g.e., s.215-216

¹¹⁵ ATAKAN N., A.g.e., s.55-56

dili görsel, metnin dili yazınsaldır, dolayısıyla bir sanat metninin bir resimden farkı sadece biçimseldir"¹¹⁶. Örneğin, bir sanatçının yazdığı metnin sayfalarını çevreleyerek sergilenmesi durumunda önemli olan görsellik değil, okunulabilirliktir. Atkinson için, klasik resim ya da heykel anlayışının çok uzağına düşen bu yaklaşımda önemli olan sanatçının niyetidir.

Atkinson'dan farklı olarak Lawrence Weiner'e göre, sözcükler ve resim arasında hiç bir fark yoktur. Sanat okunabilir bir şeydir. Bir yapıtın inşa edilmesi her zaman gerekli değildir. Yapıtın kağıttaki ya da zihindeki önermeleri, onun var olması için yeterlidir. Resim, izleyicinin aklına düştüğünde artık satın alınmasına gerek yoktur, çünkü izleyici onu aklında tutarak, istediği her yere götürebilir¹¹⁷. Bedri Baykam da "*Post-Duchamp Krizi*" adlı makalesinde, sanat eserinde metnin yani sözcüklerin kazandığı önemi şu şekilde özetlemektedir:

"...Sanatın çok yaratma kapasitesi artık tarihe yenik düşmüş gibi ve ipler artık Metin'in , yani Text'in, Söylem'in eline geçmiş. Yani, bugün artık neyin yeni, neyin ilgi çekici, neyin alınır, neyin alınmaz olduğuna Metin karar veriyor. Filozoflar, sanat tarihçileri, keskin eleştirmenler artık yapıtın arkasında değil, önündeler. Metin önde gidiyor, yapıt arkadan geliyor. Artık önemli ressamların önemli yapıtları, bayrağı taşıyıp olayı sürükleyen yazarların metinlerine birer illüstrasyon olabilmek şerefine erişmeye çalışıyorlar"¹¹⁸.

Kavramsal sanatçıların hemen hemen hepsi dilin olanaklarından yararlanmışlardır. Onlar genellikle dili, sanatın kendisini tanımlamak, analiz etmek yada diğer olgulardan bağımsız olduğunu gözler önüne sermek için kullanmışlardır. Buna karşılık, Hans Haacke ve Douglas Huebler gibi sanatçıların dile başvurma nedenleri siyasal ya da toplumsal konuları tartışmaya açmak, bu konular hakkında bilgi vermek ya da bilgi toplamak üzerinedir. Huebler'in dili öyküsel, Haacke'ninki ise eleştireldir. Çocukluğu Nazi Almanyası dönemine rastlayan, gençliğinde ise 1960'lı yılların sol ve muhalif hareketleriyle tanışan Hans Haacke, Karl Marx'ın düşüncelerinden de etkilenecek sanatına toplumsal bir işlev yüklemiştir.

Hans Haacke'ye göre:"*Hangi siyasal rejimde olursa olsun, müze ve sanat galerilerine parasal kaynak sağlayanların siyasal ve toplumsal kimlikleri ortaya konulmalıdır. Çünkü kültür ve sanatı destekleyenler, ister özel isterse kamu kuruluşları olsun, her zaman belli çıkarların peşinde koşarlar; kimse sırf iyi niyet ve hizmet olsun diye sanata destek olmaz.*

¹¹⁶ YILMAZ M., A.g.e., s.217

¹¹⁷ ATAKAN N., A.g.e., s.51-52

¹¹⁸ BAYKAM B., "Post-Duchamp Krizi", Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji, a + A yayınları, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4, İstanbul, 1992, s.69

*Müze yöneticileri ya da sponsorlarının hiçbiri temiz değildir"*¹¹⁹. Bu yapılanmanın tamamıyla dışında kalmak; sanatçı için mümkün görünmese de, sistemin bozuk yanlarını ya da çarpık ilişkilerini sergilemekte yarar vardır.

Haacke'nin düzenlemelerinden birisi 1970'li yıllardan beri topladığı Mobil petrol şirketinin etkinlik belgeleri ile ilgilidir. Bu belgeler, Mobil şirketinin hem Güney Afrika'daki ırkçı yönetime ve diğer kirli işlere hem de kültür ve sanat etkinliklerine para aktardığını göstermektedirler. Sonuç olarak Haacke'nin, New York Metropolitan müzesinde bu belgelerle gerçekleştirdiği "*MetroMobilitan*" sergisi, Mobil şirketi yönetimince engellenmeye çalışılmıştır¹²⁰.



Resim 3.16. Hans Haacke, Yaratan İzin, Düzenleme, 1981

3.3. Sanat-Eylem-Kavram: Joseph Beuys

"*Sanatı burjuva hastalıklarından kurtarmak*", "*ölü sanattan arınmak*", "*sanatta devrimci bir akım başlatmak*" sözleri, Amerikalı sanatçı George Maciunas'ın yazdığı Fluxus manifestosunda Fluxus'un amaçları olarak sıralanmaktadır. Fluxus bir sanat akımı olarak nitelendirilmese de, 1960'lı yılların kültürel muhalefet dalgasına eklenerek, sanatın biçime ve estetiğe olan saplantılı tavrına karşı oluşturdukları ortak muhalif duruş, Fluxus sanatçılarının isimlerinin bir arada anılmasına neden olmuştur. Bu isimler Amerikalı besteci John Cage, Alman sanatçı Joseph Beuys, Koreli sanatçı Nam June Paik, Yoko Ono, La Monte Young, Wolf Vostell olarak sıralanabilir. Akış, hareket, bolluk, yükseliş gibi kelime anlamları olan

¹¹⁹ YILMAZ M.,A.g.e.,s.230

¹²⁰ YILMAZ M.,A.g.e.,s.232

Fluxus bir sanat hareketi olarak insan eylemlerini akışkan düşüncenin maddi biçimleri olarak düşünmüş ve eylemi sanatın merkezine yerleştirmiştir¹²¹.

Fluxus'da, kendisine ve yaşama yabancılaşma sürecine girmiş sanatçı kendisini sanat nesnesi haline getirirken, izleyicinin gösteriden alımladıkları ile yaşadığı toplumu sorgulaması amaçlanmıştır. Sanatta yeni bir dil arayışına giren ve karşı-sanat duyarlılığında gelişen Fluxus hareketi, karmaşıklıktan çok basitliğe değer vererek kendisinden önceki Dadacılık gibi güçlü bir tüketicilik karşıtlığı, sanatçı merkezli yaratıcı bir eylem alanı içermiştir. Rıfat Şahiner'e göre, I. Dünya Savaşı'ndan sonra Dada ne ise II. Dünya Savaşı'ndan sonra da Fluxus odur. Çünkü her ikisi de burjuva sanatına ve kurallara bağlı bir estetiğe kafa tutmuştur. Fluxus'la birlikte, Marcel Duchamp'ın yerini Joseph Beuys almıştır¹²².

Joseph Beuys'un oldukça ilginç yaşam öyküsü onun sanatını anlayabilmek açısından oldukça önemli görünmektedir. Sanatçı 1921'de Almanya'nın Krefeld şehrinde dünyaya gelmiştir. Katolik bir aileye sahip oldukça duyarlı bir çocuk olan Beuys'un doğa olayları her zaman ilgisini çekmiştir. İnsanları ve doğayı iyileştirmeyi düşünen sanatçı ilk başlarda doktor olmayı istemişse de 1945 yılında İkinci Dünya Savaşı'ndan döndükten sonra Düsseldorf Sanat Akademisi'ne başvuruda bulunmuş ve kabul edilmiştir. Bu seçimi yapmasındaki en önemli nedenlerden birisi gönüllü savaş pilotu olarak katıldığı İkinci Dünya Savaşı'nda Kırım taraflarında uçağının düşürülerek, 1945 yılına kadar savaş tutsağı olarak kalması etkindir. Savaş esnasında ağır yaralanmış olan Beuys'un arkadaşlarının çoğu savaşta hayatlarını kaybetmiştir. Kırımlı Tatarlar tarafından donmak üzereyken bulunan Beuys'un vücuduna iç yağı sürülerek, keçeye sarılması onu yaşama döndürmüştür. Tüm bu olaylardan sonra bir yandan bedensel bir hasardan kaynaklanan ruhsal eziklik, bir yandan da Nazi ordusunda görev almış olmanın getirdiği suçluluk duygusu peşini hiç bırakmamıştır. Bu nedenle Beuys, modern bir doktor olarak değilse de bir sanatçı, modern bir şaman olarak insanları iyileştirme fikrini edinmiştir¹²³.

Beuys'un eylemlerinde Tatar Türklerinin Şaman inancı etkili olmuştur. Şaman kültüründe ayinlerin iyileştirici ve eğitici bir etkisi vardır, şamanlar hastanın yerine geçerek onun yerine acı çekerler, onların ruhlarıyla ilişkiye geçerler. Beuys da bu nedenle işe kendinden başlayarak, hasta ve iyileştirilmesi gereken toplumsal bedenin tedavisi ile ilgilenmiştir. Bu ise

¹²¹ ANTMEN A., A.g.e., s.203-205

¹²² ŞAHİNER R., Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya da Modernin Yapıbozumu, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, 2008, s.52

¹²³ YILMAZ M., A.g.e., 272-273

ancak sınırları ve tanımı genişletilmiş bir sanat yaklaşımı ve karşısındakini uyarabilen onu sarsabilen bir sanatçı ile mümkün olabilecektir¹²⁴.

Joseph Beuys'a göre insan; düşünce, duygu ve irade bahşedilmiş bir heykeldir aynı zamanda politiktir. Yani biçim alabilir, biçim verilebilir, değişebilir. İnsan, düşüncesiyle, sesiyle, devinimiyle, bakışlarıyla enerji alır, enerji yayar. Duchamp'ın sanat anlayışında her nesne sanat eseri olabilirken, Beuys'un sanat anlayışında her insan sanatçıdır. Beuys, batı sanatı tarihi boyunca meydana gelen devrimlerin hiçbirinin sanatın özünü tam olarak kavrayamadığını düşünmüştür. Onun için Duchamp'ın anti-sanat hareketi dahi geleneksel sanatın estetik unsurlarını barındırdığı için sanatta yeni bir dönemi başlatamamıştır. Sanatın temellerini aramak için saf biçimsel ve estetik perspektiften feragat etmek zorunludur. Beuys için sanatçının görevi gerçeği parçalamak, formlarını ayırtırmak ya da insanlara gerçeği göstermek değildir. Sanatı dönüştürme eylemi zaten mevcut olan bir sanat gerçeğinden hareket edemez, onun yapması gereken sanatın ilkel yani primitif yapısını yeniden keşfetmektir. Bir anlamda sanatçının sanata dair arkeolojik bir kazı yapması mecburidir. Burada odaklanması gereken "*hakikat*"ın yalın enerjisidir. Beuys için sanatın nesnel analizi her şeyden önce bir enerji meselesidir ve bunu yapabilmek için öncelikle enerjilerin envanterini çıkarmak gerekmektedir¹²⁵.

Beuys' göre sanat bir özgürlük bilimidir. Sanatçı ise özgür ve özerk yapısını oluşturarak oyun ruhunu evrensel bir dille eylemlerine geçirmelidir. Beuys, sanatın varlığına ilişkin görüşlerini şu sözleriyle açıklamaktadır:

"İlk etapta öyleyse özgürlük bilimi olarak sanat; sonrasında her şeyin orijinal (ilksel, temel) üretimi olarak sanat. Bir çok insan herkesin sanatçı olamayacağını düşünüyor. Bu tam da bizim bir kez daha bu kavramın ('sanat' kavramı) özgürlüğe açıklık getiren ve onu cisimleştiren bir şey olarak niçin insanoğlunun temel özelliğini tanımlamak için hizmet ettiğini görmek zorunda olduğumuzu açıklıyor. Bunu, sanatın geleneksel burjuva kavrayışı ile değil antropolojik bir konsepti ile yapmak zorundayız¹²⁶".

Beuys'un çalışmalarında kullandığı malzemeler öncelikle kendisi, sonra içyağı, keçe bakırdır. Diğer kullandığı malzemeler ise; kemik, bitki artıkları, ölü tavşan, at kurt gibi organik varlıklar ile kablo, elektrik feneri, piyano, televizyon, radyo gibi teknolojik ürünler ve sandalye, tabak, fırça gibi kullanım eşyalarıdır. Eylemlerinde, bu malzemelere kendi

¹²⁴ YILMAZ A.g.e., s.274-275

¹²⁵ DONA M., Kendi Ülkesinde Bir Yabancı: Joseph Beuys'un Metafizigi Üzerine Notlar, Çev. POLAT N., Artist Actual, Sayı:39, İstanbul, 2010, s.64-69

¹²⁶ DONA M., A.g.e., s.67

özelliklerini kaybetmeden metaforik anlamlar yüklemiştir. Ölü tavşan sanatçının sıklıkla kullandığı organik varlıklardan birisidir. "*Ölü bir Tavşana Resimleri nasıl açıklamalı?*" adlı eyleminde sanatçı kucağındaki ölü tavşana yaptığı çizimleri anlatmaktadır. Bu tavır ironik olduğu kadar sanatçının ideolojik duruşunun da bir göstergesidir¹²⁷. Beuys bu eylemiyle, sanata ve insan varlığına dair yaptığı sorgulamaları en vurucu şekilde izleyici ile yüzleştirmiştir.



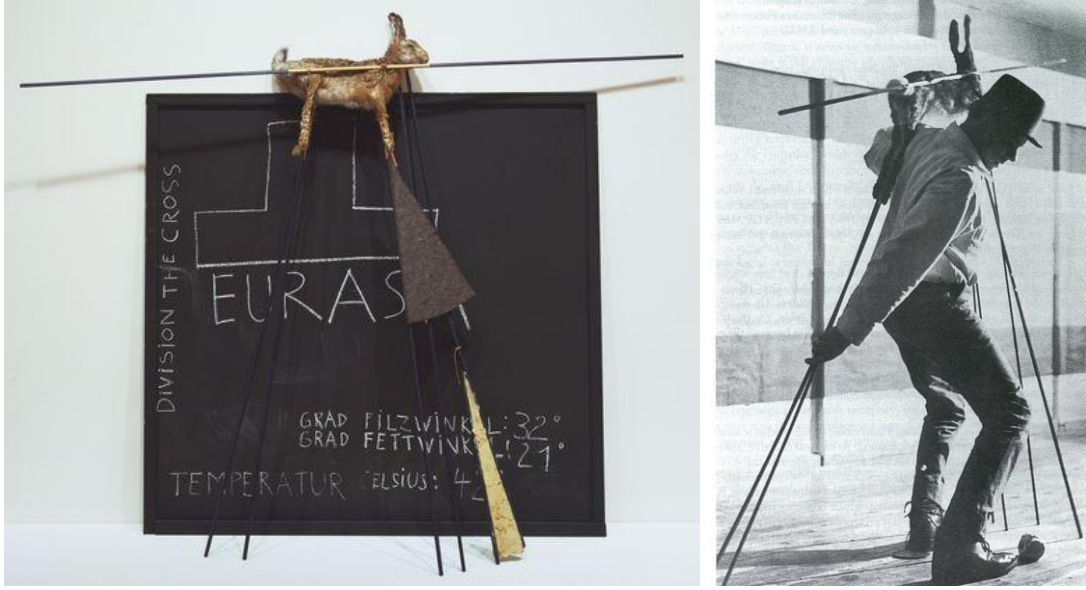
Resim 3.17. Joseph Beuys, "Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı?", 1965

Beuys'un 1964 yılında Duesseldorf'ta gerçekleştirdiği "*Sibirya Senfonisi*" diğer adıyla "*Avrasya*" isimli diğer bir gösterisi, sanatçının gösteri alanını ağızındaki boru ile bir takım garip sesler çıkararak adımlamasıyla başlamıştır. Gösteri boyunca yine ölü bir tavşan sanatçıya eşlik etmiştir. Mekanda çadıra benzer bir keçe, birde kara tahta mevcuttur. İlk başta kara tahtanın üzerinde çizilmiş bir haç vardır, daha sonra sanatçı haç işaretinin yarsını silerek "*Eurasia*" (Avrasya) kelimesini ve bu kelimenin sol tarafına "*Haçın Dağılımı*" anlamına gelen "*Diffusion of the Cross*" yazmıştır. Tahtanın hemen altında ise odanın, donyağının ve keçenin kaç derecede olduğu yazılmıştır. En sonunda ise ölü tavşan şamanların "*baydara*"sına benzer bir şekilde bir takım çubuklara geçirilerek hemen altında üçgen bir keçe ve üçgen bir yağ parçası ile tahtanın ön tarafına yerleştirilmiştir¹²⁸. Bu aksiyonda ilk olarak kullandığı Avrasya kavramı, Beuys için Doğu - Batı olarak bölünmüş dünyanın birleşmesinin sembolüdür. Paust'a göre: "*Böylelikle tavşan, bir hareketli köprü işareti olur, bu özelliğiyle Soğuk Savaş'ın aşılmasının ve Doğu ile Batı arasında siyasi yakınlaşmanın simgesi olmanın yanısıra mantık*

¹²⁷ ŞAHİNER R., A.g.e., 66

¹²⁸ YILMAZ M., A.g.e., s.265

ile analitik bilimler tarafından yönlendirilen Batı ile manevi ve ruhsal niteliklerin belirlediği Doğu arasında bir aracı haline gelir"¹²⁹.



Resim 3.18. Joseph Beuys, "Sibirya Senfonisi", "Avrasya", 1964, Duesseldorf

Beuys, 1972 yılında Berlin'de Karl Marx Meydanı'ndaki 1 Mayıs gösterileri sırasında biri Asyalı diğeri Afrikalı iki öğrencisi ile beraber "Süpürme" adlı bir eylem gerçekleştirmiştir. bu eylemde, Beuys'un elinde kırmızı bir süpürge, öğrencilerinden birinde kürek diğesinde ise "Parti Diktatörlüğü Böyle Aşılır" ibaresi yazılıdır. Miting bittikten sonra Beuys ve öğrencileri kalabalıktan arta kalanların hepsini süpürerek bu torbalara doldurmuş, daha sonra ise tüm bu birikintileri bir galeride sergilemişlerdir. Beuys bu eylemiyle öğrencilerin özgürlük isteklerini haklı bulduğunu ancak eylemlerin herhangi bir partinin kölesi olmadan ve kavgadan uzak gerçekleştirilmesi gerektiğinin altını çizmiştir¹³⁰.



Resim 3.19. Joseph Beuys, "Süpürme", 1 Mayıs 1972, Karl Marx Meydanı, Berlin

¹²⁹ PAUST, B. , Eminim bu tavşan ömür boyu sürececek bir çalışmanın eseridir, Hayvanların Joseph Beuys'un Eserlerindeki Önemi, Joseph Beuys - Aslolan Çizgidir, Schloss Moyland Müzesi Koleksiyonundan Bir Seçki, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.79-98.

¹³⁰ YILMAZ M., A.g.e., s.277-278

Beuys'un diğ er bir eylemi 1974 yılında New York'ta gerçekleştirdiğ i "*Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni*" isimli eylemdir. Uçak Amerika'ya girdiğ i andan itibaren gözlerini kapatan sanatçı, pasaport kontrolünden geçer geğmez, henüz havaalanındayken bir keçeye sarılmıştır. Bu şekilde bir sedyeye yatırılıp ve yol boyunca 'acil' alarmı veren ve önünde büyükçe bir kırmızı haç işareti olan bir ambulansla galeriye kadar getirilmiştir. Böylece havaalanı ve galeri arasındaki mesafede, Amerika hakkında elinden geldiğince az şey görmüştür. Galerinin bir kısmı, daha önceden tel örgüyle kapatılarak bir kafese dönüştürülmüştür. Kafesin tabanının tahtadan olmasının nedeni sanatçının ayaklarını yerden yani, "*Amerikan Toprağı*"ndan kesmeye yöneliktir. Kafesin içinde vahşi bir kurt, biraz saman, birkaç tutam kuru ot, türbin sesi yayan bir cihaz ve yanı sıra beş nüsha Wall Street gazetesi vardır. Sanatçı keçeye sarılı vaziyette, dikkatlice kafese yerleştirilmiş, hareketsiz bir şekilde, bir süre öylece kalmıştır. Bu arada, mekânın ilk sahibi kurt içeri getirilen bu garip nesneye yaklaşıp etrafında dolaşmış, birç ok açıdan kokladıktan sonra sakinleşmiştir. Kurdun kokusuna alıştığına kanaat getiren Beuys yavaş hareketlerle kımıldamaya başlamış, bedenin dört duruşunu; yatay, çömelme, ayakta durma ve özgürleşme aşamalarını tek tek göstermiştir. Daha sonra iç eride sakladığı ucu eğri bastonunu dışarıya doğru uzatıp yanında getirdiğ i feneriyle iç erden bastonunu aydınlatmıştır. En sonunda üstündeki keğeyi tamamen atan sanatçı kafesin içinde ve tel örgünün dışındaki izleyicilerin gözleri önünde kurtla karşı karşıya kalmıřtır¹³¹.

Gösteri sırasında eldivenlerini kurda vererek, simgesel olarak dostluk elini uzatan Beuys ile kurt beş gün boyunca birbirlerini incitmemişler; aynı mekânda yemek yiyip, barış içinde yaşamışlardır. Bu süre içinde kurt zaman zaman Beuys'un keğesinde uyumuş buna karşılık, saman ve otlardan yapılmış kendi yuvasında Beuys'un uyumasına da izin vermiştir. Sanatçı tıpkı Tatar ve Kızılderili kültüründe olduğu gibi, kurdun insanın anlayamayacağı kadar güçlü bir sezgisi, ruhu olduğuna inanmaktadır. Özetle, o toprakların asıl sahibi olan bu "*vahşi yaratık*", barışın ne olduğunu "*beyaz adam*"a bizzat göstermiş olmuştur. Beş gün süren eylemin sonunda, sanatçı yine keçeye sarılıp sedyeye yatırılmış ve aynı ambulansla havaalanına götürülmüştür. Uçağa binmek iç in keğeden çıkarılmış ama bu kez de gözlerini kapatarak Amerika'dan çıkıncaya kadar eylemini sürdürmüřtür¹³².

¹³¹ <http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/show.dml/1283421>, Haziran 2013

¹³² <http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/show.dml/1283421>, Haziran 2013



Resim 3.20. Joseph Beuys, "Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni", New York, 1974

Beuys'un "*Kuyruklu Piyano için Filtreleme, En Büyük Çağdaş Besteci Bedensel Engelli bir Çocuktur*" adlı çalışması ise, modern burjuva yaşam biçiminde insanın yaratıcı potansiyelinin baskılandığının simgesel bir anlatımıdır. Beuys çalışması hakkında şu açıklamaları yapmıştır:

"Kuyruklu piyanonun tınısı keçeyle örtülmüştür. Normal olarak kuyruklu piyano tını elde etmek için kullanılır. Kullanımda sessiz değildir, ama hala bir tını potansiyeli vardır. Burada ise hiçbir tını çıkarma olanağı yoktur, kuyruklu piyano sessizliğe mahkumdur. İnsanla bağlantı, acil durum sembolü olan iki kırmızı haçla işaretlenmiştir, yani sessiz kalır ve gelecek evrimsel adımı atmayı kaçırırsak, tehdit eden tehlikeyi simgeler"¹³³.



Resim 3.21. Joseph Beuys, "Kuyruklu Piyano için Filtreleme, En Büyük Çağdaş Besteci Bedensel Engelli bir Çocuktur", 1966

¹³³ BEYKAL, C. Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul, 1992'den aktaran MERDANER E., Şamanizm Bağlamında Joseph Beuys'un Sanatı, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010

3.4 Bir Eylem Alanı Olarak Çağdaş Sanat ve Sivil İnsiyatifler

1960'lı yıllardan sonra, nitelikli sanat ve eleştirel sanat yaklaşımları karşısında sanatçılar ve sanat eleştirmenleri ikili kutuplaşmalara sürüklenmiştir. Robert Hughes ve Hilton Kramer gibi eleştirmenler Clement Greenberg'in izinden giderek, mesaj verme kaygısının sanatı değersizleştirdiğini düşünse de, Benjamin Buchloch ve Hal Foster gibi eleştirmenler Greenbergci sanatın safçı ve politik meselelerden uzak duran yapısını eleştirerek anti-estetik bir duruş sergilemişlerdir. Buchloch ve Foster sanatın estetik bir haz olarak siyasi otoritenin, ekonomik ve toplumsal baskı mekanizmalarının yanında olan çürümüş yapısını ortaya çıkarmak istemişlerdir. Bu nedenle sanatın meta değerine vurgu yapan, siyaset ve diğer baskı mekanizmaları arasındaki suç ortaklıklarını deşifre eden sanatçıları desteklemişlerdir¹³⁴.

Buna karşılık özellikle 1980'li yıllardan sonra; Leon Golub, Jörg Immendorff, Nancy Spero, Fernando Botero, Anselm Kiefer, William Kentridge gibi sanatçılar hem yüksek sanatın nitelikli sanat yaklaşımına hem de onun kültürel eleştirisine cevap verebilecek tarzda çalışmalara imza atmışlardır. Bu sanatçılar genellikle siyasi meseleleri konu ettikleri çalışmalarında; klasik retorik sanattan kitle iletişim araçlarının imajlarına, Rönesans resimlerinden mitolojik tasvirlerle kadar bir çok farklı anlatım dilinden faydalanmışlardır. Merhametsiz asker kümeleri, psişik şiddet, işkence, tecavüz, güçsüz insan kümeleri gibi durumları betimleyen sanatçılar cinsiyet, güç, siyaset ve şiddet arasındaki bağlantıların altını çizmişlerdir¹³⁵.

Leon Golub, Soyut Ekspresyonist çağında yetişmiş olsa da figürasyon ve gerçekçilikten vazgeçmeyi reddetmiştir. Golub'un resimlerinde izleyici, iktidar sahibi olan grupların güçsüz insanlara uyguladıkları şiddete ve kötü muamelelere tanıklık yapmak durumundadır. Sanatçının 1980'li yıllarda yaptığı "*Interrogations*" ile "*Mercenaries*" isimli çalışmaları Latin Amerika'daki ölüm mangalarının gazetelerdeki vahşet dolu fotoğraf ve belgelerine dayalıdır. Golub'un iktidar olma iradesinin en karanlık yönlerini aktardığı resimlerinde; güçsüz insan kümeleri oldukça aşağıya konumlandırılarak izleyicinin de bu kişilere yukarıdan bakması sağlanmıştır. Gücü elinde bulunduran askerler, gerillalar ya da diğer işkenceci gruplar; izleyiciyi de kirli işlerinin parçası yapmak için rahat ifadelerle izleyicinin direk gözlerine bakarlar¹³⁶.

¹³⁴ HEARTNEY E., A.g.e, s.366

¹³⁵ HEARTNEY E., A.g.e, s.366-367

¹³⁶ HEARTNEY E., A.g.e, s.367



Resim 3.22. Leon Golub, "Interrogations (II)", 1981

Tuval üzerine akrilik, 304.8x426.7cm, Chicago Sanat Enstitüsü Koleksiyonu



Resim 3.23. Leon Golub, "Interrogations (III)", Tuval üzerine akrilik, 1981

Şişman ve çıplak figürleriyle oldukça popüler resim ve heykel çalışmaları olan Fernando Botero, 2004 yılında "*Abu Ghraib*" hapishanesinde yaşanan işkencelerin anlatıldığı oldukça karanlık resimler yapmıştır. Muhafızların giydiği latex eldivenler, savaş botları, onlara yardımcı olan vahşi köpekler ve muhafızların şiddetine maruz kalan gözü bağlı hatta sütyen giymeye ya da çıplak kalmaya zorlanmış esirler Botero'nun "*Abu Ghraib*" adlı resimlerinde karşılaştığımız imgelerdir. Ortaçağ ve Rönesans resimlerindeki işkence görmüş aziz figürlerini andıran Iraklı esirlerin tasvirleri yalnızca sebepsiz yere yapılan zulmü değil, insan onurunun ayaklar altına alınmasını da vurgulamaktadır¹³⁷.

¹³⁷ HEARTNEY E., A.g.e, s.369



Resim 3.24. Fernando Botero, "Abu Ghraib", 2004, Tuval üzeri yağlı boya, 166 x 200 cm

Resim 3.25. Fernando Botero, "Abu Ghraib", 2004, Tuval üzeri yağlı boya



Resim 3.26. Fernando Botero, "Abu Ghraib", 2005, Tuval üzeri yağlı boya, 130.8 cm x 158 cm

1945 yılında Almanya'da dünyaya gelen Anselm Kiefer, dönemin en çok tartışma yaratan sanatçılarından birisidir. "*Savaşın bitiminden ve Hitler'in intiharından birkaç ay önce güneybatı Almanya'da, Donaueschingen'de, Katolik bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelen Kiefer, çocukluğunu ışık aramanın beyhude olduğu karanlık ve kasvetli zamanlarda, yıkıntılar arasında yaşamıştır*"¹³⁸. İkinci Dünya Savaşı ve Nazi Almanyası mirasının tüm ağırlığını omuzlarında hisseden sanatçı, resimlerinde geçmişin izlerini silmek ya da ona saldırmak yerine, geçmişi yeniden kurgulamak istemiştir. Sanatçının resimleri, Almanya'nın tarihi ve

¹³⁸ TURHANLI H., Anselm Kiefer, Birgün gazatesi Köşe Yazısı, 22 Ocak 2013

kendi gemişı ile hesaplaşmaları üzerinedir. Bastırılmış dürtülerin ve bir çeşit günah çıkarmanın izlerini hissedebildiğimiz çalışmaları; kimi zaman suçlayıcı ve alaycı kimi zaman örtük ve bilmececi bir şekilde izleyene sunulmuştur. Tuval geleneğinin dışına çıkarak hazırladığı resimlerinde sıklıkla kullandığı eritilmiş kurşun, kimyasal maddeler ve bitki kökleri gibi malzemeler; Yahudi soykırımı ve Almanya'nın karanlık tarihinin, tortulaşmış, kömürleşmiş ve küllenmiş izlerini yeniden gün yüzüne çıkarmaktadır.



Resim 3.27. Anselm Kiefer, "Margarethe" 1981, Tuval üzeri yağlı boya ve saman parçaları, 280 x 380 cm , Saatchi Gallery Koleksiyonu

Keifer 1988 yılında, devletin birey üzerindeki gücünün açıkça hissedildiğı, duygusuz bir nüfus sayma işlemine katılmaya karşı çıkmıştır. Keifere göre nüfus sayımı, insanları bir bezelye tanesi kadar değersizleştirmektedir. Sanatçının "60 milyon bezelye tanesi" olarak da bilinen "Nüfus Sayımı"(Volkszählung) adlı çalışması, bu duruma gönderme yapmaktadır. *"elik raflar üzerinde üst üste istiflenmiş duran ve resmi kayıtları içeren bu defterler irkiltici bir belge yığınınından başka bir şey değildir. Eski bürokratik bir boşunalık duygusu (fatalizm) ile birbiri üzerine devrilmiş durmaktadırlar. Yaşamsal hiçbir ize rastlanmaz, kurşunlaşmış ve salt tarihsel bir tortuya dönüşmüşlerdir"*¹³⁹.

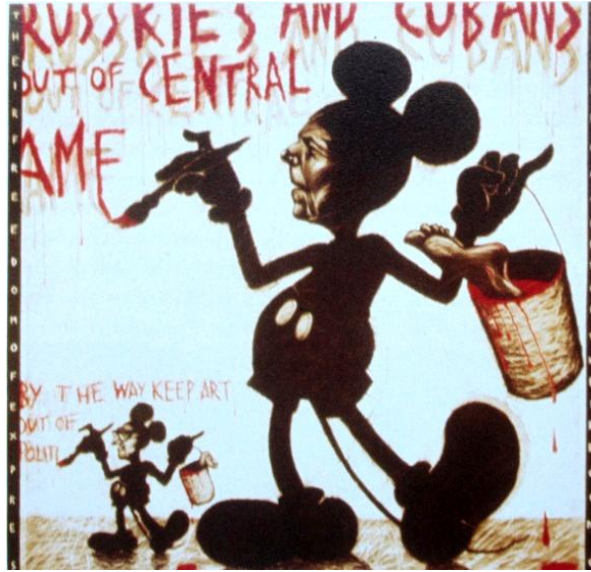
¹³⁹ ŞAHİNER R., A.g.e., s.100



Resim 3.28. Anselm Kiefer, "Nüfus Sayımı" (Volkszählung), Çelik, Kurşun, Bezelyeler, Fotoğraflar, 1991

Masami Teraoka, David Wojnarowicz, Enrique Chagoya, Paul Chan gibi sanatçılar, yukarıda bahsedilen sanatçılardan farklı olarak, çağdaş toplumun insanı dehşete düşüren konularını gerçekçi bir üslupla ele almak yerine, çizgi roman ve karikatür tekniklerinden faydalanarak toplumsal mesajlar vermektedirler. Bu sanatçılardan Enrique Chagoya, Amerika'nın dünya üzerindeki siyasi üstünlüğü ve kültürel egemenliği gibi konuları ironik bir üslupla ifade etmiştir. "*Miki Fare*", "*Süpermen*" ve "*Yedi Cüceler*" gibi batılı çizgi karakterler ile Kolomb öncesi sömürgeci dinsel sanattan alınmış figürler çalışmalarında sıklıkla kullandığı imajlardır. "*The Freedom Of Expression... The Recovery Of Their Economy*" (*İfade Özgürlüğü... Kendi Ekonomilerinin Kurtarılması*) adlı çalışmasında Ronald Reagan ve Henry Kissinger'i Disneyland'ın ünlü karakteri "*Mickey Mouse*" kılığında elinde fırçayla "*Sanatı politikadan uzak tut...*" (*By the way keep art out of the politics...*) ve "*Ruslar ve Kübalılar Orta Amerika'nın dışında...*" (*Russians and Cubans out of Central America...*) ifadelerini yazarken resmeden sanatçı, Amerikan emperyalizmini kültür savaşları bağlamında yorumlamıştır¹⁴⁰.

¹⁴⁰ HEARTNEY E., A.g.e, s.***



Resim 3.29. Enrique Chagoya, "The Freedom Of Expression... The Recovery Of Their Economy", 1984, Kağıt üzerine karakalem ve pastel, 203.2 x 203.2 cm, California San Jose Sanat Müzesi Koleksiyonu

1970'li yılların feminist hareketlerinin etkileri, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Judy Chicago, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Linda Benglis gibi sanatçıların eserlerinde izlenilebilmektedir. Çalışmalarında, hem tüketimi hem de erkek egemen toplum yapısını hedef alan sanatçılar kadınların nesneleştirilmesi durumuna da gönderme yapmaktadır. Barbara Kruger, reklam afişlerinin zihnimize kök salmış sloganlarını farklı bir bağlamda yeniden ele almaktadır. Kruger'ın "*Alışveriş Yapıyorum, O Halde Varım*" (*I shop therefore I am*) yazılı küçük bir metni tutan kadın eli fotoğrafı; kitle içinde aslında kadının ne kadar küçük, değersiz olduğunu ve alışveriş yapmak gibi basit bir eylemin kadın kimliğinin en temel belirleyeni olduğunu vurgulamaktadır¹⁴¹.



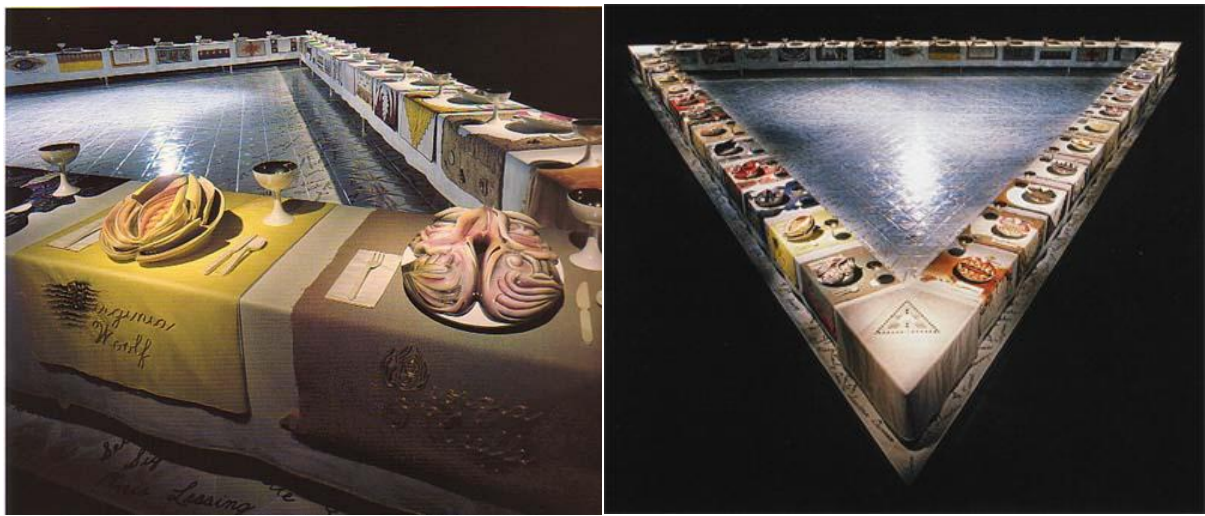
Resim 3.30. Barbara Kruger, "Alışveriş Yapıyorum, O Halde Varım" (I shop Therefore I Am)



Resim 3.31. Barbara Kruger, "Senin Rahatın Benim Sessizliğim" (Your comfort is my silence)

¹⁴¹ ALTUNEL L., A.g.e., s.144-145

Judy Chicago'nun tarih boyunca pek çok şekilde göz ardı edilmiş kadın sanatçılara adanmış sofrası, 1970'li yılların kadın hareketinin simgesi konumuna gelmiştir. Chicago'nun "*Akşam Yemeği Partisi*" adlı çalışması, batı kültüründe önemli olduğunu düşündüğü 39 kadınla birlikte 99 kadına saygının göstergesi olarak hazırlanmıştır. Her bir kenarı 13 metre uzunluğunda olan üçgen biçimindeki bir masanın üzerinde; yaldızlı bir şarap kadehi, bıçak, çatal ve kaşığı yanı sıra kadının genital bölgesinden yola çıkarak oluşturulmuş porselen tabaklar mevcuttur. Masanın üçgen biçimli olması, kadının göstergesi olarak kabul edilen genital bölgenin de genellikle üçgen biçiminde düşünülmesinden ve betimlenmesinden kaynaklanmaktadır¹⁴².



Resim 3.32. Judy Chicago, "*Akşam Yemeği Partisi*", porselen üzerine çini boyama, toplam uzunluk 42 m, San Francisco Müzesi, 1979

Guerilla Girls'ün çalışmaları, bir grup kadın sanatçının, poster kampanyaları ile ırkçılığa ve cinsiyet ayrımcılığına karşı, yüzlerini goril maskeleriyle gizleyen eylemlerine dayanmaktadır. "*Metropolitan Müzesi'ne girebilmek için kadınların çıplak olması mı gerekir?*" isimli afiş çalışmaları; sanat yapıtlarında ve medyada çıplak kadın imgesinin çok fazla kullanılmasına rağmen, müzelerde, galerilerde kadın sanatçıların işlerinin aynı çoklukta sergilenmemesine dikkat çekmek için hazırlanmıştır. Kadın sanatçıların bu tarz feminist bir temele oturmuş çalışmalarında Linda Nochlin'in "*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*" adlı makalesinin etkisi büyüktür. Nochlin'in araştırmaları, sanat tarihindeki erkek egemen söylemin kadınların yetersizliklerinden ziyade, toplumsal rollerin eşitsiz dağılımından kaynaklandığını ortaya koymuştur. Nochlin'in sorgulamaları sanat tarihinin toplumsal cinsiyet bağlamında yeniden ele alınmasını sağlamıştır.

¹⁴² KESER C., KESER N., Feminist Sanata Genel Bir Bakış, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 20/Bahar, 2011, s.144



Resim 3. 33. Guerilla Girls, "Metropolitan Müzesi'ne girebilmek için kadınların çıplak olması mı gerekir?", afiş, 1989

1980'li yıllardan sonra Pop Art'ın devamı niteliğinde; sanatın ekonomik olarak kurumsallaşmasını olumlayan ancak siyasetin kirli yüzünü de eleştiren sanatçılar belirmiştir. Andy Warhol'un mirasçısı olarak kabul edilen Maurizio Cattelan bu isimlerden birisidir. Cattelan, "*La Nona Ora*", (*Dokuzuncu Saat*) isimli işinde Papa II. Jean Poul'un birebir giysileri içinde balmumu bir heykelini çatıdaki camları kırıp üstüne düşen bir gök taşı ile sergiler. Yerlerin kırmızı halı ve cam kırıklarıyla kaplı olduğu eserde Papa, üstüne düşen göktaşına rağmen elindeki haçı dimdik tutmaktadır¹⁴³. Din kurumlarının üstünlüklerini, kutsallıklarını oldukça mizahi bir yaklaşımla topa tutan Cattelan'ın işi gökyüzünden ya da metaforik bir anlatımla tanrıdan gelen göktaşının koskoca boşlukta Papayı hedef almış olması ile, tüm Hristiyan aleminin üzerinde baskı oluşturan kuruma karşı son derece muhaliftir.



Resim 3.34. Maurizio Cattelan, "*La Nona Ora*", "Dokuzuncu saat", 1992

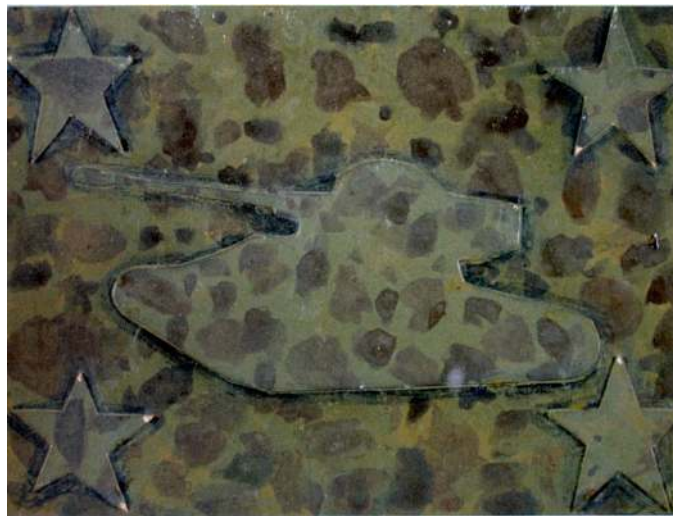
Balmumu, giysi, metalik pudralı polyester reçine, volkanik kaya, halı, cam kırıkları; gerçek boyutlarda

¹⁴³ HEARTNEY E., A.g.e, s.21

Türkiye'de 1970'li yıllarda modern sanatın eleştirisi ile başlayan çağdaş sanatın ilk örnekleri, 1980'lerde ve 1990'larda önemli bir sıçrama yaparak, dünyadaki çağdaş sanat söylemlerine eklemelenmeye başlamıştır. Türkiye'de gelişen çağdaş sanatın öncülerinden Altan Gürman'ın 1965-1966 yıllarında Paris'te başladığı daha sonra İstanbul'da devam ettirdiği çalışmaları, modern sanatta yaygın olarak kullanılan yağlı boya tekniğini yapı-bozumuna uğratmıştır. Resimlerinde fırça yerine püskürtme tekniğinden ya da montaj ve kolajdan yararlanan Gürman'ın çalışmalarında; askeri kamuflajlar, asker görüntüleri, kırmızı beyaz çizgiler, dikenli teller, ahşap bariyerler gibi militarizme dair imajlar sıklıkla tekrarlanmaktadır. Sanatçı, vietnam savaşı ve anti-Amerikan protestoların etkileri ile militarizm karşıtı bir dizi montajlar ve resimler yapmıştır¹⁴⁴.



Resim 3.35. Altan Gürman, "Tasarı", 1965, Karton üstüne kolaj ve guvaş, 12x11,5cm, Bilge Gürman Koleksiyonu



Resim 3.36. Altan Gürman, "Tasarı", 1965, Karton üstüne kolaj ve guvaş, 12 x 16 cm, Bilge Gürman Koleksiyonu

¹⁴⁴ ERDEMÇİ F., GERMANER S., KOÇAK O., Modern ve Ötesi: 1950-2000, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2.Baskı, İstanbul, 2008, s.265

1970'lerden itibaren savaş, geçmiş, bellek gibi konularla ilgilenen Sarkis, açık uçlu, mekana göre değişen ve yenilenen yerleştirmeler yaratmıştır. Sarkis, sanatın kurumsallaşması ve metalaşmasına ciddi eleştiriler getirirken; müzelerde tarihin yaşatılmasına izin verilmediğini, aksine sanatın dondurularak, öldürüldüğünü ileri sürmektedir. Sarkis, "savaş ganimetleri" kavramı üzerinde durarak, müzelerde farklı coğrafya ve kültüre ait eserlerin aynı ışık altında ve aynı biçimde sunulmasını eleştirmektedir. Ona göre bu sergileme şekli güç politikalarının bir güç göstergesidir¹⁴⁵.



Resim 3.37. Sarkis, "Ankara'dan Bugüne", 1965-2007, Yerleştirme: Sulu boya resimler, bıçak, Sanatçı Koleksiyonu



Resim 3.38. Bedri Baykam, "Sessiz Göstericilere Polis Dayagı", 1888,
Sunta üzerine fotopentür, Sanatçı Koleksiyonu

¹⁴⁵ ERDEMCİ F., GERMANER S., KOÇAK O., A.g.e., s. 267

Bedri Baykam'ın 1980'lerde kişisel, toplumsal ve güncel olaylardan hareketle kadın figürüne ve kendi portrelerine yer verdiği resimleri yeni-dışavurumculuk akımı içerisinde değerlendirilebilir. Sanatçı, 1980'lerin sonlarından itibaren, fotoğraf ve kolaj tekniğinden yararlanarak, siyasi konulara ağırlık vermiş, 1987'de batının sanata bakışını ve batı resmini eleştiren resimler yapmıştır¹⁴⁶.

Hale Tenger'in 1993 tarihli "*Nezih Ölüm Gardiyanları isimli yerleştirmesi*", yüksek batı kültürünün iki yüzlülüğüne karşı verdiği bir yanıt olarak düşünülebilir. Bosna-Hersek'te yaşanan insanlık trajedisinin basın haberlerinin fotokopilerini suyla dolu bir kavanoza koyarak metal raflara yerleştiren sanatçı, soğuk ve karanlık, laboratuvar ortamına benzer bir mekan kurgusu yaratmıştır. Tenger bu çalışmasında neredeyse Birleşmiş Milletlerin kontrolü altında gerçekleşmiş katliamlara, Batı'nın görmezlikten geldiği soykırıma işaret etmektedir¹⁴⁷.



Resim 3.39. Hale Tenger, "*Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek*", 1993,
Yerleştirme: metal raf, kavanoz, fotokopi, su, Sanatçı Koleksiyonu

Hafriyat sanatçı grubu, 1996 yılında, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi'nden farklı tarihlerde mezun olmuş 3 ressam Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak, Mustafa Pancar'ın bir araya gelmesiyle kurulmuştur. Hafriyat sanatçıları 1980 askeri darbesinin getirdiği sıkıntılı, baskıcı ama bir yandan da hızla dönüşmekte olan, liberal politikalarla şekillenen Türkiye koşullarında kendi içlerine kapanmak yerine toplumsal anlamda yeni diyalog alanları yaratmak istemişlerdir. Daha önce bir çok etkinlik gerçekleştiren sanatçılar, Hafriyat Karaköy'de "*Alternatif Seçim Afişleri*" adıyla ilk afiş sergilerini, 2007 yılında açmışlardır. Sergide yer alan tasarımlarda, dönemin siyasal sorunları, vaatleri ironik bir dille eleştirilmiştir.

¹⁴⁶ ERDEMCİ F., GERMANER S., KOÇAK O., A.g.e., s. 380

¹⁴⁷ ERDEMCİ F., GERMANER S., KOÇAK O., A.g.e., s. 418



Resim 3.40. (Sağda) Cem Akar ve (Solda) Murat Turan' ait "Alternatif Seçim Afişleri" çalışmaları , 2007, Hafriyat Karaköy arşivi

Extramücadele, sanatçı Mehmet Erdener tarafından 1997 yılında başlatılmış bir projedir. Birinci Dünya Savaşı'nın akıl dışılığı ve savaşın ahlaki muğlaklığında sanatları için ilham kaynağı bulan Dadacılar gibi Extramücadele de ülkenin ve dünyanın içinde olduğu çözümsüzlük, manasızlık ve karmaşadan ilham almaktadır. Extramücadele'nin çalışmaları, sosyolojik bir araştırma olduğu kadar sanatsal bir deney gibidir. Türbanlı ve çarşafly kadınlar, Atatürk portreleri, Türkiye'nin siyaset ve kültür dünyasındaki tanınmış figürler, devlete ait imajlar ya da popüler göstergeler ve simgeler tıpkı Türkiye'nin yaşadığı çelişkili, absürt ve tezat durumlar gibi bir araya gelerek, çarpıcı ve doğrudan bir anlatımla izleyene ulaşmaktadır¹⁴⁸.



Resim 3.41.,Extramücadele, "Barış Orman", 2003, 32x27x18cm

Resim 3.42., Extramücadele, "Haddinden Fazla Gerilim Hattı", 2004, Kağıt üzerine tükenmez kalem, 70x100cm

¹⁴⁸ http://extramucadele.com/tr/makaleler/elizabeth-wolfson_turkish

4. ÇAĞDAŞ SERMİK UYGULAMALARINDA İKTİDAR-BİREY İLİŞKİLERİNİN ELE ALNIŞI

4.1.Çağdaş Seramiğin Evrilme Süreci ve Yaşanan Algı Değişimi

II. Dünya Savaşı öncesine kadar sürdüğü kabul edilen ve tüm dünyayı etkileyen modernist ütopya bir anlamda başarısız olmuştur. Geçirilen İki büyük yıkıcı savaştan sonra geleceğin daha güzel olacağına olan inanç sarsılmış, bir tür zamansızlık ya da aradalık durumu günümüze kadar süregelmiştir. Sanat, mimari, kent tasarımı, ekonomi, sosyal hayat, politika dahi tüm yaşamsal pratiklerimizde hissedilen bu oluşumun, aydınlanmacı ve endüstrileşmeden yana olan net tavrı ve katı üslubu bir takım toplumsal sorunları da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, günümüz sanatında çağdaş bir ifade aracı olarak kolaylıkla kabul edilen seramiğin çağdaşlaşma süreci oldukça sarsıntılıdır. Seramik bir taraftan toplumsal meselelerle ilgilenmek zorundayken diğer taraftan da kendi estetik tarihini yazmak durumundadır. Estetik bir disiplin olarak kabul edilmek için seramik, fonksiyonelliğin ötesine geçerek daha önce kabul edilen tüm tabuları yıkmak zorundadır.

"*Arts and Crafts*" hareketi makineleşme ve onun olumsuz getirilerine karşı 19. yüzyılda İngiltere’de oluşmuştur. Anti-endüstriyel olarak tanımlanabilecek bu hareket, sanayi devriminin sosyal, ahlaksal ve sanatsal karmaşasına bir karşı çıkıştır. Bu hareketi başlatan sosyalist fikirlere sahip William Morris; el sanatlarını yeniden canlandırarak, sanat ve endüstriyi birleştirmek istemiştir. Morris’in toplumcu ve el sanatlarını ön plana çıkaran bu bakış açısı birçok sanatçı tarafından da desteklenmiş, İngiltere’de 1895-1905 yılları arasında 130 Arts & Crafts birliği oluşmuştur. Ancak, sanatsal niteliği yüksek ürünlerin üretilmesi oldukça maliyetli olduğu için fakir ve işçi kesim yerine zengin koleksiyoncular bu ürünleri satın alabilmiştir.



Resim 4.1. William Morris, 1872 **Resim 4.2.** Frederick Hurten Rhead

20. y.y'ın başlarında Almanya'da kurulan "*Bauhaus Okulu*" da "*Arts and Crafts*" hareketine benzer bir şekilde sanat ve endüstriyel üretimi birleştirmek istemiştir. Ancak Bauhaus eğitmenleri el sanatlarında sağlanan iyileşmenin endüstriyel olarak ilerlemeye yetmeyeceği fikrinden hareketle teknolojiyi oldukça önemsemektedir. Bauhaus Nazi rejiminin emriyle 1933'de kapatılana dek, güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak mimari, kent planlama, endüstriyel tasarım, plastik sanatlar gibi farklı disiplinleri bir araya getirmek istemiştir.



Resim 4.3. Theodor Bogler, 1923



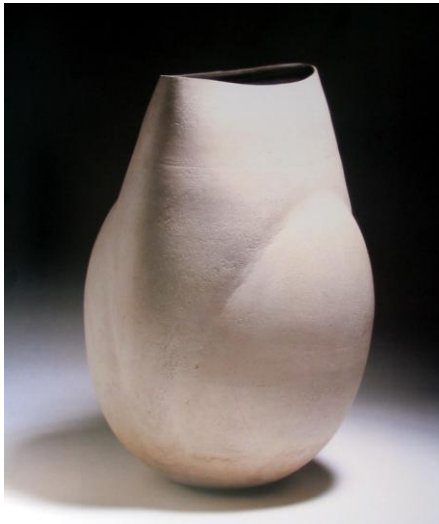
Resim 4.4. Otto Lindig, Şapkalı Sürahi, 1922

Endüstri devrimiyle gerilemeye başlayan el sanatlarını seramik merkezli özgün arayışlar ile canlandırmaya çalışan aslında Bernard Leach'in öncülüğünü yaptığı "*Stüdyo Çömlekçiliği*" hareketidir. Leach, Japon seramik sanatçısı Hamada Shoji ile birlikte seramiğe başlamıştır. Japon filozof Soetsu Yanagi ve arkadaşı Hamada Shoji'nin geleneksel üretimi yeniden canlandırmak üzere başlattıkları Japon Halk Sanatı hareketinden oldukça etkilenen Leach, İngiltere'de aynı amaçla "*Stüdyo Çömlekçiliği*" hareketini başlatmıştır. Bu ekolde 1950'li yıllara kadar benzer tarzda çömlekler üretilmiştir. 1950'li yıllardan sonra, Lucie Rie ve Hans Coper gibi isimlerin kendilerine özgü biçim anlayışları ve sır teknikleri ile ortaya çıkması "*Stüdyo Çömlekçiliği*"nin seramiğe bakış açısını değiştirmiştir. Hans Coper biçim yönelimi olarak Lucie Rie'den farklı bir yol izlemiştir. Lucie Rie geleneksel seramik biçimlerinden kopamazken, Hans Coper'ın seramikleri soyut heykel formlarının temel dinamiklerini içinde barındırarak yeni bir tarz oluşturmuştur. Coper kendi dönemindeki seramikçilerden çok, Brancusi, Picasso, Gabo, Matisse gibi ressam ve heykeltıraşlardan etkilenmiştir¹⁴⁹.

¹⁴⁹ TİZGÖL K., Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Sanatta yeterlik tezi, İzmir, 2008, s.92



Resim 4.5. Bernard Leach, stoneware vazı, 1931 **Resim 4.6.** Lucie Rie, İki şişe, porselen, 1959



Resim 4.7. Hans Coper, Kap, 1968 **Resim 4.8.** Hans Coper, Vazo, 1968 **Resim 4.9.** Hans Coper, Siyah Form, 1975

1950'lerde Avrupalı ressamlar arasında seramiğe karşı bir ilgi başlamıştır. Bu ilginin nedenleri ekonomik olarak başlamışsa da, Picasso, Joan Miro, Jean Cocteau, Georges Braque, Antoni Tapies gibi bir çok önemli ressamın seramik yapması, seramiğin modernleşme sürecine büyük bir katkı sağlamıştır. Seramik mütevazı bir kap sanatı olmanın ötesine geçerek, yeni bir sanatsal dil olarak kabul görmeye başlamıştır¹⁵⁰.

¹⁵⁰ TİZGÖL K., A.g.e., s.91



Resim 4.10. Pablo Picasso ve Jean Cocteau



Resim 4.11. Marc Chagall, Pablo Picasso ve Fernand Leger'in seramik çalışmaları

1950li yıllarda Amerikan Soyut Dışavurumculuk hareketinden etkilenen Peter Voulkos, John Mason gibi sanatçılar, işlevselliğin önemini reddederek; malzemeye bağlılık, kavramın saflığı, soyutlamaya sadakat, süslemeciliğin reddi gibi modernist ilkeler öncülüğünde kendi ifade biçimlerini yaratmışlardır. Leach'in öğretilerinden ve Uzakdoğu felsefesinden tamamen arınmak isteyen Voulkos, seramiğin gelenekselle olan bağlarını kırarak oldukça deneysel sayılabilecek çalışmalara imza atmıştır. İçinden geldiği anlık bir enerjiyi seramiğe yansıtmak isteyen Voulkos, kilin sınırlarını zorlayarak, malzemenin dilini çözmeye çalışmıştır¹⁵¹.

¹⁵¹ İNAL İ., "Yüzyılda Yeni İfade Arayışları ve Seramik Sanatı", Seramik Federasyonu Dergisi, sayı:13, 2006, s.104

Çağdaş seramikte, Robert Arneson ile başlayan "*Funk Art*" bir anlamda seramiğin bağlam değiştirmesine ve postmodern sürece dahil olmasına neden olmuştur. "*Pop Art*"la oluşumu aynı zamana yansıyan ve Dadacılıkla Gerçeküstücülükten izler taşıyan "*Funk Art*", soyut dışavurumculuğun yalın ve sade üslubuna karşı; banal, günlük imgeleri kullanan, renkli, hareketli, ateşli, provakatif ve ironi barındıran bir üslup benimsemiştir. Funk Sanatının cesur tavrı seramiği popüler kültür ve onun doğurduğu toplumsal olguların içine iterken; 1970'lerde ortaya çıkan "*Super-Object*" akımı yarattığı yanılsama hissi ile seramiğin bir malzeme olarak sınırsızlığını izleyenlere göstermiştir.



Resim 4.12 Peter Voulkos, "Noodle", 1996, Stoneware, Metropolitan Museum of Art



Resim 4.13 John Mason, "Cross", 1950



Resim 4.14 Robert Arneson, "Type Writer", 1966 - **Resim 4. 15** Marilyn Levine, "RB Jacket", 1983

USA'da 1960'larda Funk Sanatının başına buyruk babası Robert Arneson ile atılan Postmodernist seramiğin temelleri, İngiltere'de 1970'lerde Londra'daki Royal College of Art öncülüğünde atılmıştır. Royal College of Art, dönemin endüstrisi sektörüne tasarımcı yetiştirmek üzere kurulmuş bir sistemle çalışmaktadır. Ancak Queensbarry Markisi'nin bölüm yöneticiliğine geçmesi ile birlikte yönetim anlayışında önemli değişiklikler olmuştur.

Queensbarry Markisi sadece tasarıma odaklanmanın artık bir geleceğinin olmadığını anlamış, tasarımcılara olan ihtiyacın azaldığını, atölye seramiğine duyulan ilginin hızla arttığını fark etmiştir. Queensbarry Markisi'nin seramik sanatının gelişimi hakkında verdiği sezgisel ancak doğru tepkiler, Royal College of Art'ta 1970lerde eğitim görmüş öğrencilerin 1980lerde ve ilerleyen yıllarda İngiliz sanatında öncü roller üstlenmesine yol açmıştır. Jacqueline Poncelet, Paul Astbury, Carol Mc Nicol, Zandra Rhodes, Mad Hatters, Glenys Barton, Ingeborg Strobl, Anthony Bennet, Alison Britton, Elizabeth Fritsch gibi İngiliz Seramiğindeki önemli isimler bu dönemdeki eğitim anlayışının sonucudurlar¹⁵².



Resim 4.16 Carol Mc Nicol, Elizabeth Fritsch ve Magdalene Odundo'nun çalışmalarından örnekler



Resim 4.17 Richard Slee, "Celadon Princess" ve Andrew Lord, "Cup", 2006

1970'de "*Royal College of Art*"tan mezun olan Martin Smith, Magdalene Odundo, Nicholas Homoky gibi pek çok başka sanatçı daha vardır. Terim o dönemlerde çok kullanılsa da kesinlikle postmoderndirler. Bu sanatçıların çoğu kendilerini Funk sanatıyla özdeşleştirseler de yaptıkları eserler boyutları, işçilikleri ve rafine edilmiş sonuçlandırılmalarıyla üst orta sınıf pazarına yöneliktir. "*Royal College of Art*"ın yanı sıra

¹⁵² VECCHIO M., *Postmodern Ceramics*, Thames/Hudson, New York, 2001,s.19

Londra'da bir başka okul daha tasarım dünyasına kaynaklık etmiştir. "*St. Martins School of Art and Design*"dan 1970'lerde mezun olan Richard Slee ve Andrew Lord ve daha birçok seramikçi dönemin Postmodern seramiğinin yükselişinde etkili olmuşlardır¹⁵³.

Amerika'da 1960'larda, İngiltere'de 1970'lerde gelişen postmodern yükseliş, Avrupa ülkelerinde ancak 1980'lerden sonra karşılık bulmuştur. "*Postmodern Ceramics*" kitabının yazarı Mark Del Vecchio bu dönemde sanatçı, tasarımcı ve mimarlığının yanı sıra seramik sanatına da ilgi duyan ve uzun yıllar çok özgün çalışmalar gerçekleştiren Ettore Sottsass'ın, Avrupalı seramikçiler üzerinde etkili olduğunu düşünmektedir¹⁵⁴.



Resim 4.18. Ettore Sottsass, "Seramik Vazo" ve "Seramik Heykeller"

1950'de Cenevre'de kurulan "*Uluslararası Seramik Akademisi*", "*Faenza Uluslararası Seramik Müzesi*" ve farklı hükümetlerce desteklenen seramik organizasyonları, 20.yy'ın ikinci yarısında çağdaş seramiğin gelişim sürecine katkıda bulunmuşlardır. Bu tür organizasyonların dışında Britanya'da "*Ceramic Review*", Avustralya'da "*Ceramics Art and Perception*", Amerika'da "*Ceramic Monthly*" ve Fransa'da "*Les Ceramique et Art du Meiter*", Tayvan'da "*Ceramic Art*", Kore'de "*Art Monthly*", Yunanistan'da "*Kerameiki Techni*", Almanya'da "*New Keramik*" gibi yayınların hazırlanması, uluslararası yarışmaların, sempozyumların düzenlenmesi dünya seramiğinin ülkelerarası tanıtımında ve gelişiminde etkili olmuştur¹⁵⁵.

¹⁵³ VECCHIO M., A.g.e, s.21

¹⁵⁴ VECCHIO M., A.g.e, s.21

¹⁵⁵ ŞAHBAZ H., Modern Seramik Sanatında Minimalizm, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2006, s.26

4.2. Seramikte Değişen Bağlam: "Funk Art"

Savaş sonrası dönemde toplu tüketimin özendirilmesiyle beraber yüksek kültür ve alçak kültür arasındaki fark ortadan kalkmaya başlamıştır. Kişilerin ne giydiği, nasıl görüldüğü, ne yediği ya da ne içtiği veya nelere sahip olduğu yani onların yaşam stilleri, kimliklerinin temel belirleyeni olmuştur. Toplu tüketimin sadece çok zenginlere değil herkese sunduğu şey, belirli bir kültürel sermaye biriktirme olanağıdır. Kültürel sermayeye değer veren bir toplumda elit beğeni var olmaya devam etmiş ancak, ürün çeşitliliği kişinin kendi beğenilerini sergileme olanaklarını genişletmiştir. Günlük hayatın estetizasyonu ile beraber kültür sosyalleşerek; yüksek ve düşük kültür ayrımı bitmiş, bir yaşam pratiği haline gelmiştir¹⁵⁶.

Savaş sonrası dönemde tüketim kültürünün sanat pratiği olarak ortaya çıkan "*Pop Art*", yüksek sanatın nitelikten yana ve elit tavrını kırsa da kısa zamanda günlük tüketim ürünlerinin arasına karışarak avangard olma özelliğini kaybetmiştir. Lichtenstein Warhol ve diğerleri; eski anlamıyla orijinalitenin bir öneminin kalmadığını, sanatın diğer herhangi bir kültürel ürün gibi ticaret veya moda ögesi olabileceğini açık olarak belirtmişlerdir. Robert Arneson da, Amerikalı "*funk*" yaklaşımıyla, 1960'lı yılların seramikçilerindendir. Ancak Arneson'un üslubu Funk Sanatı'nın da provakatif yapısı itibarıyla Pop Sanatı'ndan ayrılmaktadır. Arneson'un seramiklerinin; neşeli, anarşik, esprili, kelime oyunlarını seven, alçak gönüllü ve akılcı tavrı yüksek ve alçak sanat arasında hassas bir dengededir¹⁵⁷.

"*Funk Art*" akımının adı müzikal bir terim olan ve pis kokan anlamına gelen "*Funky*"den gelmektedir. O dönemlerde sanat ortamlarında egemen olan soyut eğilimlerin ciddiyetine karşı mizahi ve esprili bir yaklaşım çerçevesinde birleşen sanatçılar, Dada ve Neo Dada'dan esinlenmektedir. "*Funk Art*", "*Pop Art*"la benzerlikler taşısa da aslında birbirine zıt iki sanat akımıdır. Her iki akımda tüketimle ilgili olduğu halde; "*Pop Art*" tekniklerini reklamcılıktan alırken, Funk hobi dükkanlarından alır. ifade biçimleri açısından Pop temiz, Funk kirlidir. Her iki akım da esprilidir. Funk bilgiç ve saldırgan iken; Pop sanat kurnaz ve çelişkilidir. Funk Sanatta Pop Sanat gibi Soyut Dışavurumculuğa bir tepki olarak doğmuştur.

İnsel İnal'ın açıklamalarıyla "*Funk Art*" seramikçileri:

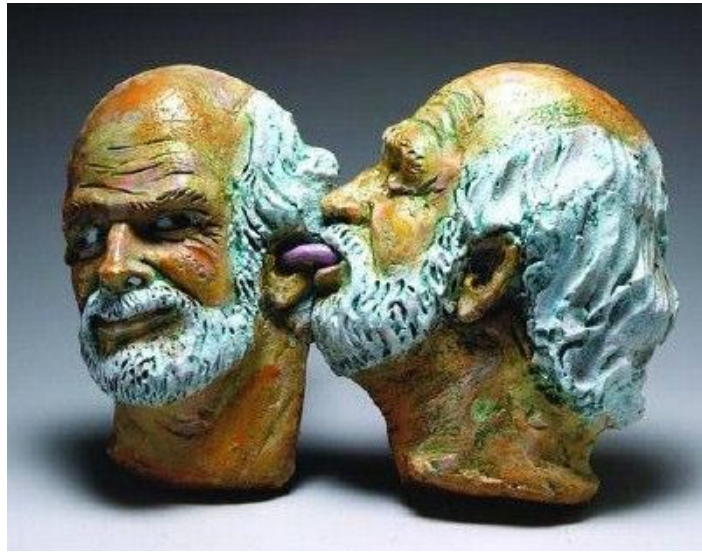
"Sanatçının toplumdan kopuk,sadece burjuva tarafından alınıp, anlaşılıp, tüketilmesine ve sadece burjuvanın tekelinde oluşuna karşı basit malzemeli,düşük dereceli, her amatörün uygulayabileceği düzeyde işler üretmişler, sanat üretiminin çok da hayatın dışında olmadığını göstermek

¹⁵⁶ PENNINGS M., Modernism and Ceramics, Ceramic Millenium, Düz. CLARK G., NSCAD Üniversitesi Yayınları, 2006, s.125

¹⁵⁷ PENNINGS M., A.g.e,

istemişlerdir. Hayatın kötü, pis, kokan, dışlanmış ve dışkılanmış olanlarını biçim ve konu edinmişler, her zamanki geleneğine bağlı yüksek dereceli, karışık malzemeli form anlayışlarını hiçe sayarak kendi meşruiyetlerini kurmuşlardır. Seramik malzemesinin ifade ettikleriyle işlerinin alt yapılarını kurmak yerine, ifade etmediklerini aramışlar, gündelik objeleri fetişleştirerek pop sanata, iç enerjilerini forma yansıtmalarıyla soyut dışavurumculuğa ve hatta güncel ve kişisel yaşamla kurdukları düşünsel ilişkiyle kavramsal sanata referanslar vermişlerdir"¹⁵⁸.

Robert Arneson, torna tekniklerini gösterdiği Kaliforniya Eyalet Fuarı'nda sıradan kase ve vazolar yapmak yerine soda şişesine benzeyen bir form şekillendirip onu el yapımı bir şişe kapağı ile tamamlamış üzerinde "*Depozito Yok, Geri Dönüş Yok*" yazılı bir etiket eklemiştir. Bu eylem, Andy Warhol'un "*Yeşil Coca Cola Şişeleri*" (1962) isimli resminden önce gelmektedir ve neredeyse bir kehanet niteliğindedir. Arneson bir anlamda endüstrileşmenin karşında duran tavrı ile seramikten yapılmış bir ürünün biricikliği ve doğallığına gönderme yapmıştır. Bu anlamıyla, "*Depozito Yok, Geri Dönüş Yok*" hem modernistlerin hem de modernizm karşıtlarının tepkisini çekmeyi başarmıştır¹⁵⁹.



Resim 4.19. Robert Arneson, "No Depozit No Return", 1961

Resim 4.20. Robert Arneson, Kendi Portresi, Samotlu kil, 1980

"California College of Arts and Crafts"da eğitimci olarak çalışmaya başlayan Arneson, Peter Voulkos ve John Mason gibi sanatçıların bulunduğu karma bir sergide Marcel Duchamp'ın pisuarından esinlenerek, seramikten bir tuvalet tasarlamıştır. 1963 yılında sergilediği "*tuvalet*" serisinin ardından gelen "*Funk John*", "*Toasties*" ve "*Typewriter*" adlı

¹⁵⁸ İNAL İ., A.g.e. s.106

¹⁵⁹ ŞAN ASLAN P., Seramik Sanatında Pop ve Funk Arayışlar, 4. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiri Kitabı, Eskişehir, 2010, s.477

alışmaları tüketicim kùltürüne yönelik renkli, nükteden ve anlatımcı çalışmalardır. 1960'lardan sonra günlük kullanım eşyalarının yanı sıra, politik ve popüler kişiler, Amerikan uydu kentlerindeki günlük yaşam, Amerika'nın politik olayları ve kendi otoportreleri gibi konular üzerine alışan Arneson'un seramikleri giderek politik bir ifade aracına dönüşmüştür¹⁶⁰.



Resim 4.21. Robert Arneson , "Toilet Series", 1963



Resim 4.22. Robert Arneson, "Portrait of George" (Moscone), üzerinde çalışırken ve işin kendisi, 1981

¹⁶⁰ De WALL E., 20th Century Ceramics, Thames & Hudson, 2003, s.167-169

4.3. İktidar ve Birey İlişkilerinin Çağdaş Seramik Uygulamalarındaki İzdüşümleri

1960'lı yıllardan sonra , özellikle Peter Voulkos, Robert Arneson, Howard Kottler gibi öne çıkan sanatçıların da etkileriyle çağdaş seramik uygulamalarında görülen değişimler; seramiğin çağdaş sanat terminolojisi içerisindeki yerinin ne olabileceği konusuna geniş ve sağlam bir bakış açısı yerleştirmiştir. Ancak; muhalif kültüre eklenebilen, politik anlamda söyleyecek bir sözü ya da derdi olan seramik eserler, nadir olarak da olsa 1960'lı yıllardan önce de kaşımıza çıkmaktadır.

Çağdaş seramik uygulamalarında karşılaştığımız muhalif ve nüktedan anlatımlar çok bilinmese de, sıklıkla geleneksel çömlekçiliğin popüler ve folklorik figürlerinde yer almaktadırlar. Örneğin "*Death of Munro*" (Munro'nun ölümü - 1825) İngiltere'nin Hindistan üzerinde kurduğu hakimiyetin sonlanmasını sembolize etmektedir. Hicivsel bir anlatımı olan bu seramik çalışmada; İngiltere'nin kolonisi Hindistan, aslan ile aslanın ağzındaki figür yani İngiltere generalinin oğlu Munro İngiltere ile temsil edilmiştir. 1895 yılında Morris & Willmore çömlekçilik atölyesi tarafından üretilen "*Toby Jug*" da ise, dönemin İngiltere Başbakanı olan William Makinley, emperyalist duruşundan dolayı Napoleon Bonaparte'a benzetilmiştir¹⁶¹.



Resim 4.23. "Death of Munro", Staffordshire, İngiltere, 1850, Sırlı Seramik, 32 x 36 x 15 cm

Resim 4.24. "Toby Jug" Morris & Willmore çömlekçilik atölyesi, İngiltere, 1895, 15 x 10 x 10 cm

¹⁶¹ SCHWARTZ J.S., Confrontational Ceramics, Pennsylvania Üniversitesi Yayınları, 2008, s.9-10

Yirminci yüzyılın ilk yarısından önce politik bir söyleme sahip seramik uygulamaya oldukça az rastlanılmaktadır. 1942 yılında Viktor Schreckengost tarafından yapılan "Apocalypse 42" adlı figüratif çalışma bu dönemin önemli örneklerindendir. Bu seramik figürde, Hitler, Stalin, Hirohito ve Mussolini aynı atın üstüne yerleştirilmiştir. Kanlar içindeki atın üzerindeki Hitler'in elinde bir bıçak, Stalin'de bir bomba, Hirohito da ise bir Japon bayrağı vardır.



Resim 4.25. Viktor Schreckengost, "Apocalypse 42", 1942,
41 x 51 x 20 cm, Renwick Galerisi Koleksiyonu, Washington, Amerika



Resim 4.26. Waylande Gregory "Democracy in Action", 1943,
Reeves binasında yer alan duvar düzenlemesi, 400 adet 36 x 36 cm seramik karo, Washington, Amerika

1940'lı yıllarda, politik duruşu ile dikkati çeken diğer bir seramik çalışma; Waylande Gregory' nin "Democracy in Action" (hareket halindeki demokrasi) adıyla bilinen duvar düzenlemesidir. Polis, itfaiye, trafik görevlilerini görevleri başındayken resmeden duvar düzenlemesi, Reeves Belediye Binası içinde yer almaktadır. Düzenlemede polisin iki Afrika

asıllı Amerikan vatandaşını coplarken resmedilmesi, emniyet müdürlüğünce protesto edilmesine neden olmuştur. Seramik düzenlemenin, kaldırılmasını öneren dönemin belediye başkanına karşılık, ABD Güzel Sanatlar Komisyonunu temsil eden Eleanor Roosevelt ve Paul Manship'in araya girmesi sonucu çalışma bugün hala aynı yerinde durmaktadır. Ancak seramik rölyefin yer aldığı avlu bu olay sonrasında günümüze kadar kilitli bırakılmıştır¹⁶².

Yirminci yüzyılın ilk yarısından önce oldukça seyrek karşılaştığımız bu tip örnekler dışında, genellikle ruhsuz ve zayıf eleştirel anlatımlara yer veren çağdaş seramikte durumlar, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra değişmeye başlamıştır. Dünya üzerinde yaşanan soykırım, atom bombası, sosyal ya da ekonomik değişiklikler sanatçıları hiç olmadığı kadar politik bir yapılanma içine dahil etmiştir. Savaş sonrasında sanat yapıtları yalnızca muhalif öğeleri değil, şiddet, müstehcenlik, huzursuzluk ve şok edicilik gibi öğeleri de içerecek şekilde karşımıza çıkmaya başlamıştır. Sanatın ilgi alanı değiştikçe ifade biçimi ve kullandığı malzeme de değişikliğe uğramıştır. Yalnızca tuval ve boya değil fiber, cam, çelik hatta hayvan derisi gibi farklı malzemeler sanatın yeni ifade araçları haline gelmiştir. Enstalasyondan sokak sanatına, performanstan multimedya ve arazi sanatına kadar yeni bir çok ifade biçimi içerisinde seramik de bir malzeme olarak yeniden değer kazanmaya başlamıştır¹⁶³.

1950'li yıllarda, Pablo Picasso, Lucio Fontana, Joan Miro gibi Avrupalı ressamların, seramiğin resimsel bir anlatım dili yakalamasına önemli etkileri olmuştur ancak seramiğin bir heykel formu olarak kabul edilmesi Peter Voulkos ile gerçekleşmiştir. Seramiğin geleneksel biçimlerine az ama etkili bir şekilde müdahale eden Voulkos, geleneksel seramik biçimlerinden yeni ve çağdaş biçimler yaratmayı başarmıştır. 1956 yılında yaptığı "*Rocking Pot*" (Sallanan Kap) isimli formu Peter Voulkos'a göre yalnızca seramik bir kap olsa da aslında sanatçının yapmış olduğu; kesin ve açık sözlü heykellerinin ilk örneğidir¹⁶⁴. Bu nedenle çağdaş seramikte fonksiyonelliğin, biçimsel ve sanatsal kaygılara yön verdiği söylenilebilir. John Caplans'a göre Voulkos'un bu buluşu, sanatsal bir malzeme olarak seramiğin gerçek karakterinin keşfedilmesiyle başlamıştır. Geleneksel kabulleri ve Japon estetik kurallarını dışlayan seramik, artık yalnızca bir kap sanatı olarak kabul edilmenin ötesine geçmiştir¹⁶⁵.

¹⁶² <http://digital.craftcouncil.org/cdm/singleitem/collection/p15785coll2/id/2459/rec/3>, Haziran, 2013

¹⁶³ SCHWARTZ J.S., A.g.e, 2008, s. 10

¹⁶⁴ SCHWARTZ J.S., A.g.e, 2008, s. 10-11

¹⁶⁵ SCHWARTZ J.S., A.g.e, 2008, s. 11



Resim 4.27. Peter Voulkos, "Rocking Pot", 1956,
gazlı pişirim, 36 x 53 x 45 cm, Amerika Smithsonian Sanat Müzesi Koleksiyonu

1960'lı yıllarda Voulkos'un öncülüğünde bir grup seramik sanatçısı Amerika'nın önde gelen galerilerinde sergiler açmaya başlamıştır. Ancak seramik zanaatının içinden gelen ve kendisine çağdaş meseleleri konu edinen bu geç sanatçıların yaptıkları modern sanatla ilişkilendirilse de ondan ayrı bir değerlendirme süreci geçirmişlerdir. Elit sanat piyasasının seramiğe karşı olan mesafeli ve temkinli yaklaşımı çağdaş seramiğin sanatsal anlamda kırması gereken ön yargılardan birisi olmuştur¹⁶⁶.

Sanatın limitlerini zorlayarak tüm kalıplarını kırmaya çalışan Dadacıların açtığı yol seramiğin bir ifade biçimi olarak özgürleşmesinde de etkili olmuştur. Marcel Duchamp'ın 1917 yılında bir pisuvarı "*Çeşme*" adıyla galeri mekanında sergileme cesareti ilk başlarda sert tepkiler almasına neden olmuşsa da bugün sanatın kavramsallaşmasında önemli bir yapıtaşı olarak kabul edilmektedir. Bu tarz yanlış anlaşılma ya da küçük görülme durumları seramiğin de başına sıklıkla gelmiştir. Howard Kottler'in Duchamp'dan 60 yıl sonra endüstriyel alanda kullanılan bir kalıbı sanatsal anlamda yeniden yorumlamak istemesi yine sanat kurumları ve teorisyenlerince oldukça eleştirilmiştir. Kottler'e tanınmış bir seramik firmasının kalıplarını kullanmasındansa kendi özgün işlerini üretmesi tavsiye edilmiştir¹⁶⁷.

¹⁶⁶ SCHWARTZ J.S., A.g.e, 2008, s. 12-13

¹⁶⁷ SCHWARTZ J.S., A.g.e, 2008, s. 13-14



Resim 4.28. Marcel Duchamp, "Çeşme", 1917, hazır yapım, porselen, Philadelphia Modern Sanat Müzesi, Loise ve Walter Arensberg Koleksiyonu



Resim 4.29. Howard Kottler "Paisley Cup", 1973

Kottler'in karşılaştığına benzer engellemelerle Robert Arneson'da karşılaşmıştır. Arneson'un sanatsal tarihi Dadacılarla büyük paralellikler göstermiştir. Arneson'un seramiklerindeki sertlik, şiddet hatta çirkinlik ve formlarının dayandığı tema, buram buram politika ve siyaset kokmaktadır. Arneson'un davet edildiği bir sergiye gönderdiği "Funk John" adlı heykeli; alt kültüre hitap eden, sert ve saldırgan bir üslupta olduğu için sergi komitesince sergiden çıkarılmıştır¹⁶⁸.

Seramiğin sanat kurumlarına ve siyasi, ekonomik ya da toplumsal anlamda var olan diğer iktidar gruplarına karşı başlattığı başkaldırı süreci 1980'lerden sonra artarak devam etmiştir. Ancak postmodernizmin çoğulcu ve çokkültürcü yapılanması, günümüz seramiğini de

¹⁶⁸ SCHWARTZ J.S., A.g.e, 2008, s.15

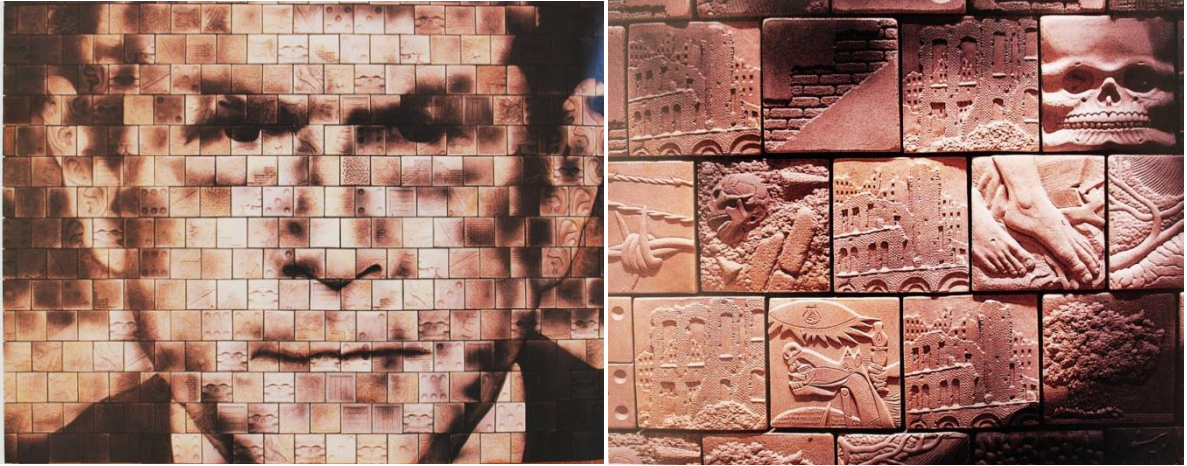
etkileyerek çağdaş seramik uygulamalarının bir sanat akımı altında toplamasını engellemiştir. Seramik sanatçılarının geliştirdiği birbirinden farklı üsluplar, teknikler ve yaklaşımlar onların gruplandırılmasında temel belirleyenler olarak karşımıza çıkmaktadır. İktidar-baskı-birey ilişkileri bağlamında günümüz seramiğinin; yıkıcı ve şiddet yanlısı siyasi iktidara, cinsiyet ayrımcılığına, tüketim ve kitle kültürüne, bireyin yabancılaşmasına yönelik biçimsel eleştirilerini belirli başlıklar altında toplamak mümkündür. Ancak konuyla ilgili olan tüm seramik uygulamalara yer vermenin imkansız olması nedeniyle gruplandırma yapmaktan kaçınılarak, sanatçıların bireysel olarak İktidar-baskı-birey ilişkileri nasıl ele aldığı üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır.

II. Dünya Savaşı'nın etkilerini eserlerinde rahatlıkla izleyebildiğimiz Robert Arneson'un "General Nuke" isimli çalışması, iktidar ve birey ilişkilerine iyi bir örnek teşkil etmektedir. Arneson'un General Nuke'de yarattığı figür insanlığın geleceği için tehdit oluşturan, kana susamış ve doğası gereği kötülük yapan bir general tasviri üzerinedir¹⁶⁹.



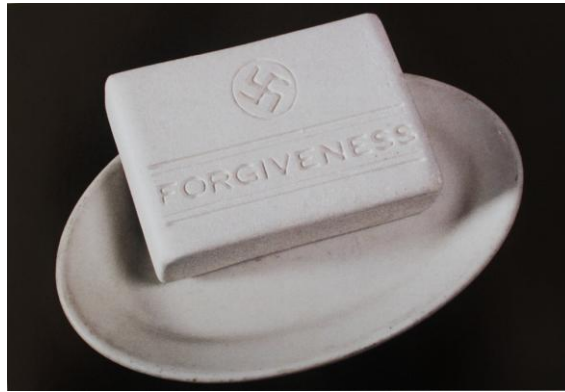
Resim 4.30. Robert Arneson, "General Nuke", Seramik, Bronz, 1984

¹⁶⁹ SCHWARTZ J.S., A.g.e, 2008, s. 17



Resim 4.31. Richard Notkin, "All Nations Have Their Moment of Foolishness", 2006

Eski Amerika Başkanı George Bush'un kendini hem uluslararası barışın sadık temsilcisi ilan etmesini hem de uluslararası savaşların öncülüğünü yapmasını anlayamayan sanatçı Richard Notkin, Bush'un duygusuz ve ifadeden yoksun yüzünü büyük bir duvar çalışmasında dile getirmiştir. Uzaktan yalnızca George Bush'un yüzünü andıran çalışmanın, yakına gelindiğinde 344 küçük rölyef üzerinde Amerika'nın yakıp yıktığı şehirlerden ve ölmüş insan görüntülerinden oluştuğu anlaşılmaktadır. (Resim 4.31.)



Resim 4. 32. Charles W. Krafft "Forgiveness Beauty Bar", 2002,
İnsan kemiği külü katkılı seramik, 10 x 6 x3 cm

Charles W. Krafft "Forgiveness Beauty Bar" isimli çalışmasını başından geçen ilginç bir olay üzerine tasarlamıştır. Sanatçı Bosna-Hersek'te savaşın giderek yavaşladığı ancak hala tam anlamıyla bitmediği 1995 yılında Sarajova kentinde bulunmuştur. Birlikte gittiği arkadaşlarından birisi savaşın dünyada yarattığı hasar üzerine orada oldukça etkili bir cümle söylemiştir: Eğer savaşın tüm bu kötü kokularını bir şeye hapsedebilseydik 21. yüzyılda adı "affetmek" (Forgiveness) olan güzel kokulu bir parfüm tasarlayabilirdik. Bu cümle sanatçıyı ülkesine döndüğünde de oldukça düşündürmüştür. Krafft'a göre, affetmek gerçekten karşılığını bulduğunda soykırım dahil en kötü insanlık suçları bile yeni kin ve nefretler

oluşturamayacaktır. Bu nedenle, sanatçı seramikten bir parfüm şişesi yapmak yerine sembolikte olsa Nazi krematoryumundan toplanmış insan küllerinden seramik bir bünye hazırlayarak bir sabun ve sabunluk modellemiştir. Su ve sabunun sembolize ettiği arınma ve temizlenme duygusu da affetmek erdemine dair önemli bir mesaj içermektedir¹⁷⁰.



Resim 4.33. Lazslo Fekete "Trophy of Rebirth", 2004, porselen

Resim 4.34. Lazslo Fekete, "Supermen's Mortal Combat", 1999, porselen, h:39.4 cm

Macaristan uyruklu Lazslo Fekete'nin çalışmalarında ülkesinin geçirmiş olduğu politik, sosyal ve ekonomik sarsıntıların izlerini görmek mümkündür. Macaristan'da her yeni gelen rejimin kendinden önceki rejimi yakıp yıkararak var olmasının yarattığı toplumsal karmaşanın izleri sanatçının çalışmalarına yansımıştır. Sanatçının seramik heykelleri genellikle Macaristan'ın Herend Seramik Fabrikasından alınmış yeni ya da ikinci el porselen parçalarının kompozisyonlarından oluşmaktadır¹⁷¹.

Marian Heyerdahl'ın 2006 yılında gerçekleştirdiği "Terracotta Woman Project", adlı düzenlemesi; terracotta askerlerinin kadın ya da çocuk figürleriyle yeniden tasarlanması üzerindedir. Sanatçı savaşın ve tarihin gizli figürlerini yani diğer mağdurlarını görünür hale getirmek istemiştir. Ancak geleneksel kıyafetler içindeki terracotta askerlerinin başarılı birer kadın versiyonu olan bu heykeller günümüzün kullanım eşyaları ile bir arada tasvir edilmiştir.

¹⁷⁰ SCHWARTZ J.S., A.g.e, 2008, s. 17

¹⁷¹ VECCHIO M., A.g.e., s.156

Bu yorum, modern teknolojinin ilerleyen yapısına rağmen, savaşın yıkıcı güçlerinin baki kaldığını ve tarihin tekerrürden ibaret olduğunu izleyenlere hatırlatmaktadır¹⁷².



Resim 4.35. Marian Heyerdahl, "Terracotta Woman Project", 2006

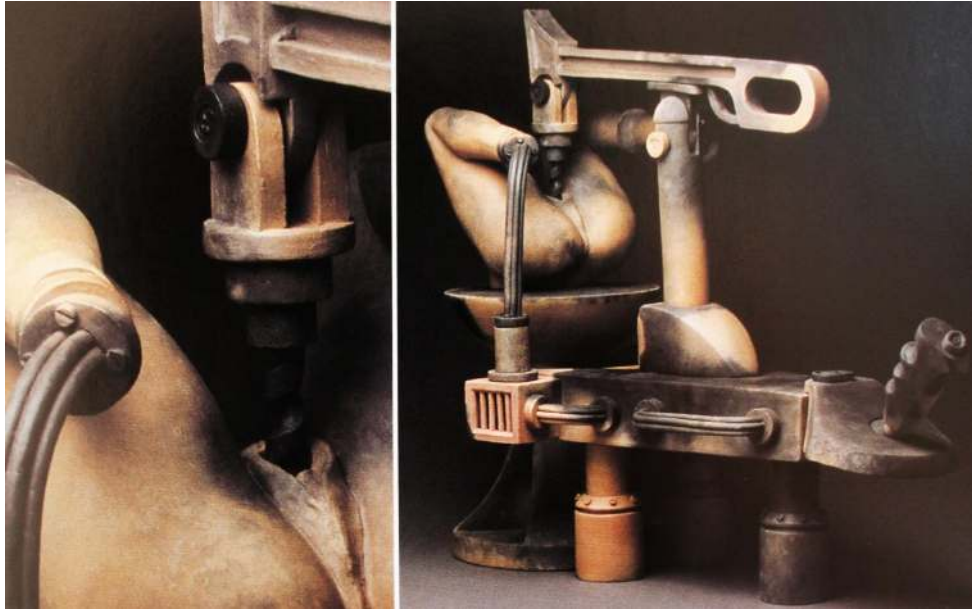
Gerard Justin Ferrari'nin "Corporate Rape Simulator" adlı seramik heykeli, uluslararası büyük şirketlerde acımasız çalışma şartlarında düşük ücretle çalıştırılan insanlara yapılan etik olmayan ve insanlık dışı olan muameleyi anlatmaktadır. Ferrari'ye göre, heykelin ana gövdesi üzerine duran erkek organı erkek egemen bir politik sistemin ve onunla işbirliği içinde olan ekonomik sistemin varlığına; joystick militarizmin savaş oyunlarına; kadın figür toplumun teknolojiye ve tüketim mallarına duyduğu ihtiyacı sembolize etmektedir¹⁷³.

Jane Fontaine'in, "Cyclotron", (ivme makinası) adlı heykeli de Ferrari'nin "Corporate Rape Simulator" çalışmasına benzer bir şekilde bedenin makineleşmesi ile ilgilidir. "Cyclotron", bilim-kurgu filmlerinin yarattığı teknolojik karakterlere benzeyen yeni bir makine gibidir. Ancak makinenin parçalarının ellerden, gövdesinin ise insan bedeninden oluşması yeni bir buluştan ziyade; bedenin işlevselleştirilmesinin bir eleştirisi niteliğindedir¹⁷⁴.

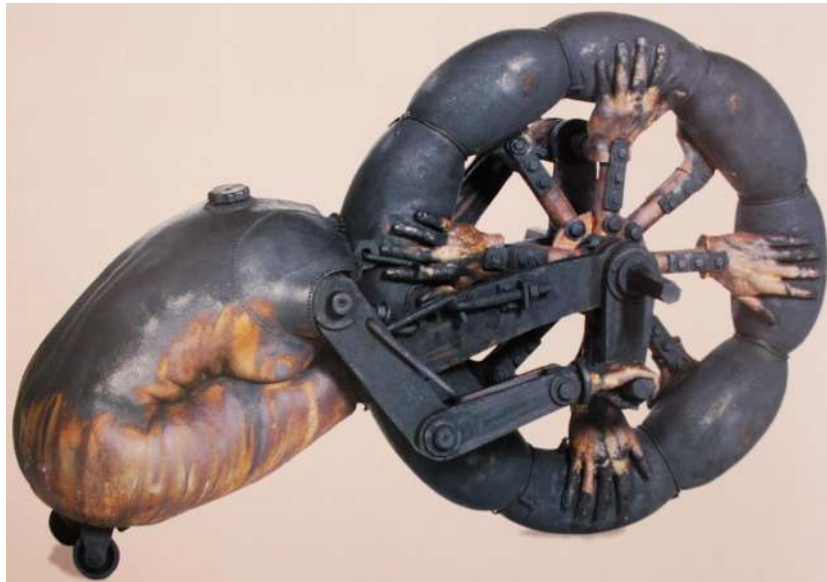
¹⁷² SCHWARTZ J.S., A.g.e, 2008, s. 34

¹⁷³ SCHWARTZ J.S., A.g.e, 2008, s. 71

¹⁷⁴ SCHWARTZ J.S., A.g.e, 2008, s. 116



Resim 4.36. Gerard Justin Ferrari, "Corporate Rape Simulator", 2001



Resim 4.37. Jane Fontaine, "Cyclotron", 1999

Justin Novak,'a göre geleneksel seramik figürlerinin genellikle konfora düşün, nazik ve elit yapıları, toplumsal hayatın normlarını ve ideolojilerini yaygınlaştırma konusunda oldukça iyidirler. Ancak deforme edilmiş, iğrenç ya da ironik olan anti-estetik figürler de toplumsal işleyişin rahatsız edici boyutlarını ifade etmekte oldukça başarılıdırlar. "Free Market" (Serbest piyasa) adlı heykelinde sanatçı, tüketim kültürünün yarattığı konformist yapılanmanın bireyin hem kendini hem de diğerlerini acımasızca sömürmesine neden olduğu sosyo-politik bir duruma vurgu yapmıştır¹⁷⁵.

¹⁷⁵ SCHWARTZ J.S., A.g.e, 2008, s. 74



Resim 4.38. Justin Novak, "Free Market" (Serbest piyasa), 1997

Patti Warashina'nın "Oil Slick", adlı çalışması, "Sarhoş İktidar" başlıklı serinin bir parçasıdır. Bu figüratif çalışmada kurmaca bir set içinde, büyük ihtimalle Ortadoğu'dan gelen petrol tenekelerini içerek sarhoş olmuş figürler gözümüze çarpmaktadır. Figürlerden birisi Bush diğeri de Cheney'dir. Jeff Kell'in "Crude Addiction" adlı seramik heykeli de Warashina'nın anlattıklarına benzer olarak; petrol bağımlılığına ve onunla beraber kapitalist ekonominin insanı doyumsuz bir moda sürükleyen yapısına gönderme yapmaktadır.



Resim 4.39. Patti Warashina, "Oil Slick", from Drunken Power Series, 2004



Resim 4.40. Jeff Kell, "Crude Addiction", 2006

Ian Anderson, plastik kullanım eşyaları ya da gürültücü ve banal reklam sloganlarının metaforik anlatımlarına seramik uygulamalarında yer vermiştir. Bu uygulamalarda, seramik gibi yüksek kültüre hitap eden bir malzeme ile daha çok alt kültürün tüketim nesnesi olarak kabul edilen plastik malzeme karşılaştırılmaktadır. Anderson'un seramiğin hijyenik ve elit yapısının plastiğin kirli ve kiç olan yapısıyla karşılaştırması ya da kitle iletişim kültürünün hiç

de temiz olmayan sloganlarının seramiğin domestik ve hijyenik yapısıyla yüzleştirmesi ortaya oldukça düşündürücü seramikler çıkmasına neden olmuştur¹⁷⁶.



Resim 4.41. Ian Anderson, "Cleaner than War", (Savaştan Daha Temiz), 2005

Marilyn Lysohir, "*İyi kızlar*" adlı düzenlemesinde kopya edilmiş grafiksel figürleriyle bir seri yaratmıştır. Gündelik yaşamın klişelerine göndermeler yapan sanatçının eserlerinde, figürler çoğaldıkça anlam daha güçlü bir ifade kazanmaktadır.



Resim 4.42. Marilyn Lysohir, "İyi Kızlar", Seramik, 2007

Matt Shaffer, "*There Is No King*", (Burada Kral Yok) isimli heykelinde, erkek egemen sistemde erkeğe biçilen başarılı, hırslı, güçlü ve üstün olma gibi toplumsal rollerin altını çizmiştir. İş adamı ya da asker olmasının bir önemi olmayan figürün elindeki kukla kendisinin küçük bir prototipidir. Sahip olduğu gücü yani iktidarı elinde tutmak için ısrarcı olan, bir anlamda iktidar sarhoşluğu yaşayan kuklacının oynattığı kukla aslında ona gerçeği fısıldamaktadır: "Burada Kral Yok"¹⁷⁷.

¹⁷⁶ SCHWARTZ J.S., A.g.e, 2008, s. 21

¹⁷⁷ SCHWARTZ J.S., A.g.e, 2008, s. 72



Resim 4.43. Matt Shaffer, "There Is No King", 2003

Finlandiyalı sanatçı Kim Simonsson'un gerçeğine yakın boyutlarda tasarladığı çocuk ve hayvan figürlerinin yarattığı masumiyet hissi biraz düşündürücüdür. Çizgi film karakterlerini andıran bu figürler oldukça donuk bakışlarla cinsel bir ima ya da şiddet eylemi içindedirler. Bu heykellerde, beyazın ve çocukluğun sembolize ettiği saflık yerini hiç de masum olmayan, donuk, tuhaf ve yabancılaşmış karakterlere bırakmıştır. Birbirine çok benzeyen figürlerin farklı mekanlarda ama hep aynı donuk ifade içinde görünmeleri günümüz toplumunda bireyin yaşadığı yabancılaşma, duyarsızlaşma ve kimliksizleşme kavramlarına gönderme yapmaktadır¹⁷⁸.



Resim 4.44. Kim Simonsson'un seramik heykel çalışmalrından örnekler

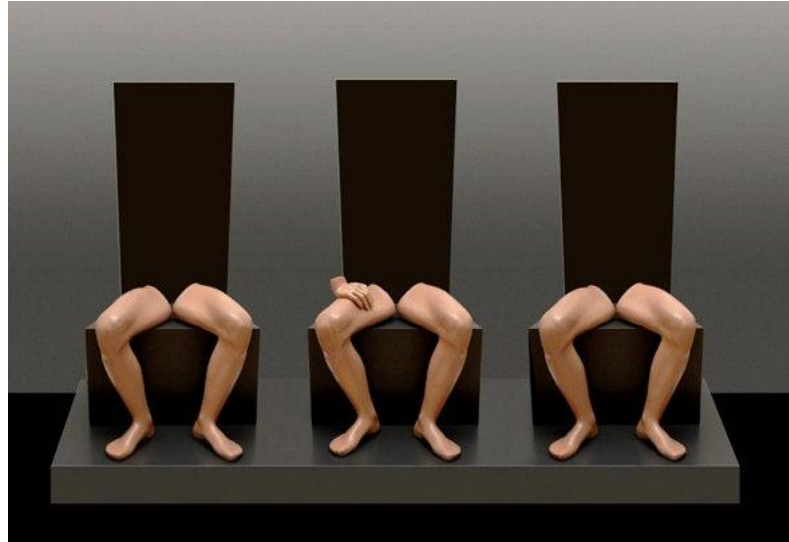
¹⁷⁸ SIMONSSON K. Kişisel Sergi Kataloğu, Galerie Favardin & De Verneuil , 2009

İktidar ve birey ilişkilerinin seramik bağlamında incelenmesinde Türkiyeli seramik sanatçılarından: Candeğer Furtun, Lerzan Özer, Sakine Çil, İnel İnal, Esra Carus gibi sanatçıların çalışmalarının da incelenmesi önem kazanmaktadır. Candeğer Furtun, bedeni parçalar halinde yorumladığı ilk sergisini 1994 yılında Maçka sanat galerisinde gerçekleştirmiştir. Çoğaltılarak seri haline getirilmiş bacaklar, yumruk şeklindeki eller ve davetkar açık eller bilinçli bir şekilde galeri mekanında karşı karşıya getirilmiştir. Furtun, bu çalışmalarında, sanayileşme ile şekillenen seri üretim, onun getirdiği yabancılaşma kimliksizleşme gibi çağdaş meseleler ile implant ve organ nakli sonucu bedenin parçalanabilir hale gelişi üzerinde durmuştur. Sanatçı Türk erkeğine özgü oturma biçimini kullandığı yerleştirmelerinde bu formun iktidar ve gücü sembolize ettiğini vurgulamıştır. Yerleştirmelerinde yer alan insan bedenlerinin çıplak oluşunun nedeni ise bedenleri sahip olduğu statü farkından bağımsız olarak görmesidir. Birbirlerinin aynı gibi görünen figürlerin hepsi, tıpkı Hitit Frizlerinde olduğu gibi yan yana dizilmişlerdir. Frizlerde gücü simgeleyen bu toplu duruş Furtun'un söyleminde kimliksizleşme ve aynılaşmaya gönderme yapmaktadır. Furtun'un postmodern bir bilinçle oluşturmadığı işlerinde, postmodern yaşamdaki parçalanma, çelişki, bozulma, nihilizm ve yabancılaşma gibi yıpratıcı ve yıkıcı olgulara sezgisel bir şekilde yaklaştığı görülmektedir. Sanatçının işlerindeki kavramsal ifade biçimleri yalnızca biçimsel dışavurumlar değil aynı zamanda kendisinin yaşama, anlama ve var olma şeklidir¹⁷⁹.



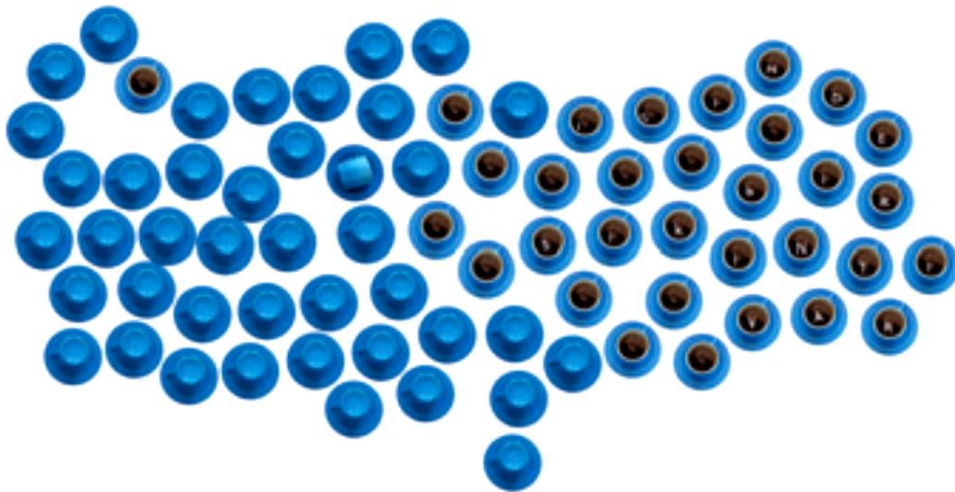
Resim 4.45. Candeğer Furtun, *Bacaklar*, Seramik, 1994–1999

¹⁷⁹ DUBEN İ., YILDIZ E., *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat:Yeni Açılımlar*, 2008



Resim 4.46. Candeger Fürtun, *Bacaklar Serisi*, Seramik, 1994–1996

Lerzan Özer'in 1995 yılında gerçekleştirdiği "*İçinde Bir Sıkıntı Var*" isimli düzenlemesinde Türkiye haritası üzerindeki her şehir umudu simgeleyen mavi bir fincanla temsil edilmiştir. Mavi rengi, Türk toplumunda geçerli olan kadercilik ve fal umuduna gönderme yapmaktadır. Bazı şehirlerin kendine ait fincanlarında -İstanbul'da Gazi Olayları, Sivas'ta Madımak Oteli Yangını gibi- yaşanan önemli toplumsal ve siyasi olaylar tarihlendirilmiştir. Türkiye'nin batısında, güneyinde ve kuzeyinde kalan şehirlerin bir kısmının fincanları kapalıyken, Ankara'nın doğusunda kalan, Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu Bölgeleri içerisinde yer alan şehirlerin fincanlarında "*içinde bir sıkıntı var*" cümlesinin harfleri yazılıdır. Ankara şehrini sembolize eden fincan açık ve içinde hiçbir söylem yer almamaktadır¹⁸⁰. Özer, bu çalışmasında Türkiye'de yaşanan Kürt sorununa yönelik olarak Ankara'nın takındığı politik durumu; ülkenin doğusu ve batısı arasındaki ayrımı eleştirmektedir.



Resim 4.47. Lerzan Özer, "*İçinde Bir Sıkıntı Var*" 1995, Enstalasyon, porselen kahve fincanı & fal, 3.5 m

¹⁸⁰ YEŞİLOĞLU D., Türk Seramiğinde Enstalasyon, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009, s.159

Sakine Çil çalışmalarında duvarı yalnızca mimari ya da kentsel bir eleman olarak ele almamış; aynı zamanda duvarın iki yüzölçümlü, sınır oluşturan, çevreleyen, zaman zaman engellenen yapısı üzerinden iktidar ve birey ilişkisini sorgulamıştır. Sanatçı çalışmalarını kendi sözleri ile şu şekilde anlatır:

"Mimari bir planda, sadece düşey bir çizgi olarak gördüğümüz duvarları, farklı görünümleriyle ele almak çalışmaların çıkış noktasıdır. İnsanın ana rahminde başlayan duvarla tanışıklığı, korunmak için mağarada yaşamasıyla birlikte iki farklı mecraya doğru yol alır. İnsanlık tarihinde bireyin iktidar ve iktidarla olan ilişkisine göre koruyucu ya da engelleyici bir unsur olarak gerçek ve mecaz anlamda duvarlar hep var olmuştur. Çin Seddi'nden Berlin Duvarı'na, Bastil Hapishanesi'nden Filistin duvarına, derebeyi şatolarının koruyuculuğundan İstanbul Surları'na kadar duvar olgusu, iktidarda olanın koruyucusu niteliğine büründüğü gibi metaforik anlatımlarda da insanlar arasında iletişim ve anlaşma engeli olarak kullanılır"¹⁸¹.



Resim 4.48. Sakine Çil, "Duvar" (Wall), 2007, fırın plakası, astar, 1020 °C, 55 x 41 x 2 cm

Esra Carus, yapıtlarında; inançlar, çevre sorunları, kadın sorunları, sömürü mekanizmaları, kendi çocukluğundan insan davranışlarına kadar pek çok tarihsel, toplumsal ve kişisel olguyu irdelemektedir. Üretimlerini topluma karşı bir tür bireysel sorumluluk, bir aktivizm olarak oluşturmaktadır. Esra Carus'un 1998 yılında yapmış olduğu, "Ah Terezin" isimli yerleştirmesinin çıkış öyküsü, sanatçının Prag yakınlarında II. Dünya Savaşı sırasında toplama kampı olarak kullanılan kasabayı ziyaret edişinin ardından şekillenmiştir. Büyük bir kaleyle çevrili ve önemli bir kültürel mirasa sahip olan Terezin'in savaş sırasında binlerce Yahudiyi katletmek için kullanılması sanatçıda bir tür kafes hissi uyandırmıştır. Kafesin içindeki kuşlar; çocukların,

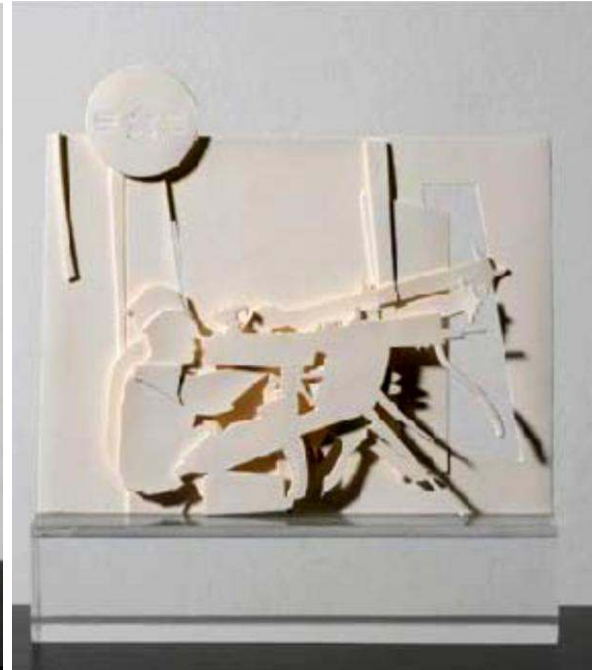
¹⁸¹ Türk Seramik Sanatı Sergisi Kataloğu, 1930'lardan Günümüze Türk Seramik Sanatından Seçme Eserler, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi, 07-30 Eylül 2007

gözlükler ise yaşlıların soykırım sırasındaki çaresizliklerine ve tutsaklıklarına gönderme yapmaktadır¹⁸².



Resim 4.49. Esra Carus, "Ah Terezin", 1998, düzenleme; seramik kuşlar, kafes ve gözlükler

Esra Carus, "*Savaş Naraları*" isimli çalışmasında ise kitle iletişim araçları ile naklen izlediğimiz savaş ve şiddetin giderek daha da normalleştirilmesine ayrıca tüm bu insanlık dışı uygulamalara karşı; hukukun, dini kurumların ve kamu vicdanının insanın canını acıtırmasına etkisiz ve yetersiz kalmasına vurgu yapmaktadır.



Resim 4.50. ve Resim 4.51. Esra Carus, *Savaş Naraları*, 2008

¹⁸² YEŞİLOĞLU D., Türk Seramiğinde Enstalasyon, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Anasana Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009, s.142

İnsel İnal'ın 2012 yılında 4. Sinop Bienalinde gerçekleştirdiği yerleştirme; 300 adet seramik tabancanın bir kısmının, yaşları 5-12 yaş arasında değişen çocuklar tarafından, etkinlik sırasında boyanmasına dayalıdır. Sinop Tarihi Cezaevi ve Çocuk Islah Evinin de bienal mekanları içerisine dahil edildiği bu etkinlikte, sanatçının çalışmasının içeriğine dair yapmış olduğu kısa açıklama şu şekildedir: "*Özgürlüğü elinden alınan vatan çocuklarının cezası bittiği zaman, topluma yararlı kimseler olacak şekilde yetiştirilmesi lazımdır*"¹⁸³.



Resim 4.52. İnsel İnal, yerleştirme: 300 adet seramik tabanca, 4. Sinop Bienali, 2012



Resim 4.53. İnsel İnal, yerleştirme: 300 adet seramik tabanca, 4. Sinop Bienali, 2012, (detay)

¹⁸³ <http://inselinal.blogspot.com/search/label/Seramik%20C3%87al%C4%B1%C5%9Fmalar%C4%B1%20-%20Seramik%20Works>, Haziran, 2013

5. KİŞİSEL UYGULAMALAR

Kişisel uygulamalarda vurgulanan iktidar olgusu tek bir otoriteden dağılan ve hiyerarşik bir yapılanmada seyreden bir mekanizmadan ziyade bedenin içine nüfuz ederek onu disiplin altına alan bir iktidar modeline yöneliktir. Foucault'un da belirttiği gibi iktidarı yalnızca egemen iktidar modeli üzerinden tanımlamak ve onun kontrol araçlarını görünür baskı mekanizmalarından ibaret saymak büyük bir yanılsamadır¹⁸⁴. Çünkü iktidarın görünür olan denetim araçları kadar görünmeyen ama içselleştirilen denetim araçları da mevcuttur. Kültür ve kurumları, kitle iletişim araçları, toplum, eğitim kurumları ve aile yapılanmaları iktidarın görünmeyen yüzünü temsil etmektedirler. İktidar normalleşmiş toplumlar yaratmayı hedeflerken kitle iletişim araçları üzerinden ya da diğer toplumsal normlar üzerinden yeni örf ve adetler, ahlak kuralları veya toplumsal kurallar tanımlayarak, bireylerin üzerindeki denetim mekanizmalarını arttırmaktadır. Örneğin son yıllarda giderek artan kadın cinayetlerinin daha fazla duyulur ve duyurulur hale gelmesi, erkek egemen toplum modelinin kadın üzerindeki denetimini ve kontrolünü artırmıştır. Yine, farklı cinsel eğilimlere sahip bireylerin ya da hayat kadınlarının yaşam haklarının gaddarca ellerinden alınması, iktidarın tek-tip cinsiyet modelini desteklemekte, farklı gruplar ötekileştirilmekte böylece iktidar ötekiler üzerinden toplumun geneline yayılan kontrol mekanizmalarını arttırmaktadır.

Erkek egemen toplumsallığın; biyolojik olarak var olan erkek cinsiyeti üstünlüğünden mi yoksa toplumsal anlamda yaratılan cinsiyet farklılıklarına dayalı iktidar ilişkilerinden mi kaynaklandığı sorusu, konuyla ilgili teorisyenlerin uzun bir zamandır dağarcıklarını meşgul etmektedir. Feminist kuramcılar, "*cinsiyet*" (sex) kavramının çoğu zaman sadece biyolojik özelliklere gönderme yapan özelliğini yetersiz bularak "*toplumsal cinsiyet*" (gender) kavramını kullanmaya başlamaları bu konudaki tartışmalara yeni bir boyut katmıştır. "*Toplumsal cinsiyet*" kavramı cinsler arasındaki eşitsiz ilişkilerin toplumsal bağlamlarına ve anlamlarına dikkat çekerek, cinsiyetin sadece biyolojik bir özellik olarak algılanmasını reddetmeye dayalıdır. Bedenler arasındaki cinsiyet farkları aslında cinsellikle ilgili değildir, toplumsal olanın cinsellik üzerinden anlamlandırılması ile ilgilidir¹⁸⁵.

Toplumsal Cinsiyeti bir çeşit toplumsal performans türü olarak gören Judith Butler, toplumsal cinsiyetin insanların doğumundan itibaren onlara ezberletilen ve tekrarlatılan bir dizi zorunlu, zorlayıcı ritüeller ve refleksler bütünü olduğunu düşünmektedir¹⁸⁶. Bu anlamda,

¹⁸⁴ FOUCAULT M., 2012, A.g.e., s.48

¹⁸⁵ SANCAR S., Erkeklik: İmkansız İktidar, Metis Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2011, s.176

¹⁸⁶ SANCAR S., A.g.e., s.182

doğduğu andan itibaren toplumsal anlamda büyük haksızlıklara maruz kalan kadın cinsi, eylemlerinde ya da günlük yaşantısında erkek egemen ideolojilerce kabul edilen norm ve davranış şekillerine göre kimliğini belirleme durumunda kalmıştır.

Bu bağlamda, *"Hangi Kimlik?"* isimli düzenleme, Türkiye'deki kadın ve erkek kimliklerine atfedilen toplumsal cinsiyet rollerinin birey üzerinde yarattığı ikilemleri ve zorlamaları sorgulamaktadır. Kadın ve erkek seramik figürlerin yanı sıra beyaz fayans, flüoresan lamba, peruk gibi hazır nesneler de düzenleme içerisinde kullanılmıştır. Üzerlerinde kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rollerine dair tanımlamalar yazılı olan figürlerin yüzleri boş bir defter sayfasını andırır gibi düz bir plan olarak tasarlanmıştır. Hastane, kamu kurumları ya da eğitim binaları gibi kamusal alanlarda karşılaştığımız beyaz fayans ve flüoresan lambanın rahatsız edici, soğuk ve kuralcı varlığı, figürlerin kendi öznelliklerinin yanı sıra toplumsal bir bağlamda ele alındığını izleyiciye hissettirmektedir. (Resim 5.1. ve 5.2.)

Türkiye'de toplumsal kurallar ve normlar, kadın bedenini kadının kendine ait bir bedenden öte, erkeğin, ailenin ya da toplumun mülkiyetiymiş gibi kodlamaktadır. Örneğin kadının cinselliğinin kamusal görünürlüğü toplumun genel düzenine dair bir tehdit oluşturmaktadır. Namus, edep ve bekaret üzerinden kategorilere ayrılabilen kadın bedenleri egemen olan namus kodları çerçevesinde düzenlenmekte ve kontrol edilmektedir. Kadın kimliği ve bedeni kendi mahremiyetinde olmaktan çıkarak toplumun devamıyla ilişkilendiren erkek egemen bir yapılanmada devletin tahakkümü altına girmektedir¹⁸⁷.

Devlet kendi yarattığı kurallar ve normlar bütünü çerçevesinde yaşayan kadınları kabullenirken, bu çerçevenin dışında kalan ya da kalmayı tercih eden kadınlar üzerindeki denetimini artırarak onları adeta yaşamın kıyısına itmektedir. Aslı Zengin *"İktidarın Mahremiyeti"* adlı kitabında, devletin kadın bedeni üzerinden yaptığı pazarlıklar üzerinden yarattığı kendi mahremiyet alanını şu şekilde açıklamıştır:

"Ensest, aile içi şiddet ya da tecavüz gibi konuların özel alana ait olduğu düşünülerek kamusalda sessiz kılınması buna örnek olarak düşünülebilir. Başka bir deyişle, bu konuların kamusala giremeyecek ölçüde kişisel ve mahrem olduğuna inanılıyor. Diğer bir yandan da devlet bazı gruplar hakkındaki bilgiyi gizli ve özel bilgiye dönüştürerek, kendisi için mahrem bir alan oluşturuyor. Bu grupların özelliklerinden biri devlet destekli modern sergileyişi bozmalarından kaynaklanıyor. Bunun da ötesinde, devletin bu mahremi kurarkenki gayesi, aslında toplumun belli bir biçimde örgütlenmesini ve düzenlenmesini

¹⁸⁷ ZENGİN A., *İktidarın Mahremiyeti*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011, s.32

sağlamak. Devlet, sürekli sessizlik üreterek, kendi mahremini toplumun gözünden uzak tutuyor ve kendi sırlarını yaratıyor. Böylece kendi mahrem konularının kamusalda dolaşmasına engel olarak, gizli mahremiyetler üretiliyor ve ürettiği bu mahremiyetler üzerinden de kendi iktidarını pekiştiriyor¹⁸⁸.

Bir kadın figürünün çoğaltılarak tekrarlanmasından oluşan "*Sessiz Kızlar Korosu*" adlı çalışma, yukarıda yer alan yaklaşımlara ve açıklamalara paralel olarak, kadınların nesneleştirme, kimlik kaybına uğratılma, şiddet görme, itibarsızlaştırma gibi edimlerine karşı verdiği sessiz yanıtları simgelemektedir. Susturulan ya da sessiz kalmayı seçen kadınlar sessiz bir mırıltı içinde bir arada yer almaktadırlar. "*Sessiz Kızlar Korosu*" nda yüzeyde farklılaşan resimsel ifadeler farklı yaşantılara sahip kadınlara; aynı formun ve aynı "müdürlüğünden taşınmazın açık arttırma ilanı" yazılı etiketin tekrarlanması ise nesneleşen kadın bedenlerine ve onların toplumsal baskılar tarafından değersizleştirildiği hayatlarına gönderme yapmaktadır. (Resim 5.3., Resim 5.4., Resim 5.5.)

"Sessiz Kızlar Korosu"nun devamı niteliğinde olan "*Dosya No:*" isimli düzenleme ise devletin kendi mülkiyetindeymiş gibi kodladığı kadın kimliğinin, kendi yaşamı üzerine söz söyleyemeyen, edilgen ve değersizleştirilmiş yapısını vurgulamaktadır. Devletin, bürokrasinin ve resmi kurumların işleyişinin simgesi olarak düşünülen gri renkli karton dosyalar içerisinde yer alan figürler, eski bir ahşap masa üzerine yerleştirilmiştir. Herhangi bir resmi kurum deposunda olabilecek evrak yığınlarını andıran görüntüsüyle "*Dosya No:*" devletin gözden çıkardığı kadın kimliklerini işaret etmektedir. (Resim 5.6., Resim 5.7.)

Sosyolojide kullanılan "*beyaz yakalı*" tanımlaması; "*mavi yakalı*" ağır ve bedensel işlerde çalışan fabrika işçisine göre daha kalifiye, üniversite mezunu, genellikle üst düzey memurluk işlerinde görevlendirilmiş çalışanlar için kullanılmaktadır. Kapitalist sistemin gelişmesi ile birlikte, daha önce sahip olduğu ayrıcalıklı durumunu giderek kaybeden beyaz yakalılar, günümüzde politik ve ekonomik sistemin basit birer uygulayıcısı konumuna indirgenmişlerdir. "*White Collar Army*", Türkçesiyle "*Beyaz-Yakalı Ordu*" isimli düzenlemede, çalışma hayatında her gün aynı tekrarı yaşayan, sorgulama ve muhakeme yeteneği zayıflamış bireylerin; yani normalleştirilmiş toplumun normal bireylerinin sessiz biraradalıkları vurgulanmaktadır. Bu düzenlemede endüstriyel bir malzeme olarak seramiğin; tek bir prototipten büyük bir topluluk yaratma imkanı veren yapısı önemli bir veri olarak karşımıza çıkmaktadır. (Resim 5.8., Resim 5.9., Resim 5.10.)

¹⁸⁸ ZENGİN A., A.g.e., s.52

Marx'a göre insanın kendi emeğine yabancılaşması, burjuvazinin ve devletin birey üzerinde uyguladığı tahakküm ilişkilerinin bir sonucudur. Veysal'a göre: *"Yabancılaşma, akıl sahibi varlık olan insan bağlamında kendi yeti ve olanaklarını kullan/a/mamanın tamamen olmasa da doğadan, doğasından, öznitelikleriyle ilişkisinde insandan ve toplumdan, toplumsal ilişkilerinden kopma, artık kendi ile ilgili belirlenimlerden uzak düşme anlamına gelmektedir. İnsan ve ilişkileri bağlamında bu duruma öznenin özne olmasını belirleyen yada özneyi özne yapan nelikleri kaybetmesi olarak bakılabilir"*¹⁸⁹.

İçinde yaşadığın çağın toplumsal ilişkilerinin tamamına yönelik olumsuz bir tavır geliştiren Adorno, toplumsal yaşantının tümüyle ekonomik ilkelerle belirlenmesine, ekonomik rasyonalitenin, standartlaşmanın bütüne yayılmasına, özgürleşmenin sırf zihinsel bir süreçte bırakılmasına karşı çıkmıştır. Adorno için: *"Çağının insanı, özgürlüklerini kaybederek nesneleşmiş, bilincinin kırılması yoluyla artık özne olmaktan çıkmıştır. Artık insanların, birer nesne olarak kafalarında taşıdıkları "ben" bilgisi, "ben" değil "biz" dir. "Biz" ise genele işaret eder ve bu genel olan doğru ya da hakiki olmayandır. "biz" i oluşturan "ben" lerin her biri, özerk düşünme ve tutum alma yetilerini kaybetmiş nesnelerdir"*¹⁹⁰.

Bu bağlamda dört farklı çalışmadan oluşan **"Memur"** serisinde yer alan seramik figürlerin bireyin yaşadığı kimliksizleşme, yabancılaşma, tektipleşme sorunlarına gönderme yaptığı söylenebilir. Çalışma hayatına ya da ev yaşantısına dair kostümler içerisinde betimlenen figürler, memur bir bireyin kısıtlı, sıkıcı ve kalıplaşmış yaşantısına dikkat çekmek istemiştir. Verilen bilgilerin ve komutların dışına çıkamayan sorgulama yapma ediminden yoksun figürler, giydikleri kıyafetlerden, dinledikleri müziklere ya da boş zamanlarını nasıl geçirdiklerine kadar standartlara uygun, tektipleşmiş, birbirinin aynısı ortak hayatlar yaşamaktadırlar. (Resim 5.11.'den Resim 5.17'ye kadar olan çalışmaları kapsamaktadır.)

Bir kağıt sayfası gibi ya da bir gazete parçası gibi iki boyuta indirgenen ifadeler ve üzerlerine tam oturmayan yüze benzer yada benzemez karalamalar, kimliği gizlemek için yüze çekilmiş bantlar, günümüzde bireyin değişen gerçekliğine gönderme yapmaktadır. Temsillerin dünyasında gerçekliğin yitirilmiş olması, bireyin hayatını resmi kağıtlara, sanal imajlara, afişlere, T.V. ve reklam görüntülerine ya da gazete kağıtlarına indirgemektedir. **"Cut here"** isimli çalışma gazetenin içinden kendini kesip çıkarmaya çalışan figür; gördükleri, duydukları ya da okudukları karşısında umutsuzluğa kapılmış bir bireyin tüm bu

¹⁸⁹ VEYSAL Ç., Nesneleşme ve Özgürleşme Sorunu Üzerine, Etik Yayınları, İstanbul, 2010, s.26

¹⁹⁰ VEYSAL Ç., A.g.e., s.133-134

olanlardan kendini soyutlamaya çalışma çabalarını ve kendine yeni bir çıkış noktası bulma özlemini temsil etmektedir. (Resim 5.18 ve 5.19.)

İktidarın bireyin denetimine yönelik politikaları aynı zamanda tüketime yönelik politikalarını da içermektedir. Artık, yadsınamaz bir noktaya ulaşan iktidar evimizde, eylemlerimizde, bedenimizde ve kimliğimizdedir. Reklamcılık sektörlerinin her evin temiz, bakımlı ve iyi donatılmış olması gerektiğini belirten sloganları özellikle 1950'li yıllardan sonra kitle iletişim araçlarının da gelişmesi ile hissedilir hale gelmiştir. Endüstriyel bir ürün olarak seramiğin hızla yaygınlaşmasında da tüketim kültürünün bir parçası olan reklamcılığın önemli bir yeri vardır. *"İmajlar ve İdeolojiler"*, endüstriyel seramik ürünlerinden beyaz fayans üzerine basılmış 9 farklı imajdan oluşmaktadır. 1950'li yılların Amerikan reklam şirketlerinin görselleri referans alınarak hazırlanmış baskılar, modern kent hayatının kadına biçtiği rolleri sorgulamaktadır. Erkek egemen bir sitemin sonucu olan modern kent hayatında kadına biçilen görevler: seksi ama evine bağlı; saf ama güzel; bakımlı ve becerikli ama ekonomik olmaktır. (Resim 5.20.'den Resim 5.26'ya kadar olan çalışmaları kapsamaktadır.)

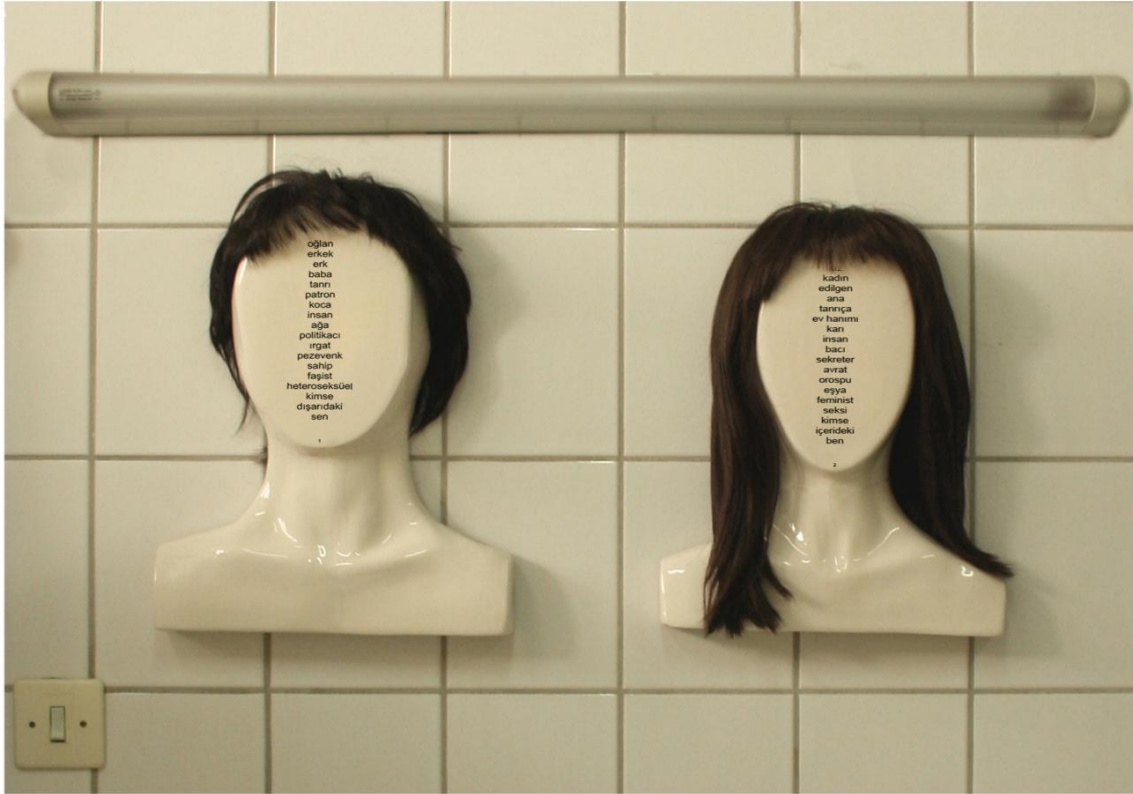
Televizyonda; gün içinde olan olaylar, akşam haberleri, spor haberleri, hava durumu, belgeseller, pembe diziler, sinema filmleri, reklamlar, müzik programları v.b. bir çok program arka arkaya verilmektedir. Akşam haberlerinde izlenen şiddet görüntülerinin hemen öncesinde pembe dizi kuşağı bitmiş, sonrasında ise en sevilen eğlence programı başlamak üzere olabilir. Parçalanmış görüntüler, simülasyonla yaratılmış mekanlar, insanlar, kurgusal hikayeler, gerçek öyküler, sanal eğlence araçları, herkesçe bilinen T.V. karakterleri ve bunun gibi bir çok öge televizyonda gerçeğe yakın ancak parıltılı ve sahte bir sahne yaratılmasının araçlarıdır. Televizyon, insanın gerçekliğe dair algısını bozmakta, hakikat arayışını sınırlandırmakta, verili ve aslında başkasına ait yorumları hap bir bilgi halinde almasına neden olmaktadır. Televizyonda gösterilen görüntülerin zihninizde gerçekte olup bitenin yerine geçebilmesi ya da hakikatin ve gerçek bilginin kitleler tarafından kolayca kabul edilebilir bir hale dönüştürülmesi, bir haberleşme ve iletişim aracı olarak televizyonun yadsınamayacak bir şekilde hayatımıza girdiğinin ve ona yön verdiğinin göstergesidir. Bu bağlamda; *"This is not a movie."*, Türkçesiyle *"Bu bir film değil."*, televizyonun şiddet haberlerini normalleştirmesi, hatta şiddet görüntülerini bir eğlence ve zevk aracına dönüştürmesi, toplumsal anlamda duyarsızlaşmayı desteklemesi durumlarına karşı bir tepki olarak geliştirilmiştir. (Resim 5.27 ve 5.28.)

"**This is not a war game**", "**Bu bir savaş oyunu değil**", simülatif bir şekilde çoğaltılmış, şiddet içeren erkek figürlerin karşısında duran pasif kadın figürlerden oluşmaktadır. Bu çalışmada, toplumsal yaşantının kolayca şiddet içerikli bir oyuna dönüşebilme hali, erkek ve kadının toplumsal hayattaki bilindik rolleri üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır. "*Hegemonik erkeklik*" değerleriyle iç içe geçmiş devasa iktidar mekanizmalarına dönüşmüş bir "*modern eril tahakküm*" hali olduğu herkesçe bilinen ama çok tartışılmayan "*Militer*" mekanizmalar, modern patriarkinin en büyük icadı olarak kabul edilmektedir¹⁹¹. Serpil Sancar'a göre, askeri eğitimlerin doğrudan ve en katı egemen erkeklik değerlerinin öğretildiği yerler olması; bu durumun video oyunları ve çocuk oyuncakları gibi kültürel araçlarla desteklenerek erkek çocuklarının da militarizm oyunlarının bir parçası haline getirilmesi; militarizm ile hegemonik erkeklik arasındaki yakın ve içsel bağları deşifre etmektedir¹⁹². Militarizm ile hegemonik erkeklik arasındaki birbirini besleyen karşılıklı ilişki, cinsiyet farklarının en katı ve dışlayıcı tanımlarına dayalı bir cinsiyet rejiminin egemenliğine yol açmıştır. Bu bağlamda, toplumların gündelik savunma gereksinimleri üzerinden devasa savaş makineleri inşa edilmiş, erkeklerden savaşçı robotlar, kadınlardan ise pasif ama sadık destekçiler yaratılmıştır¹⁹³. (Resim 5.29 ve 5.30.)

¹⁹¹ SANCAR S., A.g.e., s.154

¹⁹² SANCAR S., A.g.e., s.157

¹⁹³ SANCAR S., A.g.e., s.157



Resim 5.1. Özge Biltekin, "Hangi kimlik?", 2012

Kalıp içine döküm, sır ve lazer baskı çıkartma, peruk, hazır fayans, flüoresan lamba

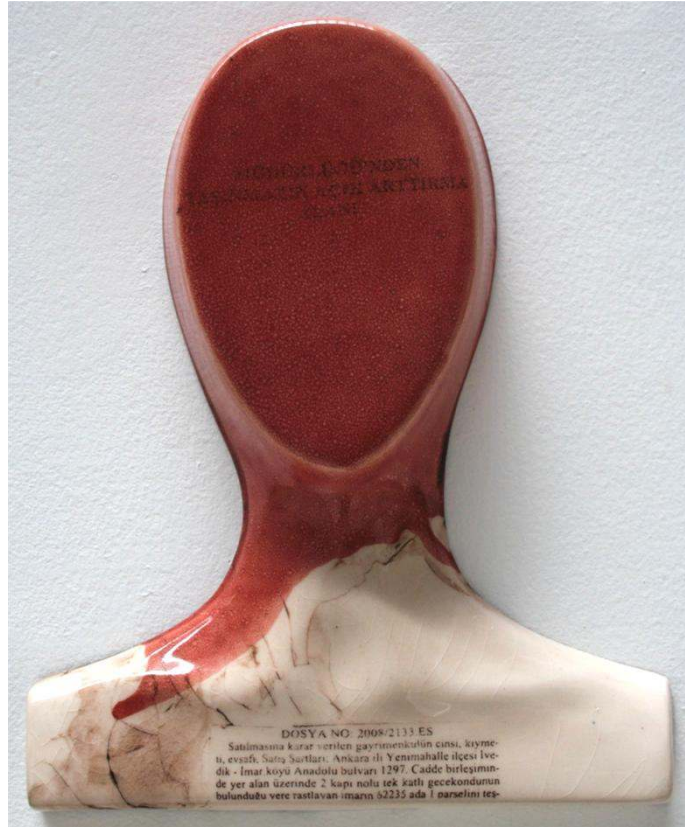


Resim 5.2. Özge Biltekin, "Hangi kimlik?", 2012, (Yan görünüm)

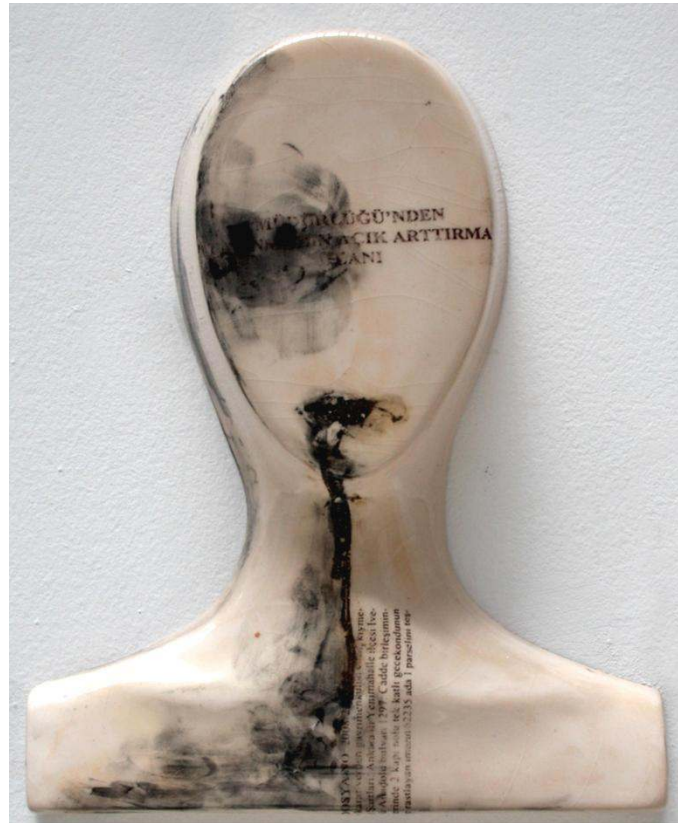


Resim 5.3. Özge Biltekin, "Sessiz Kızlar Korusu", 2013

Kalıp içine döküm, astar, sır altı boya, sır, lazer baskı çıkartma ve sır üstü çıkartma



Resim 5.4. Özge Biltekin, "Sessiz Kızlar Korusu", 2013, (Detay)



Resim 5.5. Özge Biltekin, "Sessiz Kızlar Korusu ", 2013, (Detay)



Resim 5.6. Özge Biltekin, "Dosya No:", 2013,

Kalıp içine döküm, sır altı boya, sır, sır üstü boya, lazer baskı ve sır üstü çıkartma, hazır karton dosya ve masa

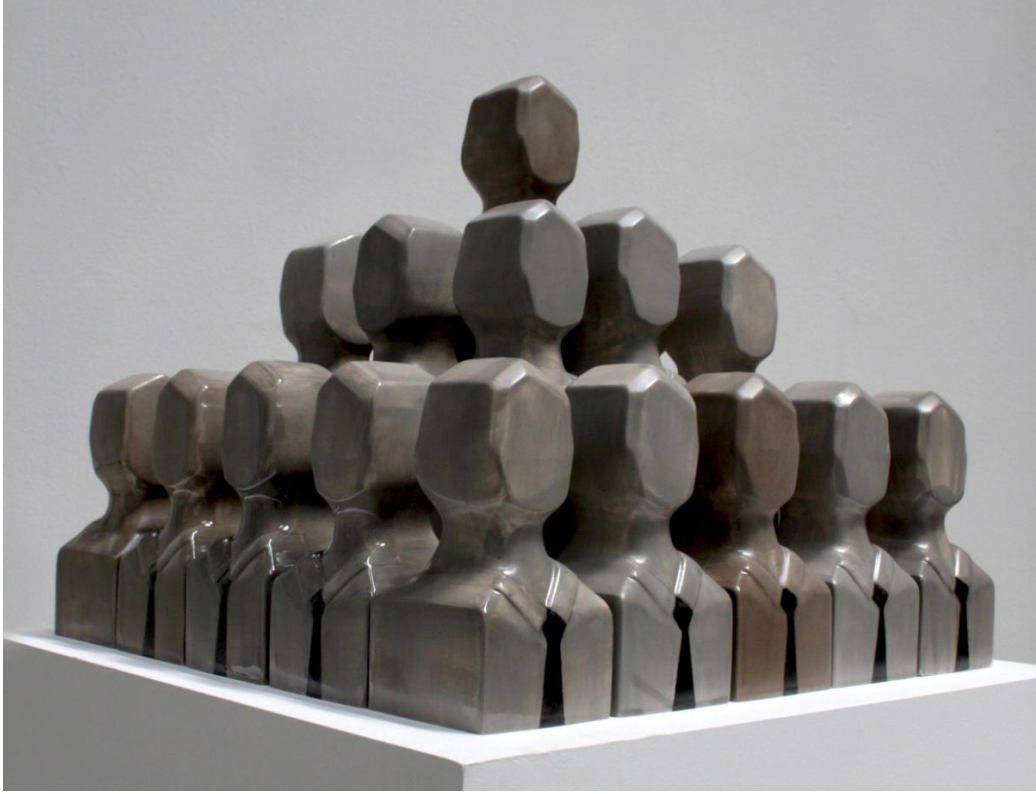


Resim 5.7. Özge Biltekin, "Dosya No:", 2013, (Farklı açıdan)



Resim 5.8. Özge Biltekin, "White Collar Army", "Beyaz Yakalı Ordu", 2013

Kalıp içine döküm, astar, sır, sır üstü boya



Resim 5.9. Özge Biltekin, "White Collar Army", "Beyaz Yakalı Ordu", 2013, (Yan görünüm)



Resim 5.10. Özge Biltekin, "White Collar Army", "Beyaz Yakalı Ordu", 2013, (Ön-üst görünüm)



Resim 5.11. Özge Biltekin, "Memur (I)" 2012

Kalıp içine döküm, astar, sır altı boya, sır ve lazer baskı çıkartma



Resim 5.12. Özge Biltekin, "Memur (I)" 2012, (Yan görünüm)



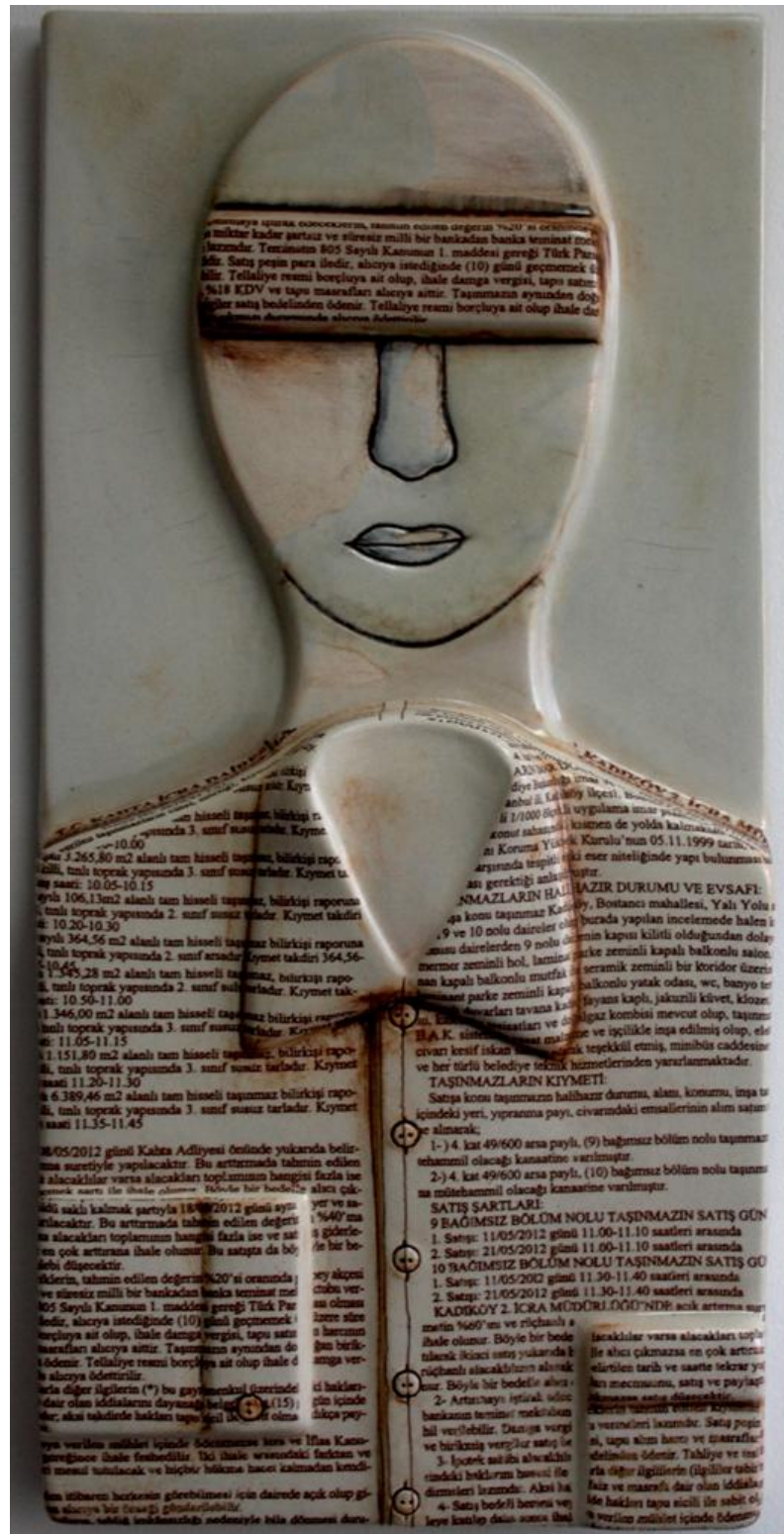
Resim 5.13. Özge Biltekin, "Memur (II)" 2013
Kalıp içine döküm, astar, sır altı boya, sır ve lazer baskı çıkartma



Resim 5.14. Özge Biltekin, "Memur (II)" 2013, (Yan görünüm)



Resim 5.15. Özge Biltekin, "Memur (III)" 2013,
Kalıp içine döküm, astar, sır altı boya, sır ve lazer baskı çıkartma



Resim 5.16. Özge Biltekin, "Memur (IV)" 2012,

Kalıba basarak şekillendirme, sır altı boya, sır ve lazer baskı çıkartma



Resim 5.17. Özge Biltekin, "Memur (IV)" 2012, (Detay)



Resim 5.18. Özge Biltekin, "Cut Here" 2013,
Elle şekillendirme, sır ve lazer baskı çıkartma



Resim 5.19. Özge Biltekin, "Cut Here" 2013, (Yan görünüm)



Resim 5.20. Özge Biltekin, "İmajlar ve İdeolojiler", 2013

Hazır seramik fayans üzerine lazer baskı çıkartma ve sır üstü renklendirme



Resim 5.21. Özge Biltekin, "İmajlar ve İdeolojiler", 2013, (Detay)



Resim 5.22. Özge Biltekin, "İmajlar ve İdeolojiler", 2013, (Detay)



Resim 5.23. Özge Biltekin, "İmajlar ve İdeolojiler", ", 2013, (Detay)



Resim 5.24. Özge Biltekin, "İmajlar ve İdeolojiler", 2013, (Detay)



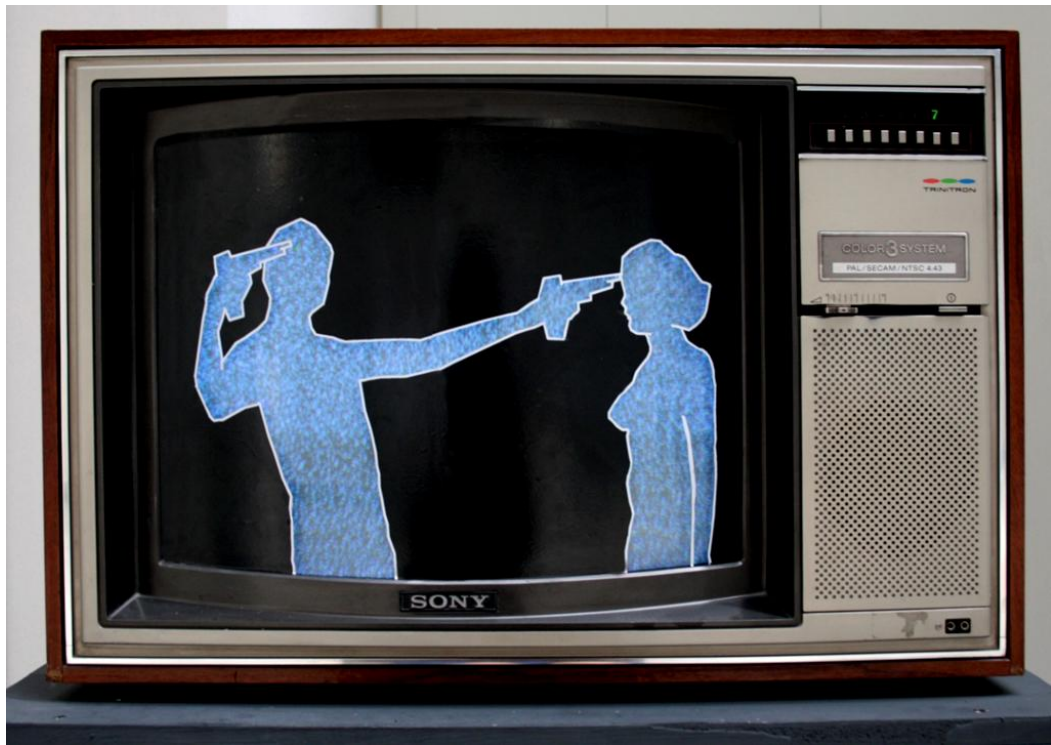
Resim 5.25. Özge Biltekin, "İmajlar ve İdeolojiler", 2013, (Detay)



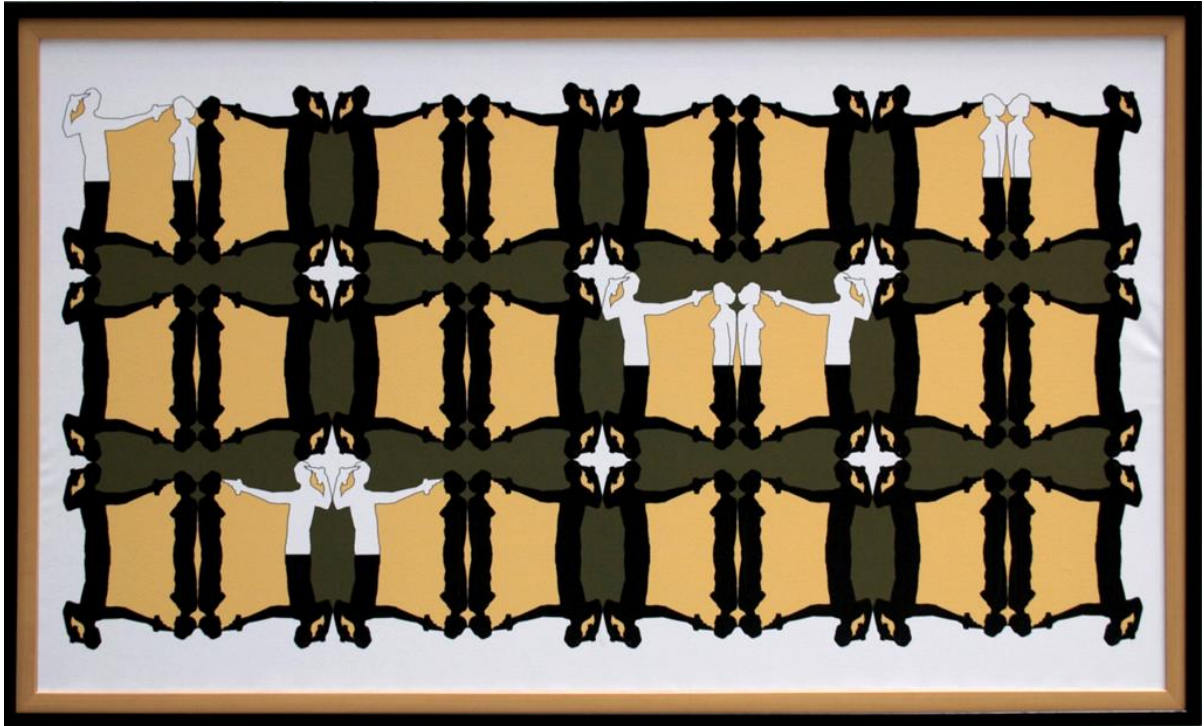
Resim 5.26. Özge Biltekin, "İmajlar ve İdeolojiler", 2013, (Detay)



Resim 5.27. Özge Biltekin, "This is not a movie.", "Bu bir film değil.", 2013
Karışık teknik ve karışık malzeme



Resim 5.28. Özge Biltekin, "This is not a movie", "Bu bir film değil", 2013, (Detay)



Resim 5.29. Özge Biltekin, "This is not a war game.", "Bu bir savaş oyunu değil.", 2013

Tuval üzeri dijital baskı



Resim 5.30. Özge Biltekin, "This is not a war game.", "Bu bir savaş oyunu değil.", 2013, (Detay)

SONUÇ

Her daim ilerlemeden yana olan tavrı ile yarattığı "yeni" olanın yüceltilmesi durumu; bir düşünce akımı ile başlayan modernleşme projesinin yerini kapitalizme bırakmasına neden olmuştur. Modernizmin yıkıcı-yaratıcı işleyişi bir anlamda kendi karşıtını yaratmış, modern çağın aşılması olarak düşünülen postmodern çağ, modernizmin kendi açmazlarına karşı bir çıkış yolu olarak ortaya çıkmıştır. Ancak ne kapitalist ekonominin gelişmiş versiyonlarının ne de postmodernizmin başlangıcı modernitenin aşıldığı ya da tamamıyla geride bırakıldığı anlamına gelmemektedir. Bugün yaşanan zaman diliminde tüm bu toplumsal, sosyal, ekonomik ve kültürel olgular, zaman ve mekan mefhumundan bağımsız, eklektik bir şekilde bir araya gelmektedir.

Postmodern kuramcılarının, kültür direnişçilerinin, sivil toplum kuruluşlarının ve özgürlükçü bireysel girişimlerin 1960'lı yıllarda meydanlara çıkması; anti- otoriter ve put kırıcı davranış şekillerinin benimsenmesi; merkezîyetçi ve tepeden inmece yönetim modellerine başkaldırının başlatılması; farklılıktan yana olan çok sesli ve çok kültürlü bir toplumsal hareketin başlangıcına neden olmuştur. Kitlesele özgürlük hareketleri; etnik kimlik, milliyet, cinsiyet, sınıf ve ırk sınırlarıyla ayrılan insanları belirli talepler ve istekler altında bir araya getirmiştir. Geçmiş, şimdi ve gelecek arasında diyalog koşulları yaratamayan; ekonomik alanda bireyleri köleleştirmeye dayalı; politik alanda bireysel özgürlükleri ve mücadeleyi dışlayan; kültürel alanda ölümlerin kültürünün ötesine geçemeyen, yani süregiden hayat için bir beslenme kaynağı oluşturamayan tüm sistemlerin kendi toplumsal eleştirisini oluşturmaya mahkum olduğu anlaşılmıştır.

İktidarın değişken ve sahiplenilemez yapısının fark edilmesi; her sosyal ilişkinin aslında bir iktidar ilişkisi olduğunun anlaşılması; farklı iktidar analizlerinin oluşumunu desteklemiştir. Foucault'nun iktidarın günlük yaşantıdan bireysel eylemlerimize ve bedenimizin içerisine konumlandığı savı, yalnızca iktidar kavramına veya onun işleyiş mekanizmalarına değil, iktidarın kimlik ve öznellik politikalarına karşı yeni bir sorgulamanın başlamasına neden olmuştur. Dayatılan toplumsal normlar ve resmi kurallarca bireyin kendi varlığını gerçekleştirme amacının bulanıklaştırılması, kimliğin baskılanması, oyunun kuralları gereğince kabul edilen öznellikler; bireylerin hakikat arayışını zedelemiş, toplumsal anlamda bir aradalık, belirsizlik ve yönsüzlük hali yaratılmıştır. İktidarın varlığı yadsınamaz bir gerçekliktir. Ancak burada vurgulanması gereken önemli bir nokta; iktidarın yaşamlarımızı,

eylemlerimizi, davranış şekillerimizi, kimliğimizi ve bedenlerimizi nasıl şekillendirdiğinin fark edilmesidir.

Çağdaş sanat, kendi içinde işleyen iktidar mekanizması da dahil olmak üzere, iktidarın yarattığı tüm politik gerilimlerden, yaşanan tüm sosyal ve ekonomik bunalımlardan, savaş gibi yıkıcı ve yok edici tüm toplumsal olaylardan payına düşeni almıştır. Bu bağlamda özellikle 1960 sonrasında; toplumsal belleğin iyileştirilmesinde, savaş ve onun yıkıcı etkilerinin yarattığı insanlık suçları ile toplumun yüzleştirilmesinde, ülkeler arasındaki kültürel ve sosyal diyalogun arttırılmasında görsel ve zihinsel olarak önemli katkılar koymuştur. İktidar karşısında bireysel olarak ya da toplu bir şekilde mücadele veren sanatçılar, devlet ya da sosyal kurumlar tarafından marjinalize edilen, ötekileştirilen ya da yok sayılan kimliklerin, feminist oluşumların, çevreci toplulukların yanında yer almış; kendi varlık nedeni iktidarın baskıcı politikalarına karşı durabildiği ölçüde güçlenmiştir. Sanat hayatla kaynaşarak, görsel ya da kavramsal bir dil olmanın da ötesinde yeni bir iletişim şekline dönüşmüştür. Sanat yapıtı izleyen ilişkisi yeniden sorgulanmış; sanatçı izleyenle diyalog kurmanın farklı, yeni ve daha interaktif yollarını denemeye başlamıştır. İzleyici yalnızca izleyen olmanın ötesinde, sanat yapıtına yön veren onu değiştiren yada ona müdahale edebilen bir konuma yükseltilmiştir.

Çağdaş seramik ise zamanla kap-kacak formunun ötesine geçerek, metaforlara açık sanatsal bir malzeme olarak değerlendirilebileceğini göstermiş, çok sesli, çok dilli ve çok kültürlü bir hal almıştır. Farklı sanatsal oluşumlar içinde resim, heykel, video, enstalasyon, performans gibi sanatsal ifade araçlarıyla kolayca kaynaşan çağdaş seramik uygulamaları; izole, sessiz ve naif yapılarını kırmaya başlamışlardır. Toplumsal alanda söyleyecek sözü olan, sanatın gelişimine katkı koyabilecek seramik eserlerin üretilmesi, çağdaş seramiğe teoride ve pratikte ciddi bir ivme kazandırmıştır. Bu bağlamda iktidar-baskı-birey ilişkileri gibi sosyolojik bir olgunun çağdaş seramik özelinde ele alınmasının seramik alanındaki kuramsal çalışmalara önemli bir katkı koyacağı; çağdaş seramik uygulamalarında ise görsel ve kavramsal açıdan farklı açılımlar yaratacağı düşünülmektedir.

Son olarak; güncel konuların ve söylemlerin sanatçının da meselesi haline gelmesi oldukça önemli görülmektedir. Yaşadığı çağın dertlerini görmezden galen bir sanat anlayışının varlık nedeni tartışmalara açık bir zemindir. Sanatçının herhangi bir iktidar kurumunun boyunduruğu altına girmesi, sanatın ve sanatçının özerk ve tarafsız tutumunun zedelenmesine neden olacaktır. Sanatın ve sanatçının özgürlüğüne müdahale edilmesi, denetim

mekanizmalarından geçirilmesi ya da sansürlenmesi ancak demokratik olamayan bir yaklaşımın sonuçlarıdır. Bu bağlamda iktidar kavramının analizi, birey üzerindeki etkilerinin araştırılması, sanatçıya ve sanata nasıl yön verdiğinin sorgulanması; toplumun bir bireyi olarak sanatçının özerk yapısını koruyabilmesi açısından önemli bir zemin oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- AKAL C.B.**, İktidarın Üç Yüzü, Dost Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 2003
- AKARSU B.**, Felsefe Terimleri Sözlüğü, İnkılap Kitabevi Yayınları, 11.Baskı, İstanbul, 2011
- ALTHUSSER L.**, İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, çev. TÜMERTEKİN A., İthaki Yayınları, İstanbul, 2003
- ALTUNEL L.**, 1960'tan Günümüze Muhalif Sanat, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2008
- ALTUNOK G.**, Şiddetin Eleştirisi Olarak İktidar:Arendt ve Foucault, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Doğu Batı Yayınları, Sayı:43, Ankara, 2007
- ANTAKYALIOĞLU Z.**, "Satılık Sanat", Artist Actual, Sayı:4, İstanbul, 2007
- ANTMEN A.**, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, 3.Baskı, İstanbul, 2010
- ARTUN A.**, Baudelaire'de Sanatın özerkleşmesi ve Modernizm, Sunuş Yazısı, Charles BAUDELAIRE, Modern Hayatın Ressamı, Çev. Ali BERKTAY, İletişim Yayınları, 3.Baskı, İstanbul, 2004
- ATAKAN N.**, Sanatta Alternatif Arayışlar, Karakalem Kitabevi, 1. Baskı, İzmir, 2008
- ATİKER E.** Modernizm ve Kitle Toplumu, Vadi Yayınları, Ankara, 1998
- BATUR E.**, Modernizmin Serüveni, 8. Baskı, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2009
- BAYKAM B.**, Maymunların Resim Yapma Hakkı, Literatür Yayıncılık, 1.Baskı, İstanbul, 1999
- BAYKAM B.**, Postmodernizm Hayalet mi Yoksa Kaygan Bir Balık mı?, Milliyet Sanat Dergisi, Kasım/1989
- BAYKAM B.**, "Post-Duchamp Krizi", Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji, a + A yayınları, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4, İstanbul, 1992
- BERMAN M.**, Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, Çev.Ümit ALTUĞ, Bülent PEKER, İletişim Yayınları, 13. Baskı, İstanbul, 2010
- BİLGİN İ.**, Serbest Plan, Serbest Cephe, Serbest Ev, Cogito, Bir Anatomi Dersi: Ev, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:18, İstanbul, 1999
- BOURRIAUD N.**, İlişkisel Estetik, Çev. Saadet ÖZEN, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005
- BAUDRILLARD J.**, Sessiz Yığınların Gölgesinde-Toplumsalın Sonu, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2003
- BEYKAL C.**, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul, 1992'den aktaran MERDANER E., Şamanizm Bağlamında Joseph Beuys'un Sanatı, İstanbul Teknik

Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010

BÜRGER, P., "Avangard Kuramı", Editör ARTUN A., Çev. ÖZBEK E., İletişim Yayınları, 6.Baskı, İstanbul, 2010

CEVİZCİ A., Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1999

DONA M., Kendi Ülkesinde Bir Yabancı:Joseph Beuys'un Metafiziği Üzerine Notlar, Çev. POLAT N., Artist Actual, Sayı:39, İstanbul, 2010

DUBEN İ., YILDIZ E., Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat:Yeni Açılımlar, Haz.YILDIZ E., İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008

ERDEMÇİ F., GERMANER S., KOÇAK O., Modern ve Ötesi: 1950-2000, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2.Baskı, İstanbul, 2008, s.265

FOUCAULT M., Entelektüelin Siyasi İşlevi, Haz. KESKİN F., Çev. ERGÜDEN I. AKINHAY O., KESKİN F., Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000

FOUCAULT M., Toplumu Savunmak Gerekir, Çev. Aktaş Ş., Yapı Kredi Yayınları, 2.Baskı, İstanbul, 2001

FOUCAULT M., Büyük Kapatılma, Seçme Yazılar 3, Haz. KESKİN F., Çev. ERGÜDEN I., KESKİN F., Ayrıntı Yayınları, 3.baskı, İstanbul, 2011

FOUCAULT M., İktidarın Gözü, Seçme Yazılar 4, Haz. KESKİN F., Çev. ERGÜDEN I., Ayrıntı Yayınları, 3.baskı, İstanbul, 2012

GAMBETTİ Z., Foucault'dan Agamben'e Olağanüstü Halin Sıradanlığına Dair Bir Yanıt Denemesi, Cogito Sayı:70-71, 2012

GIDDENS A., Modernliğin Sonuçları, Çev. KUŞDİL E., Ayrıntı Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2010

HARVEY D., Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, 4.Baskı, İstanbul, 2006

HEARTNEY E., Sanat ve Bugün, Çev. AKINHAY O., Akbank Sanat Yayınları, İstanbul, 2008

İNAL İ., "Yüzyılda Yeni İfade Arayışları ve Seramik Sanatı", Seramik Federasyonu Dergisi, sayı:13, 2006

JAMESON F., LYODARD J.F., HABERMAS J., Postmodernizm, Der. ZEKA N., Çev. NALİŞ G., SABUNCUOĞLU D., ERKSAN D., 2. Basım, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994

KARAİSMAİLOĞLU Ö. F., Sosyal Teoride İktidar Tartışmaları; Marx, Nietzsche, Weber, Foucault, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Bursa, 2006

KUMAR K., Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları, Çev. Mehmet KÜÇÜK, Dost Kitabevi Yayınları, 3.Baskı, Ankara, 2010

KUSPIT D., Sanatın Sonu, Çev. TEZGİDEN Y., Metis Yayınları, İstanbul, 2006

LYNTON N., Modern Sanatın Öyküsü, Çev. ÇAPAN C., ÖZİŞ S., Remzi Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1991

MARSHALL G., Sosyoloji Sözlüğü, Çev. AKINHAY O., KÖMÜRCÜ D., Bilim ve Sanat Yayınları

MERDANER E., Şamanizm Bağlamında Joseph Beuys'un Sanatı, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010

MSGSÜ, Türk Seramik Sanatı Sergisi Kataloğu, 1930'lardan Günümüze Türk Seramik Sanatından Seçme Eserler, Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul, 07-30 Eylül 2007

NEWMAN S., Bakunin'den Lacan'a Anti-Otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006,

PAUST B., Eminim bu tavşan ömür boyu sürecek bir çalışmanın eseridir, Hayvanların Joseph Beuys'un Eserlerindeki Önemi, Joseph Beuys - Aslolan Çizgidir, Schloss Moyland Müzesi Koleksiyonundan Bir Seçki, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

PENNINGS M., Modernism and Ceramics, Ceramic Millenium, Düz. CLARK G., NSCAD Üniversitesi Yayınları, 2006

SANCAR S., Erkeklik: İmkansız İktidar, Metis Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2011

SCHWARTZ J.S., Confrontational Ceramics, Pennsylvania Üniversitesi Yayınları, 2008

SIMONSSON K. Kişisel Sergi Kataloğu, Galerie Favardin & De Verneuil , 2009

ŞAHBAZ H., Modern Seramik Sanatında Minimalizm, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, Eskişehir, 2006

ŞAHİNER R., Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya da Modernin Yapıbozumu, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, 2008

ŞAN ASLAN P., Seramik Sanatında Pop ve Funk Arayışlar, 4. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiri Kitabı, Eskişehir, 2010

TİMURTURKAN M., İktidarın Nesnesi Olarak Beden, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Antalya, 2009

TİZGÖL K., Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Sanatta yeterlik tezi, İzmir, 2008

TURANİ A., Çağdaş Sanat Felsefesi, 9.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011

TURHANLI H., Anselm Keifer, Birgün gazatesi Köşe Yazısı, 22 Ocak 2013

WEBER, M., Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı, çev. OZANKAYA Ö., İmge Kitapevi, İstanbul, 1995

VECCHIO M., Postmodern Ceramics, Thames/Hudson: New York, 2001

YILMAZ M., Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006

YEŞİLOĞLU D., Türk Seramiğinde Enstalasyon, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009

De WALL E., 20th Century Ceramics, Thames & Hudson, 2003

VEYSAL Ç., Nesneleşme ve Özgürleşme Sorunu Üzerine, Etik Yayınları, İstanbul, 2010

ZENGİN A., İktidarın Mahremiyeti, Metis Yayınları, İstanbul, 2011

http://tr.wikipedia.org/wiki/Ayd%C4%B1nlanma_%C3%87a%C4%9F%C4%B1, Mart 2013

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5186b8d4936136.77196582

<http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/show.dml/1283421>, Haziran 2013

<http://inselinal.blogspot.com/search/label/Seramik%C3%87a%C4%B1%C5%9Fmalar%C4%B1%20-%20Seramik%20Works>, Haziran 2013

http://extramucadele.com/tr/makaleler/elizabeth-wolfson_turkish, Haziran 2013

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Özge Biltekin

Doğum Yeri ve Tarihi: Antalya, 01.01.1983

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: 2000/2006- ODTÜ, Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi: 2010/2013- Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı

Yabancı Dil/ler: İngilizce, KPDS ve ÜDS 65

Sanatsal Faaliyetler

2013- "Cluj International Ceramics Biennale", "Cluj Uluslararası Seramik Bienali", Sergileme, Cluj, Napoca, Romanya

2013- "Dönüşüm Sergisi", "XVI. Uluslararası Likya/Kaş Kültür ve Sanat Festivali", 21- 23 Haziran 2013, Kaş/Antalya

2013- "Turgut Pura Vakfı 32. Heykel Yarışması", Sergileme, İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi, 21- 31 Mayıs 2013, İzmir

2013- "Muammer Çakı 2013 - 8. Uluslararası Öğrenci Seramik Yarışması", Sergileme, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, 9-29 Nisan 2013, Eskişehir

2013- "Şiddet-Siz", Karma Sergi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 8-17 Mart 2013, Antalya

2012- "Uluslararası Antalya Moda ve Tekstil Tasarım Bienali", Tekstil Sanatı Temalı Yarışma, Sergileme, Akdeniz Üniversitesi, 8 Ekim- 9 Kasım 2012, Antalya

2011- "Eskiden Maydanozlar Daha Güzel Kokardı.", Grup Sergisi, Mimarlar Odası, 22-27 Haziran, Antalya

2008- "Kentle Karşılaşma-lar", Dünya Mimarlık Günü 2008 Fotoğraf Yarışması, Sergileme, Mimarlar Odası İzmir Şubesi, 13-19 Ekim 2008, İzmir

2007- "Hata", Grup Sergisi, ODTÜ Çağdaş Sanatlar Atölyesi, Ankara

2006- "ÖYP Üniversiteleri 3.Güzel Sanatlar Fakülteleri Sergi ve Paneli", Erciyes Üniversitesi, Kayseri

2005- "Masal", Grup Sergisi, ODTÜ Çağdaş Sanatlar Atölyesi, Ankara

İş Deneyimi

2010/2013- Araştırma Görevlisi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı

2007/2010- Şehir Plancısı, Antalya Büyükşehir Belediyesi, İmar ve Şehircilik Dairesi Başkanlığı

Ödüller

2013- "Akdeniz'den Gelen Sanat", Akdeniz Üniversitesi 16. Çevre Hizmet Ödülleri, 2012 Yılı Çevre Hizmet Ödülü, Antalya

2010- "Tarihi Kentler Birliği, Tarihi ve Kültürel Mirası Koruma Proje ve Uygulamaları Özendirme Yarışması 2010", Proje Ödülü, "Haşim İşcan Koruma Amaçlı İmar Planı ve Kentsel Tasarım Projesi"

2010- "Tarihi Kentler Birliği, Tarihi ve Kültürel Mirası Koruma Proje ve Uygulamaları Özendirme Yarışması 2010", Proje Ödülü, "Kaleiçi Yat Limanı Koruma Amaçlı İmar Planı ve Kentsel Tasarım Projesi"

Yer Aldığı Organizasyonlar

2013- "Uluslararası Seramik Eğitimi ve Değişimi Sempozyumu - ISCAEE 2013", Yürütme Kurulu, Akdeniz Üniversitesi, Antalya

2011-"Uluslararası Sanat Tasarım ve Estetik Kuramları Sempozyumu", Sekretarya, Akdeniz Üniversitesi, Antalya

2011-"Mediterra - "Uluslararası Katılımlı Akdeniz’de Seramik Kültürü Sempozyumu", Yürütme Kurulu, Akdeniz Üniversitesi, Antalya

İletişim ve Adres Bilgileri

e-posta adresi: zozgeyagci@gmail.com

Telefon: 0 533 395 28 38

Adres: Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Dumlupınar Bulvarı, 07058, Kampus, Antalya/TÜRKİYE

Tarih

19.07.2013