



**T.C.  
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**20. YÜZYILDA KİMİ RESİMSSEL BİÇİMLERDE PROPAGANDA  
UNSURLARININ YENİDENÜRETİMİ**

**Mavi ÇAKMAKÇI  
SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Danışman: Doç.Dr. Oktay KÖSE**

**ISPARTA, 2019**

T.C.

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

~~SANAT VE TASARIM~~ ANASANATDALI

Bu tez 24/05/2019 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından Oy Birliği/Oy Çokluğu ile kabul

Edilmiştir.

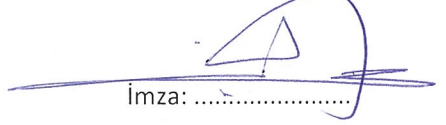
DANIŞMAN

Doç. Dr. Oktaay KÖSE  
Unvanı, Adı Soyadı

İmza: 

ÜYE

Doç. Murat GELİKER  
Unvanı, Adı Soyadı

İmza: 


ÜYE

Prof. Dr. Kubilay AKTUĞUM  
Unvanı, Adı Soyadı

İmza: 

ÜYE

Prof. Dr. Semettin EDEER  
Unvanı, Adı Soyadı

İmza: 

ÜYE

Dr. Öğr. Üyesi Tüfba KODİL  
Unvanı, Adı Soyadı

İmza: 

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

İmza ve Mühür

Prof. Dr. A. Nevkân ÖYMAZ  
Enstitü Müdürü  
SDU Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü



T. C.

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (.24./05./2009.).

Mavi ÇAKMAKÇI



## ÖNSÖZ

Araştırmada resim sanatının propaganda araçsallığında, toplumsal olaylar ve koşulların değişimi ile birlikte gösterdiği biçimsel değişim tespit edilmeye çalışılmıştır. Özellikle modern teknoloji sonrası gelişen görsel ve işitsel araçların bu değişimdeki etki alanı araştırmanın çerçevesini çizmektedir. Bu araçlarla geliştirilen propagandanın etki alanının, sanatın da yeni bir dil oluşturmasına sebep olmuştur. Teknolojinin imgesel üretiminin, plastik düzlemde görünür olması yaşanan üslupsal değişimi gösterirken, bu uygulama kuramsal olarak da temellenmeye başlar. Dolayısıyla araştırmada, propaganda imgelerinin aktarım biçimlerindeki değişimin net olarak izlendiği dönemler tespit edilmiş ve bu bağlamda resim sanatındaki dönüşümün kuramsal temelleri açıklanmaya çalışılmıştır. Tespit edilen dönemlere ise genel plastik anlayışın “yenidenüretim” üzerinden şekillendiğini gösterir.

Araştırmada danışmanlığımı üstlenerek bana ışık tutan ve manevi desteği ile eğitim hayatımı şekillendiren değerli hocam Doç. Dr. Oktay KÖSE'ye, tezde aşama kaydetmeme neden olan sevgili Dr. Öğretim Üyesi Tuğba KODAL'a ve manevi olarak gücünü yanımda hep hissettiğim annem merhume Rukiye ÇAKMAKÇI'ya teşekkürü borç bilirim. Ayrıca bu aşamada ihmal ettiğim kızım Z. Eylül GENÇAY'dan özür dileyerek, tezimi ona armağan ettiğimi belirtmek isterim.

Mavi ÇAKMAKÇI

Isparta, 2019

## ÖZET

### 20. YÜZYILDA KİMİ RESİMSSEL BİÇİMLERDE PROPAGANDA UNSURLARININ YENİDENÜRETİMİ

Mavi ÇAKMAKÇI

Süleyman Demirel Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi

Yıl: 2019, Sayfa: 160

Doçent Dr. Oktay KÖSE

20. yüzyılda yaşanan teknolojik yenilikler, toplumsal yapıyı o güne kadar görülmemiş bir radikallikte değişime uğratmıştır. Şekillenen yeni yapı ile birlikte çok çeşitli yaşam tarzları ortaya çıkmış ve geleneksel sosyal örüntülerin tümü kırılmaya uğramıştır. Bu dönüşümün toplumun geneline yansımada ise doğrudan yapılan söylemlerin değil duygulara hitap eden ikna yöntemleri ile hazırlanmış propagandaların etkili olduğu anlaşılmaktadır. Geçmiş çok eskiye dayansa da propaganda bu dönemdeki başarısını yine bu dönemin en büyük yeniliği olan teknolojinin araçlarına borçlu olduğu söylenebilir. Bu dönemde teknoloji ile yaratılan görsel dil propaganda için araç olmakla kalmamış, ideolojik tavrını göstermek isteyen sanat hareketlerini de etkilemiştir. 1900'lerin başından itibaren sanatçıları etkileyen ve daha sonra interdisipliner bir alanda çalışmaya teşvik eden teknolojinin görsel çıktılarını birer gösterge olarak da bu dönemde resmin içine dâhil olmuştur. Teknolojinin imgelerini resmin içine dâhil eden anlayışla birlikte, sanatçı ideolojik söylemini daha çok bu üretilen propaganda imgeleri çerçevesinde geliştirmiştir. Bu tez çalışmasında döneme ve araçlara bağlı olarak değişen propaganda imgelerinin, araştırmanın evrenini oluşturan resim sanatında nasıl bir değişime uğradığı ve bir yönlendirme aracı olarak izleyicisini nasıl belirlediği kronolojik bir sıralama ile tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda çalışma; içinde bulunulan toplumsal koşullar da düşünüldüğünde propagandanın nasıl ve ne amaçla yapıldığına ve resim sanatında belli bir sanatçı kitlesini nasıl etkilediğine yönelik açıklamalar getirmesi nedeniyle nitel bir araştırma olmuştur. Çalışmanın son bölümünde ise postmodern sanat uygulamaları içerisinde yer alan “yenidenüretim” ilişkisinin yöntem olarak benimsendiği ve ikonlaşmış propaganda fotoğraflarının yeniden üretildiği görülür. Tüme ait bazı parçaların yeniden üretildiği bu plastik süreçte amaç fotoğrafların tanınırlığını sorgulayabilmektir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Propaganda, Propaganda İmgesi, Yenidenüretim, Dada, Postmodern Resim Sanatı.

## ABSTRACT

### IN THE 20TH CENTURY REPRODUCTION OF PROPAGANDA COMPONENTS IN SOME PICTORIAL FORMATS

Mavi akmakçı

Süleyman Demirel University,

Fine Arts Institute, Art and Design Department, Proficiency in Art Thesis

Year: 2019, Page: 160

Associate Professor Oktay KÖSE

The technological innovations in the twentieth century changed the social structure with an unprecedented radicalness. A wide variety of lifestyles emerged with the new structure and all of the traditional social patterns had been broken. In the reflection of this transformation to the general public, it is understood that is effective not appeals made directly but he propagandas made with the persuasive methods that appeal to the emotions. Although its past is very old, it can be said that its success in this period owes its success to the tools of technology, which is the biggest innovation of this period. The visual language created by technology in this period was not only a tool for propaganda, but also influenced art movements that wanted to show their ideological attitude. From the beginning of the 1900s, the visual outputs of the technology, which inspired the artists and then encouraged them to work in an interdisciplinary field, were included in the painting as an indicator too. With the understanding incorporating technology and images into the painting, the artist developed his ideological discourse within the framework of the propaganda images produced. In this thesis, it is tried to determine how the changing image of propaganda depending on the period and the tools has changed in the art of painting, which constitutes the universe of the research, and how it determines its audience as a guiding tool chronologically. In this regard; this study has become a qualitative study in that it provides explanations for how and for what purpose and how it affects the art of painting when considering the social conditions. In the last part of the study, it is seen that adopted the relation of “reproduction” taking part in postmodern art practices as a method and the iconic propaganda photographs are reproduced. The aim in this plastic process, in which some parts owe to complement are reproduced, is to question the recognition of photographs.

**Key Words:** Art, Propaganda, Propaganda Image, Reproduction, Dada, Postmodern Painting Art.

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>i</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>ii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iii</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>iv</b>
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	<b>v</b>
Giriş .....	1
<b>I. BÖLÜM</b> .....	<b>4</b>
<b>1. PROPAGANDA İMGESİ</b> .....	<b>4</b>
1.1. Propaganda Nedir? .....	5
1.2. Propaganda İmgelerinin Görsel Üretimi .....	7
1.2.1. Plastik Sanatlarda Propaganda .....	9
1.2.2. Afişte Propaganda .....	22
1.2.3. Fotoğrafta Propaganda İmgesi .....	30
1.2.4. Dijital Ortamda Propaganda .....	36
<b>II. BÖLÜM</b> .....	<b>47</b>
<b>2. RESİM SANATINDA PROPAGANDANIN MODERN TEKNOLOJİ İMGELERİ İLE DÖNÜŞÜMÜ</b> .....	<b>47</b>
2.1. Dada Çalışmalarında Propaganda .....	48
2.2. Pop Art'ın Yenidenüretimlerinde Propaganda .....	58
2.3. Durumculuk (Sitüasyonizm) ve Propaganda .....	72
2.4. Fotogerçekçilik ve Propaganda .....	75
2.5. Postmodernist Resim ve Propaganda .....	82
<b>III. BÖLÜM</b> .....	<b>111</b>
<b>3. PROPAGANDA İMGELERİNİN PLASTİK DÜZELEMDE YENİDEN ÜRETİMİ</b> .....	<b>111</b>
<b>IV. BÖLÜM</b> .....	<b>131</b>
<b>4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ</b> .....	<b>131</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>135</b>

## RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Romalı Lider ve Asker, Jül Sezar, Antik Roma. ....	10
Resim 2: Francisco de Goya, Üç Mayıs Katliamı, (The Third of May), 1808. ....	12
Resim 3: Delacroix, Halka Yol Gösteren Hürriyet, 1830. ....	12
Resim 4: Vilademir Tatlin, III. Enternasyonel İçin Anıt Modeli ‘Tatlin Kulesi’, 1920. ....	14
Resim 5: Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933.....	15
Resim 6: Başkan Mao’nun Konuşması, 1974. ....	16
Resim 7: Pablo Picasso, Guernica, 1937.....	17
Resim 8: Jackson Pollock, Sonbahar Ritmi, 1950. ....	17
Resim 9: RSG-6’nın Yok Edilişi, 1963. ....	18
Resim 10: Nam June Paik, Tv-Cello, 1971.....	20
Resim 11: Gordon Matta-Clark ve arkadaşları, Üç Dans, 1971. ....	21
Resim 12: Joseph Beuys, Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi İçin, 1974. ....	22
Resim 13: Honoré Daumier, Gargantua, 1831.....	23
Resim 14: Thomas Theodor Heine, Simplicissimus Dergi Logosu, 1896. ....	24
Resim 15: Otto Lehmann, Savaş Kredisi, 1917. ....	25
Resim 16: Alfred Leete, Ülkenin Sana İhtiyacı Var, 1914. ....	26
Resim 17: James Montgomery Flagg, Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum, 1917.....	26
Resim 18: Alman Jimnastik ve Spor Şenliği, Wrocław, 1938.....	27
Resim 19: Gino Boccasile, Amerikan Karşıtı İtalyan Afişi, 1944. ....	27
Resim 20: J. Howard Miller, We Can Do It!, 1943. ....	28
Resim 21: Alexandre Rodchenko, Gosizdat afişi, 1924. ....	29
Resim 22: Giuseppe Terragni, Faşist Devrimi Sergilenmesi, 1932.....	29
Resim 23: Timothy O’Sullivan, Ölüm Hasadı, 1863.....	32
Resim 24: Joe Rosenthal, Iwo Jimada Suribachi Tepesinde Yükselen Bayrak, 1945. ....	33
Resim 25: Dorothea Lange, Göçmen Anne, Kaliforniya, 1936.....	33
Resim 26: Sandro Miller, Göçmen Anne, 2014.....	34



Resim 27: Zbigniew Libera, Nepal, 2003.....	35
Resim 28: Huynh Cong (Nick Ut), Napalm Bombasından Kaçan Çocuklar, Vietnam, 1972. .....	35
Resim 29: Stenberg bros. “Ekim” film afişi, 1928.....	36
Resim 30: Life Dergisi, 1937.....	41
Resim 31: İşt terör örgütü idam sahnesi, 2015.....	43
Resim 32: 11 Eylül saldırısı görüntüleri, 2001.....	44
Resim 33: Burhan Özbilici, Büyükelçi Suikast Olayı (“Dünya Basın Fotoğrafi” ödülü almıştır), 2017.....	44
Resim 34: Hitler Konuşması, 1923.....	51
Resim 35: John Heartfield, Hitlerin Yuttuğu Altın ve Gümüş Paralar, 1932.....	51
Resim 36: John Heartfield , Zenginin Son Umudu Savaş ve Cesetler, 1932.....	52
Resim 37: John Heartfield, Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur: Sizi Aptallaştıran Sargıları Çıkarın Kafanızdan, 1932.....	52
Resim 38: Hannah Höch, HannaYemek Bıçağı Dada Almanya’nın Bira Göbekli Weimar Kültür Çağını Kesiyor, 1919.....	53
Resim 39: George Grosz, Ağustos Amca’yı Hatırla, Mutsuz Mucit, 1919.....	54
Resim 40: Raoul Hausmann, Tatlin at home, 1910.....	55
Resim 41: Marcel Duchamp, L.H. O.O.Q, 1919.....	56
Resim 42: Robert Rauschenberg, , Factum I-II, 1957.....	59
Resim 43: Robert Rauschenberg, Kontrol, 1964.....	60
Resim 44: Robert Rauschenberg, Retroactive I, 1954.....	61
Resim 45: Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Böyle Farklı ve Çekici Hale Getiren Nedir?, 1956.....	63
Resim 46: Ed Kienholz, Portatif Savaş Anıtı, 1968.....	64
Resim 47: Andy Warhol, Race Riot, (Charles Moore’un çektiği fotoğraf, Alabama’da ırkçılık karşıtı protesto görüntüleri) 1963.....	65
Resim 48: Andy Warhol, Jimmy Carter, 1976.....	65

Resim 49: Andy Warhol, Mao, 1963. ....	65
Resim 50: Andy Warhol, Vote McGovern, 1972. ....	65
Resim 51: Andy Warhol, Che, 1968. ....	66
Resim 52: Jasper Johns, Bayrak, 1958. ....	68
Resim 53: Roy Lichtenstein, Star Wars, 1964. ....	70
Resim 54: Gil Joseph Wolman, Kalp Ameliyatı, 1968. ....	73
Resim 55: Gil Joseph Wolman, Mai 68, 1968. ....	74
Resim 56: Gerhard Richter, Sailors, 1966. ....	78
Resim 57: Atlas dergisi, 1963-1966. ....	79
Resim 58: Audrey Flack, II. Dünya Savaşı, 1976–1977. ....	79
Resim 59: Margaret Bourke, II. Dünya Savaşı Nazi Esir Kampı, 1945. ....	80
Resim 60: Denis Peterson, Tozdan Toza, 2006 (Acrylic ve yağlıboya). ....	81
Resim 61: Kara Walker, Camptown Ladies, 1998. ....	89
Resim 62: Herman Braun-Vega, Double éclairage sur Occident (Velázquez et Picasso), 1987. ....	91
Resim 63: Velázquez, Las Meninas, 1656. ....	91
Resim 64: Peter Sorge, Varyasyon I, 1982. ....	92
Resim 65: Peter Sorge, Goya için Almanya'dan Pekin'e, 1990. ....	92
Resim 66: BumboyWc, 1998. ....	93
Resim 67: Eddie Adams, Tuğgeneral Nguyen Ngoc Loan'ın Esiri İnfazı, 1968. ....	93
Resim 68: Bedri Baykam, İki, Üç Tane Daha Vietnam, 1997. ....	94
Resim 69: Kennard Phillips, Blue Murder Is On At The Hang-Up Gallery, 2013. ....	95
Resim 70: Gündüz Aghayev, Imagine, 2015. ....	96
Resim 71: Tammam Azzam, 2015. ....	97
Resim 72: Banner, İsimsiz, 2002. ....	98
Resim 73: Harmenszoon van Rijn Rembranth, İshak ve İbrahim (İn Kurban Edilişi), 1634. ....	98

Resim 74: Banner, İsimsiz, 2002. ....	98
Resim 75: Sanzio de Urbino Raphael Hz.İsa'nın Gümü Hazırlığı, 1507. ....	98
Resim 76: Huynh Cong (Nick Ut), Napalm Bombasından Kaçan Çocuklar, Vietnam, 1972. ....	99
Resim 77: Banksy, Napalm, 2004.....	99
Resim 78: Laila Shawa, Fashionista Terrorista II (The Walls of Gaza III), 2011. ....	100
Resim 79: Laila Shawa, Children of War, Children of Peace, Silkscreen on Canvas (two parts), 1996. ....	100
Resim 80: Abu Ghraib Hapishanesindeki Uygulanan İşkencenin Fotoğraflarından, 2001. ....	101
Resim 81: Gerald Laing, Capriccio, 2004.....	101
Resim 82: Abu Ghraib hapishanesindeki ABD askerlerinin uyguladıkları işkencenin fotoğraflarından, 2001.....	102
Resim 83: Gerald Laing, Look Mickey, 2004. ....	102
Resim 84: Abu Ghraib Hapishanesindeki ABD Askerlerinin Uyguladıkları İşkencenin Fotoğrafi, 2001.....	102
Resim 85: Fernando Botero, Abu Ghraib 46, 2005. ....	102
Resim 86: Joan Fontcuberta, Googlegram 5: Abu Ghraib, 2005. ....	105
Resim 87: Detay.....	105
Resim 88: Joan Fontcuberta, Googlegram: 11-S NY, (2005).....	106
Resim 89: Eric Yahnker, Göçmen Anne Arıyor, 2011. ....	107
Resim 90: Taner Ceylan, I Love You, 2008. (Yağlıboya). ....	108
Resim 91: Sherrie Levine, Walker Evans'dan Sonra, 1981.....	112
Resim 92: Barbara Kruger, İsimsiz, 2000.....	113
Resim 93: Robert Rauschenberg, Silinmiş de Kooning Deseni, 1953.....	116
Resim 94: Mike Bidlo, Robert Rauschenberg değil: Silinmiş de Kooning Deseni, 2005. ...	116
Resim 95: Arnulf Rainer, Kendi Portresi, 1975.....	117
Resim 96: Atilla İlkyaz, Şimdi Haberler serisinden, 1998-2002. ....	117
Resim 97: Mavi Çakmakçı, İsimsiz, 2019. ....	119

Resim 98: Mavi Çakmakçı, İsimsiz, 2019. ....	120
Resim 99: Mavi Çakmakçı, İsimsiz, 2019. ....	122
Resim 100: Joe O'Donnell, Ölen Kardeşini Sirtında Taşıyan Japon Çocuğu, 1945.....	123
Resim 101: Mavi Çakmakçı, İsimsiz, 2019. ....	124
Resim 102: “Çocuğuyla birlikte ABD askerlerine esin düşen baba oğlunu böyle yatıştırmaya çalışıyor”, Irak, 2003.....	125
Resim 103: Mavi Çakmakçı, İsimsiz, 2019. ....	125
Resim 104: Mavi Çakmakçı, İsimsiz, 2019. ....	127
Resim 105: İbrahim Ebu Mustafa, Fadi Abu Salah, 2014. ....	128
Resim 106: Mavi Çakmakçı, İsimsiz, 2019. ....	128
Resim 107: Mustafa al Sarout, Ümran Dakneş, 2015.....	129
Resim 108: Mavi Çakmakçı, İsimsiz, 2019. ....	129

## Giriş

Farklı dönemlerde farklı biçimsel anlayışlarla bir yüzey üzerinde görünür kılınan pek çok imge, kendi ideolojik fikirlerini yaymak isteyen grupların iletişim aracı olmuştur. Bu imgesel süreç özellikle iktidarı elinde bulunduran kişi ya da grupların kendi gücünü gösterme ve daimi kılma isteğini karşılamıştır. Burke (2003:65)'nin de belirttiği gibi “Her dönemde, iktidarı ellerinde tutanlar, insanlarda doğru hisler uyandırmak için resim ve heykellerden faydalanmışlardır”. Burke'nin “doğru hisler”den kastettiği belirli kalıplarla, istenilen davranış üzerine uygun şekilde hareket etme eğilimidir. Bu nedenle pek çok dönem siyasi erkler sanatı özellikle de resim sanatını bilgiyi yayma, gücünü kanıtlama ve iktidarını pekiştirme amaçlı araç edindiği anlaşılır. Mezarlar, paralar, kabartmalar, kilise resimleri, Bruegel ve Courbet'in işçi tasvirleri, Rodin'in Calais Köylüleri, Flagg'ın “Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum” afişi, Rodçenko'nun Emniyetli Kauçuk Bebek Emzikleri, Picasso'nun “Guernica”sı, Heartfield'in kolajları ve Pollock'un akıtmaları bu ilişki içinde yer almıştır. Dolayısıyla propaganda sanatı içinde her yeni ideoloji ve yeni üretim ilişkisi ile görünür olmuştur. Propagandayı görünür olarak en etkili kılan ise sosyolojik değişimleri tetikleyen modern teknolojinin görsel ve işitsel araçlarıdır. Bu araçlar propagandanın etki alanını genişlettiği gibi sanatın yeni bir dil oluşturmasına sebep olmuştur. Özellikle resim sanatında plastik düzlemde görünür olan bu teknolojik imgeler, yaşanan üslupsal değişimin göstergesi olurken, bu uygulama kuramsal olarak da temellenmeye başlamıştır.

Teknoloji aracılığı ile üretilen propaganda imgelerinin yine propaganda amaçlı resimsel üretim içinde yer alması ilk olarak Dada hareketinde görülür. Dadaistler, Hitler propagandası ile şekillenen imgelerin yer aldığı gazete ve dergilere yönelir. Yayımlanan imgeleri kendi çalışmalarında kullanarak Hitler propagandasını yalanlamaya ve kendi ideolojilerini yaymaya çalışırlar. Eyleme dönük bu yönleri ile Dadaistler, daha sonra sanatın ilk aktivistleri olarak kabul edilecektir. Dadaistler, sanatın eylemle ilişkilendirilebileceğini gösterirken, yaratım sürecinde farklı disiplinlerin birlikteliğinin genişleyerek devam edeceğinin işaretlerini vermiş olurlar. Sanatçılar için en çok da bu araçların görsel gücü karşısında kendi görsel süreçlerini kıyaslama şansı bulması önemli olmuştur. Bu nedenle bu tez çalışmasında Dadaist

dönem kilit noktadır. Bu bağlamda resim sanatındaki üslupsal dönüşümle birlikte propaganda imgelerinin aktarım biçimlerinde değişimin net olarak izlendiği dönemler çalışmasının inceleme alanıdır. Dolayısıyla tezin problemini teknoloji aracılığı ile üretilen propaganda imgelerinin, resimsel yaratım sürecinde yeni bir bağlamda yeniden üretilmesi ve bu üretimde görülen üslupsal değişimin tespiti oluşturmaktadır.

*Araştırmanın amacı;* teknoloji araçları ile üretilen propaganda imgelerinin, resimsel süreçte yeniden üretim aşamasını ve bu üretimdeki üslupsal özelliklerini saptamaktır. Bu amaç doğrultusunda birinci bölümde; “Propaganda İmgesi” başlığı altında propaganda amacıyla üretilmiş imgelerin görsel olarak üretim biçimleri ve bu imgelerin kazandığı yeni anlam ve yeni gerçeklik ilişkileri incelenmiştir. Bu nedenle sorunun temelini teşkil eden propaganda kavramının genel tanımı yapılmış, tarihsel süreç içinde ve sanat içinde geçirdiği değişiklikleri ele alınmıştır.

İkinci bölümde konu daha da özelleştirilerek, “Resim Sanatında Propaganda İmgesinin Modern Teknoloji ile Dönüşümü” başlığı altında; iletişim teknolojisinin yaygınlık kazandığı dönemlerden başlayarak günümüze kadar yaşanan toplumsal değişimin de etkisi ile resim sanatında ne gibi biçimsel değişimler olduğu ve bu modern dönemde propaganda anlayışının resim imgelerine nasıl yansıdığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde ise; araştırmacıya ait resim uygulamaları yer almaktadır. Bu uygulamalarda yine iletişim araçlarına ait propaganda fotoğrafları kullanılırken, bu imgeler postmodern sanat yöntemlerinden biri olan yeniden üretim sürecine bağlı olarak resmedilmiştir.

*Araştırmanın kapsamı ve sınırlılıkları;* çalışma propagandanın, değişen sosyal, siyasal ve ekonomik sebeplere bağlı olarak dönüşen imgesel sürecinin ve en önemlisi değişen sanat - iktidar ilişkisinin daha açık bir biçimde görülebilmesi nedeniyle Birinci ve İkinci Dünya Savaşları’ndan başlayarak günümüz Postmodern Sanatın dahil edildiği süreç ile sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda özellikle propaganda yönü ağırlıkta olan Modern Dönem sanat akımlarından Dada, Pop Art, Fotogerçekçi Resim Sanatı ve günümüz postmodern resim anlayışı içinde değerlendirilebilecek çalışmalardan örneklere yer verilmiştir.

*Araştırmanın yöntemi;* toplumsal koşullar da düşünülduğünde propagandanın nasıl ve ne amaçla yapıldığına ve resim sanatını nasıl etkilediğine yönelik açıklamalar getirmesi nedeniyle nitel araştırma olarak belirlenmiştir. Çalışmada ele alınan resimlerin incelenmesi sürecinde ise postmodern yöntemlerin verilerinden yararlanılmış, özellikle yenidenüretim ilişkisi üzerinden tanımlamalar yapılmıştır. Araştırma sürecinde; propaganda ve resim sanatı ile ilişkili olarak yerli ve yabancı kitaplar, tezler, dergi, makale, sözlük, sanat tarihi kitapları ve sosyal medyadan elde edilen veriler taranmıştır. Resim ve propagandaya ait kavramlar açıklanmaya çalışılmış, araştırılan konuya üniversite kütüphaneleri, araştırmacıya ait kütüphane, internet kaynakları, arşiv tarama ve incelemesi dahil edilmiştir.



## I. BÖLÜM

### 1. PROPAGANDA İMGESİ

İmge ister bir dış nesnenin zihindeki kopyası ister özerk bir yaratı olarak ele alınsın genel olarak bir görüntü/görünüş ya da bir beliriş ve en önemlisi bir bilincin ürünü olarak tanımlanmıştır (Koçak, 1995:51). Bilincin ise kültür, tarih ve toplumla şekilleniyor olması, imgeleri belli sosyo-kültürel ortamların varlığı olduğunu göstermektedir. Örneğin ‘inek’, Müslümanlar için tanrıya adanan bir varlıkken, Hindular için tanrının kendisidir. Ya da ‘ayı’ kelimesi bizde kabalığa işaret ederken, Ruslar’da güce karşılık gelebilmektedir. Ron Burnett (2007:38) imgelerin var olma durumunu, geçirdiği bu evrim çerçevesinde bir üst tanıma taşımaktadır:

İmgeler kültürel etkinliğin yan ürünleri değildir. İnsanların kendilerini görselleştirme ve bunun sonuçlarını nakletme yollarıdır imgeler. İnsan doğasına ve insanların yarattığı kültürel ve sosyal biçimlenimlere (configurations) dair tutarlı ve tarihsel olarak şekillenmiş bütün tanımların tam merkezinde yer alır.

Anlaşıldığı üzere ‘imge’ oluşumunda akıl içgüdüsel işlememektedir. Bu oluşumu gerçekleştiren, öznenin nesnel gerçeklikle arasındaki bireysel ve toplumsal yaşantıları, öğretileri, düşleri, sezgileri, heyecanları, hayalleri, korkuları vb. ilişkileridir (Fischer, 2012:114-115). Bu ilişkilerin gerçekleştiği düzlem olarak toplum, ilişkiler ve uzlaşımlarla ortaya çıkardığı bilgi çerçevesinde imgeyi biçimlendirmektedir. Bu nedenle imgeler üretildiği toplumun ürünleri haline dönüşmektedir. Dolayısıyla imge öznel ve toplumsal pek çok aşamadan geçtikten sonra bulunduğu kültürel uzlaşım sistemlerince genel kabul görür ve sembolik bir anlam yüklenir. İmgelerin, kalıcı ve değişmez bir işlevselliği barındırdığı düşünülemez. John Berger (1972). “Her imge belli bir görme tarzını somutlar” diyerek imgelerin belli bir bakış açısının ürünü olduğunu ve buna göre yeniden düzenlenebileceğini vurgular (akt. Leppert, 1972:10). Bir başka deyişle toplumsal bakış açısına göre yeniden biçimlenen imgeler durumlara göre kişisel çağrışım, toplumsal güdülenmeler ya da algılama süreçlerinde anlam değişikliğine uğrayabilmektedir. Dolayısıyla toplumun yönetimi imgelerin yönetimiyle ilgili olmaktadır. İmgenin ise üretildiği toplumun içinde bulunduğu gerçekliğe yaklaşması



gerekmektedir. Freedberg'in verdiği örnek 'imge'ye toplumsal yaklaşımı açıklamaktadır:

Bizans İmparatoru'nun imgesi, dolaştığı kent ve köylere aslında imparatorun kendisini götürürdü. Yani imparator imgesiyle orada var olurdu, o imgeye zarar vermek kuşkusuz ona karşı gelmekti. İmparatorun imgesinde onun düşüncesi (eidos) ve biçimi (morphe) vardı. İmgeye tapan aynı zamanda imparatora tapınırdı (Freedberg'den akt. Türkoğlu, 2010:51).

Örnekten de anlaşıldığı üzere 'imge' ilk varlığından belli ideolojilerin ya da toplumsal koşulların denetimi ile soyutlanmakta ve sürekli yeni bir tanımlama sürecinde var olmaktadır: Sosyo-politik durumlar imgelerin söylemlerini değiştirerek yeni psiko-sosyal koşullar üretirler. Dolayısıyla imgeler sürekli olarak, "şimdiden" aktarımlara açık bir biçimde işlevlerini güncellemektedir. Kısaca kavramlar egemen tarafından imgesel olarak yeniden tanımlanmaktadır.

### **1.1. Propaganda Nedir?**

"Propaganda" kelimesi etimolojik olarak Latince "kök salmak" anlamına gelen "pagare" kelimesinden türemiştir. Latince "propagare", Türkçede "çoğaltmak/yaymak" anlamına gelen fiili oluşturmaktadır (etimolojiturkce, 2017). Türk Dil Kurumu (1998:613) sözlüğündeki geniş tanımı ise "Herhangi bir düşünceyi, bir kanıyı yaymak ve ondan yana olanları çoğaltmak için söz, yazı ya da başka araçlarla yapılan etki" şeklindedir. Sosyal bilimciler ise propagandayı özellikle semboller yoluyla gerçekliğin manipüle edilmesi olarak tanımlamışlardır. Amerikalı siyasetçi Henry Kissinger'in de "Bir şeyin gerçek olması pek o kadar önemli değildir; fakat gerçek olarak algılanması çok önemlidir" (akt. Mutlu, 2005:78-83) diyerek propagandanın amacını dile getirmiştir.

Fikirleri değiştirme ya da onlara yön verme isteği insanların topluluk olarak yaşadığı tarihlerde başladığı söylenebilir. Ancak sistemli bir şekilde düşünülen ilk propaganda yöntemleri M.Ö. 5.yy'a ait olduğu bilinmektedir. Bu dönemde yaşamış olan Çin düşünürü Su-Tzu'nun yazdığı *Harbin Kitabı* adlı eserinde propaganda yöntemlerine ve tanımlarına yer vermiştir. Kitapta önemli siyasi ve askeri liderler hakkında hıyanet ve sahtekârlık söylentilerinin yayılmasından söz edilir. Ayrıca düşman kuvvetlerin üstünlüğü hakkında haberler gönderilmesinin yıkıcı ve psikolojik etkilerinden bahsedilmektedir (Cleary, 2008:49,126). Dolayısıyla örgütlü

her toplulukta liderler ve liderliğe özenenler kendilerine destek bulmak için propaganda yöntemlerini kullanmıştır. Mısır'daki piramitler, Romanın lejyonlarındaki düzen ve gösterişlilik, Kuzey Amerika'daki kabilelerin totemlerle süslü ağaçtan sütunları vb. liderlerin görünümünü pekiştirmek, topluluğun üyesi olarak aidiyet duygusunu güçlendirmek için propaganda düzenekleri olarak kullanılmıştır (Qualter, 2014:255-258). Kurumsal olarak siyasal propagandanın yapılışının ise 17. Yüzyıla dayandığı bilinmektedir. Katolik Kilisesinin iman ve inancını barışçı yollardan yayması amacıyla kurulan Sacra Congregatio de Propaganda Fide (İnancı Yaymak Amaçlı Kutsal Cemiyet, 1622) propagandanın örgütlü şekilde işlemesine ilk örneklerden biridir. Bu kuruluşun, Roma Kilisesinin inanç ve imanını yeni dünyaya yaymak, din anlayışını pekiştirmek ve yeniden güçlendirmekle görevlendirildiği bilinmektedir. Bu kurum kurulduktan sonra kilise görevlilerinin bireysel anlayıştaki çalışmaları sona ermiş; merkezi otoritenin kontrol ve yönetiminde tek bir hareket tarzı izlenmiştir (Qualter, 2014:255-256).

Propagandanın siyasal hayatın içinde önem kazanması ve örgütlü bir sistemle çalışması için kullanılan bilimsel yöntemlerin ise 19. yüzyılda belirginleşmeye başladığı görülür. Nüfus artışıyla birlikte sosyal tabakaların oluşması, toplumda uyum içinde yaşamının gerekliliği, seçmenlik ve oy kullanma hakkının yayılması siyasi kesimin kamuoyunu sistemli bir şekilde kontrolünü gerekli kılmıştır. Özellikle okur-yazar kitlenin artışı propagandayı daha etkili kullanma yöntemlerini bulmaya yöneltmiştir. Haberleşme alanında yaşanan teknik gelişmelere sosyal psikoloji alanındaki buluşlar eklenince kitle yönetimi üzerine pek çok avantaj egemenin eline geçmiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrası başlayan bu gelişmelerle modern propaganda konusunda pek çok deneyim kazanılmıştır (Qualter, 2014:287-288). Savaş ve sonrasında yapılan farklı propaganda yöntemleri kullanılarak düşünceleri etkileme isteği gizlenmiş, topluma enformasyon iletimi sağlanmıştır. Bu bağlamda propagandadan stratejik bir yöntem olarak yararlanılmıştır. Jean Marie Domenach "Politika ve Propaganda" (1969:64-101) adlı eserinde, propagandadan stratejik bir yöntem olarak yararlanıldığını gösteren taktikleri şu şekilde sıralar; yalınlık ve tek düşman kuralı ile propagandanın açık ve net olması sağlanmalıdır. Büyütme ve bozma kuralı ile haberin işlevsel olacak yanının abartılması gerekmektedir.

Düzenleme ve tekrarlamada ise kitle en basit fikirleri bile ancak bunlar kendisine yüzlerce kere tekrarlandıktan sonra hatırlar kuralıyla işler. Aşılama kuralı ile propaganda ulusal bir mit ya da geleneksel bir önyargı üzerine inşa edilir. Birlik kuralı; farklı sesleri örtecek çoğunluğa ulaşabilmektir. Domenach (1969:102-109) her propogandanın bir de karşı-propogandası yapıldığını belirtmiştir: Düşman propogandasının konularını bulmak, karşı-propogandanın konularını en temelde birbirinden ayırıp önem sırasına göre sınıflayarak tek tek çürütüp, propogandayı etkili kılan dramatik süsünden mantıksal özüne indirgemek, zayıf noktalarına saldırmak, güçlü durumda olan düşman propogandasına hiçbir zaman karşıdan saldırmamak, küçük düşürmek, düşman propogandasını olaylarla çelişkili duruma getirmek ve son olarak gülünç düşürmektir. Bu amaçla araç olarak seçilen bir sözün, kitabın, afişin, ikonunun, geçit töreninin, serginin, heykelin, bir resmin ve ya resimdeki bir imgenin tutumlar üzerinde kontrol kurabilmesi ve kitleyi etkisi altına alabilmesi için bu taktiklerle üretilmesi gerektiği düşünülmektedir.

## **1.2. Propaganda İmgelerinin Görsel Üretimi**

Yaşanan gerçekliği yansıtmada ve gerçekliğin belli ideolojik amaçlar için manipüle edilmesinde görsel üretim yöntemleri en etkili araçlar olmuştur. Bu araçlar heykel, fresk, mimari yapı, tören, festival, tiyatro, resim, afiş, fotoğraf, sinema, televizyon vb. şekilde sıralanabilir. Öncelikle imgelem sürecinde her şeyin kendisi dışında bir şeyi betimlediğini belirtmek gerekir. En temelinde resimsel düzlemin üzerinde bırakılan çizgi, leke, renk gibi biçimsel öğeler kendinden başka bir gerçeğin göstergesi olarak işlev kazanmaktadır. Dönemle ilintili olarak tüm anlatımlarda plastik anlatım ve mesaj organik bir birlik kurmakta ve bu birlik içinde mesajını vermektedir. Örneğin; Meryem Ana yaşamın göstergesi olarak mavi renkle bütünleştirilmiştir (Şen, 2017:1361). Yine ortaçağ kilise resimlerinde benzer uygulamalara rastlanmaktadır. Okuryazar olmayan halk, resmin plastik unsurları kullanılarak oluşturulan betimlemeler sayesinde baskı altında tutulmuş, böylece halkın yönetimi kolaylaşmıştır.

19. yüzyıla kadar imgenin üretimini ve imgeye bakışı özellikle Hristiyan Dünyasında din adamları yönetmiştir. İmgelerin sekülerleşmeye başlamasının ilk evresi ise Rönesans'a dayanır. Haçlı seferleri ile doğunun bilimsel ve teknolojik

gelişmelerinin batıya taşınması, kâğıt ve matbaanın yaygınlaşması ile düşüncelerin kolayca yayılması ve özellikle merkezi perspektifin nesnel arasındaki ilişkileri farklı bir bakışla ele almaya neden olması düşünsel yapıyı değiştirmiş, doğa bir araştırma nesnesine dönüşmüştür. Dolayısıyla skolastik düşüncenin yerini bilimsel bakış açısının alması yeni buluşlara zemin hazırlamıştır. İmgeler dünyası için en önemli buluş ise karanlık oda olur. Böylece teknolojik gelişmelerle birlikte sanatın anlatım dili içine yeni uygulamalar eklenmiştir. Bir başka deyişle teknolojinin araçları sanatın uygulama alanı içerisinde kullanılmaya başlanmıştır. Teknolojinin araçları ile üretilen görsel imgeler, propaganda araçlarından biri haline gelir. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'nda teknolojik iletişim ağı kullanılarak kamuoyunda duygu yüklü stereotipler oluşturulmaya başlanmıştır. Walter Lipmann; “Kodlarımızın merkezinde yer alan stereotip modelinin, bizim neleri nasıl görmemiz gerektiğini çok önceden belirlediğini iddia ediyorum” (akt.Neumann, 1998:171) derken, önceden tasarlanan imgelerin ve kanaatlerin bilince yerleştirilmesine ve zamanla gerçekle yer değiştirmesine vurgu yapmıştır. Bu durumda propaganda imgelerinin üretimi yeni bir anlam kazanır. Teknolojinin yeni görsel üretimleri ile birlikte var olan gerçeklikler sanal bir ortamda yeni bir gerçeklik kazanır hatta sunum biçimlerinde, gerçek ile kurgu arasındaki ayırım algısı giderek kapanır.

Dijital ortamda sunulan yeni gerçekliklerin propaganda amaçlı sunumu ile gerçek ve kurgu arasındaki ayırım daha da bulanıklaşmakta ve daha etkili bir görünüme kavuşmaktadır. Özellikle Hitler Almanyası'nda başlayan “faşist teatrallik”, kitle iletişim araçlarının genel yayın politikasına dönüşmüştür. Bu gösterim şekli “Tiyatro, koreografi, müzik ve mimarinin bir arada kullanıldığı bütünsel sanat eseri anlamına gelen ‘*Gesamtkunstwerk düşüncesinden*’ yararlanılarak” gerçekleştirilir ve bir kurgu içinde her şeyin bilinçaltına hitap edecek biçimde sembolik bir anlatımla oluşturulduğu anlaşılır (Clark, 2004:69). İşaret edilen yöntemle hedef kitle, yaratılan sanal gerçekliklere daha fazla inanmakta, ikna edilmekte, kelimeler bilindik anlamlarından uzaklaşmaktadır. Haberin kalitesi ve yararlılığından çok kitleyi nasıl yönlendireceği önemli olmaya başlar. Bu durumda iktidar, tarihteki tüm diğer görsel alanlarda olduğu gibi, kendi görsel dilini araçlar ile üretmeye devam eder. Althusser, kültür üreticisi ve tüketicisi arasında iletişimin bilgi nesnelere olarak tüm görsel ürünlerin devletin “ideolojik aygıtları” olarak görev

yaptığını belirtir (Kazancı, 2002:78). Gerek sanatçının el emeği gerekse teknolojinin üretimi, araç her ne olursa olsun amaç üretilen imgelerle siyasal ve ekonomik gücün kimin elinde olduğunu göstermek ve kitleyi yönlendirebilmektir. Egemen güç, tüm bu yollarla insanlara istenilen değerleri benimsetmekte ve yaşadıkları sistemle uyumlu hale gelmelerinde imgelerin gücünden yararlanmaktadır.

### **1.2.1. Plastik Sanatlarda Propaganda**

Sanatın gerekliliğine ve niçin yapıldığına yönelik sorgulamaların çoğu, sanatın bilgi ile hareket ettiğine ve düşüncelere yön verdiğine yöneliktir. Özellikle ideoloji bağlamında sanatsal imgelemin dönüştürücü gücünün bilincinde olan liderler ve sanatçılar, sanatı propaganda için araç olarak kullanmışlardır. Komünist Rus yazar ve anarşizm kuramcısı Pyotr Kropotkin (1970:278) de açıkça “kalemlerinizi, keskinlerinizi (oyma aletlerinizi), fikirlerinizi devrimin hizmetine, yani zalimlere karşı halkın kahramanca mücadelesini betimlemeye adayın” diyerek sanatçıyı siyasi bir anlaşmaya sokmuştur. Bu durumda akıllıca üretilen bir propagandanın diplomatik, politik, sosyolojik, ekonomik ve askeri olayların sonuçlarını etkilediği anlaşılmaktadır. Bu nedenle sanat pek çok dönem baskı altında tutulmuştur; bir dönem dini kurumların baskısı altında din propagandası ile şekillenmiş, bir dönem tamamen siyasi bir yapılanmanın en önemli ayağı olmuştur. Günümüzde ise daha çok ekonomik ilişkileri belirleyen bir göstergeye dönüşmüştür.

Sanatı propaganda için araç olarak kullanmaya yönelten asıl sebep -özellikle haklarının bilincinde olan toplumlarda- bireyin ya da kolektif aklın, kendine dayatılan düşünce ve sözlerden değil dolaylı sözler ve söylevler içinde yer alan ayartıcı ve ikna edici düşüncelerden etkilenmesidir. Bu düşünceye bağlı olarak egemen kesim toplumsal tanımların imgesel etkisini kendi iktidarı adına saptırmakta ve yeni bir gerçeklik yaratılması için sanatçıyı güdülemektedir. Bu başarı, elbette sanatçının görsel üretim süreci ile ilgilidir. Bunu daha çok muhalif propaganda ya da anti-propaganda olarak imgelerini belirleyen sanatçılarda ve sanat hareketlerinde görebiliriz.

Propaganda ve sanat arasındaki ilişkiyi görünür kılan en belirgin uygulamaları Antik Yunan ve daha sonra Roma’da, siyasi erkin gücünü göstermek üzere “propaganda” amaçlı ilerlediği ve icra edildiği bilinmektedir (Clark, 2004:14-

15). Kamusal alanı süsleyen heykel (Resim 1) ve freskler, görkemli anıtsal binalar, müzik, siyasal söylemler siyasal iletişimin birer etkinliği ve örgüsü olarak değerlendirilmiştir.



**Resim 1:** Romalı Lider ve Asker, Jül Sezar, Antik Roma.

Yazılı kültür, tiyatro ve olimpiyat oyunları gibi büyük toplantılarla da Atinalıların siyasi bir ruh kazandığı bilinmektedir (Huyghe, 2010). Ortaçağda ise kilise egemenliği üzerinden şekillenmiş olan propaganda imgeleri kilise duvarlarını süslemiştir (Clark, 2004:14-15). Kilise otoritesini aşan sanatın propaganda ile olan ilişkisi 19. yüzyılın sonuna doğru farklı bir boyut kazanır. Bu dönem bazı sanatçılar sanatlarını sosyalist ve anarşist akımları desteklemek için kullanır (Lynton, 1991:90). Özellikle merkezi otorite, soyluluk ve kırsal kesimin sömürülme düzeni üzerinden yükselen ütopyalar, anarşistler, feministler, cumhuriyetçiler gibi modern siyasi hareketlerce hayal edilen eşit hakların dağıtıldığı dünya, sanat aracılığı ile daha iyi duyurulmaya başlanır (Artun, 2010:18). Yazılı olan düşün ve sanat metinleri de sanatçıların imgelerinin değişiminde etkili olur. Ütopyaların ve manifestoların etkisiyle sanatın toplumsal işlevi ve konumlanışı yön değiştirir. Sanatın devrimdeki rolü üzerine düşünceleri ile tanınan Fransız Devrimi'nin mimarlarından Claude Hanri Saint-Simon da sanatın, toplumun inşasındaki gerekliliği üzerine şunları söyler;

Sizlerin avangardı biz sanatçılarız... En etkilisi ve hızlısı sanatın gücüdür: İnsanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları

biz tuvale ya da mermere nakşederiz... toplum üzerinde yapıcı bir iktidara sahip olmak, gerçek bir rahiplik görevi yürütmek ve sağlam adımlarla zihnin bütün melekelerinin önüne düşmek: işte sanatın muhteşem kaderi (akt.Artun, 2004:11).

Fransız Devrimi, sanat ve edebiyatı sadece geleneğinden değil, çağdaş ahlak, bilim ve siyaset söylemlerinden, davalarından ve dönemin kültüründen kendini yalıtıma ve kendine dönmeye yöneltir. Bu dönüş burjuva zihniyetine ve dogmalara karşıt bir dönüştür ki bu yönüyle egemene muhalif bir sanat söylevi ön plana çıkar. Bürger (2003:12-13)'in söylemiyle sanat; “Baudelaire’in uyandırdığı özerkleşme tutkusuna kapılır. İlerlemenin öncülüğü gibisinden avant misyonlara itiraz etmekle kalmaz, egemen ‘ilerleme’ dogmasıyla alay eder; vahşi ve primitif olanı yüceltir.” Bu belirgin kopma romantik dönemin resim anlayışı ile kendini gösterir. İnsan iç dünyasının dışavurumu, resimlerde renk ve sembolik anlatımlarla kendini gösterir. Resim Sanatının en önemli isimlerinden Francisco de Goya resimleme anlayışı ile kendi döneminin ideolojik yapısına ve toplumun egemenle olan ilişkisine ışık tutar. Bu anlamda “Üç Mayıs Katliamı” adlı eseri önemli bir örnektir (Resim 2). Goya bu çalışmasında, Fransız Devrimi sırasında Napolyon Ordusu’nun, İspanya’yı işgalinde kurşuna dizilen vatanseverleri göstermektedir. Resimde imgeler işverenlerin baskıcı ve yozlaşmış politikalarını, iktidarın kişisel suistimallerini ve savaş vahşetini tüm gerçekliği ile yansıtmaktadır. Ancak çalışmada Fransa’dan beklenen aydınlanmanın askeri zulme dönüşmesini ve bu nedenle Goya’nın aydınlanmaya inancının kalmadığını belirten sembolik anlatımlar yer almaktadır. Aydınlanmanın Madrid’e getirdiği tek şeyin insanoğlunun vahşetini daha berrak gösteren fener olduğunu kompozisyonun merkezinde konumlandırılan fener ve fenerin kurşuna dizilenler üzerine yansıyan ışığı göstermektedir. Ayrıca Goya merkezde yer alan kurşuna dizilen figürlerden beyaz gömlekli elleri havada duran kişinin ellerine Hz. İsa’nın ellerindeki yaraları eklemesi haksızlığı simgelediğini düşündürmektedir. Kurşuna dizilenlerin üzerlerindeki giysilerin inceliği, evlerinden apar topar alındığını düşündürmektedir. Dolayısıyla bu çalışma gizlenen olayları ve dönemin muhalif ideolojisini göstermesi nedeniyle propaganda ile ilişkilendirilmektedir. Aynı zamanda iktidara karşı olan sanatın, çoğunlukla iktidarın varlığını sürdürme amacıyla gerçekleştirdiği zulmü betimlemesi ile belgeleyicidir (Clark, 2004:15).



**Resim 2:** Francisco de Goya, Üç Mayıs Katliamı, (The Third of May), 1808.

Sanatı, bir ideolojinin aracı olarak kullanılabileceğini gösteren bir başka çalışma Delacroix'nın yaptığı "Halka Yol Gösteren Hürriyet" adlı resim olmuştur (Resim 3). Bu iki çalışma önemini pek çok ideolojinin propagandası için yeniden üretilmesi ile de göstermektedir. Fransa'da yaşanan 1830 Temmuz Devrimini anlatan eser Paris'te meydana gelen ve daha sonraları "1830 Devrimi" olarak anılacak olan Kral X. Charles'ı deviren ayaklanmayı anlatmaktadır. Kompozisyonun merkezinde bayrak taşıyan bir kadın yer alır. Kadının üzerindeki Yunan giysileri tanrıçalığa gönderme yapmakta ve halkla egemen arasındaki çizgi yıkılmaktadır. Resimde, 'hürriyet' halktan herhangi biri olan bu kadın imgesine yüklenmiştir. Bunun en büyük nedeni vatana saldırının tecavüz olarak kodlanmış olmasıdır. Pek çok savaş resminde de ailenin ya da âşık olunan kadının namusunun korunması, vatan savunması olarak metaforlaştırılmıştır. Kadının çevresinde ise bu ayaklanmada yer alan Fransız işçileri, zeminde ayaklanmaya katılan küçük burjuva ve aydınların cesetleri bulunmaktadır (Burke, 2003:67).



**Resim 3:** Delacroix, Halka Yol Gösteren Hürriyet, 1830.



Romantizm sonrası, dış gerçeklikten daha çok öznedeki yansıması yani birey ile nesne arasındaki değer bağlantısına ilişkin derin bilgi sorgulanmaya başlanmıştır. Bu sorgulamanın kaynağında daha önce de belirttiğimiz gibi Rönesans'la başlayan pozitivist ve materyalist düşünce yer almaktadır. Artık “gerçeğe ulaşma” dünyanın maddi varoluşuyla ilişkilendirilmeye başlanır. Gerçekçilik anlayışı ile sanatın gündelik yaşamı, sıradan insanları ve çağdaş dünyanın olgularını göstermesi gerektiğine olan anlayış burjuva ahlakına ve kalıplaşmış yargılarına olan başkaldırının ifadesi olur. Dolayısıyla 1850'ler de yaşanan akademik avangard çekişmesinin farklı sanatsal arayışlarla olduğu kadar, bağımsız sanatçı tavrının da gösterilmeye başlandığı bir dönem olur. Dönemin en önemli isimlerinden Édouard Manet'nin “Kırda Kahvaltı” adlı çalışması yine toplumsal yargıları yıkan bir tezatlığa sahiptir. Sadece ressamlar değil dönemin isimlerinden Auguste Rodin de yine kalıplaşmış yargılara başkaldırıcı heykellerine yansır. Bu durum propagandanın egemen karşıtı olarak şekillenmesinin bir göstergesi olur. Daha sonra Empresyonizm, Expresyonizm, Kübizm, Fovizm, Dada vb. gibi dönemsel eleştirileri kendi biçimsel anlayışları içinde betimlemeye başlayan akımlar ortaya çıkar ve bütün toplumsal değerler ve biçimler inkâr edilir. Özellikle sosyolojik deformasyonların ve teknolojik yaratıların kötü sonuçlarının tecrübe edildiği Birinci ve İkinci Dünya Savaşları dönemlerine denk gelen akımlar, militarizme karşı nihilist bir protesto olarak ortaya çıkarlar (Marshall, 2003:612). Tüm avangart akımların iki dünya savaşı arasında oluştuğu, savaşı başlangıç ve sonuçları ile yaşadığı tüm göstergelerinde ve plastik arayışlarında görülür. Yıkımın yarattığı psikolojik çöküntü ile hareket ettikleri çok açıktır. Savaşın yarattığı sonuçlardan kurtuluşu arayan sanatçılar, Marx ve Freud'un öğretilerini birleştiren bir yolda ilerler. Bu öğretilere bağlı olarak bilinçaltının henüz araştırılmamış olan potansiyellerinin sistematik biçimde plastik sanatlar aracılığı ile keşfedilebileceği düşünülür. Ressamlar, düşlemeye olanak tanıyan imgeler üreterek kolektif bilince ve herkesin duyularında ortak olan gerçekliğin özgür formlarına ulaşabilmeyi arzular. Özellikle Gerçeküstücü akımı “kemikleşmiş liberal-ahlaki-hümanist özgürlük idealinin ilk tasfiyesi” olarak görmek mümkündür (Benjamin, 2007:159). Andre Breton ve Leon Troçki bu ideali ‘Bağımsız Devrimci Bir Sanat İçin’ başlıklı manifestolarında, “devrim için sanatın

bağımsızlığı, sanatın nihai özgürlüğü içinde devrim” önermesiyle açıklık getirirler (Breton ve Rivera, 1987:61).

Teknolojinin ve bilimin getirdiği yenilikler, düşünsel olarak da yenilenmeye başlayan sanatçı için tek bakış açısını kıran biçimsel arayışlar ortaya çıkarmıştır. Buna bağlı olarak plastik sanatların biçimsel anlayışını dönüştürmeye başladığı, planları parçaladığı ya da parçalar halinde yeniden kompoze ettiği görülür (Giray, 1993:219). Örneğin atom altı parçacık dünyası ve fotoğrafın çok bakışlı fiziksel özelliği kübistlerde yeni soyut algılama oluşturmuş ve biçimsel değişimlere neden olmuştur. Aynı şekilde Fütüristler fotoğraf teknikleri ile yakalanabilen görüntülerle hızı ve hareketi resimlerine yansıtabilmişlerdir. Dolayısıyla sanatçıların yapısal değişimleri ve yeni biçimleri teknolojiye borçlu oldukları söylenebilir.

Teknolojiyi övdüğü ve bunu sanatına yansıttığını açıkça gösteren Rus Konstrüktivist hareketi, teknoloji tasarım çalışmaları sayesinde toplumun yeniden yapılanacağını savunur. Kitlesele üretimler olarak gördükleri tasarımlar, giysiden mimariye tüm şehrin kalıplarını değiştirmeye yöneliktir. Kendi deyimleriyle “kitle ruhunun örgütlenmesi” için tümenden bir tasarım estetiğini gerekli görürler. “Tatlin Kulesi” bu anlamda en önemli çalışmadır (Resim 4). Ancak tasarım aşamasında kalan bu çalışmada Radyo yayını veren bir kule düşünülmüş, bununla hükümetin ve propagandanın merkezileştiği bir estetik yaratılmaya çalışılmıştır (Clark, 2004:111).



**Resim 4:** Viladimir Tatlin, III. Enternasyonel İçin Anıt Modeli ‘Tatlin Kulesi’, 1920.

Nesneyi tanımlamada bilimin verilerinden yararlan bu akımların iletişim teknolojisinin ve makineleşmenin kazandırdığı malzemeleri sanatsal ifade formlarının içine dahil ettikleri ve kendi siyasal düşüncelerini bu şekilde yansıttıkları görülür. Bu anlamda 19. ve 20. yüzyıl propaganda sanat ilişkisi bağlamında sanat genel yapısı itibari ile yine egemen gücün kendi iktidarını meşrulaştırma aracı olarak kullanılır hatta diktatör rejimlerde sanat, diktatörlerin adları ile anılır; Mao'nun 'Köylü Sanatı', Lenin'in 'Sosyalist Realizmi', Mussolini'nin 'Faşist Sanatı', Hitler'in 'Nazi Sanatı' en bilinen örneklerdendir. Atatürk'ü bunlardan ayrı tutmakla birlikte Cumhuriyet dönemi resim ve heykel sanatı vb. olarak sıralanabilir. Cumhuriyet döneminde Türkiye'de sanat, Batı toplumlarıyla aradaki zaman farkını kapatma yönünde bir anlayışla ilerlemiştir. Bu dönem sanatçılarından Zeki Faik İzer'in "İnkılap Yolunda" adlı eseri batı etkisini net biçimde gösterir. Delacroix'nın yaptığı "Halka Yol Gösteren Hürriyet" adlı resmin alıntılı olduğu bu çalışmada, Atatürk'ün yönetimi boyunca genç cumhuriyette bir dizi hızlı ve devrimci reformların göstergelerine sahiptir (Resim 5). Bunlardan ilki ülkenin alfabesinin Arap harflerinden Latin harflerine dönüşümüdür. Ayrıca kadınlara verilen hakların temsili niteliğinde bir çalışmadır (Gülçelik, 2018).



**Resim 5:** Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933.

Çin Komünist Partisi ve Çin'in kurucusu olan Mao adına yapılan propaganda resimlerinde ise ideoloji gereği köy hayatı renklerin yalın kullanımı ile dinamik ve iyi gösterilmeye çalışılır. Dolayısıyla bu atmosferde Mao da iyimser bir yüzle kompozisyonun merkezinde konumlandırılır (Resim 6), (Cohen, 1987:89-93). Genel olarak propaganda resim ve heykellerinde bedenler ve olaylar idealize edilerek

üretlmifltir. Milliyetçi söylemleri içeren mesajlar ise doğrudan iletilmeye çalışılmıştır.



**Resim 6:** Başkan Mao'nun Konuşması, 1974.

Franco İşpanyası'nda da egemeni destekleyen bir sanat anlayışı oturtulmaya çalışılmış ancak girişimler sonuçsuz kalmıştır, çünkü Franco Fas, İtalyan ve Alman birliklerinin desteğiyle darbe düzenleyerek iktidarı ele geirmifltir. Ancak bu dönem yapılan bir propaganda resmi tarih boyunca Franco Hkmeti'ni ve gerçekleştirdiği mezalimi tüm dünyaya duyurur. Bu eser Pablo Picasso'ya ait olan ‘‘Guernica’’dır (Resim 7). Yapıtta İşpanya i savaşında Franco ve Hitler'in yeni silahlarını masum bir halk üzerinde denemesi anlatılmaktadır. Yapıt, aynı zamanda modern savaş anlayışının standartlarını göz önüne sermektedir. Guernica, gerek kübist anlayışla şekillenen figürleri gerekse olayın trajik ve dramatik havasını sembolleştiren renk seçimi birçok döneme göndermede bulunur ve yapıt giderek faşizmin ve modern savaşın simgesi haline gelir (Teber, 1985:57). Militarizme karşı, sanatı kullanan sanatçılar için önemli bir göstergeler bütünü olur. Berger (1992:176)'in de ifade ettiği gibi, Picasso'nun kendi ülkesindeki bir savaş suçunu protesto etmek amacıyla yaptığı resim, tüm savaş suçlarını ve suçlularını temsil eden bir sözcük olmuştur. Bu resme ait imgelerin olayları hatırlatmasıyla, önemli kararların alınmasında ne kadar etkili olabileceğini kanıtlayan olaylardan biri de Colin Powel ve John Negroponte'un, Bush Hkmeti'nin Irak'taki savaşa dair yapacağı açıklamaları sırasında gerçekleşir. Toplantı salonunda bir kopyası bulunan eser basın toplantısı süresince üstünün örtülü kalması istenir (Ashmore, 2016).



**Resim 7:** Pablo Picasso, Guernica, 1937.

Sanatın propaganda tarihine bakıldığında, siyasetin içinde anlam bulan ve kalabalıkları harekete geçirecek kadar güçlü imgeler yaratan sanatsal arayışların ardından 20. yüzyılda hiçbir ideolojiyi temsil etmemek üzere yeni sanatsal yaratı yöntemleri arayan sanatçılar ortaya çıkar. Yeni biçem dilleri ile sanatın ideolojiden uzak kalabileceğini göstermek isterler. Bunlardan biri Jackson Pollock ve doğuşunu sağladığı Soyut Dışavurumcular grubudur. Pollock saf sanat kavramını ortaya koyar ve bu kavram komünizmin estetiğinden yılan soldaki ressamların dikkatini çeker. Marksizm'den giderek uzaklaşan bu sanatçılar soyut sanatın yaptığı bu işin olumsuz anlatımında olumlu bir yan bulmuştur. Böylece Pollock'un deneyimleri giderek önem kazanır ve hızla tanınır. Örneğin "Sonbahar Ritmi" adlı çalışması Amerikan ifade özgürlüğünün simgesi olarak görülmektedir (Resim 8). Ancak daha sonra soyut sanatın bu kadar ivme kazanmasında Amerikan siyasetinin olduğu anlaşılır. Rusya karşısında güçlü olmak ve taraftar bulmak için ifade özgürlüklerinin yaşandığı, her tür yaratıcılığa açık, kültürel anlamda gelişmiş ve demokratik bir ülke olduğunu kanıtlamak isteyen Amerika bu dönem Soyut sanatı destekler ve bu sanatı propagandasının bir aracı olarak kullanır (Artun ve Öрге, 2013:12).



**Resim 8:** Jackson Pollock, Sonbahar Ritmi, 1950.

Dolayısıyla doğrudan ya da dolaylı anlatımların olduğu pek çok sanatsal üretim propagandayı karşılayabilmektedir. Günümüze yaklaşıldıkça sosyolojik değişimin tetiklediği sanatsal üretim içinde çoğu sanatçının eski formülleri modernize etmeye çalışarak bir propaganda dili oluşturmaya çalıştığı görülecektir. Ancak Clement Greenberg bu yeni sanatı, artık muhalefet rolünü oynamadığı yönünde eleştirir. Bütün avangardın sisteme dahil olmasından duyduğu kaygıyı dile getirir (Guilbaut, 2009:150). Bunun gibi pek çok yorum sanat adına büyük anlatıların sona erdiğini belirtir. 1940'lı yıllarla yani post-modernizmin düşünce ve pratikleri ile birleşen girişimlere yönelik yapılan bu değerlendirmeleri tetikleyen temsil anlayışının dönüşüme uğramasıdır. Bu dönüşümün en uç noktası ilk olarak "Situasyonist Enternasyoneller"de görülür. Sanatın hayatla buluşmasını öneren situasyonistler nesneden uzak eylem ve pratiklerin gerçekleştirildiği sokak projeleriyle gündeme gelirler. Arjantin'de kapitalizm krizi sonrası patronların kaçıp bıraktığı fabrikayı kamulaştırıp üretimi sürdüren Brukman'lı işçi kadınların fabrikanın bir bölümünü sanat atölyesine dönüştürmesi bu projelerin iyimser bir örneğidir (Debord, 1996:146-147). Debord 1963'de "Situasyonistler ve Sanat ya da Siyasette Yeni Eylem Biçimleri" başlıklı yazısında, Bu dönüşümün en uç noktası ilk olarak "Situasyonist Enternasyoneller"de görülür (Debord, 1996:146-147). Örneğin bu dönem Britanya'da nükleer savaş durumunda hükümet görevlilerinin saklanması için inşa edilen gizli sığınaklardan adını alan "RSG-6'nın Yok Edilişi" başlıklı sergide, yeni bir dünya savaşı olasılığı canlandırılmaya çalışılmıştır (Resim 9). Duvarlarına dünya liderlerinin resimlerinin yerleştirildiği hedef tahtaları asılan sergide, tüfeklerle hedefleri gözünden vuran ziyaretçilere sergi kataloğu hediye edilmiştir (skopdergi, 2016).



**Resim 9:** RSG-6'nın Yok Edilişi, 1963.

Dadadan başlayarak sanatın örtük ya da açık savunusu Dünyayı değiştirmenin uygun eylemlerden geçtiği ve değişimi gündelik hayattan başlayarak gerçekleştirmek gerektiğidir (Artun, 2010:32-47). Esasen muhalif gücüne inanılan Dadaistlerden bugünün sanatı için örnek alınan asıl şey estetik olmayan ya da mantık dışı her şeyin sanat eseri olarak görülebileceği düşüncesidir (Farthing, 2014:410). Özellikle 68'den sonra sanatın nesnesinden söz etmek daha da karmaşık bir hal alır. Sanat yapıtı artık temsil değil sanatçının bir eylemi olarak anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla imgesel olarak üretilen şey zihinde olana eşitlenir. Bu üretim biçiminin video kayıtları ile sergi ve müze alanlarına taşınması ise plastik düzlem sorgulamalarını beraberinde getirir. Örneğin Fluxus bu tür sorgulamalar üzerine gelişen 20. yüzyıl sanatının son kitlesel sanat hareketidir. Neo-Dadaist bir hareket olarak da kabul edilen Fluxus direnişin yarattığı imgeleri ve eylem biçimleri ile Picasso'ya, Duchamp'a özellikle de Beuys'un "genişletilmiş sanat" kavramına göndermede bulunur. Bu düşünceler çevresinde genişleyen Fluxus grubu kendilerine alternatif medyalar ve araçlar bulmaya çalışan, hiçbir yerleşik tanım içine girmek istemeyen ve birçok disiplin ile bir araya gelerek anti-kapitalist çıkışlar yapmak isteyen kişilerin buluşma noktası olur. Fluxus'un önemli isimlerinden biri olarak anılan Nam June Paik TV monitörleriyle gerçekleştirdiği enstelasyonları ile propaganda imgesinin bu dönemde nasıl şekillendiğini göstermektedir. Paik'in elektronikle tanışması, müzik ve resmi bu farklı medyaya taşınması, savaş sonrası tüm dünyanın yerleşik kalıplarının sarsıldığı arayış döneminde gerçekleşir (lebriz, 2015). Paik, Wuppertal'de (Almanya) Parnass galerisinde televizyon ekranlarıyla yaptığı ilk yerleştirmesini "Müzik Sergisi-Elektronik Televizyon" olarak adlandırmıştır (Resim 10). Paik bu çalışmasını viyolonselci Charlotte Moorman ile gerçekleştirdiği bilinmektedir. Video sanatının başlangıcı olarak kabul edilen bu çalışmalar, TV ekranında görülen resimlerin miknatıslar ve başka yollarla bozulması ya da değiştirilmesi ile oluşturulmuştur (lebriz, 2015). TV ekranı ve video ile gerçekleştirilen işlere bakıldığında resim sanatının eskisi gibi algılanmadığının ve bir gösterge eşiğine geldiğinin söylenmesi yanlış olmayacaktır. Sanat artık metaforları gözümüze sokmaktan çok uzakta, şok ve yeni etkisi üzerine kurgulanmaktadır. Bu nedenle propagandayı sadece geleneksel resim anlayışı içinde imgelerde aramak doğru değildir. Başlangıç noktası Fluxus'a dayandırılabilir daha sonraki sanatsal çıkışlardan Stelarc'ın robotik

manipülasyonları, Neill'in performans ve müziği birleştirdiği multimedya çalışmaları, entropik bir estetiğin yaratıcısı olarak değerlendirilen Hill'in kışkırtıcı kavramsal çalışmaları gibi dijitalerde de ideolojik göndermeler okunmaya çalışılır.



**Resim 10:** Nam June Paik, Tv-Cello, 1971.

50'lerde ortaya çıkan "fluxus", "durumcu enternasyonal" gibi avangardist hareketler sanatın öncü karakterini öldürdüğü düşünülen galerilerin içine sıkışan sanatın metalaştırılmasına engel olma girişimine de cevap aramaktadır. Bu düşüncenin ilk anarşik tepkilerden birini Gordon Matta-Clark'ın verdiği düşünülebilir. Siyaset ve şehir yaşamı arasındaki ilişkinin ve sistemin çelişkilerinin eleştirilmeye çalışıldığı sergi konseptinde Matta-Clark'ın çalışması sanatın metalaştırılmasının öfkeye dönüşmüş hali gibidir. Sergide Matta-Clark'tan beklenen, daha önce gerçekleştirdiği gibi bina kesme, zemin veya duvar delme işlerinin evcilleştirilmiş bir çeşidini üretmesidir. Başka bir ifadeyle "beyaz kutu (galeri)" nun eleştirisini, yine beyaz kutunun sınırları içinde yapmasıdır. Matta-Clark ise enstitüye elinde saçma atan bir tüfekte girer ve terör benzeri bir girişimle enstitünün camlarını patlatmaya başlar (Resim 11). Amacı boşalan çerçevelerin içine, Güney Bronx'daki toplu konut binasının çocukların attıkları taşlarla kırılmış camlarına ait fotoğrafları büyütüp asmaktır (Aytaç vd., 2007). Özellikle Bronx'lu, proleter ve siyahi ailelerin



çocuklarının attığı taşlarla camları kırılmış olan bu toplu konut fotoğraflarının, silahla açılmış pencerelerden sunulması, salt biçimsel bir eleştiriden ziyade mimariyi toplumsal ve hatta iktisadi bir süreç olarak ele alan egemene yönelik bir eleştiri olarak görmek gerekir (Aytaç ve Madra, 2007). Bu açıdan sanatçının yaptığı eylem sadece bina-karşıtı olarak değil, binaların varoluş ya da inşa ve imha koşullarını düzenleyen toplumsal ve iktisadi süreci eleştirmesi anlamında dikkat çeker. Öyle ki eylem ve resimsel sürecin birleştiği bu olay için, “estetigi siyasallaştıran sanat” yorumu yapılır (Aytaç vd., 2007).



**Resim 11:** Gordon Matta-Clark ve arkadaşları, Üç Dans, 1971.

Bu durumda politikanın estetikleştirilmiş halini oluşturmaya çalışan ya da propaganda yapmak için araçsallaşan sanat giderek eylemi içeren, ses getirecek, farklılık yaratacak, dikkati çekecek “yeni”yi oluşturabilmek için çabalamaktadır. Bu anlamda 1970’lerin siyasi aktivistlerinin ve alt kültürlerinin ortaya koyduğu mesaj kaygısı güden politik işler ilk dikkat çekenlerdir. Bunlardan biri olan ve Joseph Beuys sınırsız demokrasi için kolektif eylem gerekçeli gerçekleştirdiği “Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi İçin” başlıklı performansı, sanatsal bir çalışmadan daha çok gazetelerde manşet olarak duyurulan bir eyleme dönüşür (Resim 12), (Clark, 2004:177-178). Performansın propagatif niteliğini artıran şey duvarda yazılı olan söylemler ve çalışmanın amacını içeren başlıktır. Kameralar önünde canlı yayınlanmak üzere gerçekleştirilen boks maçı Fransız sanat sosyoloğu Nathalie Heinich ve onun görüşlerini destekleyen İtalyan estetik filozofu Mario Perniola’nın “Yoksa çağdaş sanat, sanattan arta kalan bir alanda, iletişim alanında mı toplumsallaşır?” sorusunu akla getirir (Artun, 2013).



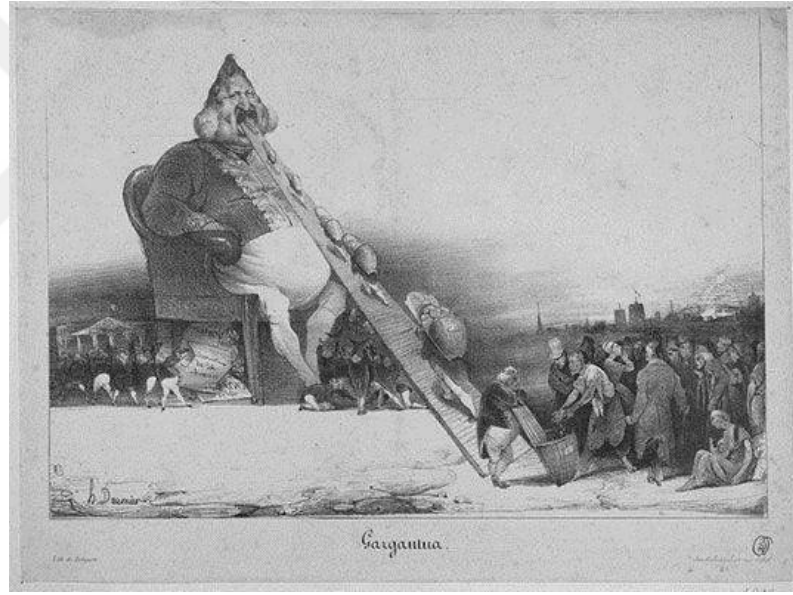
**Resim 12:** Joseph Beuys, Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi İçin, 1974.

Görüldüğü gibi artık sanat ve medya metaforları birbiri içine geçmiştir. Bu metaforları bir sanatçı ya da bir terörist de kullanabilmektedir. Baudrillard'ın söylemiyle “savaşın, savaş göstergeleriyle değiş-tokuş edildiği” bu dönemde savaş ve şiddet sistemin öngördüğü semboller ve imajlar üzerinden kurgulanmaktadır (Baudrillard, 1994:62). Bu yüzden Baudrillard sistemi başarısızlığa uğratabilecek ve düş gücünü harekete geçirebilecek olanın artık sadece terörizm olduğunu savunur (Baudrillard, 1998a:231). Politik gerçekliğin sanat kurumlarındaki imgesi ise yalanların üzerine kurulu olması ile eleştirilir. Holmes (2013) de; halkı, toplumsal bir hareketi ya da dışlanmışları temsil ettiğini savunan sanatçıyı demokrasinin özel çıkarlarını gizlemeye yarayan klasik yalanlar olarak değerlendirir.

### **1.2.2. Afişte Propaganda**

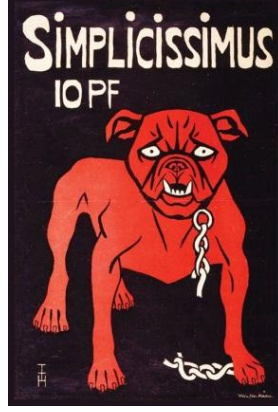
Propaganda amacını taşıyan görsel üretim yöntemlerinden bir diğeri afişlerdir. Propaganda afişleri genel olarak buyruk verme, dolaylı tehdit, bir gizi açığa vurma, simgesel telkin (gamalı haç, orak-çekiç, yumruk, vb.) gibi amaçları taşımaktadır. Eski Yunanlıların tahta tabletleri (aksonîlar), Romalıların gösteri programlarını yazdıkları duvar panoları ilk afiş örnekleri olarak gösterilebilir. Matbaanın ve taş baskısının (litografya) icadı ile afişlerin kullanımı yaygınlaşır (Afiş Nedir, 2018). Bu teknik gelişmelerle birlikte geniş bir kitleye ulaşmayı başaran afişler ve afiş sanatçıları egemen güç için bir tehdit olmaya başlar. Özellikle din savaşlarının, bölgesel savaşların ve devrimlerin izlendiği 1600'lü yıllar “savaş

sanatçısı” geleneğinin oluşumuna yol açmıştır. Bu yıllarda basılan gravürlerle çalışanlar aristokrasiye karşı cephe oluşturmuş ve mücadeleye başlamıştır. Yergi ve eleştiri çağı olarak bilinen 1800’lerde ise Napoleon, mevcut imgesi sürekli değiştirilen ve yenilgileri hakkında uydurma hikayeler üretilen isim olur. Ancak halkın bu tarz görsel çarpıtmalardan ziyade sansürsüz gazetelere yöneldiği bilinmektedir. Honoré Daumier bu dönem hükümdarı eleştiren cesur çizimleri ve yayınları ile bilinen bir isim olmuştur. Sürrealist bir anlayışla resmettiği bir gravürde bir tahtın üzerine oturmuş hükümdar Louis-Philippe’nin ağzına kurulan bir rampadan, ondan daha küçük boyutlarda resmedilmiş halka doğru çuvallar gönderilmektedir. Bu çuvallarda beklenenden çok daha az miktarda para vardır (Resim 13). Halka bir uyarı niteliğinde yayınlanan gazete bu çizim yüzünden kapatılır (theartstory.org, 2018).



**Resim 13:** Honoré Daumier, Gargantua, 1831.

Sansür ve baskı ile yumuşayan propaganda dili Almanların kurdukları bir dergi ile değişir. Eleştirinin en ağır dilinin yapıldığı bu dergi *Simplicissimus* (1896) adı ile yayımlanır. Dergi dönemin sağ rejimiyle mücadele içine girmiş ve ilk kez görsel metaforlar afişte kullanılmaya başlanmıştır. Negatif alanın hakim olduğu afişlerde iki renk kullanımı yaygınlaşır. Örneğin Thomas Theodor Heine’nin derginin saldırgan ve hicivli yapısı ‘bulldog’ ile sembolleştirilir (Resim 14).



**Resim 14:** Thomas Theodor Heine, *Simplicissimus* Dergi Logosu, 1896.

Politik/ideolojik yayımcılıkta ve bellek tasarımında görselin gücünün bilincinde olan egemen sansür ve farklı yaptırımlarla propagandaya ve araçlarına hakim olmaya çalışmıştır. Propaganda için oluşturulan imgesel dile yazının anlam katma özelliği de eklenince etki alanı daha da genişlemektedir. Bu duruma Berger (1990)'in Van Gogh'un Ekin Tarlası örneği açıklık getirebilir. İlk sayfaya sadece Van Gogh'un Ekin Tarlası adlı resmini koyan yazar, daha sonraki sayfada resmin altına "Bu Van Gogh'un kendini öldürmeden önce yaptığı son resimdir." cümlesini yazmıştır (Berger, 1990:28). Resmi tanımlamak üzere yazılan yazının resme bakışı farklılaştırdığı açıktır. Resimde bulunan imgeler farklı ruhsal durumlar yaratmaya başlar. Burada yeniden canlandırılan her imgenin resmin ilk bağımsız anlamıyla çok az ilgisi olan ya da hiç ilgisi olmayan savın birer parçası olabileceği anlatılmaya çalışılmaktadır. Resim sadece söylenenleri, sözsel yetkeleri doğrulamak için alıntı olarak da kullanılabilir (Berger, 1990:28). Bu anlamda propagandanın en önemli aracının yazı ve resmin birleştiği afiş olduğu bir kez daha anlaşılmaktadır.

Kültürel ve toplumsal değişimlerin tümünde bu ilkel medya araçlarının etkisinden söz etmek mümkündür. Bu araçlarda görünür olan imgeler yarattığı etkiyle savaşa asker olarak katılmayı bir göreve dönüştürmüştür. İletişim alanındaki çalışmaları ile bilinen John Fiske (1994:41) kültürün, afiş gibi kültürel metalar aracılığıyla toplumu merkezileştirdiğini, disipline soktuğunu belirtmiştir. Dolayısıyla afiş gibi imgesel düzlemler hegemonik ve kitleleştirici özelliklere sahiptir. Birinci Dünya Savaşı dönemlerinde de afiş, tarihin gidişini etkileyebilecek bir araca dönüşmüştür. Sanayi devriminin bir getirisi olan kalabalık kent sokaklarında insanlara ulaşmanın tek yolu afişler olmuştur. Devlet afişte görünür olmuş ve

doğrudan bireye seslenmiştir. Ayrıca düşman da bu şekilde görünür olmuş ve düşman hakkındaki malumat tamamen siyasi erklerin gözlem ve bilgisine dayandırılmıştır. Duygusal stereotiplerle gerçeklik yeniden üretilmiştir. Düşman imgesi bazen insan sıfatından çıkan acımasız bir canavar bazen bir hayvan görünümünde sunulabilmiş ve düşmanın haklılığı göz ardı edilebilmiştir. Düşmanı ve dostu belirleyen ise çoğu zaman tarafların ekonomik çıkarları olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı'nda propaganda yapma yöntemlerinde “görselin” önemini anlayan Hitler'in iktidara gelmeden önce yazdığı Kavgam (2016) kitabının “Savaş Propagandası” bölümünde akıllıca idare edilen bir propagandanın nasıl sonuçlar verebileceğinden söz eder. Bu başarıyı, Yahudilere uygulanan sistematik karalama kampanyası için dağıtılan posterlerin yardımı ile örnekler. Özellikle çocuk ve kadın imgeleri insanların zihninde savaşı meşru zemine oturtmak için kullanılmıştır. Bu imgeler üzerinden insanların milliyetçi görüşleri kabul etmesi ve düşünmeden savaşı onaylaması kolaylaşmaktadır. Sık sık kullanılan propaganda imgesi ise bayrak olmuştur. Başka bir milletin bayrağına saldırı ya da kendi milletin bayrağını yücelten imgeler oldukça fazladır. Otto Lehmann'ın İngiliz bayrağını parçalayan bir askeri omuzlarında taşıdığı örnek de bunlardan biridir. “Saha Şapkalarımızı Destekleyin - Zereisst İngiltere'nin Gücü - Savaş Bonosu Çekin, Üniformalı Adamlarımıza Yardım Edin” gibi başlıklarla adlandırılan afişte yer alan bayrak imgesinin kalp şeklinde olup ortadan ikiye ayrılması anlatımı anlaşılır kılmaktadır (Resim 15).



**Resim 15:** Otto Lehmann, Savaş Kredisi, 1917.

Afişlerin en önemli özelliği seyirci kitlenin, kendine doğrudan seslenildiği yanılısamasına uğramasıdır. Bu durum afişin ikna yönünü kuvvetlendirir (Onaran, 1984:73). Bunu en iyi örnekleyen Birinci Dünya Savaşı'nın İngiltere ayağında asker toplamada kullanılan Alfred Leete'nin yaptığı "Ülkenin Sana İhtiyacı Var" adlı afiştir (Resim 16). Lord Kitchener, bakan herkesin kendisine "bana mı?" diye cevap vereceği şekilde parmağıyla izleyiciye işaret etmekte ve onu bu slogan ile göreve çağırmaktadır (Keser, 2006:146). Bu afişin bir başka versiyonu James Montgomery Flagg tarafından yine halkı ABD ordusuna çağırarak için tasarlanmıştır. "Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum" adlı afişte figürün kızgın, sert ve kişiyile girdiği birebir diyalog otoritesini kurmak ve Amerikan vatandaşı olmanın getirdiği yükümlülükler konusunda izleyicide iz bırakmak istediği görülebilir (Resim 17), (Clark, 2004:141).



**Resim 16:** Alfred Leete, Ülkenin Sana İhtiyacı Var, 1914.

**Resim 17:** James Montgomery Flagg, Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum, 1917.

İkinci Dünya Savaşında yine Hitler Almanya'sında propaganda daha çok ırkçılıkla şekillenmiştir. Renkli gözlü, sarışın yapılı erkek ve kadın figürlerdeki güçlü kalın kollar ve geniş omuzlar Hitlerin ideolojisinin merkezinde yer alan Antik Yunan heykellerini anımsatır (Resim 18). Bunun asıl nedeni Aryan güzelliğine olan ilgidir (Clark, 2004:91).



**Resim 18:** Alman Jimnastik ve Spor Şenliği, Wrocław, 1938.

Afişlerin genelinde ırksal söylemler göze çarpar. İkinci Dünya savaşında yapılan bir afişte de ABD silahlı Kuvvetlerini simgelemek için siyah bir asker kullanılmış ve bu asker bir Vandal olarak resmedilmiştir. Milo Venüsünü kucaklayan asker savaşta kadınlara davranış biçiminin sembolü olur (Resim 19), (Clark, 2004:151-153).



**Resim 19:** Gino Boccasile, Amerikan Karşıtı İtalyan Afişi, 1944.

Nazi Almanyası'nın sanatçılara yaptırdığı en başarılı afişler ise Bolşevizm ve Sovyet karşıtlığının işlendiği anlatımlar olur. Çok sayıda gönüllüden oluşan

lejyonların, Rusya Cephesi'ndeki savaşlara bu propaganda afişleri sayesinde katıldığı belirtilir. Propagandanın en çok uygulandığı bu yıllarda, özellikle fotoğrafların görsel yanı dramatize edilerek ve gerçekliği değiştirilerek afişlerde yorumlandığı görülür. Her ayrıntı çok iyi düşünülmüş, sakatlanmalarla dahi normal hayatta başarılı olunabileceği gösterilmeye çalışılmıştır. Yine savaştaki kahramanlıkları, zaferleri anlatan ve halkı moral bakımından güçlendirme amacı taşıyan oldukça bilindik propaganda afişlerinden “We Can Do It!”, İkinci Dünya Savaşı'nda Westinghouse Electric şirketi için, J. Howard Miller tarafından işçilerin morallerini yükseltmek amacıyla hazırlanmıştır (Resim 20). Poster retildeği dönem çok popüler olmasa da 1980'lerde yeniden keşfedilmiş ve feministlerin en çok kullandığı afişlerden biri olmuştur (americanhistory, 2016).



**Resim 20:** J. Howard Miller, We Can Do It!, 1943.

Devrim sonrasında da Rusya'daki Alexander Rodchenko, El Lissitzky ve Kasimir Malevich gibi pek çok sanatçı devrimi destekleyici afişler, reklamlar ve baskılar ürettikleri bilinmektedir. Örneğin “Gosizdat” afişi Alexandre Rodchenko'nun Leningrad Devlet Yayıncıları için hazırladığı köylü ekonomisinin okuryazarlık ile gelişeceğini belirten afişlerden biridir (Resim 21). Dönemin simge isimlerinden Lilya Brik dikkat çekmek için afişte yer almaktadır. Afişte kitaplar, tüm branşlar üzerine ibaresi ile birleşmektedir. Fotoğrafın dili ile birleşen afiş kısa ve anlaşılırdır. Rus ftristleri olarak da adlandırılan Konstrüktivistlerin tasarım ve



tipografide yaptıkları bu yeni üslup denemeleri Çarlık Rusya'sının değerlerine karşıtlık olarak da düşünülebilir (Meggs ve Purvis, 2012:298).



**Resim 21:** Alexandre Rodchenko, Gosizdat afişi, 1924.

Dönemin resim sanatının modernist anlatım dilinin afişleri etkilediği de görülebilmektedir. Fütürizminle köşegen yerleşim ilişkisi ve tekrarlanan birimler dikkati çekmeye başlar (Resim 22). Ancak kompozisyonu doğru kullanmak adına oluşturulan yazı düzeni mesajı iletme konusunda zorluklara neden olacaktır.



**Resim 22:** Giuseppe Terragni, Faşist Devrimi Sergilenmesi, 1932.

Dünya savaşlarının ardından yaşanan sosyal değişimlerin tetiklediği olaylar, ırkçılık söylemleri, 68 olayları ve Berlin duvarının yarattığı siyasi gerginlikler gibi günümüze kadar pek çok olay, propaganda afişlerinde görünür olmuştur. Her biri dönemin sanat anlayışı çerçevesinde gelişim göstermiş fakat grafik tasarım unsurları ön planda tutulmuştur. Bununla birlikte kültürün önemli görsel şifrelerini kullanan afişler kitleyi etkilemek, örgütlemek ve harekete geçirmek konusunda etkili ve geçmişini yorumlamada belgeleri göstergeler olmuştur.

### **1.2.3. Fotoğrafta Propaganda İmgesi**

Fotoğrafın görsel sunumu, dönemin siyasi ve ekonomik olaylarının topluma aktarımında farklı bir boyuta geçildiğinin ve algılama sürecinde değişim yaşandığının göstergesi olur. Bu değişimin temel nedeni fotoğrafın çevrim gerektirmeyen evrensel bir dil olduğuna ve tümüyle gerçekliği yansıttığına olan kanaattir. Bir yenidenüretim aracı olsa da fotoğrafın temsil gücü, nesnel gerçekliği yansıttığına olan inancı güçlendirir. Fotoğrafın diğer görsel imgelerin tersine konuyu aktarması, taklit etmesi ya da yorumlaması ile değil gösterilen konunun gerçek bir belgesi olduğuna işaret etmesi ve gerçeğe yakınlığı nedeniyle inandırıcılığı artırmaktadır.

Fotografik görüntünün gerçeklikle olan bağı fotoğraftaki görüntüye dair akıl, mantık, eğitim ve ardışık düşünme gibi uzun bir süreç gerekmeden ve konuların ayrıntısından haberdar olmadan bir kanı oluşturmayı mümkün kılmaktadır. Sonuçta “yazılı sözcükler soyuttur ama fotoğraf herkesin içinde yaşadığı dünyanın somut yansıması” olduğu kabul edilmektedir (Freund, 2008:96). Bu nedenle fotoğraf, toplumsal olaylarda da suçun önlenmesi ve ya suçluların kaydedilmesi sürecinde de kullanılmıştır. Bu durum bu aracın toplum mühendisliği için kullanmasını sağlamıştır (Sontag, 1993:20). Bu süreçte, fotoğrafçılığın belgeleri niteliği önem kazanır. Fotoğrafın bu belgeleri yönü, kamuoyu oluşturmada önemli bir görev üstlenir. Fotoğrafın iletişimde kullanılması ise bu açıdan bir dönüm noktası olur. Fotoğrafın egemenle ilişkisi bu özelliğine bağlıdır. Fotoğraf en başta, fotoğrafı çeken kişinin inancını yansıtır. Kadrajın içindekiler gösterilmek istenenler, dışındakilerse istenmeyenlerdir. Bir başka anlatımla;

Görsel olana dair bir olayın, bir konunun fotoğrafı ya da filmi çekilmeye değer bir şey anlamına gelmeye başlamışsa eğer, o olayın ya da konunun neden oluştuğunu belirleyen şey hala ideolojinin kendisidir. Olayları kurmayı sağlayan, onların niteliğini belirleyen şey durumla ilintili olması gereken siyasal bilincin varlığıdır (Yaygın 2015:13-14).

Althusser kamuoyunu bilgilendirmek ve biçimlendirmek için belirlenmiş amaca yönelik mesaj kaygısı taşıyan bu imgelerin topluma belirli bir ideolojiyi taşımakta olduğunu bildirir (Kazancı, 2002:78). Örneğin savaşta bacağı kaybetmiş için ağlayan yaralı bir asker, kadraja ve altına yazılana bağlı olarak vatan için ağladığı gösterilebilmiştir. Bu imgeler söz edildiği gibi bağlamından ve uzamında koparılmış görüntülerdir. Bu durum fotoğrafın içinde yer alan imgelere yeni bir anlam yüklemektedir. Fotoğrafa müdahale yöntemlerinin bulunması ile bu durum daha karmaşık bir hal alır. Farklı negatiflerden tek görüntü elde edecek biçimde pozlamalara gidilmesi ve görüntülerin gerçekliğinin bozulması, yeni öyküler kurgulamaya imkan tanımıştır. Malzemesinin kalıcılığı ve çoğaltılabilirliği de eklendiğinde bu kullanım en çok propaganda için işlevsel olmuştur. Zamanla ideolojik bir mesaj vermek ya da var olan sorunlara karşı çözüm yollarının bulunmasına katkıda bulunmak fotoğrafın niteliğini belirler hale gelmiştir. Örneğin; Amerikan iç savaşında O’Sullivan’ın çektiği ve “Ölüm Hasadı” (1863) olarak adlandırdığı fotoğraflar manipülasyon örneği sunmaktadır (Resim 23). Çünkü görünen ölümlerin bir kısmı sanatçının ricası üzerine ölü pozu veren sapaşğlam askerlerden oluşmaktadır (Yüksek, 2003:36). Dünya Savaşlarında da yine bütün cephelerde fotoğrafın toplumsal bellek ve bilinç konusundaki önemi anlaşılmıştır. Toplumsal olayların kamuoyu oluşturma etkisi ve iktidar üzerindeki gücü ortaya konulmuştur. Bu görüntülerin kitle tarafından her zaman sorgulanmıyor olması ise bu aracın manipülatif yanının da kullanılabileceğini göstermiştir. Fotoğrafın propagandadaki başarısı ilk olarak Birinci Dünya Savaşı sırasında gerçekleşir. Özellikle Robert Capa’nın girişimleriyle kurulan Magnum Ajansı (1947) savaş fotoğrafçılığında önemli bir markaya dönüşür. Britanya’nın başbakanı olan David Lloyd George’un bir gazeteciye savaşla ilgili olarak verdiği röportajla kamuoyuna karşı resmi manipülasyonun bilinçli uygulamalarına dikkat çekilir: “İnsanlar eğer gerçekleri bilselerdi, savaş hemen yarın sona ererdi. Ama tabii, bilmiyorlar, bilemezler...” (Yayıntaş, 2002:70) sözleri gösterilmek istenin ve istenmeyeninin ya da

nasıl gösterileceğinin egemen güç tarafından belirlenebileceği durumların yaratıldığı anlaşılmaktadır. Bu durumları belirlemek adına askerlerin yanlarında fotoğraf makinesi bulundurması yasaklanmış ve sadece resmi fotoğrafçılar görevlendirilmiştir. Ancak bu fotoğrafçıların da ön cepheyi fotoğraflamalarının yasak olduğu bilinmektedir. Ön cephedeki yaralı askerlerin caydırıcı görüntüsü yerine, savaş sırasında kahramanlığa gönderme yapan fotoğraf imgelerinin yayılmasına izin verilmiştir.



**Resim 23:** Timothy O’Sullivan, Ölüm Hasadı, 1863.

Joe Rosenthal’ın “Iwo Jimada Suribachi Tepesinde Yükselen Bayrak” da en çok yayınlanan bir kahramanlık hikayesini canlandırır. 1945 yılında Pulitzer Ödülü’nü kazanan bir fotoğraftır. Bu fotoğrafta beş ABD askerinin Iwo Jima’da bulunan Suribachi tepesine ülkelerinin bayrağını dikiş anı görülmektedir (Resim 21). 50 milyondan fazla insanın yaşamını yitirdiği İkinci Dünya Savaşında, Iwo Jima bölgesi 30 bin insan kaybı ile en az zayıtı vermiş bir bölge olmasına rağmen imlediği birlik ve bağımsızlık kavramları bu görüntüye ikonik bir anlam yüklemiştir. Kısaca Amerika’yı yüceltmektedir. Bu nedenle yeniden üretildiği tüm bağlamlarında Amerikan propagandası yapar.



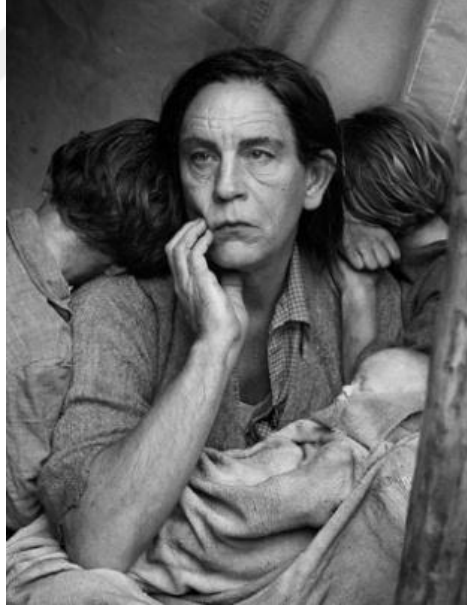
**Resim 24:** Joe Rosenthal, Iwo Jimada Suribachi Tepesinde Yükselen Bayrak, 1945.

Savaş dışında, savaşın yarattığı toplumsal sorunlar üzerine halkı bilinçlendirmek isteyen bazı fotoğrafçılar ise sansürün dışında hareket edeceklerdir. ABD’li fotoğrafçı Dorothea Lange bu isimlerden biri olur. Lange 1929’da Büyük Bunalımın kurbanlarını görüntülediği fotoğrafta Büyük Bunalım yıllarında sokaklarda dolaşan evsiz barksız insanları fotoğraflayarak yoksul insanların durumuna kamunun dikkatini çekmek ister. Öyle ki “Göçmen Anne Florence Owens Thompson” adlı fotoğraf devlet yetkililerini göçmenler için kamplar kurmaya dahi zorlamıştır (Resim 25), (Kuru, [12.05.2016]).



**Resim 25:** Dorothea Lange, Göçmen Anne, Kaliforniya, 1936.

Gerek sembolik bir anlatım gerek birebir gerçekçi bir uygulama olsun amaç durum ve olayları en vahim ve en ilgi çekici yanını yakalayarak insanlara gösterebilmek ve insanlarda bir bilinç oluşturmaktır. Günümüz fotoğraf sanatçısı ise benzer sorunların günümüzde yaşanmaya devam ettiğine dikkat çekmek isterken aynı zamanda geçmişle gelecek arasında bağ kurmak amacıyla kurgu fotoğraflara yönelmiştir. Bu nedenle yeniden üretim mantığı ile hareket eden sanatçıların belli ideolojik kaygılar güttüğü düşünülebilir. Örneğin bu kurgu fotoğraf mantığı ile Lange'in Gömen Anne adlı fotoğrafını bize hatırlatan Sandro Miller olur. Miller, ikonik karelerini yeniden canlandırırken ABD'li ünlü oyuncu, yapımcı ve yönetmen John Malkovich'i model olarak kullanır. "Malkovich, Malkovich, Malkovich: Homage To Photographic Masters" adlı seriyi makyaj, ışık, prodüksiyon ve uniseks bir model olan Malkovich'le tamamlamıştır (Resim 26), (Pop-Kültür, [20.05.2017]). Akıllara kazınmış olan bu haber fotoğraflarını yeniden üretmek postmodern sürecin üretim mantığını da göstermektedir.



**Resim 26:** Sandro Miller, Göçmen Anne, 2014.

Zbigniew Libera'nın "Napalm" adlı fotoğraf projesi de Vietnam Savaşı'nın sembolü olan Huynh Cong Ut'un çektiği "Çocuklar Napalm Bombasından Kaçıyor" fotoğrafının yeni aktörlerle farklı bir bağlamda yeniden üretilmesinden oluşur (Resim 27). Filtreler ve yoğun kontrast ayarlarından uzak, kurgu fotoğrafların dışında üstelik sansürsüz görüntülerinin kalabalıklara ulaştığı bir savaşın en gerçekçi

sahnelerinden biri olan bu görüntüyü Sontag, “kurgulanamayacak kadar acı” ifadesiyle tanımlar (Resim 28), (Sontag, 2005:57). Libera'nın çalışması çok da düşünmeye gerek kalmadan bizi Ut'un çektiği fotoğraf karesine götürür ancak tezatlık da burada başlar. Libera çalışmasında oldukça mutlu bir anı yansıtmaktadır. Ancak seyirci bu mutluluk duygusunu çok da içselleştiremeden Vietnam'daki çocukların napalm bombasından nasıl kaçtıklarını zihinlerinde canlandırır. Sanatçının amacının da gerçekte bu olduğu açıktır. Ut'un çektiği bu fotoğraf karesinde yer alan savaşın sembolü haline gelen küçük kızın çıplaklığı, hayatlara müdahalenin sansürsüz hali gibidir. Libera ise ister istemez bu mutlu yüzlerde bu durumun gerginliği hissettirir.



**Resim 27:** Zbigniew Libera, Nepalm, 2003.



**Resim 28:** Huynh Cong (Nick Ut), Napalm Bombasından Kaçan Çocuklar, Vietnam, 1972.

Fotoğrafın ve kurgu fotoğrafın ortaklığı oluşturan sembolik siyasi arayışlardır. Bu ve benzeri üretimler bizde imgelerle olaylar arasında bağlantı kurmayı gerektiren bir bakış geliştirir. Bu durum aslında çağın sanatçısının hızla gelişen olayları anlatmayı ya da eleştirel bir yaklaşım oluşturmayı, aynı hıza sahip bir

dilde, yani fotoğraf, televizyon, sinema, videonun sunduğu olanaklarda aramasının da getirdiği bir sonuçtur. Bu kadar görülecek şey varken ve muhteşem yanları ile görünür olabiliyorken sanatçıya düşen belki de sadece bunları yorumlamaktır.

#### 1.2.4. Dijital Ortamda Propaganda

Endüstri devrimiyle toplumsal yaşamda etkin bir alana sahip olan kitle iletişim araçlarından sinema ilk kez basılı kültürden hareketli görüntüye geçişin sağlandığı bir alan yaratır. Gerçeklik algısını üst düzeye taşıyan sinema ile birlikte egemen güç geniş kitlelere seslenme imkânı bulmuştur. İlk gösterimlerine 1895 yılında Paris’te başlanan sinema egemenliğini çok geçmeden Amerika’ya bırakmıştır (Esen, 2000:3). İlk propaganda filmi ise 1917 Büyük Ekim Sosyalist Devrimi’nin konu alındığı, Sergei M. Eisenstein yönetmenliğini yaptığı 1928 tarihli belgesel nitelikli “Ekim” filmi olur (Resim 29).



Resim 29: Stenberg bros. “Ekim” film afişi, 1928.

Sinemanın ilk olarak belli bir siyasal amacı gerçekleştirmek üzere kullanılması, estetik kaygılar gözetmeyi ikinci plana atmıştır. Amaç gerçeklik algısı üzerine işleyen bir araçla kitleleri yönetebilmektir. İmgelerle oluşturulan algı sadece ulusal değil uluslararası bir etkiye de ulaşabilmektedir. “Images of the Nation (Ulusun İmgeleri)” başlıklı makalesinde Anthony Smith sinemayı imgelerle olan ilişkisi açısından resimle örneklemiştir:

...resimde olduğu gibi filmlerde de ulus ve onun efsane, hatıra, simge ve geleneklerden oluşan etnik dağarcığı hakkındaki tarihselci tasavvurun nasıl doğallaştığını, doğalmış gibi bir anlatıma kavuştuğunu görebiliyor; böylece görsel sanatların giderek daha yaygın bir ulusal üyeliğe hitap ettikçe nasıl daha geniş bir anlam ve



duygu yükü edindirildiğine tanık olabiliyoruz (akt. Gözaydın 2002:15).

Daha sonra sinema öyküsünde narsisizm ve röntgencilik unsurlarının etkisinin anlaşılması dekorların, imgeler ve isimlerin psikanalistlerce şekillendirildiği anlaşılmaktadır. Işık açıları ve belli yerleşim biçimleri ile görseller bir araya getirilerek kişideki bakma arzusunun harekete geçirilmiştir. Dönemin tüm Amerikan film şirketlerinin senaryolarını psikanalistlere danışmasının altında bu sebep yatmaktadır. Özellikle Freudyen bakış, propaganda mesajlarının iletim biçimlerinde önemli bir açılım sağlamıştır. Gobbels'in isteği üzerine çekilen "İradenin Zaferi" adlı filmin yönetmeni Leni Riefenstahl bu filmde bazı teknikleri manipülasyon için kullanmıştır. Kameranın kurulduğu açılar, kurgu ve ışığın etkileyici kullanımı Hitlerin ateşli söylemleri perdeye etkili bir biçimde yansıtılmış ve gerçeklik bir anda başka bir gerçekliğe dönüşmüştür. Nazizm'in yükselmesinde bu filmin etkisi tahminlerin çok ötesindedir (Toy, [29.08.2015]). Bu etkiyi daha da artırmak isteyen propaganda uzmanları bu kez propaganda mesajlarının hangi yollarla nasıl ulaştırılacağını ve ne kadar etkili olabileceğini psikolojik bakış açıları üzerinden değerlendirmiştir.

Aynı şekilde televizyonun da oluşturduğu görsel ağla, "dış dünyaya açılan bir pencere" olarak görülmekte ve kitle iletişim aracı olma özelliğini aşan bir şekilde aileden biri olarak evin en merkezi konumuna sahip olmaktadır. İmgelerimizin kaynağına dönüşen bu görsel aygıtlara bağlılığın asıl nedeni ise eğlencenin bu dönemdeki temel aracı olmalarıdır. Eğlencenin önemini vurgulayan Montaigne, feodalite sonrası toplumda insanın baskılardan ve yalnızlık korkusundan uzaklaşmasında eğlenceyi, en temel unsur olarak belirlemiştir (Mutlu, 2005:231). Ayrıca eğlence, temel bir gereksinim olarak tinsel, toplumsal ve ekonomik güvensizlik ortamında insanın acı çekmekten uzaklaşma ihtiyacını karşılamaktadır. Bu yüzyılda kaçış aracı ise televizyon ve diğer dijital ortamlardır. Ancak bu kaçış ve özdeşleşme yoluyla anlamlı kılınan dijital platformları da propaganda ve reklamın devreye girdiği yönlendirme faktörleriyle bütünleşmiştir (Mutlu, 2005:231). Özellikle ABD toplumu için Neil Postman, "dünyanın en çok eğlenip en az bilgilenen toplumu yaratılmıştır" (Postman, 1999:28) demektedir. Bu anlamda bu

araçlar din, sanat, siyaset veya insan hayatı için ‘hayati’ önem taşıyan her türlü olayı eğlenceye dönüştürmektedir.

Bu araçların izlenme süresi ise Marks’ın emek-zaman düzenlemesi olarak ele aldığı boş zamanların örgütlenmesi içinde yer aldığı görülür. Bu nedenle özellikle televizyon, “hiçbir değer üretimin yapılmadığı, çalışmanın zıttı olarak kurgulanan uzam-zamanlar”ın, akılcılaştırma süreçleri içerisinde planlandığı, hesaplandığı ve bölümlere ayrılarak boş zaman olarak kurgulanan bir alan oluşturur (Baudrillard, 1997:49). Gösterinin kendisi başlı başına tüketimin nesnesine dönüşmekte ve gereksinimler imgelemler üzerinden kitlesel tatmini gerçekleştirmek adına sunulmaktadır. “Gösteri Toplumu”nda gösteri, nesnelere üzerinden ilişkileri belirlemekte, sistemin rasyonelliğinin açıklaması ve toplumun iktisadi üretimi ise buna bağlı kılınmaktadır (Debord, 2010:36-81).

Geçen iki yüzyıl zarfında dönüşen sistem, imgelere ya da Ron Burnett’in deyimimle ‘imge-dünyalara<sup>1</sup>’ dayalı fiziksel ve psikolojik altyapılar inşa etmektedir. Bir dizi krizin görüntülerinin yer aldığı haberlerde, dil, söylem ve izlemenin bir sentezi olan imgeler ve metinler tek bir imgeyi inşa etmek üzerine parçalar halinde sunulur (Burnett, 2007:31-33). Bu durum özellikle krizlerde kullanılmakta ve imgelerin her şeyi kuşatması haberi anlamsız hale getirmektedir. Ucu bucağı hatta bütünü bile yokmuş gibi parçalar halindeki imgelerin sunumunu en iyi örnekleyen Körfez Savaşı’dır. Canlı olarak dünyanın dört bir yanında anlık olarak izlenen bu savaşa kitlelerin sessiz kalmasında bu sunumun etkisi büyüktür. Petrole bulanmış bir kuşun, savaşın gerekçesi olarak sık sık ekrana fonda birleşen müzikle gelmesi araya reklamın girmesi algıyı başkalaştırmaktadır.

Noam Chomsky “Medya Geçeği” adlı çalışmasında iletişim araçlarının kullanım durumunu, egemen, güç ve iktidar ilişkisine bağlamaktadır. İktidarın medyayı amaçları için kullandığını öne süren Chomsky’nin temel varsayımı; kitlelerin, egemenin dahil olduğu istikrarlı uluslararası bir düzenin bulunduğuna inandırıldığı ve bireylerin sistemde tutulması için medya ve organlarına ait yayın

---

1 “Televizyon radyo ve internet her zaman yayındadır. Nasıl elektrik kullanmadığımız zaman ortadan kaybolmuyorsa, iletişim araçları da izleyiciler kullanmadığı zaman ortadan kaybolmazlar. Bu sürekli mevcudiyet, insan hüneri ve yaratıcılığı sayesinde kurulmakta olan, doğal ve inşa edilmiş yeni bir çevrenin parçasıdır. Bunlar taklit dünyalar değil, dünyanın ta kendisidir.” (Ron Burnett, 2007:34)

akışının düzenlendiğidir (Chomsky, 2012:2-3). Kapitalist sistemi ve araçlarını çözümlemiş biri olarak Jean Baudrillard (1997:147)'a göre de “televizyon aracının aracılık ettiği şey, teknik örgütlenmesi yoluyla kolayca görselleştirilebilir, kesilebilir ve imgelerde okunabilir bir dünya fikridir”. Dolayısıyla bu sunum biçiminde, iletilen bilginin üzerinde düşünmeyi, dönüp tekrar bakmayı engelleyecek bir sunum gerçekleşir. Bugün haber bültenlerinde ideolojilere bağlı olarak gündelik olaylara karşı bakış ve etkilerin ayarlandığı anlaşılmaktadır. Kitle kurgu ile gerçekliği ayırt edemez hale getirilir. Gerçeklik ekseninde anlam kazanan olguların nasıl gösterildiği, nasıl anlamın üretildiği ve bakış açılarının nasıl önerildiği konu dahi edilmemektedir. Ancak ne türden imge olursa olsun muhakkak yaşanan bir gerçekliğe gönderme yapılmaktadır. Bu, tarihsel-toplumsal özellikler taşıyan bir imge (savaş, deprem, sel vb. felaketlerle ilgili) olabileceği gibi, bireysel bir “an”ı, bir duyguyu hatta nadiren de olsa bir düşünceyi ya da bunların değişik kombinasyonlarını tespit etmiş imgeler olabilir (Adanır, 20010). Burada temsilin kendisi, gerçekle dayanışma halindedir. Temsille gerçeklik bir arada gider fakat görüntü bu anlamda temsilin düşüyle hareket etmektedir (Alptürk, 2007:147).

Çalışmalarını ideoloji ve ideolojinin kitle iletişim araçlarına taşınması konusunda yoğunlaştıran James Lull'ün değerlendirmesi de bu yöndedir:

Televizyon, kültürel birtakım parçaların bilişsel kesitlerini oyunlaştırarak ve popülerleştirerek sunmakta eşsiz bir beceriye sahiptir. Bu parçalar ve kesitler toplumsal dönüşüm ve etkileşim içerisinde ideolojinin akışını gerçekleştirirler. Bu yönüyle televizyon egemen ideolojinin en güçlü aktarıcısı olarak ele alınmalıdır (Lull, 2001:22).

Bu araçlar gerekli öğeleri, bireylerin bilincine başka türlü orada olamayacak şekilde öylesine yerleştirir ki, bilinç onları asla reddetmez; çünkü bu öğeler söz konusu toplumsal kültürde olabildiğince derin bir paylaşım alanına sahiptirler (Lull, 2001:52).

Oysa Amerikan izleyicisine ilk olarak 1960'ın sonlarında Vietnam Savaşı'nın tüm gerçeklikleri ile televizyon aracılığıyla nakledilmesi toplumda ahlaki karmaşaya neden olmuştur. Bu savaşın sonuçlarından alınan ders Körfez Savaşı'nın görüntüleri üzerinde oynamayı gerekli kılan temel nedendir (Clark, 2004:515-157). Vietnam Savaşı sonrası alınan dersin bir diğer sonucu da “Mutlu Haber” olarak tanımlanan

yayın akışıdır. Bu süreçten sonra imgelerin gerçekliği toplumsal uzlaşmaya zarar vermeyecek biçimde değiştirildiği anlaşılır.

Gerbner'in "Mutlu Şiddet (2014)" dediği, mutlu haberlerde öyküler tek bir sunucu tarafından okunmamış bunun yerine televizyon stüdyosunun keyifli ortamıyla bütünleştirilmiştir. Haberler sunucuların kendi aralarında yaptığı arkadaşça şakalar; spor ve hava durumu konularında eğlendirici doğaçlama yorumlar ve finalde izleyicinin dikkatini çekecek bir konuda umutlu ve iç ısıtan bir hikâye ile süslenmiştir. Üzücü görüntü ve haberleri yapay bir normallik atmosferi içinde sunan bu üslup toplumsal sorunlara eleştirel bir gözle bakma potansiyelini en alt düzeye çekmiştir. Savaş görüntülerini nakleden muhabirler ise kesin kurallar altında çalışmış, askerlerin ani görüşmeler yapması; şiddetli acı veya ciddi şok yaşayan askerlerin fotoğraflarının ve "kötü görünen, ciddi yaralar yüzünden acı çeken hastaların görüntülerini" yayınlamaları yasaklanmıştır. Yaralı veya öldürülmüş asker ve sivilleri gösteren çok az fotoğraf yayımlanmıştır. Bu durumun yer aldığı her örnek "ölü sivillerin" sadece "akıllı bombaların" oluşturduğu "yan hasarlar" olduğu şeklindeki yeni bir terminolojiyle büyük oranda etkisiz hale getirilmiştir. Askeriyenin dahi şirketleştiği bir dönemde sivillerden çok uzakta yaşanan savaşlarda, son model ateşli silahların "zeki" teknolojilerinin hassaslık dereceleri, havadan çekilen fotoğraflar ve pilot kabini kameralarının video görüntüleri nadiren sorgulanmıştır (Clark, 2004: 158).

Savaş ya da şiddet haberi, bültende iletilerin sistematik olarak birbirinin ardına gelmesi ile önemsiz günlük haberlerin, olayın, gösterinin, enformasyonun ve reklamın gösterge düzeyini eşdeğer kılınmaktadır (Baudrillard, 1997:145). Bu durum önemli bir haberi gösterge düzeyine indirgerken çabukça unutulmasını sağlamaktadır. Körfez savaşına ait bu gösterimleri film izler gibi rahat izleyen insanlar bu suça dâhil olur. Bu durumda, Baudrillard (2003a:9)'ın da belirttiği gibi; "Savaş adlı "olay olmayan-olay" insanda bir kandırılmışlık duygusu ve mide bulantısından başka bir şeye yol açmamaktadır. Teknolojinin yarattığı olarak görülebilecek savaşlara dair yayınlarda savaşa dair gerçeklerin yansıtılması bir yana, gerçeklerin yok edildiği ve kitlelerin sessizleştirildiği görülebilmektedir. "Gerçek derhal/anında bir kurmacaya dönüştürülmektedir" (Baudrillard, 2003a:5). Susan Sontag, Başkalarının Acılarına Bakmak adlı kitabında Robert Capa'nın İspanya'daki

Cumhuriyetçi askerin “Ölüm Anı” fotoğrafının 1937’de Life’da bir erkek saç kremi reklamı ile birlikte çift sayfa uygulaması ile yan yana yayınlanmasına yönelik eleştirisi bu yöndedir (Sontag, 2004:32).



Resim 30: Life Dergisi, 1937.

Artık savaşlar çok uzakta oynanan bir oyundur. Dolayısıyla televizyonun farklılıkların temsiline açılma potansiyeli taşıyan anlatı biçimi ve kurmaca metinleri, bir yandan izleyiciyi düşsel bir dünyaya taşırken, öte yandan izleyiciye yaşadığı dünyaya ilişkin tanımlar iletir. Bu sunum kurmaca olaylar ve düşsel öykülerle eşitlenirken gerçeğin kendisi olarak tanıtılmaktadır. Dolayısıyla görsel kültürle, egemen güçler tarafından bilinç empoze eden enformatik akışın daha kolay ve “gerçek” temelli gerçekleşmesi bu araçların görsel gücünü daha da arttırmıştır. Burada Baudrillard’ın “Bütünsel gerçeklik” denilen kavramı akla gelir. Bütünsel gerçeklik tam da bu, her şeyin görülmesi gerektiği ve dolayısıyla görülecek hiçbir şeyin kalmadığı bir sırada ortaya çıkmaktadır.

Saydamlık; gerçeğin tamamını görselliğin yörüngesine oturtmaktan ibarettir yani yeniden canlandırmanın. Oysa buna hala yeniden canlandırma diyebilmek mümkün müdür? Bunun daha çok bakışımızı rehin alan bir teşhircilik biçimi olduğu söylenebilir (Baudrillard, 2015:94).

Baudrillard bütünsel gerçekliği hem ulaştığımız en üst saydamlık, hem de her şeyin tamamıyla müstehcenleştiği bir aşama olarak görür. Yararsız, gereksiz, bir şeyler arzulanmayan, insanı etkilemeyen bütün görüntülerin müstehcen olduğunu savunur (Baudrillard, 2015:93). Bir şeylerin gizlenmesi adına her şey görünür olmaktadır. Gerçek aktörler ve gerçek nedenler, kurgu aktör ve nedenlerle karışmakta ve esas bilinmesi gerekenler bu imge bombardımanı altında

unutturulmaktadır. Susan Sontag (2004:18), “Her türlü sefaletin görüş alanımıza girmesinden itibaren, bu manzaralara vereceğimiz tepkiler de şefkat duyma, hiddete kapılma, için için sevinme ya da onaylama arasında gidip gelmektedir” derken kitlenin izlenimini dile getirmektedir. Özellikle üzerinde durduğu Körfez savaşını, birçok şeyin gizlenmek adına her şeyi görünür kılınmaya çalışıldığı bir savaş simülasyonu olarak değerlendirir. Gerçeklik, son aşamada yok olma sürecine girmekte, hızla çoğalma kapasitesine sahip gösterge ve imgeler içinde kaybolmaktadır. İmgeler belgeleme, tanıklık, mesaj üretimi; ahlaki, politik, reklam ya da haber edinme amacını aşmakta, aşırı anlama boğularak yok edilmektedir (Baudrillard, 2015:90). Toby Clark (2004) da Körfez savaşına yönelik hiçbir eylemin, hiçbir karşı duruşun ve sanatsal dönüşümün olmamasına dikkat çeker. Bunun nedeni imgeleme dönüşecek bir gerçekliğin, bir düş alanının bırakılmaması olarak belirtilebilir.

Tüm bu uygulamalarla yeniden üretilen gerçeklik üzerinden savaşlar seyirlik bir eğlenceye dönüşmüştür. Savaş, şiddet ve terör, gündelik ve sıradan bir görünüme bürünmüştür. Psikolojik operasyonlarla ve komuta-kontrolü ile savaşlar medyadaki enformasyon akışı ile estetik bile sayılabilmektedirler. Fiziki acılardan tecrit edilmiş, duyulardan arındırılmış steril bir alanda sanki bir tekno-gösterisi devam etmektedir. Bu silah ve atılan bombalara ait görüntüleri, televizyon veya internet, birer havai fişek gösterisi ya da Noel ağacını andıran imajlar olarak sunmaktadır. Neredeyse bu görüntüler güzel dahi bulunabilecektir. De Lappe'nin yorumu da buna benzerdir; “Bu oyun bir metafor olarak var oluyor; bizden katliamı, eve giden tabutları görmemizi istemiyor. O bizim için sterilize edildi” demektedir (akt. Artun, 2011:294).

Şiddetin bu şekilde estetikleştirilmesi 20.yy sanatının da temel olarak terörize olmasına neden olmuştur. Savaşa sanatsal değer kazandırma isteği, nesnenin biçimini bozan yegâne gerçekliğin savaş ve kıyım olduğuna inanan sanatsal tecrübelerin bir ürünü gibidir. Gencay Şaylan (2009:188)'ın da söz ettiği gibi bu görünüm evreninde, evrensel bir ideoloji oluşturabilmek artık oldukça kolaylaşmıştır. Örneğin ABD'nin, Müslümanlara “Guantanamo Hapishanesi”nde toplamasına ve turuncu çuval giydirmesine karşılık olarak, Müslüman örgütlerin ABD esirlerine turuncu giysiler giydirmesi ve bu görüntüleri iletişim araçları ile seyirliğe dönüştürmesi imgelerle kazanılan üstünlüğün göstergesi olmaktadır (Resim 31). Korku ve ikna

alanı yaratan bu imgesel etki ile birlikte savaşın akılda kalacak görüntüleri oluşturulur. Bir anlamda imge savaşına dönüşen süreçte metafor arayışları ülkelerin politikasına dönüşür.



**Resim 31:** İşit terör örgütü idam sahnesi, 2015.

Bu görüntüleri yayan medya ise çıkarların maskelendiği, kültürel asimilasyonlara neden olan ve ideolojik güçleri içinde barındıran tehlikeli ve karmaşık bir yapıya sahip olur. Bunu algı yönetimi içinde gerçekleştiren medyanın açık bir propagatif anlatıma sahip olmaması, sanatı da içine alan bir etki alanı yaratır. Gartelin de belirttiği gibi “dünya tarihinde hiçbir zaman, bizim toplumumuzun şu anki haliyle bilgiyi algılaması ve işlemesine denk düşen derecede büyük değişiklikler görülmemiştir” (akt. Wans, 2006:53). Bunun sonucu olarak; Avangart müziğinin büyük bestecilerinden ve teorisyenlerinden Stockhausen, ‘11 Eylül’ saldırısını bir performans olarak değerlendirmekten çekinmez (Resim 32). ‘11 Eylül’ görüntüleri yayınlandığında “bütün kozmosun en muhteşem sanat eseri” olduğuna dair bir açıklama yapar. “Bununla kıyaslanınca biz besteciler birer hiçiz” diye devam eder. Üstelik bu olay karşısında kendisini ve diğer sanatçıları yetersiz dahi görmektedir (Artun, 2012:193). Böyle düşünmesinde Stockhausen’ın sanatında yıkım, şiddet, dehşet, kıyamet, ölüm, cehennem temalarını işlemesi sebep gösterilebilir ancak Stockhausen’ın bu olayı sanat çerçevesinde değerlendirmesinde asıl neden Guy Debord’un ve Sitüasyonistlerin gösteri paradigmaları ve Fuluxus’un sanatsal arayışlarının bedeni aşırı noktalara iten anlayışdır. Farklı disiplinler arasında gidip gelerek yeni ifade yolları arayan bu düşünceler ve sergileme denemeleri, 11 Eylül saldırılarının da bir sanat eseri olarak düşünülmesini kaçınılmaz kılmaktadır (Hattifeld, 2006:x-xi).



**Resim 32:** 11 Eylül saldırısı görüntüleri, 2001.

Stockhausen'ın düşüncelerini karşılayan bir başka örneği, yakın zamanda Rus büyükelçisi Andrey Karlov'un Ankara'daki Çağdaş Sanatlar galerisinde uğradığı suikasta yapılan yorumlarda görürüz (Resim 33). Hyperallergic'in yazarı Robert Archambeau suikast sonrası fotoğrafları bir vahşetin belgesi olarak görmediğini belirtir. Üstelik bu olayı estetik bir arayışın biçimlenmiş hali olarak değerlendirir. Bunun nedenini, bu eylemin medyada izlendiğinde ya da bir galeride izlendiğinde verilen tepkilerin eşitlenmiş olmasına bağlar. Archambeau daha da ileri giderek bu suikasti; Jeff Wall'un 1984 yılına ait "Milk" başlıklı çalışmasına, 1994 yılından "Dead Troops Talk" fotoğraflarına, Maurizio Cattelan'ın 2002 yılında yaptığı "Frank and Jamie" adlı mumdan yapılan polis memurlarının heykel enstalasyonuna ya da Maurizio Cattelan'ın sergilerin doğasındaki meditasyon düşüncesine benzetir (Kültürlimited, [28.12.2016]).



**Resim 33:** Burhan Özbilici, Büyükelçi Suikast Olayı ("Dünya Basın Fotoğrafı" ödülü almıştır), 2017.



“Büyükelçi Suikast Olayı”nın bir sanat enstalasyonu olarak düşünülmesinde etkili olan pek çok şeyden biri de olayın bir sanat galerisinde gerçekleşmesidir. Sade ve bembeyaz duvarlarla birleşmiş bu eylemde pozların özellikle verildiği düşünülmüştür. Archambeau fotoğraflara estetik bir değer yükleyerek, düşüncüyü ahlaki olandan kompozisyona çevirdiği için kendini kötü hissettiğini ancak bu fotoğrafların güzelliğinin vahşet, şiddet ve ölüm gerçekliğini unutturacak kadar iyi olduklarını belirtir (Kültürlimited, [28.12.2016]). Amerikan kültür dergisinin Vulture Sanat eleştirmeni Jerry Saltz’ın yorumları da buna yakındır. Saltz, saldırganın tek parmağını kaldırdığı fotoğrafı Caravaggio’nun “Horas Kardeşlerin Yemini” tablosuna benzetir ve ekler:

...Bu sahne boş, beyaz, steril bir çağdaş sanat galerisi atmosferinde gerçekleşirken, siyah, şık takım elbiseli saldırgan ve yerde yatan kurbanın görüntüsü sürreal bir hava oluşturarak, neredeyse ‘güzel’ denebilecek ama o kadar da acı verici bir kompozisyon oluşturuyor. (Akarsu, 24.12.2016).

Tüm bu olaylar günümüzde muhalif gücünü kanıtlamak isteyen grup ya da kişiler gibi toplumsala vurgu yapan sanatçılar da gösteri mantığını sonuna kadar götürmekte ve medya araçları ile görünür olmaktadır. Perniola’nın da dediği gibi sanat, iletişim alanında toplumsallaşmaktadır (Artun, 2013). Bu nedenle Burden’in kendini vurması ya da bir rahibin protesto amaçlı kendini yakması aynı değeri bulabilecektir. Buna bağlı olarak Matta-Clark’ın işi ile Berlin duvarının yıkılması arasında pek çok ortak yan bulunabilir. Saddam heykelinin yıkılmasına, Taliban’ın Buda heykellerini yıkmasına, İşi terör örgütünün müze yıkımlarına ile şiddeti barındıran estetik denemelere ya da bir film gösterimine verilen tepkiler de benzemektedir.

Propaganda imgesinin araçlar içinde geçirdiği evrim dikkate alınırsa artık tarihten, siyasetten ve ekonomiden bağımsız bir imgeden söz edilemeyeceği gibi, tüm bunları kapsayan iletişim araçlarının toplumsal kullanım ve uygulama bağlamlarından soyutlanmış bir imgenin olmadığı gerçeğini de kabul etmek gerekmektedir. Tüm imgeler verilecek tepkilerle birlikte birbiri içinde erimektedir. Dünyayı biçimlendiren kültürel formların sanal ortama taşınması da, kültürel değişimlerin ve dönüşümlerin bu ortamda yaşanmasına, kolayca dağılmasına ve tek bir kültürün yaratılmasına katkı sağlamaktadır. Ayrıca bu veriler üzerinde istenilen

değişikliklerin yapılabildiği dikkate alındığında, sanal ortamda çıkarların maskelendiği, kültürel asimilasyonlara neden olan, ideolojik güçleri içinde barındıran tehlikeli ve karmaşık bir yapıya sahip olabilmektedir. Sanatın, bilim ve teknolojinin estetiksel yaklaşımlarla etkileşim içinde birbirini değiştirerek varlıklarını sürdürdükleri bu ortamda organik bir bütünlük içinde imgelerini üretmelerine neden olurken, sanatı avangart özelliklerinden geri koyabilmektedir.



## II. BÖLÜM

### 2. RESİM SANATINDA PROPAGANDANIN MODERN TEKNOLOJİ İMGELERİ İLE DÖNÜŞÜMÜ

Birinci ve İkinci Dünya Savaşından sonra yaşanan gelişmeler yeni dünya düzeninin şekilleneceği yönü göstermiştir. Teknolojinin araçlarının hızlı ve kullanım fazlası gerçekleştirilen üretimin, sınırsız tüketim ve kaynak yaratmayla dengelenmeye çalışıldığı düzenin adı ‘kapitalizm’ olarak belirlenmiştir. Kapitalist sermayenin akışı doğal olarak sanatsal üretim ilişkisi içinde de kendini göstermeye başlar. Simon Sheikh (2007:24) sanat yapıtının bu yeni bağlamını şöyle açıklar:

(...) Sanat yapıtının kendisi (geniş anlamıyla) geleneksel biçimlerinden (maddi olarak) ve bağlamlarından (galeriler, müzeler, vb.) kopmuştur; diğer taraftan ise, deneyim mekânları olarak tanımlanabilecek (başka) bir değişkenler takımına, yani izleyicilik kavramları ve iletişim platformlarının kurulması ve/veya sanat yapıtının içinde veya etrafındaki izleyicilik anlamındaki farklı çıkış noktalarına bağlı olan ve bunlara göre değişen ağlara bağlı kılınmıştır.

Bu ağların başında kitle iletişim araçları gelmektedir. Modern teknolojinin getirisi olan kitle iletişim araçlarının yarattığı görsel alan en başta sanatı etkilemiş ve sanat bu araçlarla kendi imgesel sürecini kıyaslama şansı bulmuştur. Teknoloji ile gelişen görsel kültürün tartışmasız egemenliğindeki bu yeni yüzyılda, yani imgelerin merkezde bulunduğu bir evrende imge yaratma olanağı arayan sanatçının farklı disiplinlerin görsel yanını görmezlikten gelmesi mümkün değildir. Bu durum sanatın farklı disiplinlerle arasındaki sınırların ortadan kalkmasına ve farklı alanların kendilerine özgü verilerinin yeni bir anlam taşıyacak biçimde sanatın içine dahil olmasına neden olmuştur. Bu dönemin sanat anlayışının en büyük getirisi de bilimsel yeniliklere, teknolojik verilere ve düşünsel temele oturtulmayan bir sanat yapıtının görünür olmasının zorlaşmasıdır. Bu araçlar karşısında görünür olmak isteyen sanatçı ise yeni ve çok yönlü tanımlar gerektiren bir dille çalışması gerektiğinin bilincindedir.

Modern teknolojinin ve bilimin gelişimi sanat alanında kendini farklı malzeme arayışı ile ilk kez Sentetik Kübizm’de gösterir. Bu aynı zamanda ‘bakış’a yönelik bilginin yeniden düzenlenmesi isteğidir. Bu da daha çok, tamamlanmış bir

estetik temsil yerine bilgi üreten ve iletişim alanı yaratan, bu iletişimi geçmişle bağ kurarak yapan bir sanatı geliştirmiştir. Bu süreçte nesnelere ve kendinden önce üretilmiş tüm imgelerin referans alındığı bir temsil anlayışı benimsenir. Bir yöntemle dönüşen bu çaba kuramsal olarak Julia Kristeva'nın yapısalcı görüşlerinde karşılığını bulur. Bu üretim eksenini oluşturan yapısökümcü anlayış yazınsal veya sözsözsel olanın dışında da anlam kazanan "Disiplinlerarasılık" terimi ile sanatta bir yöntem olarak izlenir ancak bir kuram üzerinden 1970'lerde açıklanabilir.

Farklı disiplinlere ait verilerin sanata dahil olmasını anlamlı ve olur kılan disiplinlerarası yöntemlerin geliştiği bu süreçten sonra yeni temsil arayışlarının bir sonucu olarak iletişim araçlarının görsel malzemesi mevcut süreçleri ve anlatımları ile birlikte sanata dahil olmaya başlar. Bu durumda bu veriler sadece sanatçının paletine eklediği yeni plastik ürünler olarak kalmamakta, barındırdığı anlam içinde yer alan mevcut egemen ilişkileri de resme yansıtmaktadır. Bu bağlamda teknoloji verilerinin sanatın içinde anlam bulmasıyla sanatçının elindeki görsel malzemenin çatısını oluşturan ideoloji, geleneksel olandan çok farklı bir şekilde sanatçının üretimi ile buluşmaktadır. Egemen siyasete hizmet eden iletişim araçlarına ait bu imgeler daha çok muhalif oluşumlar içinde anlam bulmaya başlar. Bu anlatımı ilk kez Dada sanat grubunda görürüz. Dadaistler kendi ideolojik yaklaşımlarını sergilemek adına medyada yer alan imgeleri yeniden üretmişlerdir. Daha sonra resimsel üretim anlamında benzer ilişkiler Pop Art ve ardından gelen postmodernist sanat anlayışının pek çok çalışmasında görülür. Sonuç olarak teknolojinin görsel üretimlerini ve malzemesini resimleri için kaynak olarak kullanan sanatçılar temsil anlayışında farklı bir düşünceyi benimserken, propaganda imgeleri bu anlayış etrafında gelişir.

### **2.1. Dada Çalışmalarında Propaganda**

Toplumsal dönüşümün dünya savaşlarıyla perçinlendiği, teknolojinin bilime ve güzelliğe değil yıkımlara neden olduğu bir dönemde yepyeni bir düşünsel oluşuma önderlik eden bir grup genç sanatçı, geleneğe ve güne olan sorgulamalarını farklı bir dille göstermek istemişler ve bunu teknoloji ile gerçekleştirmişlerdir. 1916 yılında Zürih'te temelleri atılan Dadaist devrimle, bütün yüzyılların ve ülkelerin Batılı sanatında var olan özgürleştirici, nihilist protesto duygusuyla hareket eden en

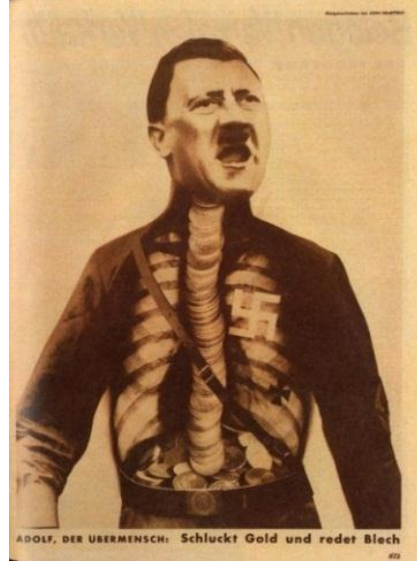
katıksız ve aşırı formları temsil edilecektir. Dadaizm, aslında teknoloji savaşlarının ardından değerini yitirmiş toplumsal düzenin ve ideolojilerin, sanatçıdan artık kendi estetik ve ideolojik değerlerini ve isteklerini bekleyebilecek durumda olmadığını bir göstergesi olmaya çalışır (Dachy, 2014:11-14). Bu sebeptir ki Dadaistler, “insanı saran ve kısıtlayan, insanı kendinden uzaklaştıran her türlü akımı, geleneği ve izmi reddetmek” ister (Lynton, 1982:126). Andre Breton ve Leon Troçki’nin birlikte kaleme aldığı “Bağımsız Devrimci Bir Sanat İçin” başlıklı Dada manifestosunda da “devrim için sanatın bağımsızlığını, sanatın nihai özgürlüğü için de devrimi” ön görmektedir (Breton ve Rivera, 1987:61). Bu düşünceyle ortaya çıkan biçimsel anlayış, akademik tüm anlayışların geride kalmasına neden olur. Bu tür sorgulamaları için seçtikleri plastik düzlem, onlar için propagatif söylemlerini gerçekleştirdiği bir oyun alanına dönüşmüştür.

Geleneksel anlamdaki burjuva resim sanatını ve kurumlarını öldürme isteği ise Dadaistleri teknolojinin getirdiği fotoğraf, afiş, gazete ve dergilerin görsel ve yazınsal vb. verilerine yaklaştırmıştır (Lynton, 1982:132). Sanatta tanımları değiştirecek bu dönüşüme yaratı ve müdahale ile oluşturdukları “kolaj” ve “fotomontaj”larla başlamışlardır. John Heartfield, George Grosz ve Raoul Hausmann gibi Dadanın önde gelen isimlerinin kullandığı bu terimler bir araya getirme ve yapılandırma anlamına gelmektedir. Bunlarla nesnelerin görünüş bütünlüğünü terk ederek, parçalanmış öğelerin kompozisyonunu gerçekleştirmişlerdir (Turani, 1998:114). Reklâmlarda ve gazetelerde yer alan görsellerden elde ettikleri görüntüleri kes yapıştır yöntemi ile birleştirmiş, hayali olanla çeşitli zamanlarda yaşanan gerçekleri bir araya getirmişlerdir. Bu bize gerçeküstücülerini hatırlatmaktadır. Farklı bir dil ve sansürsüz bir alan yaratmanın heyecanında olan gerçeküstücüler gibi Dadaistler de aynı şekilde medya imlerini metaforlaştırarak resim yapmaktadırlar (Breton ve Rivera, 1987:61). Bu kullanım teknolojinin iyiden hissedilmeye başlandığı bir dönemde tüm kayıtlı görsellerle yapılan alışverişin de başlangıcı olur. Ancak Lynton, (1982:132) bu isteği resim dışı olarak değerlendirir:

Resim dışı arayışların ürünleridir bunlar, anlatılmak istenenler için tuvali yetersiz bir araç olarak kabul edip onun dışında çalışmak; ya da tuval yüzeyi olmayan ve boya dışı malzemeler kullanarak onu başka bir araç haline dönüştürmek...

Manipülatif bir dil oluşturmak üzere kullanılan kolaj ve fotomontaj, medyaya karşı yeni bir medya dili oluşturmaktadır. Bu durum dadanın bir iletişim aracı gibi çalıştığını göstermektedir. Dada'nın hedefi de imgeden ve mevcut söylemlerden başlayarak uzlaşımsal olan ne varsa bozmaktır. Bu amaçları doğrultusunda öncelikle malzemeyi aşağılarlar. Fotoğrafın manipülatif uygulamaları ve medya dilinin görsel malzemesi ile bu hedeflerine yaklaştıklarını düşünürler. Kendi sanat yapıtlarını, “birer iç dünyaya dalma nesnesi olarak” görür ve ticari olarak değerlendirilmesinin de karşısında dururlar. Onlara göre sanatın amacı kamusal bir öfke uyanışı sağlamaktır. Bu nedenle “yapıtlarını bir skandalın odak noktasına” dönüştürmeye çalışmışlardır (Artun, 2011:116-117).

Dadaistleri teknolojinin imlerine yaklaşırın nedenlerden biri de iletişim araçları ile yayınlanan savaş ve propaganda imlerine karşı bir uyanış gerçekleştirmektir. John Heartfield de, çalışma yönteminde etkili olanı, “gazetelerde söylenenler kadar söylenmeyenleri de görmüş olmamdır” sözleriyle açıklamaktadır (boyutpedia.com [20.06.2008]). İnsanlar gerçek olaylar ve durumlar hakkında açık seçik bir bilgiye sahip değildirlir ve birilerinin gerçekleri kışkırtıcı biçimde göstermesi olayları değiştirebilecektir. Bu kişiler yaydıkları bilgi ile insanları sistemin dışında hareket etmeye teşvik edebilecektir. Bu nedenle sisteme karşı olan birçok çalışma egemen güç tarafından “Dejenere Sanat” olarak lanse edilmiş hatta tahrip edilmiştir. Heartfield'in daha fazla insana ulaşabilmek adına dönemin siyasi kimliği olan Hitler'e yönelik eleştirilerini sanatın sınırları içinde kalan bu yeni propaganda yöntemleri ile gerçekleştirdiği görülmektedir. Heartfield seçtiği imgeleri, kesitler arasında renk geçişleri yaratarak birbirine eklediği; geri kalan ayrıntıları da karakalem ya da boyayla belirginleştirdiği görülmektedir. Çalışmalarından birinde Hitlerin Mein Kampf (Kavgam) isimli kitabı üzerine yaptığı bir konuşmadan görüntülenen fotoğrafını yeniden yorumlamış, “Adolf -üst insan... Altın yutup içi boş teneke gibi saçma sapan konuşuyor... Veya Alman Sosyal Demokrat Partisi; Sosyalleşme büyük adımlarla ilerliyor!, Almanya henüz yitirilmedi!; Sosyalleşme ilerliyor!” sözlerini eklemiştir. Kolaj ve montajlarla elde edilen afiş niteliğindeki bu çalışma Sosyal Demokratların ve aynı zamanda sosyalistlerin söylemi olmuştur (Resim 34-35), (Bürger, 2003:43).



**Resim 34:** Hitler Konuşması, 1923.

**Resim 35:** John Heartfield, Hitlerin Yuttuğu Altın ve Gümüş Paralar, 1932.

1914'te patlak veren savaş yüzünden askere alınması Heartfield'in politikaya olan ilgisini artıran ve öğrendiklerini daha akıllıca ve insanlık adına kullanmaya iten neden olmuştur. Heartfield'in göstermek istediği, kitlelere aşılana savaş hayali ile askerlerin yaşadığı acımasız gerçeklik arasında koca bir uçurumun olduğu gerçeğidir. Cephede çektiği yasadışı fotoğraflar bu konuda ona yardımcı olmuş ve bazı fotoğrafları fotomontaj işlemi ile dönüştürmüştür (arsivfotoritim, [06.01.2010].) "Zenginlerin Son Umudu Savaş ve Cesetler" adlı çalışması savaştan alınmış bir karedir (Resim 36). Bu çalışmada savaşı kimlerin istediği ve kimlerin bunun için kullanıldığını, asker cesetleri üzerindeki 'çakal' metaforu ile anlatılmak istenir. Heartfield işlerini yayınladığı AIZ dergisi ile imgelerini okuyucuya doğrudan aktarabileceği bir zemin bulmuştur. Ancak AIZ fotomontajların Almanya'daki faşist propaganda karşısında bir tehdit olduğu düşüncesiyle sansürlenmiştir. Fotomontaj dışında medyada yapılan savaş propagandasına, kendi düşüncelerini yansıtan kolajları ile karşılık vermiştir. Dönemin şartları düşünüldüğünde sanatçıları bu şekilde çalışmaya iten asıl nedenin Hitlerin propagandası için kullanılan ve kitleleri etkisi altına alan güçlü afiş tasarımları olduğu anlaşılmaktadır. Hitler'in yanlışlarını gösterebilmenin en etkili yolu bu afişlerle empoze edilen bilginin aksini üretebilmektir. Bunun için yine bu imgeler kullanılır. Bir fotoğraftan kesilen parçalar, zemin olarak kullanılan bu afişlerin üzerine yapıştırılır. Yan yana ya da üst üste getirme yöntemiyle elde edilen görüntüler, bir iletiyi aktarmak üzere

başarmışlardır. Hitlerin eleştirisi, onu yüceltmek adına yapılan propaganda afişleri ve gazete haberleri üzerinden yapılmaya çalışılmıştır. Heartfield'in "Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur: Sizi Aptallaştıran Sargıları Çıkarın Kafanızdan" yazılı çalışması bu açıdan önemlidir (Resim 37), (boyutpedia, [20.06.2008]).



**Resim 36:** John Heartfield , Zenginin Son Umudu Savaş ve Cesetler, 1932.



**Resim 37:** John Heartfield, Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur: Sizi Aptallaştıran Sargıları Çıkarın Kafanızdan, 1932.

Toplumsal ve siyasal olaylara kayıtsız kalmayan bir diğer isim Hannah Höch'dür. "Sanat Öldü. Yaşasın Tatlin'in makine sanatı" sloganıyla tanıdığımız, Berlin'den çıkan en önemli Dadacılarından biridir. Sanatçının 1920'de Birinci "Uluslararası Dada Fuarı" açıldığında "Yemek Bıçağı Dada, Almanya'nın Bira Göbekli Weimar Kültür Çağını Kesiyor" sloganının yazılı olduğu kolajında belli



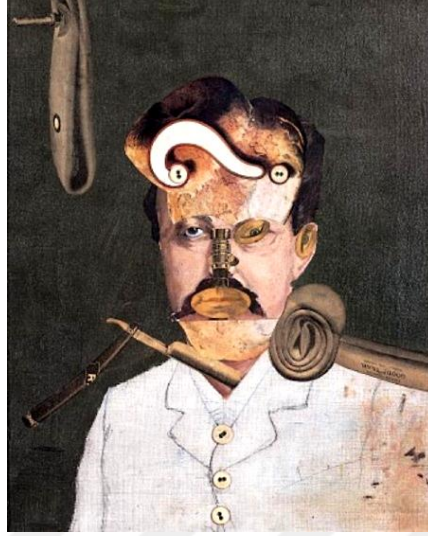
amaçlar için gerçekliği değiştirilerek yayınlanan siyasi imgeleri götürüz (Resim 38). Asık suratlı imparatorlar, kadın film yıldızları, Almanya'nın bıyıklı temsilcileri ve o dönem Avrupa'da kadınlara oy hakkı tanıyan ülkeleri tanımlayacak imlerin yayınlanmış görüntüleri, çalışmada kadınlara oy hakkı talebini anlatacak şekilde bir araya getirilmiştir. Sanatçı bu ve diğer çalışmalarında erkek egemen topluma karşı kadın haklarının savunuculuğunu yapmaktadır.



**Resim 38:** Hannah Höch, Hanna Yemek Bıçağı Dada Almanya'nın Bira Göbekli Weimar Kültür Çağını Kesiyor, 1919.

George Grosz'un da sözle dile getirilmesi yasaklanmış şeyleri kolajları ile anlattığı ve Berlin'den sınıra kartpostallar göndererek resmi söylemleri yalanladığı bilinmektedir (Resim 39). Grosz'un sanatı daha çok kendisinde var olduğu düşünülen savaş sonrası psikolojik semptomlarının bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşadığı zulüm ve şiddet travma sonrası stres ve buna bağlı paranoya veya nevrasteni olarak bilinen ruh sağlığı bozukluklarına neden olduğu bilinmektedir. Dada düşüncesinden doğan montajlarının genelinde bu psikiyatrik bulgulara rastlandığı bilinmektedir. Öyle ki savaş sonrası atmosferde hayli keskin eleştirel söylemlere sahip türlerin deliliği yeniden kutsamaya başladığı ve buna göndermede bulunacak çalışmalar yaptıkları gözlemlenir. Sanatçılar savaş ve kaos ortamında zekânın ağırlığındansa, deliliğin hafifliğini tercih ettikleri açıktır. İzleyici ve okuyucularla iletişime geçmek için kullandıkları yeni görsel anlatım

dilinin de var olan her şeyi reddetmek üzerine kurulu olması sistem dışı bir aklı gerekli kılmaktadır.



**Resim 39:** George Grosz, Ağustos Amcayı Hatırla, Mutsuz Mucit, 1919.

Delilik aslında topluma uyumsuzluk; “toplumun normlarına uymayan yani, normal olmayan” olarak tarif edilmiştir (Narter, 2017:53-54). Erasmus (1998:6)’un, “Deliliğe Övgü”sünde ise “bilgelik deliliktir”. Hatta deliliğe herkesin ulaşamadığı, deliliğin derin, kapsamlı ve bütünsel düşünebilmekten ve yeniliğe açık olmaktan geçtiğini belirtir. Burada Dadacıların yeniye açık olduğunu ve geleceğe yönelik öngörülerinin gerçekdışı olmadığını kanıtlayan en önemli çalışmalardan biri olan “Cyborg” imgesinden kısaca söz etmek gerekebilir. Bugün tıbbi sorunları olan kişilerin bedenlerine silikon ve çelik parçalar yerleştirmeye yönelik denemeler yapıldığı bilinmektedir. Bu çalışmalar yapay beyinlere kadar uzanır. “Yapay Eller” ile kolların içinden geçen “Sinir Sistemi” arasında bağlantı kurulması 1960’larda denemeye başlamıştır. Bu tarihlerden itibaren “Sibernetik Organizma” kelimelerinin kısaltılmasından oluşturulmuş olan “Siborg” kelimesi, “Mekanik Olarak Gücü Arttırılmış İnsan” anlamında kullanılmıştır (Akman, 2003:220). Endüstri devriminin gündelik hayattaki etkilerinin hissedilmeye başladığı dönemden itibaren imgelemde yerini almaya başlayan ilk olarak insan olmanın ne anlama geldiğini tanımlamak için siyaset, algı, düzenleme ve kentsel deneyimle uğraşan Dada hareketinin Berlin ayağında sanatçıların yeni melez kimlik biçimlerini nasıl hayal ettiklerini cyborg imgesiyle görürüz. Bu nedenle Cyborg savaş

sonrası birçok askerin yaralı ve sakat dönmesini, savaşın getirdiği makineleşme ve sakat bireyler için üretilen protez uzuvların psikolojik etkisini de yansıtmaktadır. Bu buluş savaşı bir anlamda cazip kılar. 80'lerde ortaya çıkmaya başlayan robocop, bladerunner, terminator gibi filmlerin de başkahramanı olan cyborg karakterler bunun bir göstergesidir. İnsan-makine karışımı olan Cyborg imgesini gelişen fotomontaj, film ve fotoğraflı basım gibi sunum teknikleri içerisinde sunan Dadaistler makineleşmenin kendisi de dahil olmak üzere teknolojinin her şeyi kontrol altına aldığını ilk gösterenlerden olurlar. Dadaistler içinde anılan Raul Hausmann, Cyborg tanımını “Tatlin At Home” fotomontajında görselleştirir (Resim 40). Bu imgeyi teknolojik, biyolojik ve cerrahi bir düzenleme olarak yine medya çıktılarında işlediği görülür (Biro, 1994:73-74).



**Resim 40:** Raoul Hausmann, Tatlin at home, 1910.

Dada'nın New York ayağını oluşturan Marcel Duchamp'ın da teknolojiden farklı bir dil oluşturmak adına yararlandığı anlaşılmaktadır. Duchamp yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece objeyi “seçme” işlemini sanatsal sürece katmaktadır. Fotoğrafın icadıyla sanatçı imge yaratmada ‘bakış’ın önemini kavramış ve temsil sürecinde farklı bir aşamaya geçilmiştir. Bu seçme işlemini de bunun bir sonucu olarak görmek yanlış olmaz. Bu anlayış üzerine bir nesne, “sanatçının üzerine koyduğu ressamca bir imza ile” esere dönüşebilmektedir (Lynton,1982:132). Duchamp'ın “ready-made (hazır yapım)” olarak adlandırdığı çalışmaları sadece sanat

eseri kategorisinde anlam ifade etmekte kalmayıp, biricikliğini koruyan sanat eserini bireysel ve tekrarlanamaz tanımının dışına çıkararak bir anlamda eseri seri üretimle karşı karşıya bırakmaktadır. Duchamp'ın Mona Lisa'ya bıyık ve sakal çizdiği "L.H. O.O.Q" bu çalışmalardan biridir. Duchamp'ın Leonardo da Vinci'nin 16. yüzyılda yaptığı bu çalışmayı kendi çalışmaları için bir objeye dönüştürmesi tablonun biriciklik değerine ve L.H. O.O.Q, "Kızın Yakıcı Kalçaları Var/ Kalçaları Sıcak" anlamına gelen bir başlık koyması burjuvaziye karşı devrim niteliğinde sayılmıştır (Resim 41) İdeolojik olarak bireyci anarşizmden etkilenmiş olan Duchamp, bu yüzden sanatını da anarşist düşünmüştür. Bu çalışma Duchamp'ın daha sonraki işlerinde daha da netleşecek olan seçilmiş ve bazen değiştirilmiş nesne olarak "ready-made" fikrini daha da geliştirir. Sıradan nesnelerin birer sanat eserine dönüşebileceği fikri sanatçıları farklı düşünmek için sınırlarını zorlaması anlamında önem kazanır. Kavramsal olana yönelecek olan sanatçının yeni tavrı tuval resminin konularını, resmin fiziksel özelliklerini, sergileme biçimlerini ve buna bağlı olarak izleyicinin muhalif tutum ve davranışlarını değiştirecektir.



**Resim 41:** Marcel Duchamp, L.H. O.O.Q, 1919.

Duchamp'ın bu çalışmasını önemli kılan bir diğer unsur kuramsal temellere 1970'lerde oturacak olan ve postmodern tanımların içinde anlam kazanan bir alıntılama işlemi olarak Parodi yönteminin ilk örneğini oluşturmasıdır. Yazın alanının yöntemlerinden biri olan "parodi" (yansılama), resim alanına uyarlandığında

bir alt-resim üzerinde gerçekleştirilen dönüştürüm işlemi ile bir ana-resim elde edilmesidir. “Bu işlemde konu değişir fakat biçem aynı kalır. Buna göre soylu bir metin aynı kalır, olabildiğince aslına bağlı kalınarak güncel ya da gerçek sıradan bir konuya uyarlanır” (Aktulum, 2016:151).

Çoksesliliği merkeze alan bu çalışmalar sadece günün değil geçmişin malzemesi ile de çalışmanın önünü açmakta ve sanatçının kendi amaçları ve anlatımını kuvvetlendirecek belli dönüştürümler gerçekleştirebilmesine yardımcı olmaktadır. Bu dönüştürme işlemi sırasında sanatçı, bir sanat yapıtının barındırdığı genel özellikleri kendi çalışmasına taşıyabilmektedir. Duchamp’ın parodiyi bir yöntem olarak benimsemesinde etkili olan bir diğer neden resim ve heykel gibi geleneksel teknikler yerine düşünceye dayalı yeni bir anlayışı oturtmaya çalışmasıdır denilebilir. Bu süreç seri üretimle elde edilmiş bisiklet tekeri ya da kar küreği gibi hazır nesnelere yaptığı eklemelerle devam eder. Bu işlerin Housmann’ın ya da Heartfield’in üretim biçiminin, yani medya imlerinin hali hazırdaki üretilmiş hallerinin kullanımından bir farkı yoktur.

Sonuç olarak her Dadaist yaratı geleceğin biçimsel gelişimini öngörmeye yöneliktir. Bu anlamda Dadaistler, teknolojiye hayranlık ve nefret arasına sıkışmış bir izlenim sunar. Bu durum sistemin propagandasını yapmaya yönelik bakışı da karmaşık hale getirebilmektedir. Öyle ki Huelsenbeck de Dadanın, siperlerdeki çaresiz erler üzerine salıverilmiş olan savaş teknolojisinin akıl almaz boyutlardaki şiddetini körüklediğini düşünür. Bu nedenle Dadaizm’in sisteme muhalif olarak doğması esas olarak onun imgeleri nasıl değiştirip dönüştürdüğüyle ilgili olmaya başlamıştır. Bu durumda muhalif gibi görünse de, Dadanın bu sistemi bir kez daha görünür kıldığı anlaşılmaktadır. Bu düşünce Hausmann’ın 1920 tarihli “Dadacılığın Rolü Üstüne Nesnel Değerlendirmeler” başlıklı yazısında bir nevi kendini eleştirilmesiyle birleşir. Ona göre sanat, her zaman gerçekliğin bilinçli olarak dönüştürülmesi olmuş ancak genel ahlaka ve toplumun bütününün kurallarına tümüyle bağımlı kılınmıştır (Benjamin, 2013). Dada sanatçılarından Hans Richter (1993:136) de Dada deneyiminin yarattığı duygu durumunu şöyle özetler; “Özgürlüğün çıkıp gelivermesinin ve sunar gibi görüldüğü olanakların yarattığı boşluk”. Dada’nın savaşa karşı duyduğu nefretin iç organlarına geçmediğini ifade ederken, sürrealistleri de işin içine katarak savaşa dair tüm araçları onayladıklarını

savunur. Bu durum muhalif bir düşünce geliştirmek için kullanılan bu imgelerin ikna edici olmadığını düşündürür.

## 2.2. Pop Art'ın Yenidenüretimlerinde Propaganda

1929 Dünya Büyük Ekonomik Bunalımı'nda baş gösteren arz ve talep ilişkisinin sekteye uğraması, ekonomiyi yönetenlerin tüketimi hızlandıracak ve toplumu buna adapte edecek yöntemler bulmasını gerekli kılmıştır. Soğuk Savaş yıllarında insanların, fazla ücret aldığı takdirde parayı hiç düşünmeden kendi rahatı için harcaması, kurtuluşun üretim düzeninden tüketim düzenine geçerek gerçekleşeceğini göstermiştir. Buna bağlı olarak sistem, üretime değil daha çok tüketime teşvik edebileceği gerekçeleri hazırlamıştır. Dolayısıyla çağdaş kültür, tasarlanan bir kültürdür ve sanat bunun en önemli ayağıdır. Sistemi kabul etmeyen kendi sınıflarının çıkarlarına uymayan, değerlerine saldıran ve kendi kültürleriyle alay eden bir sanat, sistemin dışında bırakılır ve sanat mutlak tüketime hizmet eden bir araca dönüştürülür. Bunun sonucu olarak post modernist aydınlanmayla birlikte kitsch ve pop terimleri ile evrensel olarak kabul edilebilecek sahte bir kültür yaratılır. Bu kültür;

(...) Tüketimi koşullandıran, toplumsal birliğin yerine toplumu dinsel, etik, cinsel aidiyetler temelinde parçalayan, tarihsel, siyasal, kültürel bütün hayatımızı tasarlayan estetize edilmiş ve görselleştirilmiş bir kültürdür. Bu resmi kültür, bu kültürel propaganda siyasal bakanlıklarıyla, şirketler ve küratörleriyle ve müze müdürleriyle, özgür kültürün yerine Jean Dubuffet'in dediği gibi çarpıtılmış bir "Vekil kültür" yaratır (Yaygın 2015:12-13).

Bu durumda sanatın tam anlamıyla neo-liberalizmin ekonomik çıkarlarına uyması gerektiği anlaşılmaktadır. Baudrillard, Walter Benjamin'in düşüncelerinden de yararlanarak çağdaş sanat anlayışının kapitalizmin ekonomi anlayışına nasıl ayak uydurduğunu şu şekilde özetler:

1960'lara kadar akılcı bir üretim ve satış politikası güden kapitalizm bu tarihlerden başlayarak hiperrasyonel denilen bir üretim ve satış anlayışı geliştirmiştir. Yaşamsal özellikler ya da nitelikler taşıyan maddelerin dışında kalan hemen tüm alanlarda kâr marjı bir bakıma keyfi bir görünüm arz etmeye başlamıştır (Adanır, 2008:81).

Marka değeri yüklenen 'nesne' tüketilerek elde edilecek olan saygınlık kişinin toplumsal varoluşunu belirlemeye başlamıştır. Aynı şekilde sanatın değeri onun "imza değeri" yani kim tarafından üretildiğiyle ilgili olmaya başlar

(Baudrillard, 2009:120). Bu durum bir eserin görsel değerinin içinin boşalması anlamına gelmektedir. Çağdaş sanat normları içinde anılan sanatçıları, bunun bilincinde olarak hareket ettiği konusunda suçlayan Baudrillard (2009), sanatçının yaptığı işi “firça sallama” olarak değerlendirmektedir. Öyle ki yapıtlar arasındaki fark numaralandırma yöntemiyle belirlenecek kadar eşitlenebilmektedir. Dolayısıyla sanatçının kendini tekrar eden bir anlayışla çalıştığını savunur. Bu durumu en iyi örneklediği düşünülen çalışma Robert Rauschenberg’e aittir. “Yapısal ardışıklık” ile ürettiği “Factum I” ve “Factum II” başlıklı çalışmaları arasındaki fark sadece fırça darbesinde ortaya çıkmakta ve buna rağmen iki çalışma da aynı değeri bulmaktadır (Resim 42), (Baudrillard, 2009:121).



**Resim 42:** Robert Rauschenberg, , Factum I-II, 1957.

Bu farkın bazı çalışmalarda teknolojik seri üretim içinde daha da kaybolduğu görülecektir. İletişim araçlarının görsel materyallerinin, sanatın içinde anılmaya ve resmin plastik düzleminde yeniden üretilmeye başlandığı bu süreci, “farklı sanat türlerinin birlikteliği” bağlamında da değerlendirmek gerekir. Raushenberg’in çalışmalarında dikkati çeken asıl konu teknolojinin çıktısı ve seri üretim olan gazetelerden ve fotoğraflardan yararlanmış olmasıdır. “Kombine” olarak adlandırdığı kolaj resimlerinde malzeme kullanımına yönelik; “sanırım bir resim, gerçek dünyadan çıktığında gerçek dünyaya daha çok benziyor” diyerek gazete ve fotoğrafın malzemesini kullanmaktaki amacını açıklar (artsy.net, [16.02.2015]). Bu durumda

sanat ve yaşamın kesişim noktasını bulmak adına sıradan nesnelere bir araya getiren sanatçının, toplumsal bir iletiyi imlemek için değil geleneksel yapıdan koptuğunu göstermek için bu yöntemi seçtiği anlaşılmaktadır. Sanatçı modernist hareketin erken dönem resimlerinden “Olimpia” ya da Tiziano’nun “Venüs”ünü çalışmalarında yeniden ürettiğinde onları gündelik birer nesneye eşitlendiğini gösterir (Resim 43). Bu iki yapıttan alıntılanan imgelerin baskı teknolojisi kullanılarak resme aktarılması, Rubens’in yalnızca ürettiğini, günümüz sanatçısının ise yeniden ürettiğini gösterir (Harvey, 1997:71).



**Resim 43:** Robert Rauschenberg, Kontrol, 1964.

Elbette sanatsal üretim sürecinde her şey kendisi dışında bir şeyi sunmakta, betimlemekte ya da simgelemektedir. Sanatın ideolojik içeriğini oluşturan da toplumsal ve maddi koşulların yansıdığı bu sanatsal şifrelerdir. Ancak belli bir amaçla farklı bir ideoloji için üretilmiş imgelerin resimsel üretimde yeni bir bağlamda tekrar üretilmesi bu imgelere yeni bir anlam kazandırmaktadır. “resmin, değişik sanatsal biçimlerin gereçlerini tüketme ya da onlara kendi gereçlerini sunma” (Aktulum, 2016:16) olgusunun anlam kazandığı bu süreçte sanat artık büyük kitleleri yönlendirmede, kitlelerin değerlerini, tutumlarını ve dünya görüşlerini değiştirmede son derece etkili bir araç/silah olan iletişim araçları ve teknolojinin dilini kullanırken bu araçlarla biçimlenebilmektedir. Bu durumda bir resmi görünür kılan her tür



biçimsel değer kendisi dışında bir gerçekliği yansıtmakla birlikte, anlamı yeni bir bağlamda sürekli olarak yeniden üretebilmektedir. Yeni bir bağlamda üretildiğinde yeni bir anlamı işaret eden bu imgeler, yeniden üretilme amacını belirlemekle birlikte sanatçının ideolojik yaklaşımının da işaretlerini vermiş olur. Pop sanatın da, her alanda ve her kültürde cazip görülen “popüler kültür” adındaki ortak yaşamın ürünlerini birebir yeniden üretmesi bu yaşamı desteklediğini gösterir. Bu durumda sanatçının egemene ait ideolojik imgeleri yeniden üreterek, egemene güç kattığı düşünülebilir. Bu bir anlamda geçmişine bağlı bir sanatçı söylemi yaratmakta ve geleceği öngören düşünce yapısını çökertmektedir.

Yine görsel ve yazılı basında yer alan imlerin yenidenüretimi ile gerçekleştiren Rauschenberg’in, “Retroactive” adlı çalışmasında siyasi karakter ve olaylara ait imgelerin bir araya geldiği görülür (Resim 44). Ancak çalışmada bu imgelerin rastgele yan yana getirildiği anlaşılmaktadır. Klasik resmin önemli sanatçılarına ait resimlerin, sıradan nesnelere, fotoğrafların, gazete kesiklerinin vb. birçok öğenin rastgele bir araya getirilmesi yorumun önünü tıkamaktadır. Bu nedenle belirtildiği gibi sanatçının sıkça rastlanılan popüler görüntüleri yeni bir bağlamda tekrar bir araya getirmesinde politik bir duruş aramak oldukça zordur ancak belirtildiği üzere bu tür çalışmalar son kertede üretim biçimi ile sistemi işaret etmektedir.



**Resim 44:** Robert Rauschenberg, Retroactive I, 1954.

Sadece popüler görüntülerde estetik bir yan bulduğu görülen sanatçıların, bunları taklit etmekten çekinmediği anlaşılmaktadır. Bu nedenle Amerikan popüler kültür ikonografisinin tam bir yansıması olarak okunabilecek işler üretirler ve burada izler kitle sanatsal anlam arayışını daha çok plastiğe yöneltmek zorunda bırakılır. Bu kopukluk ve ayrışıklık postmodern dönemde neredeyse her anlatının özelliği olabilmektedir. Modern ya da postmodern anlatılarda çokça yer alan bu yöntem; “Metinlerarası/ göstergelerarası göndergeler bir kopukluk, bir ayrışıklık yaratarak bir konunun artık kesilmeden anlatıldığı, bir çizgiselliğe bağlı kaldığı izlenimini siler” (Aktulum, 2011:225).

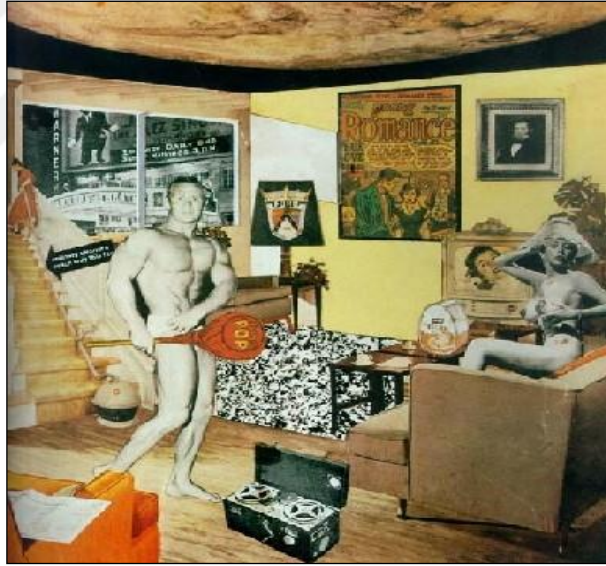
Böyle bir anlatsal özellik ayrışık unsurların bir araya getirilerek yeni bir yapı oluşturmayı amaçlayan yeniden üretim edimini de belirtir. Örneğin alıntı parçaların, gazete kupürlerinin, reklam anonslarının vb. (...) rastgele aynı düzeyde bir araya konması, postmodern metinlerdeki ayrışıklık özelliğini belirten kolaj yöntemine uygun olarak gerçekleştirilir (Aktulum, 2011:231).

Bu yöntem Pop Art ve sonrası tüm akımlarda belirgin bir özellik olmaya başlar. Dolayısıyla Pop Art çalışmaları sistemin üretim ve tüketim mantığını çözmeye yardımcı olmaktadır. Başta da belirttiğimiz gibi Pop Art, II. Dünya Savaşı sonrası zenginleşerek ulusal gelirini artıran ve endüstriye ağırlık veren ABD'nin, endüstri ürünlerine bağlı bir yaşam biçimi geliştirmesinin ve kitle iletişim aracılığıyla bu yaşamı teşvik etmesinin bir sonucudur (Lynton, 2015:289). Bu yüzden pek çok isim Pop Art'ı kitle iletişim ürünleri olan reklamları, renkli afişleri, hatta resimli dergi ve romanları kullanması nedeniyle tüketime yardımcı bir reklam aracı olarak düşünmüş, en şaşmaz reklam ve propaganda yolunun sanattan geçebileceğini belirtmiştir (Üstünipek, 1999:195). Pop sanatçısı Shepard Faire bu isimlerden biridir:

Sen, bir şeyi gördüğünden daha büyük yapabilirsin. İnsanlar bunu görüp merak edecek ve diğer insanlara soracaklar. Propaganda sanatı ve pop sanat da dikkatinizi çekmek için tasarlanmıştır. Reklam da aynı yoldur. İnsanların dikkatini çekebiliyorsan mesajını da vermiş olursun (wordpress, 2012).

Bu anlamda Richard Hamilton'ın “Günümüz Evlerini Böyle Farklı ve Çekici Hale Getiren Nedir?” adlı çalışması Pop Art'ın gerçek bir envanterini sunmaktadır (Resim 45), (Kınay, 1993:324). Hamilton'un bu kolaj çalışmasında tüketim toplumunun değer verdiği ve reklamı yapılan yeni yaşam imleri, birçok malzeme ve araçla bir çerçeve içerisinde tasvir edilmektedir. Resimde yer alan öğelerin içinde en

dikkati çeken odanın tavanıdır. Tavan yerine ayın yüzey görünümü yer almaktadır. Bu dönem aya gitme çalışmaları sınırlarını zorlayan, iletişimde sınırları olmayan ve her şeyi yapabilecek bir dünyalı algısı yaratmaktadır. Uzaya açılan pencere ve dünyayı gösteren tüm kitle iletişim araçları –afiş, gazete, müzik çalar, televizyon ve bir Hollywood filmi- aynı karede yer alması bu algıya bir gönderme olarak düşünülebilir. Sehpada duran kahveler, hazır kek ve dönemin popüler araba markası olan Ford amblemlili abajur vb. dönemin ruhunu vurgulamaktadır. Evin içi de dışı da aynı hareketliliğe sahiptir ve günlük yaşam bu şekilde tasvir edilmektedir (Lynton, 2004:287). Hamilton yapıtı ile kendi zamanın ölçütlerini, satın alabilenin var olduğunu buna bağlı olarak sanatın bir meta olarak işlev gördüğünü açıkça duyurur. Asıl işaret edilen ise batılı kapitalist ülkelerin yaşadığı tüketim alışkanlıkları ile değişen ve iki kutuplu bir oluşumda var olan dünyadır. Tüm bu gösterişin ardında sosyalizm karşıtı bir yaşamın propagandasının yapıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.



**Resim 45:** Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Böyle Farklı ve Çekici Hale Getiren Nedir?, 1956.

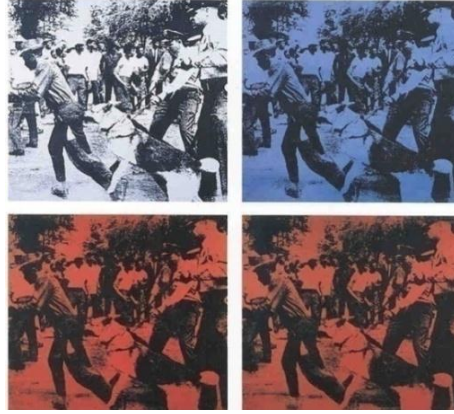
Amerika'nın günlük yaşamını yücelten kısaca Amerikan propagandasının yapıldığı bir başka çalışma Ed Kienholz'ün, "Portatif Savaş Anıtı"dır (Resim 46). Çalışmasında özellikle Amerika yiyecek sektörünün dünya hakimiyeti gözler önüne serilmek istenir. Bu amaçla çalışmada Joe Rosenthal'ın "Iwo Jimada Suribachi Tepesinde Yükselen Bayrak" adlı fotoğrafı referans alınır (Resim 24). 1945 yılında Pulitzer Ödülü'nü kazanan bu fotoğraf beş ABD askerinin Iwo Jima'da bulunan

Suribachi tepesine ülkelerinin bayrağının dikiş anının görüntüsüdür. 50 milyondan fazla insanın yaşamını yitirdiği İkinci Dünya Savaşında, Iwo Jima bölgesi 30 bin insan kaybı ile en az zayıtı vermiş bir bölge olmasına rağmen imlediği birlik ve bağımsızlık kavramları bu görüntüye ikonik bir anlam yüklemiştir. Dolayısıyla Kienholz'un çalışmasına bayrak ve fastfood özdeşleşmesi ile fastfood imparatorluğunun reklamı yapmak için referans olur. Böylece bu ilişki üzerinden Amerikan sistemi ve ekonomik göstergeleri yüceltilir.



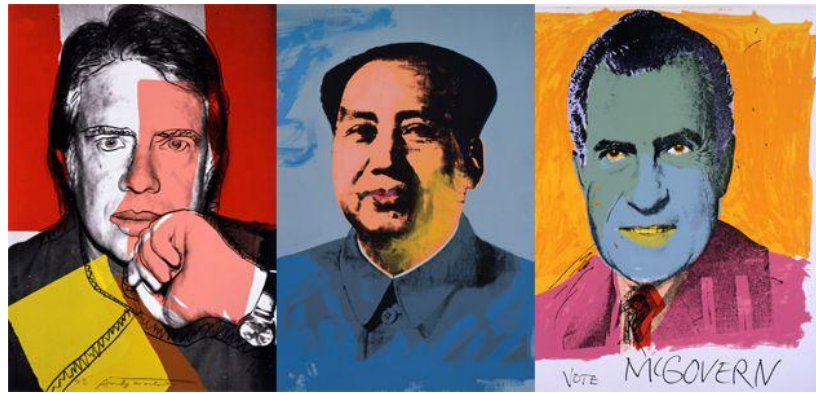
**Resim 46:** Ed Kienholz, Portatif Savaş Anıtı, 1968.

Warhol'un işlerine bakıldığında da yeni yaşamın tüketim nesnelere ve algılanma biçimi net olarak görülebilir. Warhol, yeniden üretim mantığına dayalı olarak var olan popüler imgeleri (Marilyn Monroe, Campbell çorba kutuları vb.), Amerikan medyasında sıkça yer alan görüntüleri çoğalttığı işleri ile tanınmaktadır (Resim 47). Serigrafi tekniğini kullanarak "Fabrika" isimli atölyesinde hedeflediği seri üretim mantığına ulaşmış ve birbirine benzer görseller elde etmiştir. Böylece Warhol söylediği gibi, tüketim toplumuna bir makine olarak katılmayı başarmıştır. Warhol'un kendi sanatını açıklarken açıkça "Amerika'ya tapıyorum... Benim resmim bugün Amerika'nın üzerine inşa edilmiş olduğu kişiliksiz, kaba ürünlerin ve sakınması olmayan maddi nesnelere ifadesidir" demektedir (Bürger, 2003:25-26). Böylece Warhol sanatsal yaratı ile maddesel üretimi birbirinden ayırmış olur (Germaner, 1997:16).



**Resim 47:** Andy Warhol, Race Riot, (Charles Moore'un çektiği fotoğraf, Alabama'da ırkçılık karşıtı protesto görüntüleri) 1963.

Her ne kadar tüketim toplumuna bir makine olarak katıldığını belirtse de Warhol'un çalışmalarındaki 20. yüzyıla ait liderlerin ikonik imgelerinin, siyasetin ve pop kültürünün eşleştirilmesi konusundaki tartışmalara ilham verdiği görülebilmektedir. Siyasi figürlerin imajlarının kamuoyunda sürekli olarak yeniden üretilmesi ve Warhol'un da belirttiği üzere "siyasetçilerin bukalemunlar gibi kişiliklerini değiştirebilmesi" bu tür bir üretimi daha anlamlı kılmaktadır (Resim 48-49-50). Warhol yüzleri kasıtlı olarak cazip kılmakta, sarsıcı tonlar ve abartılı grafik unsurlar kullanarak portrelere ünlü hissi vermektedir. Bu çözümlemenin doğruluğunu, Jimmy Carter 1976'daki cumhurbaşkanlığı kampanyası sırasında kendi portresini yaptırma isteğiyle göstermiştir. Genç seçmene bu yolla ulaşabileceğini düşünen Carter kendini ilerici bir aday olarak tanıtmaya çalışmıştır. Sonuç olarak bu kaygı bu dönem yapılan siyasetin, sadece imajla ilişkili olduğunu göstermektedir (Weekes, 2008).



**Resim 48:** Andy Warhol, Jimmy Carter, 1976.

**Resim 49:** Andy Warhol, Mao, 1963.

**Resim 50:** Andy Warhol, Vote McGovern, 1972.

Bu kültürün, en muhalif noktaları bile kendine mal etmekte, dönüştürmekte ve piyasaya sunmakta olduğu görülür. “Che” imgesinin ardındaki büyük siyasi yapı dahi metalaştırılmakta ve sisteme entegre edilebilmektedir. Andy Warhol, ideolojik kimliğinin göstergesi olan şapkası ile verdiği pozuyla Che Guevera’yı medyatik bir imaja dönüştürdüğü çalışması başta masum gibi görülebilmektedir (Resim 51). Ancak Che imgesinin pastiş yöntemine uygun biçimde yeniden üretilmesi bir ideolojinin ehlileştirilmesine yönelik bilinçli bir girişim olarak okunabilecektir.



**Resim 51:** Andy Warhol, Che, 1968.

Medyada çok önemli bir savaş haberinin sık sık yayınlayarak ve her durumda aynı görsellerin kullanılarak kitlelerin alıştırılması ve tepkisizleştirilmesinin arkasında bu gerçeklik yatmaktadır. Egemen kültür, toplumsala ait olan göstergeleri bu şekilde soyutlar ve daha sonra kültürel söylenceler olarak satılan/tüketilen bir nesneye dönüştürür. Sanat ise buna aracı olan yapıdır. Sanatın bu aşamada nasıl bir rol üstlendiğini Aktulum (2011:366) şu şekilde açıklar:

Bu eğilime bağlı olarak ayrışık, kopuk, bütünlük arayışının göz ardı edildiği, anlık etkilerin peşinde koşulduğu, çoksesli yapıda, farklı türleri ve disiplinlerin verilerini buluşturan, eski dönem yapıtlarından parçaları yeni bir bağlamda değişik amaç ve işlevlerle kullanıma sokmaktan geri durmayan, ötekilere yaslanarak türetilmiş yapıtlar üretilmeye başlanır.

Richard Leppert, Batı Avrupa ve Amerika resim sanatını ele aldığı “Sanatta Anlamın Görüntüsü (2002)”nde imgelerin görüntüsü ile bunların toplumsal ve kültürel olarak nasıl kullanıldıkları arasındaki karmaşık ilişkiyi incelemiştir. Sanat çalışmaları üzerinden her imgenin anlamının büyük ölçüde zamanla değişen işlevince belirlendiği gerçeğini göstererek, özellikle toplumsal cinsiyet, sınıf ve ırkla

tanımlanan toplumsal farklılıkların yansıtılmasında görsel kültürün bir araç olarak kullanılmasına dikkat çekmiştir. Bu kullanımın çok uluslu şirketlerin elinde yoğunlaşan uluslararası sermaye ve metaların kullanılmasında ulusal engellerin kaldırılması ya da en azından asgarileştirilmesi yönündeki neoliberal politikalarla ilişkilendirildiği görülür. Bu politikalar haberleşme ve kitle iletişim teknolojisindeki hızlı gelişmelerle bağlantılı olup, sanat kurumlarının arka planında dile getirilmektedir (Emiroğlu ve Aydın 2003:538-539). Pop Art'ı bu politikaların sanata yansımış hali olarak görmek mümkündür. Bu nedenle Pop Art iletişim araçlarındaki imgeleri daha da çekici kılarak, geleneksel resim anlayışına uygun bir şekilde canlı, coşkulu renklerle tuvalle yansıtma ve medya imlerini kullanma anlayışı iletişim araçlarıyla dönüşen kültürün ve belli politikalar için yönlendirilmiş gerçekliğin bir göstergesi olmaktadır. Üstelik bu sanatçılar kendi kişiliğini ve duygusunu katmadan ürettiklerini düşündükleri imgeleri, sıradan nesnelere ve reklam ürünlerini gösterirken, sanatçıların teknolojinin araçları ile olan ilişkisine de anlam katmaktadır. Ayrıca, Pop Art sanatçıları; “Ben bir makineyim, ben bir hiçim. Ben bir hiçim yine de işlev görüyorum. Ben her düzeyde çalışırım: sanat, ticaret, reklam... Ben işlevselliğin kendisiyim” ilkesi üzerinden giderek Amerikan sömürü ve tüketim kültürüne katkıda bulunur ve bu sistemi onayladıklarını gösterir (Baudrillard, 2010:58). Sontag da 1964 tarihli “Yoruma Karşı” başlıklı makalesinde Modern çağın sanatçı ve eleştirmenlerine yönelik göndermelerde bulunurken, soyut sanatın devamı olarak gördüğü pop sanatı aslında hiç bir şeyin ifadesi olmadığı yönünde eleştirir:

“Öylesine bağırğan, öylesine “ne idüğü belli” bir içerik kullanır ki, gene yorumlanamaz olup çıkar... Aslında günümüzde sanatların çoğu yorumdan kaçınma güdüsüyle yapıldığı izlenimini veriyor. Yorumdan kaçabilmek için sanat, gülünç bir parodiye dönüşebiliyor. Soyutlaşabiliyor. Ya da (salt) süsleyici olabiliyor. Ya da sanat olmayana dönüşebiliyor (Sontag, 1964:9-20).

Bunun aksini düşünenler ise pop sanatı soyut sanatın boyutlarının da eklendiği, çağdaşlığa, yeniliğe duyulan korku ve görsel sanatlara duyulan genel güvensizliği yıkmak için çalıştığını savunur. Sanatçıların kendilerini yaşadığı ortamdan soyutlanamayacağı düşüncesini de eklersek pop sanatın aslında doğru bir şey yaptığı, fetiş nesnelere, Snack-bar'larına, dev afişlere, çizgi romanlara varana kadar reklamlaşan tüm Amerikan günlük gerçeğini yuttuğu ve sanatına yansıttığı anlaşılır. Ancak bu imgeler tıpkı insanların içinde yaşadıkları gerçeklik gibi

asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünyayı, temsillerin temsilini, yani yeniden sunumun imgelerini gösterir. Artık propagandası yapılarak, savaş ve bağımsızlık imleri üzerinden yüceltilen yeni sistemin adı Kapitalizm olmuştur. Dolayısıyla Pop Art'ın yeni dünya düzenini büyük bir sevinçle karşıladığı söylenebilir.

Ulusal kimliğin ve bağımsızlığın göstergesi olarak bayrağın dahi Kapital sistem içinde bir meta olarak değersizleştirildiği anlaşılır. Pop Art sanatçılarından Jasper Johns, kullandığı imgelerden biri olan bayrağın yeniden üretimini bu düşünce üzerine temellendirmektedir (Resim 52). Sürekli ve her yerde karşılaşılan bayrak ne kutsanmak ne de anlam yüklenmek için yeniden üretilir. Johns'un bayrağı, temel olarak sadece görsel bir nesnedir ve sembolik çağrışımlarından ve propagatif anlamlarından bağımsız olarak algılanması gerekir.



**Resim 52:** Jasper Johns, Bayrak, 1958.

Savaş sonrası özlenen ortamların tümünü barındıran Pop Art, bu yeni düzende tüketmeye ve tükettirmeye yönelik çalışan reklamların da yardımıyla, renkli ve çekici bir dünya algısı yaratır. Bu bir kültür endüstrisidir ve “kültür endüstrisinde bildik şeyleri yeni bir nitelikte birleştirilerek kitleler tarafından tüketilmeye uygun hale getirilmektedir” (Adorno, 2007:110). Pek çok imge geleneksel değerinden koparılmaya çalışılmaktadır. Bu nedenle Hamilton'a göre Pop Art, “Popüler (kitleye dönük) kısa ömürlü, sonsuzluk amacı gütmeyen, çabuk unutilan, gençliğe yönelik, fantazi dolu, kösnül (seksi), nesnel, büyüleyici (ilginç, çarpıcı), tecimsel (ticari)” özelliklere sahiptir (Gençaydın, 1984:13). Bu özellikler nesnenin çabuk tanınmasına neden olduğu gibi geleneksel değerleriyle birlikte çabuk unutulmasına neden olur. Medyanın yayın akışı ve olay dizilimi de aynı düşünce üzerine kurgulanmaktadır. Medya kurguladığı yayın anlayışı çabuk unutturmaya yönelik olmakla birlikte,



günümüz insanının birbirini ve çevresini tanıma konusundaki kavrayışlarının çerçevesini de çizmektedir. Yazılı ve görsel medyadaki reklam imgeleri, insanlara ne tür bedenlere sahip olması, neleri arzulanması gerektiğini de bildirir. En önemlisi benlik duygusunu, inanç sistemlerini, bireyselliği ve toplumsal varlıklar olarak statüyü etkilediği görülür. Örneğin reklamlar mutluluk vaat eder; bunu yaparken de geçmişten mutsuzluk duyulmasını sağlar ve bu geçmiş düne de ait olabilmektedir. Yeniyi, yeni bağlamıyla yeniden ürettiği imgeler yoluyla pazarlar. Bu nedenle imaj önemli bir koşul olmaya başlar. Günümüz siyasetinin yıldız (star) sistemine odaklanması ve imajlar üzerinden ideoloji oluşturması bu durumun bir sonucudur. Aynı liderler sürekli yeni bir söylemle güncellenir. Pek çok siyaset bilimcinin yorumu; siyasetin artık genel olarak popüler kültüre adapte olmasına ve siyasal ideolojilerin önemsizleşerek imajların öne çıkartılmasına yöneliktir (Yıldız, 2010:97). “Gösteri ve imaj politikası çağında politik söylemin yalnız ideolojik değil, tarihsel içeriği de boşaltılmıştır” (Postman, 1994:149). Dolayısıyla modern toplumun gelişimiyle birlikte, kitlesel imaj üreticilerinin elinde imaj, ideolojik bir aygıt dönüşmüş ve toplum bu imajlarla yönetilmek üzere kurgulanmıştır. Bu bağlamda yaratılan imaj politikalarında siyasi ideolojiler değil, siyasi lider imajının yarattığı ideoloji ön plana çıkmaktadır. Halk, belli bir siyasal amacı gerçekleştirecek bir örgütün içinde olma eğiliminden çok, kendi çıkarları doğrultusunda psikolojik nitelikli sembollerini olan, peşinden koşacağı bir lider arayışına yönelmektedir (Yazıcı, 2003:74). Bu nedenle siyasi lider imajlarının insanlar üzerindeki etkisi Pop Art çalışmalarında görülen parodilerden farklı değildir. Sonuç olarak istenilen değerlerin topluma medya aracılığı ile empoze edilmesi, politikaya yönelik estetik arayışları bu doğrultuda etkilemektedir.

Roy Lichtenstein siyasetin ve savaşların toplum ve sanatçısı için ne ifade ettiğini dolaysız bir biçimde en iyi gösteren Pop Art sanatçısıdır. İşlerinde sanat tarihinin bilindik konularından aşk ve savaş bir dizi imajlar halinde resimlemiştir. Bir takım “hiyeroglifler ve ideogramlar” olarak okunabilecek Lichtenstein’in çalışmaları, savaş sonrası avangardının sanatı ve hayatı birleştirme umudundaki arayışlar gibidir. Ancak popüler kültür imgelerinin etkisinde üretildiği düşünüldüğünde bu işlerin savaş ve siyasete olan duyarlılığın derecesini göstermekten öte geçmediği anlaşılmaktadır. Tıpkı bu resimlerdeki gibi

televizyonlarda izlenen savaş da pilotların hedefe kitlenmiş görüntülerinden ve bomba bırakma sahnelerinden ibarettir. Dolayısıyla bu görünen kansız ve cinayetsiz alan bir Amerikalı için, Amerikan askerini süper kahraman olarak göstermektedir (Resim 53).



**Resim 53:** Roy Lichtenstein, Star Wars, 1964.

Baudrillard'a göre ideoloji de artık maddi üretim ile gösterge üretimi arasında mevcut olan bir yapıdadır. Tabandaki çelişkileri dışavuran ve örten bir altyapı/üstyapı ilişkisi içinde bulunmaz. İki yapının birbirinden ayrı olmadığını, ne sağ ne de sol siyasetten bahsedilemeyeceğini ve bunlara gösterge olabilecek bir imgenin zihinlerde oluşamayacağını vurgulamaktadır (Baudrillard, 2003a:11). Üstelik iletişim teknolojileri kullanılarak oluşturulan bu tür sanatsal anlatım biçimlerinde popüler kültür ile kültürel üretim arasındaki uçurum giderek daralmaktadır. Dolayısıyla sanat sistemin hızla dönen çarkına ayak uydururken, sistemin ve sistemi ayakta tutmak adına yaratılan savaşların propagandasını başarılı bir biçimde yürütmektedir.

Reklamın, fotoğrafın, sinemanın ve resimli romanın grafiğine ilginin arttığı bir dönemin yansıması olarak beliren Lichtenstein'in resimlerindeki görsel dili, konuları ve tekniğini doğal olarak teknolojik olanaklar sağlamaktadır. Afişleri hatırlatan resim ve yazı bileşimi; animasyon benzeri kalın çizgilerle çevrelenmiş parlak, saf renkler; gölgesiz, derinliksiz iki boyutlu grafik, yazı, figür ya da birbirine geçmiş kolajlar halindeki çalışmalar iki sahnenin birleşmesi olarak belirmektedir. Bu resimleme anlayışı Manet'den beri sürüp gelen modernist fragman estetiğinin çağdaştırılmış bir versiyonu olarak düşünülebilir (Lynton, 1991:302). Elbette bu çalışmaları modernist sanattan uzaklaştıran pek çok yön bulunmaktadır. Modernist sanatta temel amaç, illüzyon yaratmak ve insanları bu illüzyona inandırmaktır.

Burada sanatın insanları var olmayan bir gerçekliğe inandırmaya çalıştığı düşünülebilir. Artık illüzyon gerçekliğe ait bir nesneyle değil, illüzyonun (elektronik ve fotoğrafik yenidenüretimin) nesneleryle üretilmektedir. Bu anlamda sanat geleneksel amacından bir hayli uzaklaşmış görünür. Baudrillard (2002:120) bunu şu şekilde açıklamaktadır:

Eskiden özgün ve biraz da şeytani sayılabilecek bir alegorik nesnelere sınıfı vardı: aynalar, imgeler ve sanat yapıtları gibi. Bunlar saydam ve somut simülaklardı (onların gerçeğiyle sahtesi birbirine karıştırılmıyordu). Onların kendine özgü bir üretiliş biçim ve stilleri vardı. Burada amaç daha çok yapay ve sahtenin içindeki doğal'ı keşfederek zevk almaktan ibaretti. Günümüzdeyse, gerçek ve düşsel aynı bütünsel işlemsellik içinde yer aldıklarından birbirine karıştırılmaktadır. Burada her şey estetik büyülemenin denetimi altındadır. Bu hile, kurgu, senaryo, gerçekliğin aşırı miktarda modellerin etkisi altında kalmasından kaynaklanan bir tür yüceltmeye dayalı algılama biçimidir... Bu önceden tasarlama ve sanatın izleyicisiyle kendi arasına koyduğu mesafenin oluşturduğu estetik bir gerçeklik değil, kodun içkinliğinin önceden belirlenmiş olduğu karesi alınmış yani çiftleşmiş bir gerçekliktir.

Baudrillard'ın simülasyon kuramından yola çıkarak, pop artın nasıl bir evrene ait olduğu da çözümlenmektedir. Pop art sanatçıları çalışmalarında anlamsızlığı tercih etmeleri ile hiçbir anlamı olmadığı halde bütün var olma nedenlerini üretme arasındaki çelişkiyi sunmaktadır. Açılış günleri, eserleri özel yerlerde sergileme törenleri, sergiler, restorasyonlar, koleksiyonlar ve kuruluşlara yapılan bağışlar ile kendi kendilerini yalanlamaktadırlar. Baudrillard bu süreci sanatın komplosu olarak değerlendirmektedir (Baudrillard, 2004:136-137). Sanat eseri olmadığını belirttiği halde kurumlar tarafından sanat eseri olarak değerli kılınan ve satışı yapılan Warhol'un seri üretimleri bu komplounun en önemli örneği olarak sunulmaktadır. O halde pop art görsel üretim makinesi olduğunu kabul etmesiyle birlikte bu araçların mantığında üretim yaptığını da kabul etmiş olur. Bu bütünleşmiş görünüm ve düşünce altında onu diğer görsel üretim araçlarından ayırmaya çalışmak sadece ona yüklenecek zoraki yorumlarda gerçekleşebilir. Dolayısıyla pop art makinasını sistemin üretim biçimine karşı propagatif bir anlatım değil, kitleyi kendine çeviren ve biçimlendiren sistemin propagandası olarak görmek gerekir.

### 2.3. Durumculuk (Sitüasyonizm) ve Propaganda

Geçen yüzyılda imgelerin sosyal değişimlere ön ayak olduğu, politik aktörleri ve kitleleri harekete geçirdiği, kısaca imgelerle yeni bir tarih yazıldığı söylenebilir. Gelişmiş kapitalist toplumlarda ise gelişmiş teknolojinin yarattığı imgesel sürecin etkisi mevcut siyasi durumun kalıcılığı için daha da önem kazanmıştır. İmgesel süreçte yer alan tüm araçların kontrolünün egemen siyasetin elinde olması ve yayın politikalarının kendi çıkarlarınca düzenlenmesi mevcut propaganda imgesinin yönünü tayin etmiştir. Bu propagandalar daha çok 1950’li yıllardan itibaren siyasi, cinsel ve sanatsal özgürlüğün cesaretlendirildiğine, toplumsal güvenliğin, eğlence sektörünün ve tüketimde çeşitliliğin arttığına yönelik inancı geliştirmiştir. Durumcu Enternasyonel olarak adlandırılan grup tam da bu dönemde, toplumun hala acınacak bir halde olduğunu ve daha da acınacak hale geleceğini savunur. Durumcular bununla ilgili olarak kitleyi uyutan imgelerin dolayımından kurtulup, toplumsal alana geri dönmeyi talep eden muhalif bir arayışa gider. Özellikle tüm sanat etkinliğinin bir pazar olarak sisteme dahil oluşuna, yaratıcılık iddiasının aynı biçimsel anlayışın tekrarına dönüşüne muhalif olarak hareket etmeyi ve savaş sonrası ortaya çıkan fakat başarısız olan avangart hareketleri yeniden hayata geçirmeyi amaçlamışlardır (Sönmez, 2004:1).

Bugün sanatçının karşısında bulunan ve sanatsal imgelemde karşılaşma olasılığı yüksek olan gerçekliğe dair imgelerin tümünün üzerinde oynanmış, gerçekliğin yerinden edilmiş ve geçmişinden koparılmış olması sanatçının karşıt bir söylem geliştirme olanağını kısıtlamaktadır. Bu durumu hareketin başını çeken Guy Debord’un savı üzerinden açıklanırsa, imgenin “gösteri toplumu” dışında var olma olasılığı yok olmuştur. Gerçekle sahtenin ayrıştırılmadığı bu evrende Baudrillard’ın belirttiği “sanatın kendini yeniden üretmesi” gibi, sistem kendiliğinden işleyen yapısında bu olanağı eritmektedir (Adanır, 2008:17). Bu nedenle daha gerçekçi olmak adına yeniden üretilen imgelerin ideolojik düzeneklere boyun eğen röportaj, gerçekçi klişeler ya da estetik denemeler olarak değerlendirildiği görülür (Baudrillard, 2005:94). Dolayısıyla iletişim teknolojileri ile gerçekleşen yaratıcılık, kültür, mevcut iktidar yapılarını sorgulama ve alternatif diyalog yöntemlerini geliştirmede yetersiz kalır.

Toplumsal mücadelenin kaynağını oluşturabilecek konular, medyada ve sosyopolitik alanlarda görünür kıldıkça anlamlı hale gelmek yerine, duyarsız bir toplumun merkezi haline dönüşmektedir. Letrist Enternasyonal (Uluslararası Harfçilik) grubu yaşanan bu çelişkilerden kurtulmanın sistemin yıkılmasıyla mümkün olabileceğini savunur. Bu amaçla en başta ezberin bozulması gerektiği düşünülmektedir. Yeni kurulacak sistem için yeni tanımlar ve en ütöpik olanı yeni bir alfabenin önerilmesidir. Hareketin plastik yönünü harekete geçiren Gil Joseph Wolman da yine yazınsal olanın görselliği üzerinden hareket eder. Metinler üzerinde oynayan sanatçı yazının bütünü şeritler halinde keserek çok katmanlı bir görüntü elde eder. Bu yöntemle ürettiği çalışmalarından birini “Kalp Ameliyatı” olarak adlandırması üretim biçimine ve nedenine ait ipuçları vermektedir (Resim 54), (Marcus, 1999:342-344).



**Resim 54:** Gil Joseph Wolman, Kalp Ameliyatı, 1968.

Wolman'ın aynı biçimsel anlayışla “Mai 68” adlı çalışması, gazete haberlerinde verilen '68 olaylarının görsellerini şeritler halinde keserek çalışması için yeniden düzenlemiştir (Resim 55). Bu yöntemle tüm düzenin dilinin bozulması ve yeniden yazılması gerektiğini vurgulamıştır. Debord'un da “geleceğin sanatı durumların alt edilmesi şeklinde olacak veya hiçbir şey olmayacak” yorumu bu çalışmaların genel amacını anlatmaya yetmektedir. Bu ‘hiçlik’ durumunu kendi sinemasında da imgeleştirdiği bilinmektedir. Göstermeye çalıştığı ‘gösteri toplumu’nun temel teorik ilkelerinden biri uyarınca doğru ile yanlış, gerçek ile gerçekdışı arasındaki kararsızlık bölgesi olan imajın tanımıdır. Kısaca temsil süreci eleştirilir. Bu eleştiri tüm dönemin sanat anlayışını kapsayan temsil anlayışından

kurtulma isteğinin yersiz bir çaba olmasına yöneliktir. Bu bağlamda Debord'un tezi, Situasyonist manifestonun da temelini oluşturur (Marcus, 1999:342-344).



**Resim 55:** Gil Joseph Wolman, Mai 68, 1968.

Bu aşamada yaşamın olduğu gibi sanatın da farklı bir yapılanma içinde kendini var etmeye başladığı görülür. Sanat amaçlandığı gibi geleneksel tüm anlamlarından sıyrılmıştır. Bu dönem hareket daha çok muhalif öğrenci gruplarının eylem biçimlerinde kendini gösterir. Bu örgütlenme, oyun ile gösteri toplumundaki ticarileşmiş eğlence anlayışına dayalı yeni bir sanat piyasası yaratmıştır. Her şeyi kendine dönüştürdüğü anlaşılabilir gösteri toplumunun bu yeni piyasasına yönelik haklı situasyonist kuşkuculuğu posta sanatı (mail art) ya da DIY (kendin yap) bloğu gibi uygulamaları doğurduğu düşünülebilir. Bu bir anlamda gösteri kavramının medya kültürü ve kitle tüketimi alanlarına yönelik bir müdahale estetiği olarak okunabilecektir. Gerek posta sanatı gerek alternatif iletişim kanalları ile gerçekleştirilen estetik uygulamalarla medyanın yarattığı etkinin mevcut ağlar dışında bir ağ oluşturularak aşılacağına ve buna bağlı olarak toplumsal bir değişim yaşanacağına inanılmıştır. Ancak Kuspit (2006)'e göre sanat hayat buluşması olarak tanımlanan bu geri dönüşler sanatı günlük yaşamın içinde uyumlu ve etkisiz hale getirme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Çünkü bu arzulanan demokratik sanat biçimleri de zamanla bienallere ve ya örgütlenmiş sergileme biçimlerine katılarak, katı iktidar mekanizmaları tarafından eritilmektedir. Buna bağlı olarak direnç araçları kolaylıkla metalaştırılıp çok daha karmaşık ve kuşatıcı olarak denetlenmektedir.

#### 2.4. Fotogerçekçilik ve Propaganda

1960’larda ABD’de New York ve Los Angeles gibi sanat ortamlarında belirmeye başladığı bilinen ve pop artın içinden doğduğu düşünülen Foto-gerçekçilik, gerçekliğin aşırı miktarda modellerinin yani teknolojinin getirisi olan fotoğraf, gazete, afiş ve dergilerin sunduğu görselliğin etkisi altında kalmasına en iyi örneklerdendir. Foto-gerçekçilik, fotoğrafik gerçeklikle resim yapan, daha doğrusu fotoğrafın sunduğu görselliği yeniden üreten sanatçılardan oluşan bir akımdır.

İzleyiciler, figüratif resme geri dönüşün gerçekleştiği bu yeni gerçekçi üslupla, Yedinci Paris Bienali’nde karşılaşır. “Hyperrealizme” başlığı altında toplanan akımın sanatçıları daha sonra “Süper Gerçekçilik”, “Yeni Gerçekçilik”, “Fotoğrafik Gerçekçilik”, “Keskin Odak Gerçekçiliği”, “Hiper Gerçekçilik”, “Köktenci Gerçekçilik”, “II. Yeni Gerçekçilik”, “İmgeci Gerçekçilik” gibi farklı isimlerle de anılırlar (Keloğlu, 1973:8).

Foto-gerçekçilikte, resimlerin farklı malzemenin yardımı ile üretilmesinin yanı sıra tüketici toplum kültürünü ve çevresini simgeleyen nesnelere ayrıntısına verilen önem nedeniyle Pop Art’la benzerlik göstermektedir. Her iki akımı aynı dönemlerde aynı kavramlar üzerine eğilmeye iten Amerikan kültürünün ve medyanın baskın karakterinin olduğunu anlaşılmaktadır. Kent ve insanın şekillenmesinde etkili olan reklâm dünyasının izleri bulunmaktadır ve insanı nesnelleştiren tüketim ekonomisinin en gerçek görünümüleri sunulmaktadır. Otomobiller, evler, turizm tanıtım afişler, eşyalar ve sex dürtüsü oluşturan sunuşlar reklâm afişi görünümündedir. Dolayısıyla her iki akımında bu nesnelere ön plana çıkaran görüntülere ve imgelere yer verdiği hatta bunları birebir yeniden ürettiği görülmektedir. (Lynton, 1982:312). Sonuç olarak resim sanatı bu dönem imgeleri ile sisteme ayna tutar. Ancak Foto-gerçekçiler pop artın ve soyut sanatın sanatçının el becerisinden uzak eserler üreten tavrının karşısında durarak gerçekçi figür anlayışını resme yeniden katmak ister. Bu anlamda taval resmine sanatçı yeteneğini geri getirdikleri söylenebilir. Dolayısıyla sanat tarihinde Realizmin plastik anlayışı bir kez daha görünür olur (Meisel, 1989:23).

Kıymet Giray (1993:375)’a göre, bu plastik sürecin gelişim sebebi Amerikalı sanatçının kendisini karşısında sınavacağı bir geleneğinin olmayışındır. Amerikan

resmi, kendi tarihini ve karakterini oluşturmak adına Amerikan yaşamının gelgitlerini, bu gelgitlerin en aşırı biçimlerini fotogerçekçiliğin plastik anlayışıyla görünür kılmak istediği anlaşılmaktadır. Özellikle bu dönemde çağını görsel olarak en iyi yazdığı düşünülen fotoğrafçı/fotoğraf sanatçısı objektifi ile yaşamdan aldığı bir kareyi, bir ileti olarak sunarken; fotogereçekçi sanatçı, bu iletiyi yeniden üreten taraf olur. Ancak üretimini yaptığı şey fotoğrafın iletisinden öte fotoğrafın nesnesidir. Bu durumda fotogerçekçi sanatçının resmettiği şey yakın kadrajla çalışılan bir natürmorttur. Bazen de bu fotoğrafların beyaz çerçevelmeleri, kenar süsleri, alt yazıları kıvrılmış ve deforme olmuş halleri ile aynen kopya edildiği görülür. Sanatçının bu tutumu gerçeğin kendisinin değil kopyasının izlendiğinin farkını oluşturabilmektir. Resmin içeriği ile ilgilenilmez ise bu durum pek çok soyut anlam üretebilecektir (Meisel, 1989:68–69).

Fotogerçekçi sanatçıyı fotoğrafa başvurma konusunda cezbeden nedenlerinden biri de fotoğrafın gözün görme yeteneğinin ötesinde bir iş yapmasıdır. Fotogerçekçiler yöntemleri ile bilinçaltının bedensel uzantısı anlamındaki akıl denetiminden bağımsız, otomatik hareketlerle yapılan resimsel bir dönemin hemen ardından, ayrıntı tutkusu, özenli işçilik, soğukkanlı bakış açısı gibi özelliklere doğru keskin bir dönüş yaptığı söylenebilir (Giray, 1993:375). Bu nedenle bu aktarımda önemli olan; betimlenen nesnenin fotoğrafla ilgili olan yanısıdır. Dolayısıyla fotoğraf yeniden üretilirken, konunun çok da önemini kalmadığı anlaşılmaktadır. Akımın sanatçıları da zaten bir bildirileri olmadan resim yaptıklarını öne sürerler. Fakat çalışma tarzı ve çalışma süresi kendiliğinden bir bildiri oluşturmaktadır. Fotoğraf makinesinin çok çabuk ve kolay bir biçimde elde ettiği görüntünün çok yavaş ve eziyet çekilerek yeniden üretilmesi mecazi anlamlar taşımaktadır (Çakmakçı, 2007:132-134). Çünkü hiçbir anlam taşımama isteği de oldukça anlamlı görülebilir. Sadece ‘orada’ bir nesne bulunduğu ve bu nesnenin sadece öyle görüldüğü için gösterilmek istendiğini düşündürmek oldukça güçtür. Fotogerçekçileri etkileyen “Yeni Roman” akımının ustalarından Allain Robbe Grillet’in de belirttiği gibi, boş bir iskemle dahi bir insanı anımsatabilecektir. Ancak bu durum iskemlenin salt iskemle olarak görülmesini engellememelidir (Meisel, 1989:10). Bu durumda Fotogerçekçi bir sanatçının yaptığı işlemde her yönüyle görmenin ve anlamının işaret edildiği açıktır. Anlamsız olmayı işaret ettikleri noktada mecaz ve simgenin



işlevi ile ilgili bir yadsıma söz konusu olabilir. Bu bağlamda asıl verilmek istenen mesaj çevredeki nesnelere salt anlam depoları olarak görülmemesi gerektiğidir. Çünkü her şey, her fırsatta kültür bulamacına batırıldığı sürece nesnenin gerçekliği tam olarak algılanamayacaktır.

Fotoğrafı, öznellik süzgecinden geçirmeden, aslına çok yakın biçimde tuvale aktarma çabası ise ayrı bir anlam taşımaktadır. Eskiden sanatçılar algıladıkları gerçeği zihinsel bir işlemde geçirip, önce basit bir taslak çizmekte daha sonra çalıştıkça imgeyi geliştirip, ayrıntı üzerine ayrıntı yığarak resimlerini tamamlamaktaydılar. Oysa fotoğraftan yani gerçeğin tam röprodüksiyonundan yola çıkan günümüz sanatçısı bu işlemi tersine çevirmiş, fotoğrafın başlangıçta sunduğu bilgileri ayıklayarak çalışmasında ilerlemiştir. “Bir fotoğraftan resim yaptığımda bilinçli düşünce gerekmiyor” diyen Gerhard Richter ise fotoğrafın kendi başına bir resim olduğunu açıklamakta ve başka bir gerekçe sunmaya gerek duymamaktadır (Giray, 1993:66). Ancak Richter’in işlerinde dahi geçmişinin izlerini görmek mümkündür. Çocukluk yılları İkinci Dünya Savaşına denk gelen, babası askere alınan ve Rus yönetiminde, “Sosyalist Gerçekçilik” ve propaganda resim anlayışı ile eğitim alan bir çocuktur. Batı Almanya’ya firar ettikten sonra sanatçının ilgi alanına güncel olaylar, tüketim toplumu, medya ve popüler kültür girmiş ve bilindik işlerini üretmiştir. Kapitalist gerçekçilik adıyla bir sergide adını duyursa da işleri geçmişinin izlerini taşımaktadır. Aslında medyanın hangi konuları sömürdüğünün bilincinde olarak işler üreten sanatçı fotogerçekçiliğe yeni bir tanım getirmiştir. “Her şeyi eşit derecede önemli ve aynı derecede önemsiz yapmak için işleri bulanıklaştırıyorum.” diyen Richter’in çalışmaları anlaşıldığı üzere fotoğrafın netleme ayarları ile oynanmış görüntüsünün yeniden üretimidir. Bunlardan biri denizci üniformalı yedi kişiyi izleyiciye dönük olarak gösteren “Sailors” adlı işidir (Resim 56). Erkeklerden beşi ayakta dururken, iki erkek önde diz çökmektedir. Tek renkli bir palette yürütülen resim bulanık konturları ile odak dışı bir fotoğrafın görüntüsünü verir (Richter, 2009:33).



**Resim 56:** Gerhard Richter, Sailors, 1966.

Fotoğrafın, Atlas dergisinin 12. sayfasında bulunan bir fotoğraftan alıntılandığı bilinmektedir (Resim 57). Resim, kaynak görüntünün bire bir kopyası değildir ancak Richter de kompozisyonları kendi yorumu ile yeniden üretmektedir. Kendi tekniğinin yanı sıra fotoğraftaki adamlardan ikisi kendi çalışmasında görünmez. Tüm çalışmaları Denizcilerde olduğu gibi yine fotografik bir kaynağa dayanmaktadır. Richter fotoğraflardan resim yapmayı seçmesine ilişkin şunları söyler; “fotoğraf en mükemmeldir. Değişmez; mutlak ve bu nedenle de tarzsız, özerk, koşulsuzdur. Hem bilgi edinme tarzı, hem de neyi bilgilendirdiği konusunda benim kaynağım.” (Richter, 2009:30). Richter çalışmalarındaki bulanıklık konusundaki açıklaması ise şudur: “İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana ilk defa ordunun fotoğraflarını gördük. Ben kendim asla üniforma giymedim. Şimdi baktığımda, özellikle bu adamların ve dünyalarının bana ne kadar tuhaf ve gizemli geldiğini hatırlıyorum.” (Tittel, [24.09.2010]). Anlaşıldığı üzere Richter’in resimleri yaşadığı gerçekliğin de bir travması olarak belirmektedir. Bu onun Batı Almanya’nın despot tavrına karşı oluşturduğu muhalif yanının da bir göstergesi olmaktadır.



**Resim 57:** Atlas dergisi, 1963-1966.

Çağdaş Amerikan kent yaşamını iyi bilen biri olarak Audrey Flack ise fotogerçekçi resimlerinde reklam unsurlarını kullanmıştır. Ancak konuya yaklaşımı ve üslubu onun da diğer Fotogerçekçilerden farklıdır. Flack'ın ölü doğaları, idealize edilmiş gerçekliği ile birleştirdiği fotoğraflar onun da sembolik bir arayış içinde olduğunu gösterir. Özellikle kadın yaşamının fetiş nesnelere yönelen kompozisyonları ile erkek egemen toplumlara göndermelerde bulunur (Giray, 1995:65). Sanatçının “II. Dünya Savaşı” adlı çalışması bu yönde bir görünüm sunar (Resim 58).



**Resim 58:** Audrey Flack, II. Dünya Savaşı, 1976–1977.



**Resim 59:** Margaret Bourke, II. Dünya Savaşı Nazi Esir Kampı, 1945.

Flack'in çalışmasında kırmızı gül, inci şeridi ve küçük tatlılar gibi güzel ve görkemli nesnelere ile Holokost'un ikonik bir fotoğrafı yan yana gelmiştir. 1945'te Buchenwald Konsantrasyon Kampı'ndan kurtuluşa çekilen bu fotoğraf Margaret Bourke-White'a aittir (Resim 59). Fotoğrafın çalışmada yer almasının nedeni, Yahudi Soykırımını hafızalara kazımak, hatırlatmak, gözü boyayan yeni yaşamın geçmişi unutturmasına izin vermemek kısaca çağımızdakilere momento-mori (Latince: fani olduğunu hatırla) hatırlatmasını yapmaktadır. Böylece hayatın çelişkilerini göstermeye çalışır. Flack bu olayı kanı imlemeyen kırmızı mumun damlaması ile birleştirir. Vanitas ise hayatın ve ölümün tezatlığındaki güzelliğin unsurlarından söz eder. Buna ek olarak, altı köşeli bir Yahudi yıldızı, Yahudi kültürü ve dini ile ilgili metinler belirli Yahudi nesnelere içerir. Bu nesnelere ve semboller, geleneksel sanata ve sanatın güzellik anlayışına yöneliktir. Flack, yüzyıllar önce yaşanan sanatsal kaygıları taşır ve çağdaş teknolojinin çalışma yöntemlerini kullanır (theartstory.org, [06.04.2017]).

New York'ta ortaya çıkan ilk fotogerçekçilerden biri olan Denis Peterson'ın işleri ise hükümetlerin ve toplumların askeri rejimlerle ilgili ahlaki ve politik uygulamalarının yarattığı sonuçları daha açık ve dolaysız yoldan gösterebilme ve hatırlatma isteğini yansıtır. Üretimden ziyade üretim biçimi ile dikkati bu yöne doğru çeker. Örneğin "dust to dust (tozdan toza)" adlı çalışmasında evsiz bir adamın resmini yaparken, bu adamın sosyal ve siyasi dünya yaşamının gerçekliğini yansıttığı için orada olduğunu gösterebilmeyi ve bunu en dikkat çekici yolla yapabilmeyi istemektedir (Resim 60), (en.wikipedia.org, [04.04.2017]). "Wall"

serisinden bir çalışma olan bu resim Hugh Hill tarafından çekilmiş bir fotoğraftır. Sanatçı, çoğu kez görmezlikten gelinen ve yanından öylece geçilen toplumun bu bireylerine sadece seyirci kalmamaya, duygularıyla yüzleşmeye zorlamaktadır. Bu çalışmalar toplumun önceliklileri konusunda bir uyarı niteliğindedir ve alternatif olan bu gerçekliğe herkesin yakın olduğu inancı verilmeye çalışılır.



**Resim 60:** Denis Peterson, Tozdan Toza, 2006 (Acrylic ve yağlıboya).

Peterson diğer çalışmalarında da değişen ve gelişen global dünyanın getirdiği sosyal çöküntüyü ve politik değişimlerin topluma ve kişilere nasıl yansıdığını göstermek istemektedir. Sanatçı, totaliter rejimlerin, politik baskıların, terörün, üçüncü dünya devletlerinde yaşanan fakirliğin, açlığın, hastalıkların gerçekliğini yalnızca fotoğrafların yansıtılabileceği bu nedenle fotorealist dilin bir tavır olarak benimsendiğinde duyarlılık sağlanabileceğine inanmıştır. Bu bağlamda pek çok fotogerçekçi ressamın sosyal veya kültürel bağlamda gerçekliğin görsel yansımasını üretmek için hassas fotoğraf görüntülerini kullandıkları bilinmektedir. Sanatçılar özellikle medyada görüntülerin birebir yeniden üreterek bunların yansıttığı gerçekliği eleştirilmektedir çünkü çoğu zaman medya bir şeyleri görünüşte güzel yapmakta ve gerçek olarak göstermektedir. Dolayısıyla sanatçı için asıl amaç görünmeyen gerçekliği gösterebilmektir (Meisel, 1989:14).

## 2.5. Postmodernist Resim ve Propaganda

Geleneksel imgesel gösterge düzlemlerine eklenen fotoğraf, televizyon, video ve internet gibi araçlar, sanattaki geleneksel biçimsel anlayışın değişimini tetiklemiştir. Öyle ki, “günümüzde iletişim araçlarından ya da toplumsal kullanım ve bağlamlarından soyutlanmış imge diye bir şey kalmamıştır” (Burnett, 2007:35). Dolayısıyla hızla gelişip yaygınlaşan teknolojilerin imge yaratma makineleri sanatı dönüştürmeye başlamıştır. Aktulum (2011:365)’un da belirttiği gibi;

(...) bilgi ve bilgisayar teknolojisi sanat ve estetik arasındaki ilişkileri yeni bir düzleme taşır. Sanatsal düşünce, sanat nesnelere olarak algılanan somut ürünleri teknobilimi/bilgiyi, yani nümerik enformasyon bilimine dayalı yeni teknolojiler alanını tanımlayan ve dönüştüren, Hegel’in beklentisine uygun olarak ussallaştırma ve matematikleştirmenin sonsuz sürecine kapılır.

Aslında teknologos, yani zenaat/sanat ve aklın birleşmesi, Leonardo’dan beri süregelen bir düşüncedir. Bu düşüncenin temelinde bir bilginin çok boyutlu olduğu yani farklı disiplinlerin öğretilerinin birlikteliği ile ortaya çıktığı gerçeği yer almaktadır (Akay, 2007:139). Bu gerçek günümüz teknolojisinin de öğretileri ile birleştiğinde değişimin tek kanallı olmadığını ve çok yönlü bakış geliştirmek gerektiğini savunan kuramların gelişmesine neden olmuştur. Bu kuramlar sanat alanı içinde deneyselliğin, kavramsallığın, kısaca o güne kadar sanat olmayanın olabirliğini bir temele oturtmuştur. Plastik üretimin tek bir ifade dilinden oluşmayacağını anlaşıldığı bu dönem postmodern olarak adlandırılır.

Post-modernizmin düşünce ve pratiklerinin ortaya çıkışı 1943-45’li yıllardır. Bu tarihler Lyotard (1989)’ın belirttiği gibi sanat adına “büyük anlatıların” sona erdiği, iki büyük dünya savaşının yaşandığı, sosyalizm ve faşizm gibi baskıcı rejimlere, sömürgecilik girişimlerine, yaşam biçiminde gözle görülür bir standardizasyona ve artık insanlığın geleceğini tehdit edecek boyutlara gelen küresel ısınma ve benzeri ekolojik sorunların başlangıcına denk gelir. Bu tarihlerden itibaren Post-modernistler, modernizmin geldiği noktayı eleştirmeye başlar. Bu eleştiriler vadedilen ilerlemeci tarihin gerçek olmadığı, hakikatlerin de modernizmin iddia ettiği gibi tek olmadığı yönündedir.

Tarihsel bir çerçeveden değerlendirildiğinde de modernizmin mükemmelliğe ulaşma söyleminin aksine post-modernizmin başarısızlıkla ilgili tecrübeler

odaklandığı anlaşılmaktadır. Bu yüzden postmodernizmdeki “post” eki, “sonra” anlamına gelmekle birlikte modernizmden devam eden, ondan kaynaklı, onu sorunsallaştıran ve onu aşmaya çalışan anlamında yeniye arar (Şaylan, 2009:39). Bu durum bir çağın kapanması ve yenisinin açılması değil, modernizmin kendi içinde varılan sınırlardan itibaren geriye dönük bir kökten sorgulama girişimi olarak okunmalıdır. Bu geriye dönük sorgulama girişimi Jean-François Lyotard (2000:52) “Postmodern Durum” adlı çalışmasında da açıkladığı gibi farklı disiplinlerin ve türlerin aralarındaki sınırlarının ortadan kaldırılmasıyla başlar. Ancak sanat ve edebiyatta bu sınırların olmadığına pek çok çalışmada rastlanır. Bu durum yapıtların hikaye ve anlatımlarının üst üste gelerek birbirleriyle karışması, yazınsal metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerle iç içe geçmesi ve başkasının sınırlarında var olmaya devam etmesi şeklinde görülmektedir (Aktulum, 2000:7). Bu “çoksesli” yapı yazınsal alanda “metinlerarasılık” yöntemi içinde tanımını bulur. Julia Kristeva’nın edebiyat alanında ortaya koyduğu bu yöntem bilgisi, yazınsal olmayan alanlara ya da görsel alanda çok biçimli ve çok disiplinli çalışma alanlarına yönelik uygulamalarda da anlam kazanır. İki ya da daha fazla metin arasındaki alışverişi belirten çoksesli düzenlemeleri sanat alanında Roman Jakobson’ın “Göstergelerarasılık” kavramı karşılamaktadır (Aktulum, 2011:11).

Resimlerin plastik okumalarında kapalı dizge anlayışını benimseyen ve resmi kendi verileri ile değerlendiren yapısalcı yaklaşımın yetersizliğinin anlaşılmış olması bilginin kökeniyle söyleşide bulunan Göstergelerarasılık yönteminin izlenmesine neden olmuştur (Albayrak, 2008:9). Göstergelerarasılık yöntembilimini şekillendiren isimler; Roman Jakobson, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Jacques Lacan gibi isimlerdir. Bu düşünürlerin savlarının ortak yanı, yapıtın yaratılışının ve bağlamının anlam ilişkilerinin çoğu zaman göz ardı edilebileceği, göstergelerin her okumada ayrı anlamlara gelebileceği gibi kişi, zaman ve durumlarda anlam boyutunun değişebileceğidir. Bu anlatımlar batı resminde kimi sanatçıların resimlerinin ya da resimlerinden kimi kesitlerin, resimlerarasılığın değişik yöntemleri ile belli amaçlar için alıntılanmasına ilişkindir (Aktulum, 2016:21). Farklı resimlerle yapılan söyleşilerle anlam kazanan yapıtların ardından, farklı tür ve göstergeleri plastik anlatımına katan, özellikle “Avangard Kübist dönemden başlayarak pop art ve postmodern olarak adlandırılan yapıtlarda

alıntı temel bir olgu olarak öne çıkar” (Aktulum, 2016:19). Alıntıya başvuran sanatçı, değişik sanatsal biçimleri değişik stratejilere uygun olarak yeniden kullanıma sokmaktadır. Postmodern çalışmaların estetik okumalarını kolaylaştıracak olan bu göstergelerarasılık yöntemleri; alıntı, gönderme, anıştırma, yeniden resmetme, parodik dönüştürme (yansılama), palemsest, pastiş (öykünme), aşırma vb.dir (Kodal, 2012:25).

Göstergelerarasılığın yöntem izlerini kübizm ve sonrası tüm sanat akımları içinde bulmak mümkündür. Özellikle teknolojinin imge yaratma makinalarının artması, resmin plastik sürecindeki arayışların ve mantığın farklılaşması göstergelerarasılık yöntemiyle üretimin, plastik bir değer olarak benimsenmesini kolaylaştırmıştır. Ernst Fischer (2012:55) bu düşüncüyü destekleyen görüşleriyle, endüstriyel üretimin, sanat üretimi içinde sınırsız kaynaklar yaratması nedeniyle sanatçının yeni biçim arayışlarının içine sızdığını belirtmiştir. Bu ortamların sanatla iç içe geçmesi bir anlamda, postmodern tanımlamasıyla ilerleyen resimsel düzlemi bir oyun alanına dönüştürmüştür. Özellikle pop art sonrası resim düzleminde günlük hayatımızın neredeyse tamamını işgal eden medya imlerini görmeye başlarız. Sorun artık ortaya sanatsal yeni olan bir şey çıkarılması değil, günlük yaşamı oluşturan kaotik nesnelere, isimlere, referanslara ve medya çıktılara yani her türlü görsel yığından anlam üretilebilmesidir. Dolayısıyla bu sanat anlayışı daha önce üretilmiş olan tüm görsel unsurları anlatıma yardımcı birer araç olarak görmekte sınır tanımaz. Bir resmin yazın, müzik, sinema, fotoğraf vb. kısaca başka biçimlerle alışverişine imkân tanımaktadır. Bu biçimsel tecrübe daha sonraki plastik arayışlarda farklı nesnelere ya da her tür görselin kullanıldığı bir anlayış geliştirir. Sanattaki bu anlayış, hızla değişen ve gelişen teknolojinin endüstriyel atıklarının analitik kavramlaştırmaları yapılarak çöpe sanatsal bir değer katılmasına kadar uzanır. Sanat alanında farklı biçimlere tanınan özgürlük farklı malzemelere de tanınmaya başlamıştır. Dolayısıyla göstergelerarası uygulama alanında bir diğer amaç üretimin sayısız akışıyla kesişme yolunu bulmaktır. Artık sanatta özerk ya da orijinal bir form yerine, göstergeler ve anlamlardan oluşan bir ağ içinde, yerleştirmeye ilişkin çalışmalar gerçekleştirilir.

Pek çok ismin, biçim arayışlarında hazır malzemeden yararlandığı, hazır malzemeyi yeni bir bağlamla yeniden ürettiği ya da teknolojinin sunduğu tüm verileri sanat nesnesine dönüştürdüğü görülmektedir. Böylece geleneksel sınırların dışına



çıkılarak “çağdaş” olarak nitelendirilen çoksesli, çok biçimli, bilim ve teknolojiyle arasındaki sınırları kaldıran bir görünüm gerçekleşir. Doğaları farklı olsa da plastik değer taşıdığı düşünülen farklı disiplinlerin göstergeleri kullanılarak göstergelerarası bir dil oluşturulmaya başlanmıştır. Öyle ki bilgi akışının son derece hızlı gerçekleştiği günümüzde sanatçıların ötekinin baskısından tümüyle kurtulması olanaksızdır (Aktulum, 2011:72). Dolayısıyla her tür görüntünün kolaylıkla ulaşılabildiği bir dönemde alıntı yapmak ya da farklı disiplinlerin göstergelerini ve araçlarını kullanmak kaçınılmaz olmuştur. Yine de temel sorun geleneksel süreçte sosyolojik değişimlerin bir parçası hatta öncü karakteri olan sanatçının artık bu yapay araçların karşısında, çoğu zaman edilgin ve tüketici konumda kalmasıdır (Kahraman, 1995:88-89). Bu süreçte yaşanan plastik değişimi sanat-propaganda bağlamında da yorumlamak gerekecektir.

Alman filozof Erns Cassierer’in araçların genel olarak kullanımına ilişkin yorumu şu şekildedir:

Fiziksel gerçeklik, insanın sembolik faaliyetlerindeki gelişmelerle orantılı olarak geri çekiliyor gibidir. İnsan şeylerin kendileriyle ilgilenmenin yerine, bir bakıma durmadan kendi kendisiyle konuşmaktadır. İnsan dilsel biçimler, sanatsal imgeler, mitsel semboller ya da dinsel ayinlerle kendi etrafına öyle bir zar örmüştür ki, yapay (bir) aracın dolayımı olmadan hiçbir şey göremez ya da bilemez (akt. Postman, 2012:19).

Bugün birçok sebeple sanatçı sözü geçen yapay araçlar ile görebilmektedir. İnsanoğlu dünya ile arasına araçlar koydukça sanatını hem biçimsel hem de düşünsel olarak araçların denetimine bırakmıştır (Berger, 1990:87). Bu nedenle günümüz sanatçı söyleminin, teknolojinin popüler ve yüksek sanatın sentezi olarak da değerlendirilen göstergelerini tersine çevirerek propaganda bağlamında doğru ve ikna edici bir eleştiri sunması güçtür. Ancak bunun da ötesinde gerçekleştirilmeye çalışılan muhalif söylem toplumda karşılık bulamamaktadır. Dolayısıyla bu disiplinlerarası anlayış çerçevesinde gelişen ve yeni görünümeler sunan sanat anlayışında sadece nesnel bir biçim arayışı söz konusu değildir. Farklı disiplinlerin bir araya gelmesine imkan tanıyan bu yöntem ile sanatın içine dahil edilen teknoloji imgeleri, sanatçı imgelemine de yön verildiğini göstermiştir.

Teknoloji aracılığı ile imajlar üzerinden yeniden tasarlanmaya çalışılan toplumun bir parçası olan sanatçı imgeleme süreci ile eski değerlerinden soyutlandığını göstermektedir. Artık kitle “gereklikler” ve “kolaylıklar” üzerinden reklam edilen yeni yaşam tasarımında, sahip olması gerektiğine inandığı ve sahip olduğunda değerini belirlediği “şey”lerin imgesine hem teknoloji hem de sanat aracılığı ile ulaşmaktadır. Bu bağlamda estetik yargıya ait bütün standartların yapı bozuma uğratıldığı söylenebilir. Bu anlayışla şekil alan estetik biçim, Frankfurt Okulu’nun en önemli isimlerinden Herbert Marcuse’un sözettiği gibi; toplumda bir “karşı bilinç” yaratma arzusundan öte kurulu kültürün bir parçası olarak bu kültürün olumlayıcısı olmaktadır (Çağan, 2006:13-16).

Modernite sonrası geliştirilen politikalarda algı yönetimi önem kazanır. Yani geleneksel güç ve kontrol mekanizmaları olan “silah ve asker” gücünden daha çok temsil modelleri ile kontrol sağlanmaktadır. Mevcut sistemin isteği de yeni temsil modelleri içinde toplumu ilgilendiren konuları işleyen sanatın, yine egemenin isteğine bağlı olarak üretilen bir evrenin sınırlarında kalmasıdır. Böylece sanatçı, egemen ideolojiyi ve aracı olduğu yapıyı daha da belirgin hale getirebilecektir. Sanatın bu dönem derin bir geri çekilme yaşayan siyasi sürecin meşruiyetini kanıtlamak amacıyla rızanın dayatılmasında kullanılan ve iletişim araçlarının içinde eriyen bir araca dönüştüğü ve bunun dışında hareket etmediği görülmektedir. Baudrillard’ın da belirttiği gibi gelişmiş kapitalist toplumlarda ideolojiyi oluşturan meta mantığı ve gösterge mantığı aynı soyutlama sürecinin parçalarına dönüşmüştür (Baudrillard, 2011:34). Mevcut siyasi durumun oturtulması için gerek medyanın gerekse kurumların birlikte hareket ettiği bir ortamda sanatın farklı bir bakış geliştirmesini beklemek güçtür. Üstelik çağdaş sanat oyununu işletenler yani fon verenler, yönetim kurulları ve yöneticilerle birlikte hareket etmektedir. Bu kurumlar politik gerçekliğin imgesini sadece seviyor görünür ve bu kurumlara girmeye çalışan sanatçı da siyasete bağlıymış gibi yaparak sanat kurumunun istediği politik imgeyi vermektedir (Holmes, [14.01.2013]). Örneğin reklam baronu olarak tanımlanan Charles Saatchi’nin, Young British Art akımı sanatçılarını, Bosna’nın etnik temizlik vahşetinden yola çıkarak örgütlediği bilinmektedir (Salecl, 2008:281-308). Bu örgüt modeliyle çalışan; sivil haklar hareketi, savaş karşıtı kampanya, gay özgürlüğü cephesi, feminizm, kara güç, göçmen hakları ve işçi hakları vb. gibi politik başlıkları

benimseyen sanatçıların da organizasyonlarla sınırları belirlenmiştir. Irkçılık karşıtı söylemleri, kadın haklarına yönelik propagatif eylemleri ve imgeleri ile tanıdığımız Guerilla Girls, Gran Fury (AIDS) ve Cobra gibi oluşumların, kültür endüstrisine sert eleştirilerde bulunmalarına rağmen Venedik Bienaline davet edilmeleri de böyle bir olaydır. Elbette sponsorlarla kurulu bir bienalin dünya meselelerini sorun edinmesi, her durumda yapay bir ilişki sergileyecektir. Ekolojik dengeyi bozan bir petrol şirketinin, ekolojii konu edinen ya da silah tüccarının savaş karşıtı bir bienale sponsor olması, sanatı da sistemin bir taşıyıcısı hatta üreticisi haline getirmektedir. Bu çok seslilik yaptırım gücü olan bir avantaja dönüşmekten ziyade, küresel şirketlerin ve savaş oyunlarının yapılanmasına katkı sağlayan bir yapıya dönüşür. Bu anlamda 80'ler; kültürel kimliklerin meta biçiminde tüketilmeye hazır halde sunulduğu, ideolojik yönelimi ne olursa olsun ortaya atılan her meselenin tüketime dönük bir tarzda siyasallaştırıldığı, siyasal farklılıkların ve çatışmaların da tüketim için bir nedene dönüştürüldüğü yıllar olur (Yaşın, 2003:230). Her şeyin imajlara indirildiği estetik işler dikkat çekmeye başlar.

Sanatçıyı siyaset adına tekrar harekete geçiren ise 90'lı yıllar olur. Bu dönemin en belirgin olayı Berlin Duvarı'nın yıkılışıdır. Bu olay yeni bir dünyanın da sembolik bir başlangıcı olur. Soğuk Savaşın bitişi, sol ya da devrimci politika düşlerinin sona ermesi anlamını taşıırken küresel kapitalizmde yeni bir neoliberal evrenin bölünmelerinin ve çatışmalarının yaşanmasına neden olur. Berlin Duvarı'nın yıkılışının en önemli sonucu 18. yüzyıldan itibaren süregelen 'biyoiktidar' şekillenmesinin daha net görülmesidir. Bu sürece kadar şiddet ile yönetilen toplum, mesai saatleri ve yaşam alanları ile şekillenmeye başlar. Bu şekilde sisteme uyan ve sistemi içselleştirmiş bireyler yaratılır. Dolayısıyla biyoiktidar, ideolojik mücadele yerine, uzmanlaşmış yönetimi sevk eder ve birey kendisinin siyasal stratejilere dâhil edildiğini düşünerek kendisine rahatlama alanı oluşturur. Bunu harekete geçirecek olan tüm oluşumlar denetim altında tutulmalıdır. Bu duruma bağlı olarak çağın temsil modellerinden teknolojinin araçları ve bu araçlarla dönüşen sanat üzerine geliştirilen politikalar değişir ve sanat toplumun değil kültürel kimliklerin mayası olarak yeniden tanımlanıp yapılandırılır (Foucault, 2003:102-104). Kapitalist sistem kendinden önceki sınıflı toplumların mirası ve birikimiyle kendi kültürünü ve sanatını geliştirdiği gibi bütün bir sanatı, sanat disiplinlerini kendi himayesine

almaya ve ehlileştirmeye çalışmıştır. Bu durumda sanat, sistemi yeniden üretmek için var olmaktadır. Stablarrass, 90'ların sanatı için birçok ülkede neoliberalizmin ajanı gibi çalıştığını açıkça belirtir:

Sosyal demokrasinin, boğucu olsa da refahı sağlayan olanaklarını acımasızca ayaklar altına aldı, kimlik politikasının, tüketimciliğin, bayağılığın, yozlaşmadaki zevkin özgürleşmiş dertlerini dile getirdi. Bu tür sanat, o zamana kadar bastırılmış olan perspektifleri serbest bıraktı ve böylece, faydalı bir müttefik olarak özelleştirmeye ve metalaştırmanın sömürgeleştirici gücüne hizmet etti (Stablarrass, 2004:73).

Bu durumda sanatın yalnızca 'sanat' olarak kalmadığı, kendi başına edilgen ve yararsız olmadığı, sermayenin bir etkinliği olarak belirmeye başladığı ve de üretimini bu nedenle başlı başına bir propagandaya dönüştürdüğü anlaşılmaktadır. Özellikle son yıllarda çok kültürlülüğün ırkçılığı beslemesi, kültürel çatışmalardan beslenecek bir sanatın sinyallerini vermiştir. Bu dönem yaşanan Körfez savaşıyla yaratılan terörist doğu, demokratik batı anlayışı da giderek elle tutulur hale gelir. Dolayısıyla sanat ortamında görünür olmak isteyen çalışmalar kendi geçmişini aklamaya yönelik anlatımlar sunar.

Kapitalizmin, komünizm düşüncesinin tekrar yeşerebilme ihtimaline karşı aldığı önlemlerden en etkilisi imgeleri denetlemek olduğu anlaşılmaktadır. Muhalif yönünü eylemlere dökmeye başlayan sanatçıyı bienallerde, müzelerde ve galerilerde örgütlemek sisteme muhalif düşüncelerin gelişimini engellemiştir. Her türlü enformasyon aracılığıyla dünyaya kötü olarak tanıtılan ülkeler ise kendi gerçeklerini yadsıyan bir grup küratörün elinde şekillenirken, dev sergilerle imajlarını tazelemeye çalışmaktadır. Kimlik, farklılık, melezlik, sınırların aşılması gibi başlıklarla kendini daha da ötekileştiren sanatçılar örtük olarak sistemi tekelleştirmektedir. Kendisi de siyahi olan Kara Walker'ın aşağılanmanın son noktası olarak köleliği bir kimlik olarak işaret etmesi kendi kimliğine yabancılaşmanın en iyi örneği olarak gösterilebilir (Resim 61). Plantasyon imgesi üzerinde yer alan köle kadın ve sırtına binmiş beyaz erkek Stallabrass (2010:28-29)'a göre ne bir şeyi belgelemekte ne de yanlış olana telkinde bulunmaktadır. Walker'ın çalışmasının kimin arzuları için gerçekleştiği çok açıktır ve bunu Walker'ın sanat kurumlarında kazandığı ani ve çarpıcı başarı kanıtlamaktadır.



**Resim 61:** Kara Walker, Camptown Ladies, 1998.

Sanat kurumları ve dolayısıyla sanat, sanatın diplomatik gücünü kullanan ve kültürü bir çeşit sosyal sermaye veya kaynak olarak gören politik bilinçlere eklenmiştir. Baudrillard, günümüzde sanatın tıpkı herhangi bir işletme gibi, kariyer fırsatları, kârlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesnelere sunduğunu, sanatla alakası olmayan her şeyin sanata dönüştüğünü ve sahip olduğu tüm ayrıcalığı yitirdiğini belirtir (Baudrillard, 2011:12). Meral Sayar (2015)'in günümüz sanatının politik olma durumunu sorgulaması bu eleştirilerin bir devamıdır:

Çoğu “muhalif” sanatçı, modernizmin kapattığı “temsil estetik” defterini yeniden açmış durumda... Pek çok sanatçı, seyircide farkındalık yaratma, toplumsal çelişiklere dikkat çekme, seyircinin algısını ters yüz etme gibi, her biri artık klişeye dönüşmüş olan formüllerle ifade ettikleri muhalif olma iddiasını, bizzat kendileri dile getirerek, tekrar tekrar dolaşıma sokuyor. Dahası, küresel kapitalist sistem de, bu “muhalif” sanatı tüm imkânlarıyla destekler görünüyor. Böylece politik sanatçılar ile sermaye, örtük bir suç ortaklığı içinde maddi ve sembolik sermayelerini her gün daha da genişletiyor.

Dolayısıyla kültürün metalaşmasının kapitalist ekonomi için önemli bir etki yaratması sanatı bir çeşit kaynak olarak kullanmaya itmiştir (Emmelhainz, 2013). Bu durumda ekonomik ve politik artı değer üretmek amacıyla sanata belirleyici politik bir rol biçildiği anlaşılır. Demokrasi ile gelen serbest piyasanın özgürlük alanında gelişim gösterdiğini belgelemek ve kendi ekonomisine belli bir değer katmak isteyen ülkelerin de sanatı kullanmaya ve bu pazarda yer almaya çalıştığı izlenir. Bunun için küratörler güdümünde, belli projelerle sanatçı grupları örgütlenir. Bu sanatçılardan beklenen ülkelerini otoriter geçmişinden kurtaracak imgeler yaratmalarıdır. Ancak bu

projeler daha çok kimlikler arası çatışmayı tetikleyen görsel yaratımlara dönüşür (Yardımcı, 2005:138-139). Bu üretimlerde göstergeler, kültürler arası ayrımın gittikçe belirsizleştiğini açığa vurmaktadır. Özellikle iktidarın bilgi akışının gerçekleştiği medya ve araçlarına ait görüntülerin, dönemin plastik anlayışı gereği resim dilinde yeniden üretilmesi bu belirsizliği artırmaktadır. Muhafif bir anlatımı benimseyen sanatçıların da yine politik “bilinç biçimleri”nin imgesine göstergeler eklemek, yapıbozuma uğratmak, reddetmek, saptırmak, şifrelemek ve şifresini bozmak gibi girişimlerle “karşı-hegemonik” bir karakter oluşturmaya çalıştıkları görülebilir (Zizek, 2012). Bunun en iyi örneklerine Herman Braun-Vega’nın çalışmalarında şahit oluruz. Sanatçının, geç Ortaçağ İspanyası’nın en önemli ressamlarından Diego Velazquez’in, Las Meninas (Nedimeler) adlı eserini yenidenresmettiği ve Double éclairage sur Occident (Velázquez et Picasso), (Batı’da çift aydınlatma [Velázquez ve Picasso]) olarak adlandırdığı çalışması bunlardan biridir (Resim 62-63). Braun-Vega’nın pek çok siyasi metafor barındıran bu çalışmasında, Avrupa’nın aydınlanma dönemine ait bir eserin alıntılanması tesadüf değildir. Sanatçının resmi Velázquez’den devraldığı ve onun aksine hemen hemen tüm figürleri soyluluk işareti barındıran kıyafetlerinden arındırdığı görülür. Kompozisyonun solunda yerli bir kadın olarak resmedilen nedimelerden Dona Maria Agustina Sarmiento’nun, kralın kızına çiğ et uzatması Avrupanın kanlı tarihine, yerlilere uygulanan şiddet ve acıya bir gönderme olduğu bilinmektedir (Kodal, 2012:69-71). Tuğba Kodal (2012:71)’in tanımıyla “sarayda hizmet etmek ‘onuru’na sahip (!) nedime, yerini egemen güçlere hizmet etmek zorunda bırakılan melez bir kadına bırakır.” Eserin ideolojik göndermelerini belirleyen diğer imgeler ise; aynada görülen Kral IV. Felipe ve Kraliçe Maria Anna yerine; Papa II. Jean-Paul ve Kurt Waldheim’in yan yana gelmesidir. Bu iki ismin pek çok kanlı harekâta birleştiği bilinmektedir. Papa’nın dizinin üstünde ise Lyon kasabı olarak da bilinen Klaus Barbie’nin gazeteden (Libération) alınmış bir resmi bulunmaktadır (Aktulum, 2011:84’dan akt. Kodal, 2012:72).



**Resim 62:** Herman Braun-Vega, Double éclairage sur Occident (Velázquez et Picasso), 1987.



**Resim 63:** Velázquez, Las Meninas, 1656.

Salcedo Peter Sorge'un işlerinde de resimlerarasılığın değişik yöntemleri ile belli amaçlar için alıntılanan farklı görsel öğelerin bir araya geldiğini görebiliriz. Alıntılama yöntemi ile hareket eden sanatçının "Variasyon I" ve devamında gelen resim serisinde cinselliğin ve saldırganlığın birlikteliğini vurgulamak için farklı medya görsellerini kolaj mantığı ile bir araya getirdiği anlaşılır (Resim 64), (Berksoy, 1996:50). Daha çok savaş, şiddet ve tecavüzü imleyen unsurları bir araya getiren sanatçının, bu farklı melez unsurları bir bağlam içine yerleştirdiği ve görsel

tasarım öğeleri ile bütünleştirdiği görülmektedir. Alıntılananın bir başkasına ait fotoğraf ve resim olabileceği gibi birine ait bir çalışmayı anıştıran bir görsel de olabilmektedir. Örneğin; “Goya için Almanya’dan Pekin’e” adlı çalışmasında, resmin başlığı ile de vurguladığı ve kompozisyon içinde yer alan ölü figür, Goya’nın 1810 yılında yaptığı “The Disasters of War” gravüründeki figüre bir göndermedir (Resim 65). Goya Batı sanat tarihinde dönemi için en şok edici savaş ve şiddet sahnelerini çizen geçiş dönemi sanatçısıdır. Muhalif anlayışı ile yaptığı resimler dönemine ışık tutmuştur. Bu çalışmada hikayenin bu şekilde neden oluştuğunu anlamak için Sorge’un Soğuk Savaş dönemi çocuğu olduğunu bilmek gerekmektedir. Bu resimleri şifreli bir anlatımla oluşturan da bu de yaşanan işkenceler, tecavüzler, sansür ve propagandalardır.



**Resim 64:** Peter Sorge, Variasyon I, 1982.

**Resim 65:** Peter Sorge, Goya için Almanya’dan Pekin’e, 1990.

Sergileme mantığı dışında kalarak daha muhalif bir çizgide sistem eleştirisi yapmak isteyen ve bunun için eylemsel bir girişim olarak grafitiyi seçen sanatçıların da aynı yöntem dilini kullandıkları görülebilir. Örneğin BumboyWc lakaplı sokak sanatçısı Los Angeles’te bir duvara, Eddie Adams’ın 1968’te Saygon’da çektiği fotoğrafı yeniden resmetmiştir (Resim 66), (Recinos, [05.11.2012]). Bu fotoğraf Güney Vietnam polis teşkilatının şefi Tuğgeneral Nguyen Ngoc Loan’ın, Vietkong’lu olduğu şüphesiyle alıkonulan bir kişiyi başından vurarak öldürülmesi anıdır (Resim 67). İkonik bir kullanıma giren bu fotoğrafı Sontag (2005:60), birçok TV kameramanı ve fotoğrafçının arasında Tuğgeneralin silahını çekip esiri vurması



tasarlanmış bir sahne olarak yorumlamıştır. Sontag (2005:60); “Eğer o ana tanıklık edecek hiç kimse olmayacağını bilseydi, general o infazı hemen oracıkta, hem de tetiği kendisi çekerek gerçekleştirmeye muhtemelen gerek görmezdi” sözleriyle bu yorumuna açıklık getirir ve olayın dramatikleşme nedenini vurgular. Adams’ın bu fotoğrafı, esirin başına merminin girdiği anda çekmesi yalnız General Loan’ın değil fotoğrafçının da bir mesajı olmaktadır. Ancak BumboyWc’nin verdiği mesaj toplumsal alanda etkinliğe önem veren ve atölye pratiklerinin sınırlarının dışına çıkmayı amaçlayan ve “yarı-özerk” çizgide çalışmayı seçen grafiti sanatçılarının tıpkı fotoğraf sanatçıları gibi tüm güçlülere karşın kamusal alanda önem teşkil eden sorunlara tepki verdiğini göstermek olabilir. Burada örtük amaç bir düşüncede ikna etmenin yolunun yine eylemden geçeceğini belirtmektir.



**Resim 66:** BumboyWc, 1998.

**Resim 67:** Eddie Adams, Tuğgeneral Nguyen Ngoc Loan’ın Esiri İnfazı, 1968.

Ancak grafiti de dahil olmak üzere sanat ile hayatın iç içe geçmesi doğrultusunda gelişen “ilişkisel sanat”, “katılımcı sanat”, “ortaklık/cemaat sanatı” ya da “toplumsal dava sanatı” gibi adlarla anılan iletişime dayalı ve sityasyonist hareketi anımsatan tüm yeni kolektif yurttaşlık deneyimlerinin söylemi yine sanat kurumlarının sistemsel işleyişine dahil edilerek ehlileştirildiği anlaşılmaktadır (Emmelhainz, 16.03.2013). Baudrillard bu tür uygulamaları ve devamını başta 1968’in ruhunun bir arayışı olarak görmektedir. Kendisi dahi 1968 için şunları söyler; “Sityasyonizme çok, ama çok kapılmıştım. Bugün sityasyonizm geride kalmış olsa bile, her zaman sadık olduğum bir radikallik yerinde duruyor. Bir çeşit takıntı, bir çeşit karşı kültür hala orada.” (Artun, 2009:32-47). Bu takıntının yansıdığı ve izleyicinin katılımını sağlayan işler izleyiciyi bütünü parçası olmaya davet etmekle propagatif bir amaç taşıdığını düşündürmektedir. Kişi eylem halindedir ya da eylem

için kıskırtılır. Bu anlayış, sanatın mekânla ilişkisini sorgulayan aksiyona dayalı bir hareket olmakla birlikte siyasetin sanat içindeki devamı olarak hayat bulmakta ve tarihi olaylar sokakta sürekli karşımıza çıkacak duvarlar üzerinden hatırlatılmaktadır. Dolayısı ile bu tür sanatlar, insan hakları, kadın hareketleri, eğitim, savaş gibi büyük politik konularla gelişen sorunları dile getirirken milyonlarca insanın siyasi olarak aktif hale gelmesine sebep olabilir. Bu nedenle başkaldırıyı tetikleyen düşüncelerin eyleme geçme tehdidini gözetten tüm sanat kurumları, toplumsal hareketlerin merkezinde bulunan bu tür sanat biçimlerini desteklemeye çalışır.

İdeolojisini ve muhalif yanını plastik düzlemde çözmeye çalışan isimlerden Bedri Baykam ise resimlerinde Türkiye'nin 80'li yıllarını işaret etmeye çalışır. Dünyadaki sanatsal gelişime paralel ilerleyen 80'ler Türkiye'si bu dönemi sağ sol olmak üzere iki siyasetin söylemleri ile baskı ve yasaklarla geçirir. Yaygın olarak kitle iletişim araçlarının görselleri ile pentürü (boyanın, boyamanın ve fırça izlerinin ön plana geçtiği teknik) birleştiren Baykam sol siyaseti benimseyen isimlerden biri olarak ideolojisini yaptığı bu "fotopentürlerinde" gösterir (Resim 68). Bir çalışmasında Eddie Adams'ın ünlü fotoğrafı ve komünist lider Che Guevara'nın görseli bir düzlemde buluşur. Böylelikle resmini ve politik mesajlarını kitlelerce anlaşılır kılmaya çalışır.



**Resim 68:** Bedri Baykam, İki, Üç Tane Daha Vietnam, 1997.

Sanatın politik olanın imgesiyle yakınlaşmasının bir diğer nedeni Fredric Jameson 90'ların sonunda ileri sürdüğü gibi, kültür imgesinin toplumsal alanı bütünüyle içselleştirmesidir. Bunda teknolojinin etkisinden bir kez daha söz etmek gerekir. Çağdaş sanat, bu kültürle aynı zamansal uzamı paylaşır ve bu nedenle bütün

bir yapı görünümüne kavuşmuş olması şaşırtıcı değildir. Cat Phillips ve efsanevi sanatçı ve aktivist Peter Kennard'ın birlikte 2002 yılında İran'ın işgaline yönelik eleştirilerini göstergeleştirdikleri sergide de aynı özelliği taşıyan işlerle karşılaşılır. Siyasi tabanları bir olan bu iki isim İngiltere'nin sosyal refah düşüşünü ve muhafazakâr ideolojiyi eleştirmek için isimlerinin birlikteliğinden tek bir isim olarak ortaya çıkardıkları Kennard Phillipps adıyla “Blue Murder” sergisini gerçekleştirmişlerdir (Resim 69). Sergi Başbakan David Cameron'ın günlük medyadan alınan yüzlerinin çeşitli versiyonlarının üretimi üzerinedir. Bu yüz kolajların üst resmini oluşturmaktadır. Altta ise palimpsest bir etki ile yer alan ve gazetelerden alınan fotoğraflardan oluşturulan görüntüler yer alır. Üst resim ile ilişki içine girerek toplumsal anarşinin ve altta yatanların nedeni dile getirilmeye çalışır.



**Resim 69:** Kennard Phillips, Blue Murder Is On At The Hang-Up Gallery, 2013.

Postmodern anlatımlarda çeşitli öğelerin dünyada işlev gördükleri yerden alınarak yeniden işlemde geçirildiği ve yeni bir bağlamda anlatımı gerçekleştirildiği görülebilmektedir. Söylemler iç içe geçmekte, yapıtlar üst üste gelerek birbirleriyle karışmaktadır. Bu tanımlamayı, çağdaş sanatta “detournement” kavramı karşılamaktadır. “Saptırma, bozma, kopyalama, kendine mal etme, alıntılama, yerinden etme, koparma” gibi anlamları da içeren kavram, örneklerden de anlaşılacağı üzere postmodern dönem sanatçıların üretimini tanımlamaktadır. Sistemin herhangi bir ürününün, propaganda ve reklam malzemesinin tahrif edilmesi ve değiştirilmesi yoluyla sanatçının imgeyi kendi safına geçirmeye çalıştığı görülür. Bu yolla simgelerin ve nesnelerin bütün kombinasyonlarına ulaşmak mümkün görülmektedir (Bourriaud, 2010). Bir araya getirilmeleri ve başka amaçlar için yeniden üretilmeleri tabu sayılan hiçbir unsur kalmamakta, tasarım ve kavramsal

anlatım bütünleşebilmektedir. Dolayısıyla Postmodernizmde bütün kavramların, düşüncelerin ve de kurumların kutsal niteliğinden dolayı dokunulmaz özelliği ortadan kalkmıştır. Bu yapının bahsedildiği gibi kültürlerarası yapıya cevap verebilecek özellikte olduğu düşünülebilir.

Çarpıcı illüstrasyon serileriyle dikkatleri üzerine toplayan Azerbaycanlı sanatçı Gündüz Aghayev de, “Imagine” (Hayal et) isimli serisi yine hafızalara kazınmış trajik fotoğraflarla gerçekleştirilmiştir (Resim 70). Sanatçının olmasını düşlediği bir dünya yaratma isteği “varolan gerçeklikle dövüştüğünü” göstermektedir. Daha önce Femida, Metamorphosis, Just Leaders ve Global Police isimli illüstrasyon serileriyle sanatını aktivizm için kullanan Aghayev, çocukların masum olduklarını hatırlatır. Aynı zamanda, çocukları kirli oyunlarının bir parçasına dönüştürmeye çalışan kişileri bu parodi içerisinde eleştirirken geçmişi tekrar hatırlatır. Ancak sanat sisteminin korunaklı yapısını değiştiren bu parçalanmayı, değiştirilebilme ve yeniden üretebilmeyi kapitalizmin zaferi olarak görmek gerekmektedir. Paul Virilio (2004:9)’nun güncel sanat üzerine yaptığı “Art and Fear (2004)” başlıklı konferansında belirttiği gibi, çağdaş zamanın hiçbir zaman olmadığı kadar şimdiki zamana odaklandığını ve dijitalleşmenin teşvik ettiği simge değiş tokuşu gibi olgularla sıkı bir bağ kurduğunu belirtir.



**Resim 70:** Gündüz Aghayev, Imagine, 2015.

Anlatımlarını farklı görsellerin birleşmesi üzerinden tanımlayan pek çok son dönem işinde somutlaştırılan formların ilişki biçimi, yaratıldığı dönemin içinde elde ettiği, bulunduğu tarihi pozisyon tarafından koşullandırıldığı ve bununla birlikte

bağlamından oldukça bağımsız bir düşünceyi savunabildiği görülmektedir. Tammam Azzam'ın da Suriye'de yaşanan iç savaşın kalıntıları üzerinden İspanya iç savaşını anlatan Goya'nın "Direniş" adlı çalışmasını bir yıkıntı sokak görüntüsü üzerine yerleştirmesi bu eleştiriyi karşılamaktadır (Resim 71). Goyanın Başlattığı direnişi çok farklı ideolojinin yaşandığı bir bölgeye taşımak aynı direnişi göstermeye teşvik niteliğinde olabileceği gibi Avrupa'ya kanlı tarihini hatırlatma amacı da güdebilecektir.



**Resim 71:** Tammam Azzam, 2015.

Yine Filistin'in savaş içindeki toplumunu yansıtan fotoğraflarını İncil sahneleri ve Batı barok resimleriyle birleştiren Banner'ın aradaki oluşturmak istediği gerilim savaşı yaratan toplumun tarihine bir gönderme olabilecektir. Kutsal topraklarda işgal ve zulüm altında acı çeken Filistin'in süregelen tarihinin bilindik ikonik eserlerle arasında kurduğu ilişki hikâyeyi kolaylıkla tamamlamaktadır. İshak ve İbrahim (in kurban ediliş sahnesi)'in yaşadığı tarımsal kültürün sanat üslubu ile bilimsel teknoloji çağının getirisi olan bir görselin birleştirilmesi bir mesaj kaygısı güdüldüğünü göstermektedir (Resim 72-73). Ancak yaklaşık 500 yıl sonra bu iki görüntünün yeniden iletişime geçmesini temel nedenleri sadece görsel bir benzerlikle ilgili olabilecektir. Bu söyleşimde açığa çıkan asıl önemli nokta geçen sürede ne inanmanın sonuçlarının ne de uygulanan yöntemlerin değişim göstermediğidir. Bu nedenle bu çalışma tarihin tekrardan ibaret olduğunu kanıtlamaya çalışır niteliktedir. Belki de tarih doğru okunmadığı sürece aynı olaylar yaşanmaya devam edecektir demek ister. Sanatçı da bu söylemini görsel yöntemlerle belirginleştirmekte ve kanıtlamaktadır.



**Resim 72:** Banner, İsimlessiz, 2002

**Resim 73:** Harmenszoon van Rijn Rembrandt, İshak ve Ibrahim (in Kurban Edilişi), 1634.

Bir diğerk örnek ise yine 5 asır öncesine ait Sanzio de Urbino Raphael'in Hz. İsa'nın Gümü Hazırlığı adlı tablosu aynı benzer ilişkiler içinde görsel bir bütünlükte çağımıza ait bir savaş haberinin görselleri ile buluşturulmuştur (Resim 74-75).



**Resim 74:** Banner, İsimlessiz, 2002.

**Resim 75:** Sanzio de Urbino Raphael Hz. İsa'nın Gümü Hazırlığı, 1507.

Artık sanat bu yeni dilinde öncekileri sorgulayan, araştıran, yeniden yapılandıran, yeniden anlamlandıran, yeni bir bağlam ve uzamda yeniden tanımlayan bir yapıda üretim yapmaktadır. Bu amaçla sanat tarihi içinde yer alan tüm örneklerin kompozisyon ve üslup özellikleri yeni sosyolojik olayların hikâyesiyle birleşebilmektedir. Vietnam Savaşı'nın sembolü olan Huynh Cong Ut'un çektiği "Çocuklar Napalm Bombasından Kaçıyor" fotoğrafının yeni aktörlerle farklı

bağlamda pek çok kez yeniden üretildiği bilinmektedir (Resim 76). Banksy'nin bir çalışmasında da hicivli bir anlatım içinde görülmektedir (Resim 77). Bu imgenin palyaçolarla bir araya gelmesi, büyük bir tezatlık oluşturmakla birlikte, bu alaycı tavır insanı rahatsız etmektedir. Bu çalışmada Vietnam maduru bir kız çocuğunun yer almasının asıl amacı savaşlarla gelen yeni dünya düzeninde “serbest ticaretin gelişmesine yönelik paropagatif bir eleştiriyi gerçekleştirmektir. Sanatçı ticaret amacıyla sınırların, tarihsel hafızanın, kimliklerin aşındırıldığı bir dönemde nesnelerin, simgelerin, bedenlerin taşınabilir ve hatta takas edilebilir olmasını acı bir kıyaslamayla göstermek ister (Stallabrass, 2010:142-144). Bu bağlamda sanatçının plastik anlatım biçimi de muhalif yönünün bir yansımasıdır.



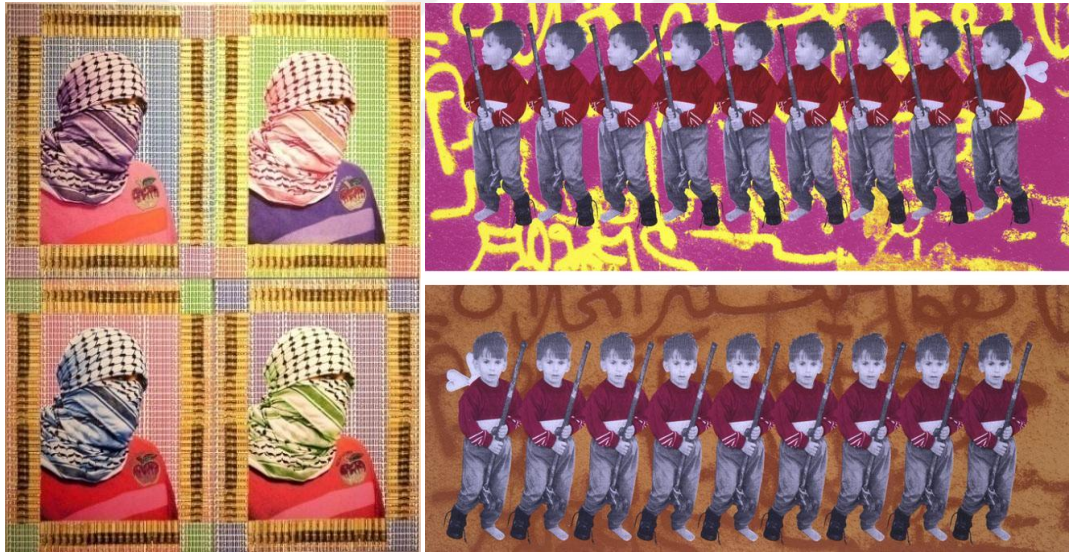
**Resim 76:** Huynh Cong (Nick Ut), Napalm Bombasından Kaçan Çocuklar, Vietnam, 1972.



**Resim 77:** Banksy, Napalm, 2004.

Bazı durumlarda ise imgelerin ideolojik bütün içinde anlam üretmediği, iletmediği şeyin ve kurduğu ilişkinin bağlamının çözülmesi ile kendi toplumsal sorunlarına cevap oluşturabileceği anlaşılmaktadır. Örneğin; bir Filistinli olarak

savaşın içinden gelmiş Laila Shawa adlı sanatçı muhalif tavrını pop artın seri üretim mantığı ve üslupsal özellikleri içinde gerçekleştirmiştir (Resim 78-79). Postmodern tanımına uyan bu işlerde resimlerarası yönteminin kullanıldığı görülmektedir. Bir bildiriye iletme kaygısı olarak görülebilecek bu dönüştürmede ayrışık bir yapılanmaya gidilmiştir. Warhol'un ürettiği işlerdeki özgün görüntünün gerçeğine benzer yansılar ile gerçekleştirdiği sanatsal üretimine göndermede bulunan sanatçının asıl amacı kapitalizmin insan bedenlerini de tüketim nesnesi gibi hiçe saydığı bir dünya düzenine serzenişte bulunmaktır. Bu nedenle sanatçının Warhol'un tüketime yönelik alaycı tutumu ile insanların katledilmesine yönelik batının aldığı tavrı arasında çok da fark görmediği düşünülebilir. Burada beklenti medya denetimi yoluyla yürütülen propaganda etkinliklerinin iyi çözümlenmesi ve bütün dünyanın kaderini belirleyecek saldırgan politikalara karşı kitlelerin seyirci konumlarını terk edip yeniden katılımcı konumuna gelmeleri olabilir.



**Resim 78:** Laila Shawa, Fashionista Terrorista II (The Walls of Gaza III), 2011.

**Resim 79:** Laila Shawa, Children of War, Children of Peace, Silkscreen on Canvas (two parts), 1996.

Körfez savaşı sırasında ABD askerlerinin Ebu Gureyb Cezaevi'nde esirlere uyguladıkları işkence görüntülerinin de farklı bir disipline ait görüntüler olarak resmin plastik anlatımı içinde anlam bulduğu görülür (Resim 80). Özellikle Gerald Laing'in çalışmalarında karşılaşılan bu fotoğrafların yenidenüretimleri alaycı dönüştürümle gerçekleştirilmiştir. Laing'in amacı bu olaya dikkat çekmek olabilir ancak olay yaratan ve eleştirilere neden olan bu fotoğrafların zihinlerde bu şekilde kalmasını engellemekte ve insanlık suçu işleyen kişilerin kimliğini yumuşatmaktadır.



Bu durum kültürlerarası çatışmaların yaşanmaya başlandığı ve kimlik üzerinden bir ötekileştirme kampanyasının sürdürüldüğü bir dönemde, kitlelerin imgeleri kendi kültürü üzerinden okumasıyla ilgilidir. Laing'in "Capriccio" adını verdiği çalışması çok katmanlı bir yapılanma içinde renk ve detaydaki göndermeleri ile Andy Warhol'un çalışmalarını hatırlatmaktadır (Resim 81). Özellikle Brillo kutusunun esirin ayağının altında konumlandığı ve yalın renk kullanımı ile Warhol'un işlerinin bir parodisine dönüştüğü görülür. Çalışmada piksellenmiş görüntüler ise bizi yine bir pop art sanatçısı olan Roy Lichtenstein'ı hatırlatır. Sanatçının seriden bir resme verdiği isim olan "Capriccio" ise Alman besteci Richard Strauss tarafından hazırlanmış olan bir perdelik operanın adıdır. Bu isim esirin duruşu ile mizansene dönüştürülmüştür.



**Resim 80:** Abu Ghraib Hapishanesindeki Uygulanan İşkencenin Fotoğraflarından, 2001.

**Resim 81:** Gerald Laing, Capriccio, 2004.

"Look Mickey" adlı çalışmasında da yine aynı şekilde bir işkence fotoğrafının alıntılandığı anlaşılır. Yerde bir esirin boğazından bir ipe bağlanmış halini gösteren bu çalışma da yine Lichtenstein'ın konuşma balonu ile resmettiği resimlerini hatırlatmaktadır. Konuşma balonunda yine alaycı bir üslupla "daha büyüğünü bağladım" şeklinde çevrilen bir cümle yer almaktadır (Resim 82-83).



**Resim 82:** Abu Ghraib hapishanesindeki ABD askerlerinin uyguladıkları işkencenin fotoğraflarından, 2001.

**Resim 83:** Gerald Laing, Look Mickey, 2004.

Körfez savaşı ardından gerçekleştirilen 8. İstanbul Bienalinde “Adalet” konusunun ele alınması da tesadüf gibi görünmemektedir. Ancak yılın en önemli sanat olayı olarak görülebilecek bu bienalde, “Demokrasi” adına binlerce insanın ölümüne neden olan savaşla ilgili tek bir çalışma ile karşılaşmadığı da bilinmektedir. Bireysel tepkilerden birini Fernando Botero’nun resimlerinde görmek mümkündür (Resim 84-85). Tüm çalışmalarında estetik kaygılardan kaynaklı abartılı şişman ve bir anlamda “gülünç” figürlerden oluşan bir dünya yaratan sanatçı, Ebu Gureyb Cezaevi’ndeki esirleri aynı biçimsel anlayışla resmettiği görülmektedir. Yaşanan işkence ve taciz olaylarını resimleyen sanatçı tepkisini bu resimlerini satışa kapalı tutarak gösterir. İnsanların acıları üzerinden para kazanılmaması gerektiğini savunan sanatçı muhalif tavrını ve duyarlılığını bu şekilde göstermiştir (bbc.tr. [13 Nisan, 2005).



**Resim 84:** Abu Ghraib Hapishanesindeki ABD Askerlerinin Uyguladıkları İşkencenin Fotoğrafı, 2001.

**Resim 85:** Fernando Botero, Abu Ghraib 46, 2005.

Burada medya üzerinden tanık olunan şiddet ve savaş görüntüleriyle gerçekleştirilen korku ve kaygı üretimine katkıda bulunan bir sanat üretiminden söz edilebilir. Verilmek istenen mesajlar ve yaşatılmak istenen korkular bu kez çağın görsel silahlarının aracılığı ile gerçekleştirilmektedir. Birer oyun gibi sunulan savaşların arka planında gerçekleşenlere yönelik kanıtlar sunan görüntülerin, tanınırlığını sorgulayan Eisenman (2007:5)'a göre bu işkence görüntüleri Antik Yunan şehirlerinden günümüze kadar birçok sanat yapıtında karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Pathos Formula olarak açıklanan ve bellekte saklanarak kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel mirasın bu fotoğrafların üretilmesinde kilit rol oynadığını savunmaktadır. Bu sebeple savaş sırasında uygulanan işkence sürecinin askerler için insan öldürmek gibi doğal bir eylem olduğu anlaşılmaktadır. İşkencenin varlığının ve işlerliğinin belgesi ve bilgisinin taşıyıcısı olarak bu fotoğrafların yayılması ise caydırmanın ve bir düşüncede ikna etmenin yöntemleri olarak görülmelidir. Dolayısıyla bu fotoğraflar ve yeniden üretilen resimler propagandanın ta kendisidir. Orta Çağ Avrupa'sındaki engizisyonun yargıladığı mahkûmların direncini kırabilmek için cezayı uygulamadan önce mahkûmlara işkence yapılan yerlerin gezdirmesi gibi teknolojinin ürettiği ve hızla yaydığı işkence fotoğraflarını caydırıcı niteliğinden dolayı görünür hale getirildiği düşünülebilir. Bir nevi güncel sanat da aynı görüntüleri yeniden üreterek bu caydırıcılığa hizmet etmektedir. Baudrillard sanatın savaşa olan hizmetine şu şekilde açıklık getirir:

Son yüzyıl sanatının kökten terörist olduğunun ve terörize edildiğinin farkına vardım. Her ikisinin de doğru olduğunu söyleyebilirim. Sanat iki dünya savaşı, soykırımlar, tekno-nükleer güçler ve benzerleri tarafından enkaz haline getirildi. Detaycı bir kamuflaj resmi yapmak yerine... Kamuflaj yapmak yerine... Boyanmış suratlar, parçalanmış algılayışlar, makyaj sanatı. Kamuflajın yarattığı bu baskının içinde, boyanın tam altında yaranın kanadığının farkına varılamayabilir (akt. Lotringer [01.08.2015]).

Baudrillard'ın bu yorumu üzerinden son dönem işlerinden Joan Fontcuberta'a ait çalışmalara bakılacak olursa, söz edilen yüzeyselliğin ne olduğu açıkça görülmektedir. Franco yönetimi altındaki İspanya'da diktatörlük ve propaganda ile geçen yılların sonunda otoriteye şüpheyle yaklaştığını ve bunun sanatına yansıdığını belirten sanatçı iki farklı tekniğin buluşması olan Googlegram yöntemi ile işlerini üretmiştir. Gerçekleştirdiği işlerinde birbiriyle çok da ilgisi

olmayan internet üzerindeki görüntü ve yazıları tek bir evrensel dosyada bir imaj için birleştirdiği anlaşılmaktadır. İnternet üzerinde oluşturulmak istenen imajın ölçütlerine yanıt veren ve imajın oluşmasını sağlayan 10.000lerce karma görüntü kullanılır. Söz konusu fotomozağe belli bir mesafeden bakıldığında ise fotoğraf kolayca tanınır. Yakınlaştıkça görüntü karikatürlerin, çizimlerin, resim ve benzeri dosyaların bir araya gelmiş görünümüdür ve semantik (anlambilimsel) bir kirlilik sunar. Bu uygulama fotomontaj ile mozaik arasında bir uygulama olarak değerlendirilmektedir. Dünyevi bir bellek oluşturmanın eşiğinde olan internet ile çok da yabancı olmadığımız imgeler tek bir imajı oluşturmak üzere birleşir. Ancak Google'ın kurumsal sayfasında belirttiği gibi belli sayfalara erişimi sansürleyebilmektedir. Bu durumda seçilen imgeler arzulanmayan siyasal içerik, ulusala güvenlik tehdidi ya da sponsor çıkarlarına ters gelecek şeylerden uzak olduğu anlaşılır. Abu Garip hadisesindeki işkencelere ait fotoğraflarda da sadece izin verilenler yayınlanmıştır. Bu izin verilen görüntülerden biri Er Lynddie England tasmayla tuttuğu esire köpek muamelesi yaptığı fotoğraftır. Schlesinger bahsi geçen görüntüyü politikacıların, askerlerin ve sivillerin isimlerini yazarak Google'ın'da yeniden tasarlaması, bu görüntünün sadece yeniden üretilmesine katkı sağlamaktadır (Resim 86-87). Bir ideolojiye hizmet ediyorsa o da işkenceyi yapanların ideolojisidir. Amaç bir söylem geliştirmekten daha çok vahşeti yeniden görünür kılmaktır. Bu görüntünün tekrar tekrar üretilmesi “kötülüğe alıştırma” fikri ile örtüşmekte ve görüntülere tepki giderek azalmaktadır. Artun'un da belirttiği gibi; “Çokuluslu kapitalizm koşulları altında üretim aygıtının değiştiği şüphesizdir ve bugün dolayımlanmış imgelerin tüketim sürecine müdahalede bulunmak, özel imgeler yaratmaktan daha radikal bir hamle olabilir” (Artun, 2011:137). Bu bağlamda anlatımı dolaylı biçimde yapan bu tür çalışmalar propaganda imgesini daha kalıcı kılacaktır. Daniel Buren bu üretim biçiminin gerekçesini şöyle açıklar:

Sanat baskılayıcı sistemimizin emniyet supabıdır. Daha da iyisi var olduğu sürece, geçerliliğini artırdığı sürece sanat, sistemin dikkat dağıtıcı maskesi olacaktır. Gerçeklik maskelendiği, çelişkiler gizlendiği sürece bir sitemin korkacak hiç bir şeyi yoktur (akt.Yasa Yaman, 2011:89).

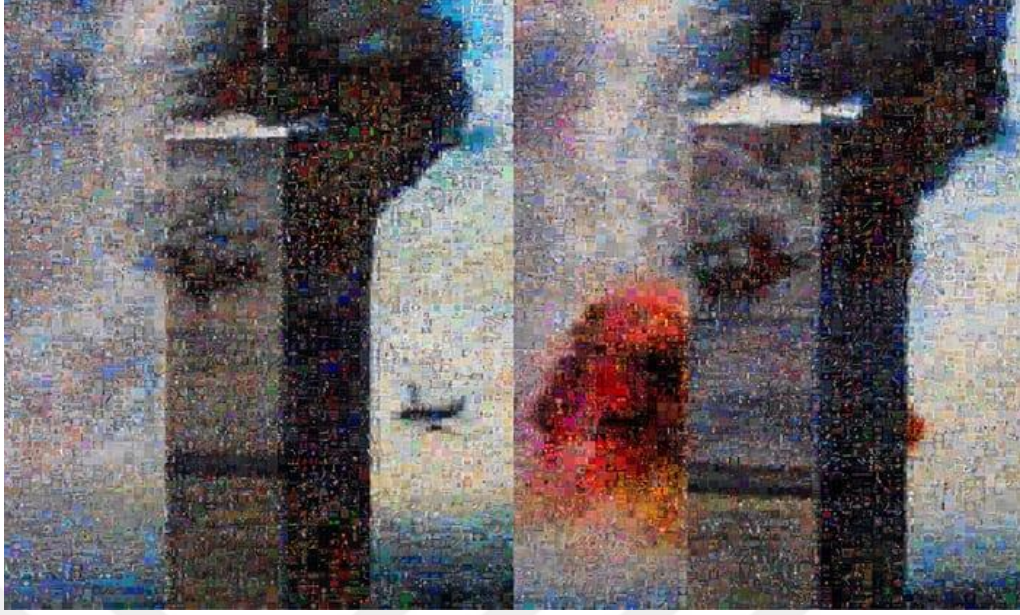


**Resim 86:** Joan Fontcuberta, Googlegram 5: Abu Ghraib, 2005.



**Resim 87:** Detay

Bir başka uygulamada ise 11 Eylül uçak kazasının anlık fotoğraflarından bir kesit görülmektedir. “Tanrı”, “Yahve” ve “Allah” kelimelerine karşılık gelen 8000 fotoğraf bir araya getirilmiştir. Bu kelimelerin özellikle seçildiği anlaşılabilmektedir (Resim 88).



**Resim 88:** Joan Fontcuberta, Googlegram: 11-S NY, (2005).

Günümüzde pek çok sanatçının politik anlatımları için ya fotoğraftan yararlandığı anlaşılmaktadır. Bu ya görüntünün kendisini kullanarak ya da birebir yeniden resmederek yapmaktadırlar. ABD’li fotoğrafçı Dorothea Lange’in 1929’da Büyük Bunalımın kurbanlarını görüntüleyen fotoğrafı estetik ve ideolojik kaygılarla resimsel düzlemde yeniden üretilmek üzere alıntılanan görsellerdendir. Gerek sembolik bir anlatım gerek birebir gerçekçi bir uygulama olsun amaç durum ve olayları en vahim ve en ilgi çekici yanını yakalayıp insanlara gösterebilmek ve insanlarda bir bilinç farkı yaratmaktır. Fotoğrafı yeniden üretim mantığı ile bize hatırlatan isim Eric Yahnker olur (Resim 89). Yeniden ürettiği ve “Göçmen Anne Arıyor” adını verdiği çalışması “Her şeyi eşit derecede önemli ve aynı derecede önemsiz yapmak için işleri bulanıklaştırıyorum.” diyen Richter’in çalışmalarını hatırlatmaktadır. Fotoğrafın netleme ayarları ile oynanmış görüntüsünün yeniden üretimi olan Richter’in çalışmaları Bilindik bir hikâyeye dönüşmesi ve anlatılacak olan şeyleri tek bir gösterge ile ifade edebilecek ikonik bir göstereye dönüşmesi puslu bakışın ardından bile bu görüntünün tanınabilmesini kolaylaştırmaktadır.



**Resim 89:** Eric Yahnker, Göçmen Anne Arıyor, 2011.

Politik anlatımları ile tanınan Taner Ceylan da fotoğraftan yararlanan sanatçılardandır. Türkiye’de çalışmalarının ideolojik içeriği nedeniyle galerilere kabul edilmeyen sanatçı ders verdiği üniversiteden de aynı sebepten dolayı uzaklaştırılmıştır. Aykırı bulunan sanatından, “I Love You” başlıklı boksör resimlerini ağır darbe almış boksör fotoğraflarından yararlanarak yapmıştır (Resim 90). Çalışmasında terörden, savaşıardan, göçmen krizini ve yaşadığı sıkıntılardan dolayı Türkiye’yi sürekli yumruk yiyen ve yıkılmak üzere olan bir boksörle imlemesi oldukça tepki görmüştür. Fütürizmin savaşın ve şiddetin estetiğine yönelik duyduğu haz, Ceylan’da tekrar karşımıza çıkmaktadır. Ceylan bunu kendisiyle yapılan bir röportajında şöyle dile getirir:

Boksörde de benzer bir romantizm var. Gözlerinin içine bakıyor, seninle iletişimde. Aynı ahşap heykel gibi; davetkâr, alabildiğince cinsel tınısı var ama işte çelişki tam burada başlıyor. Kan da var, acı da var, güzellik de, romantizm de, aşk da... Detayını inanın ben de tanımlayamıyorum. Zaten asıl derdim de; bu tanımlanamaz saf duygunun dışarı fişkırması. Acının ve zevkin karmaşasının, tüm saflığıyla tabloda belirivermesini istiyorum (kaosgl.org, [19.10.2016]).



**Resim 90:** Taner Ceylan, I Love You, 2008. (Yağlıboya).

Günümüzde sanatçının tercihi, konusu ne olursa olsun başkasına ait duyguların katışıksız birer göstereni olan fotoğrafların ve sayısal görüntülerin yenidenüretimidir. Fotoğraf, sinema ve hiper görüntü teknolojileri ile oluşturulan imgelerin de şeylerin doğasına ve onlardaki düzenin estetik seyrine ait bilgiye gönderme yapmayan, kendini yeniden üreten bir dil olması resimsel üretimde de aynı imgelerin yeniden üretilmesi çelişkili bir temsil sürecini doğurmuştur. Aslında bu yenidenüretimün üretimi olan hipergerçekçi gerçeklik, bir başka gerçeklik deneyimi önermemektedir. Bir dönem modernist resim imgesi kitle kültürünün görsel dilinin yanılısamalı gerçekliğini eleştirmek üzere gelişmeye başlasa da, teknoloji ile yayılan görsel imgelerin yabancılaştırıcı etkisi, resim sanatında model ve imge birlikteliğinin terk edilmesine neden olmuştur. Fotoğrafla başlayan dijital aktarımlar, 1960’larla birlikte resim sanatını görsel kültürün gösterim rejimine ve mevcut sisteme daha da yaklaştırmıştır. Dolayısıyla avangard resim anlayışı “piyasa ve tüketim kültürü ile işbirliği yaparak, sürekli üretilen ve gerçekliği olduğu gibi taklit etme iddiasında olan imgelere yerini bırakmış gibidir” (Ümer, 2017:1544). Bu durumda egemenden bağımsız hareket etmek isteyen muhalif sanatçının iletişim sürecinin kurgu yanılısamasını aşacak kadar güçlü imgeler yaratması oldukça zorlaşmıştır.



Bu yaratımlar oldukça girift bir yapı içinde seyreden bilgi nesnesinin üstelik tam bir kesinliğe kavuşamadığı ve sürekli olarak yeniden üretildiği bir dünyada yapılmaktadır. Aktulum (2011:43)'un da belirttiği gibi; “Umberto Eco’yla birlikte alıntının, yinelemenin, sanatın neredeyse tüm biçimleri dışında tüm yaşamımızı sardığı, belirlediği bir dönemden geçtiğimizi söyleyebiliriz”. Dolayısıyla gerçekliğe kurgusal araçlarla, kurgusal bir süreçle ya da manipülasyona uğramış imgelerle ulaşmaya çalışılması en başından olanaksızlığı işaret etmektedir. Ancak Slavoj Zizek (2002a:78) “Gerçek, her zaman için kurgulama işleminin açıkta bıraktığı alanları ve eksikleri taşıyan bir aktarımdır” demiştir. Çarpıtılış yoluyla ortaya çıkan ‘şey’ de olsa toplumsal gerçekliğin etrafında yapılandığını, bu temsil biçiminin günün gerçekliğini yansıttığını kabul etmek gerekir. Buna bağlı olarak sanatın, tarihsel toplumsal ve kültürel gelişmelerin, sınıflar arasında meydana gelen çatışmaların ürünü olduğu bir kez daha anlaşılmaktadır. Bu nedenle sanat fenomeninde toplumda egemen olan sınıfın düşüncelerini ve yönsemelerini bulmamız kaçınılmazdır.

Toplum, sanat ve edebiyat konularını anarşist bir bakış açısıyla ele alan eleştirmen Herbert Read (1987:90) de, sanatla toplum arasındaki bağlantıyı; “Hiç kimse sanatçı ile toplum arasındaki derin bağı inkâr edemez. Sanatçı topluma dayanır. Tonunu, hızını, şiddetini üyesi bulunduğu toplumdaki alır” şeklinde açıklamaktadır. Arnold Hauser ise yaklaşımında doğrudan doğruya karşılaştırma ve benzetme yöntemiyle, belli bir dönemin sosyal tarihindeki olayları ve davranış biçimlerini ele alarak bunların genel olarak sanatsal üretime resimsel üsluplar olarak nasıl yansıdığını anlamaya çalışır (Lyotard’dan akt. Kahraman, 2002:26). Sanat tarihçisi Nicos Hadjinicolaou sanatsal yaratmayı ve imgelerin üretilmesini yine sınıf çatışmalarına ve ideolojiye bağlar ve her toplumda estetik ideolojiyi egemen sınıfın belirleyeceğini iddia eder. Güzellik, estetik, mimesis, estetik etkinin özgüllüğü gibi kavramların, belli bir yapıtın veya üslubun tarihsel analiz içinde değerlendirildiği sürece anlam kazacağını belirtmektedir (Yenişehirlioğlu, 1993:50).

Platon’a kadar dayanan ve 20. yüzyılda tekrar gündeme gelen yansıtmacılık kuramı da siyasi bir içerik kazanarak diğerleriyle aynı şeyi yani sanatın, toplumun nabzını tutan bir üretim olduğu fikrini paylaşır. Sonuç olarak bir diyalektiğin yansıması olarak sanatı, genel tarihsel-toplumsal gelişmenin dışında düşünmek olanaksızdır. Bu yüzden sanata toplumbiliminin uygulanması, sanatta biçim ve öz

değişmelerinin toplumsal nedenlerinin araştırılması gerekmektedir. Sanatın dönemsel gerçekliğine ancak bu yolla ulaşılabilecektir. Bir üslup çözümlemesinde, sanatta üslubu belirleyen etkenin toplumsal öge olduğunun görülmemesi en ince sorunların ve ayrıntıların anlaşılmasını güçleştirecek ve kaçınılmaz bir yanılgıya düşürecektir (Woolf, 2000:78). Dolayısıyla toplumsal yapı içinde belli dönemlerdeki sosyal ve ekonomik davranış biçimlerinin ve özellikle de araçlarının sanatta kuralları ve imgeleri belirlediği anlaşılmaktadır.



### III. BÖLÜM

#### 3. PROPAGANDA İMGELERİNİN PLASTİK DÜZELEMDE YENİDEN ÜRETİMİ

İktidarların, toplumsal formasyonu kendi devamlılıkları için ürettikleri, diğer taraftan üretimin kendi içinde devamlılığını sürdüren bir sistemi arzu ettikleri bilindik bir gerçektir. Dolayısıyla ideolojilerin, toplumsal bütünlüğü (formasyon) sağlamak gibi önemli bir işlevi üstlenmesi gerekir (Althusser, 2006:46). Bu nedenle ideolojiler, değişmesi istenen somut koşullarla birlikte insanları da olduklarından farklı özneler olmaya çağırırlar. Yaptıkları çağırının biçimi ile koşullar arasında bağdaşma imkânı olduğu ve açık bir zora dayanmayan yönetme süreçleri ile desteklendiği sürece ideolojiler hayata geçebilecektir (Althusser, 2000:12; Üşür, 1997:41). İdeolojileri bu açıdan destekleyen en etkili silahın propagandalar olduğu söylenebilir. Propagandanın önemi Birinci ve İkinci dünya savaşları sırasında daha da anlaşılır. Bu dönemde savaşı önermek üzerine geliştirilen propagandaların afiş, radyo ve sinema gibi araçlarla yapılması propagandaları etkili hale getirmiştir. Bu yöntemler 60'lar ve sonrasında popüler kültürü ve bu kültürün ürünlerini empoze etmek, yeni hayat tarzına uyumu kolaylaştırmak, sisteme adapte olmuş ve kontrol edilmesi kolay bireyler yaratmak için kullanılmıştır. Görsel alanda üretim yapan bu araçlar sanatı da kaçınılmaz olarak etkilemiştir. Aktulum (2016:229)'un da belirttiği gibi medyanın etkisi ve mekanik yaşam biçimi, görüntünün odağa alındığı sanatçının ise dışarıda bırakıldığı ve sanatçının izlerinin silikleştiği bir alan yaratmıştır. Özellikle 1917 ve sonrasında sanatçılar, makine dilini yöntemleri içine katarak bu alana müdahale ettikleri görülür. Kolaj, montaj, fotomontaj, baskı vb. seri üretim teknikleri ile yenidenüretimler gerçekleştirilir. Amaç “yeniden çerçeveleme, görüntüyle oynayarak yeni bir etki yaratma, bilinen bir görüntü üzerindeki algıyı değiştirme, alışılmışın dışında biçimler üretmektir” (Aktulum, 2016:230).

Sanatta yenidenüretim ilk amacı, klasik anlayışın temsil biçiminden uzaklaşılmasını ve özelliğinin silinmeye çalışıldığını göstermektir. Bu tür çalışmalar her tür ideolojiden uzaklaşarak kendini gizleyen ve bu nedenle örtük birer siyasi eğilim barındırdığını düşündüren muhalif adımlar olarak değerlendirilebilir. Bu yöntem üzerine geliştirilen gerek “Yazarın Ölümü” (Roland Barthes, 2014) gerekse

“Özgürleşen Seyirci” (J. Rancière, 2008) fikirleri de yeniden üretimde ötekiyle girilen anlamsal ve yapısal ilişkiye temel oluşturmuştur. Elbette burada yaratıcının ölümü, yaratıcının ortadan kalkması olarak değil, öznenin parçalanışı, sabit bir anlamın olmaması, metnin ya da resmin çoklu okuma ile ilişkilendirilebilmesidir. Dolayısıyla yeniden üretimle özneye başka bağlamlarda özgürlük tanınır. Aktulum (2016:258)’a göre; “Ötekinin yapıtını alıntıyla yeniden resmeden her resim ötekine gönderme yapan bir varyasyonudur”. Bu işlemi bir söyleşi olarak gören Aktulum (2016:259), bu söyleşinin olumlu geçmesini ötekenden sonra, ötekine göre üretim yapılmasına bağlamaktadır. Bu üretim biçiminde, üretilmiş bir sanat yapıtı başka bir yapıtın nesnesine dönüşmektedir. Bu tür uygulamalar ile yapıt yaratıcısından dahi ayrılmakta ve yeni okumalara olanak tanıyacak bir üretimde yeniden var olabilmektedir. Asıl amaç bir önceki ile yeni bir üretim yapmak değil yeni bir düşüncüyü bir önceki üzerinden geliştirmektir. Bu anlamda uç bir örnek olarak gösterilebilecek olan, Sherrie Levine’in, Walker Evans’ın yapıtlarının fotoğraflarını çekmesi ve kendi imzasını atarak yeniden adlandırmasıdır (Resim 91).

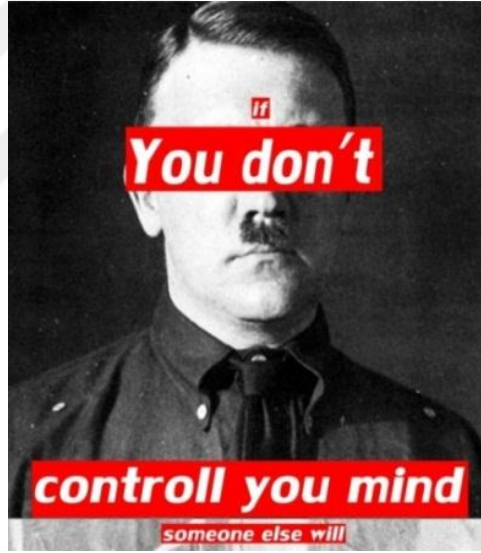


**Resim 91:** Sherrie Levine, Walker Evans’dan Sonra, 1981.

Burada öteki, bir diğer bakışa ait olan göstergedir. Bir fotoğrafın yeniden üretimleri ile birebir aynı dahi olsa anlamın resmin sanatçısına göre değişebildiği düşüncesi gerçekleştirilir. Bu ilişkiye Barthes’ın metin ile yazar arasında kurduğu düşünceleri üzerinden açıklık getirilebilir. Barthes (2007:59), “yazar ortadan kalktığında, bir metnin anlamını çözme iddiası (...) oldukça boş bir iddia durumuna gelir” demektedir. Çünkü, “metne bir sınır dayatmak, onu sonul bir gösterilenle

donatmak ve yazıyı kapatmak” anlamına gelmektedir. Bu yapı, Benjamin’in ‘aura’nın yokluğu ile tanımladığı teknik yoldan yenidenüretimde, anlamların çoğaltılarak var olabileceği düşüncesiyle de örtüşmektedir.

Sanatçının yenidenüretimler ile kazanmaya çalıştığı politik başarı ise, ötekiyle girilen söyleşiyi anlamlı bir görünüme kavuşturması ve bu imgelere egemen söylem dışında anlam kazandırması ile ilgilidir. Barbara Kruger bu söyleşiyi anlamlı kılan isimlerden biridir. Kruger’ın çalışmalarından birinde artık siluetinden bile tanıyabileceğimiz bir Hitler görseli ile karşılaşılır (Resim 92). Bu üretim, sanatçının politik olarak söylemini başka bir görsel üzerinden nasıl geliştirilebileceğini kanıtlamaktadır. Grafiğin yöntemlerinden ‘rebus’ ile anlatımın kuvvetlendirildiği görülür. Burada yeniden üretiminin nedenini açıklayan da bu yöntemle imgenin üzerine yerleştirilen yazı olur.



**Resim 92:** Barbara Kruger, İsimsiz, 2000.

Bu tür yöntemlerde sanatçı muhalif bir tavır oluştururken bir riski de beraberinde taşımaktadır. Yenidenüretim mantığında Benjamin (2007:55)’in de belirttiği gibi gerçeklikten bir kopuş yaşar. Bu kopuş bir nesnenin hakikiliğinin maddi varlığından, tarihsel tanıklığına kadar o nesnede gerçekleştirilmiş olanların bütününden ayrılması anlamını taşımaktadır. Dolayısıyla bilginin ve görselin gerek basın gerekse sanat aracılığıyla çoğaltılması, imgeyi ilk toplumsal işlevinden ve imgenin gerçekliğine yöneltilecek olan tepkilerden uzaklaştırmaktadır. Bu durumda bu üretim ilişkisinin gösterdiği asıl şey sanatın iletişim araçları ile olan ilişkisidir.

Gilles Deleuze'un bu ilişkiyi yine tüketim ve altında yatan nedenlere bağladığı anlaşılmaktadır:

Gündelik hayatımız ne kadar standartlaşmış, klişeleşmiş ve hızlandırılmış tüketim nesnelere üretimine maruz kalmışsa, ona o kadar sanat eklenmelidir. Bu tekrar aşamaları arasında, eşzamanlı hareket eden küçük farklılığın ayıklanmasını ve en uç noktadaki alışılmış tüketim serileriyle yıkım ve ölümün içgüdüsel serilerinin yankılanmasını mümkün kılar. Böylece sanat zalimliğinin görüntüsünü aptallığına bağlar, tüketimin altındaki şizofrenik çene gürültüsünü ve onun altındaki hala en önemli tüketim yöntemi olan savaşın en bayağı yıkımlarını ortaya çıkarır. Sonunda farklılık ifade edilebilir diye, bu uygarlığın özündeki yanılısma ve şaşırtmacayı estetik olarak yeniden üretir (akt.Foster, 2009:98-99).

Bu üretimde insanların belli kalıp yargılarla tepkisizleştirildiği anlaşılır. Bireylerin sosyal hayatta kimliğini oluştururken ve buna bağlı olarak ilişkilerini kurarken de iletişim araçlarının yarattığı bu kalıp yargılar olan stereotip<sup>2</sup> yani basmakalıp düşüncelerle hareket etmektedir. Genel olarak stereotiplerle hareket eden bireyin bir konu hakkında genel düşüncesi değişime karşı direnç göstermektedir (Bilgin, 2007:130). En önemlisi bu kalıplaşma “biz” ve “onlar” ayırımına yol açmakla birlikte ötekileşmeyi beslemektedir. Bu nedenle bireyin medyada gördüklerine inanma eğiliminde olmasında, bu eğilimi davranış biçimi olarak geliştirmesinde bazı sosyolojik ve psikolojik temellerin olduğu açıktır (Ünür, 2013:253). Henri Tajfel'in gruplar arası ilişkileri analiz etmek üzere geliştirdiği Sosyal Kimlik Teorisi de bunlardan biridir. Sosyal Kimlik Teorisi, medyada gördüklerimize inanma ve uyum gösterme gerekçesini açıklar. İlk göze çarpan da “sosyal kategorizasyon”dur. Sosyal kategorizasyon, bulunduğu gruptan dışlanmamak adına gruba bağlı kimlik oluşturma çabası olarak özetlenebilir. Bu da grubu oluşturan öğelerin yönetilmesini gerekli kılar. Grubun yönetimi yine egemenin çıkarları ile ilgilidir (Ünür, 2013:253). Egemenin, mevcut sistemi stereotip/kalıp yargılarla dönüştürmesi ve yönetiminde bulundurduğu medya ve araçlarıyla kitleye geçirmesi için bu imgelerin pek çok kez görünür olması gerekmektedir. Bu görüntüler görsel olan tüm alanlarda yer aldığı gibi sanatın içinde de görünür olmaktadır. Bu durum bu imgelerin tanınırlığını artırmakla birlikte, imgeyi tanımlayan tüm unsurlar imgenin bağlamına ait ipucunu

---

2 Etimolojik olarak stereos (sağlam, dayanıklı) ve typos (karakter) sözcüklerinden türeyen “stereotip”, Walter Lippmann'ın “Public Opinion” adlı kitabında “*bir grup kişiye (etnik, cinsel, mesleki gruplar) atfedilen özellikler bütünü*” olarak tanımlanmıştır (Bilgin, 1996:98).

vermektedir. Öyle ki bazı imgeler görünmez hale getirilse dahi zihin artık bu imgeleri tanımaktadır. Örneğin; Eric Yahnker'ın Büyük Buhranı hatırlatmak için, "Göçmen Anne Arıyor" adıyla yeniden ürettiği Dorothea Lange'in "Göçmen Anne" adlı fotoğrafını neredeyse görünmez hale getirmesine rağmen imgeler tanınırlığını kaybetmemektedir (Bkz: 44-45).

Araştırmanın bu son bölümünde de modern teknoloji imgelerinin pek çok kez görünür olmasının yarattığı etki, araştırmacıya ait plastik süreçte sorgulanmaya çalışılmıştır. Gerek medya gerekse sanat aracılığıyla sürekli olarak yeniden görünür olan propaganda imgelerinin, çok da sorgulanmadan bağlamları ile birlikte propaganda adına pozitif ya da negatif bir değer yaratmaksızın, özgün bir plastik üretim biçimi üzerinden tanınırlıkları sorgulanmaktadır. Bu sorgulama Yahnker'ın "Göçmen Anne Arıyor" adlı çalışmasında olduğu gibi, bulanıklık ya da görünmez olma etkisi ile yapılmaya çalışılmıştır. Bu üretim biçimi ile post-yapısalcı argümanlar ekseninde değerlendirilmesi gereken resimler, bizi Derida'nın, "sous rature" (altını silme) yöntemine götürmektedir. Bu yöntem yapı sökülme mantığı ile yeniden anlam üretmek üzere bir sözcüğün ya da metnin yazılması sonra çizilmesi, silinmesi, karalanması ve en sonunda hem sözcüğü hem de karalamasının baskıya verilmesine dayanmaktadır. Bu işlem sayesinde hem karalama hem de sözcüğün kendisi bir arada durabilmektedir. Amaç gösterenin doğrudan doğruya gösterilenle birebir karşılıklı ilişkisinin olmadığını, sözcük ile şey ya da düşüncenin bir ve tek olamayacağını anlatmaktır. Dolayısıyla gösteren ile gösterilenler sürekli olarak yeni birleşimler içinde var olabilecektir. Derrida'ya göre gösterge, "bir başkasının izince", bir anlamda yoklukla eşdeğer olarak sonsuza dek bir başkası tarafından belirlenmektedir (Sarı, 2017:178-180). Bu durumda Saussurecu gösterge tanımı olan "gösteren ile gösterilenin aynı sayfanın iki ayrı yüzü" olduğu düşüncesi yetersiz kalmaktadır. Metin açık yapıt mantığı ile sonsuz bir döngüde yeniden ve sürekli olarak dolaşıma girmektedir. Derrida'nın bu iz/gösterge tanımı postmodern düşüncenin niteliğini, öznenin ve nesnenin varlık durumunun sorgulanması ise postmodern çalışmaların kurgulanma mantığını oluşturmaktadır. Derrida'yı en iyi örnekleyen çalışmalar ise Robert Rauschenberg'e aittir. Sanatçının silme eylemi ile göstergeleştirdiği bu düşünce 'Silinmiş de Kooning Deseni'ni ortaya çıkarmıştır (Resim 93). Bu çalışma için Zizek (2012:130), gerçeklik adına önemli bir tanım yapıldığını belirtir. Çünkü

ona göre “gerçeklik alanı a nesnesinin çıkarılmasına dayalıdır, ama yine de bu alanı a nesnesi çerçeveler” (Şahiner, 2009:167). Bu işlemle yani bir desenin ya da resmin silinmesiyle de bir nesne ortaya çıkmaktadır. İki durumda da nesne varlığı korunur. Dolayısıyla bu çalışma esasen gerçeklik tanımını somutlaştıran bir uygulama olarak değerlendirilebilir. Diğer bir isim ise Mike Bidlo’dur ve bu silme eylemini bir adım ileri taşır (Resim 94). Aynı gerekçeyle ve yine aynı başlıkla Rauschenberg’in çalışmasını kendine mal eder. En nihayetinde silme eylemi ya da kapatma işlemi yeniden üretimin üretimi olarak sonsuz bir okuma döngüsünde kendini var edecektir.



**Resim 93:** Robert Rauschenberg, Silinmiş de Kooning Deseni, 1953.

**Resim 94:** Mike Bidlo, Robert Rauschenberg değil: Silinmiş de Kooning Deseni, 2005.

Bu anlamda kapatma işlemi de imgesel bir üretilimdir ve bu işlem ile daha önce üretilmiş olan bir fotoğrafın ya da resmin yeni bir bağlamda var edildiği anlaşılır. Hasan Bülent Kahraman (2000:11)’in da belirttiği gibi:

Bağlamsallaştırmanın bir metafizik kurgu olduğunu söylemek gerekir. Nesneyi yeni bir bağlama taşırken onu bir varlık ötesine götürmekte ya da bir varlık ötesinden şimdinin bağlamına yerleştirmektedir. Bu anlamda mevcudiyet sürecin her aşamasında gücünü ve gündemdeki yerini korumaktadır.

Fotoğraf üzerine yaptığı karalamalarla ya da silerek ve boyayarak mevcut imgeyi yok etme girişimleri ile fotopentürü örnekleyen Arnulf Rainer’in amacı da hem geçmişi hem de bugünü işin içine katmaktır (Resim 95). Rainer, özgün birer yapıt olarak ele aldığı fotoğrafları nesne niteliğine kavuşturarak yeniden üretmiş ve kendi anlamını yaratmıştır. Bu anlamda “Rainer’in yapıtları, geleneksel imgelemi



dönüştüren ve ona yeni kavramsal boyutlar kazandıran çağdaş bir estetik önermektedir” (Şahin, 2012:86).



**Resim 95:** Arnulf Rainer, Kendi Portresi, 1975.

Aynı şekilde Atilla İlkyaz da fotoğrafı plastik sürecinde bir ifade aracı olarak kullanan isimlerdendir. Pek çok isim gibi o da fotoğrafa müdahale ederek anlatımını kuvvetlendirir. “Şimdi Haberler ve Foto-Resimler” adını verdiği seri çalışmalar için gazete kesiklerini kullanması resimlere siyasi bir kimlik de kazandırmaktadır (Resim 96). Görülmüş ve yaşanmış haber fotoğraflarının çalışmalarda yeniden üretmesi sanatçının güncel olana gönderme yaptığını ve ideolojik görüşünü açığa vurduğunu kanıtlamaktadır (Şahin, 2012:124).



**Resim 96:** Atilla İlkyaz, Şimdi Haberler serisinden, 1998-2002.

Ancak geçmişte propaganda bağlamında kullanılmış imgeler bu yöntemle yeniden üretildiğinde yeni bir gerekçe sunabilecektir. Yani yeniden üretilirken bağlamı ilk propaganda amacından sapmış olacaktır. Bu çalışmalarda da görüldüğü üzere propaganda fotoğraflar işleme tabi tutulduğunda bağlam değişse de yapıt belli bir gösterim biçimi üzerine oturtulduğu için izleyici imgelerin bağlamını ve göstergelerinin bütünlüğünü sorgulamış olacaktır. Böylece silme ya da kapatma işlemine dahi tabi tutulsada arda kalan işaretler ve izler görüntünün zihin tarafından tamamlanmasını sağlamayacaktır. Bu tür bir işlemle dahi imgenin bağlamı yeniden hatırlanacaktır.

Bu bölümdeki çalışmalar da; bir dönem propaganda amacıyla kullanılmış fotoğrafların tuval üzerine transferleri ve bu transferler üzerine müdahalelerden oluşmaktadır. Bir tür geçmişle başlatılan bu diyalogta, bu bağlantı daha çok seyirciye bırakılmıştır. Tüm alıntılanan fotoğrafların yeniden üretiminde ayna görüntü seçilmiştir. Bunun ilk nedeni transfer edilen görüntüleri kapatma işlemiyle birlikte izleyici kitlenin tanıma gerekçelerini aza indirmektir. Bu işlemi ilk çalışma olan “Iwo Jima’daki Suribachi Tepesinde Yükselen Bayrak” (Resim 24) adlı fotoğrafın yeniden üretimi üzerinde çözümleyecek olursak; Rusya’lı Yahudi bir ailenin çocuğu olduğu bilinen Joseph Rosenthal’ın çektiği bu fotoğrafta, 23 Şubat 1945 öğle saatlerinde Iwo Jima’daki Suribachi dağının tepesinde Amerikan bayrağının dikildiği anı görülmektedir (Resim 97). Amerikan cephesinde, propaganda amaçlı kullanılacak olan ve Rosenthal’ı ünlendiren bu ikonik fotoğrafta birlik ve bağımsızlık kavramları işlenmektedir. Ayrıca Amerika’nın yüceltildiği fotoğraflardan biri olan bu kare pek çok kez yeniden üretilmiştir. Yeniden üretildiği tüm bağlamları da Amerikan sistemini ve ekonomik göstergelerini yüceltmek üzerinedir. Gelenekler ve anlam süreçlerine göre düzenlenmiş bu işaretler teknoloji öncesi belli bir kültürün ifadesi olabilecekken iletişim araçları ile ortak kültürün göstergelerine dönüşebilmektedir. İmgelerin tanınırlığını kolaylaştıran en önemli sebep de budur. Beş askerin bayrağı zafer kazanıldığı iddia edilen tepeye dikmeleri anından, sadece bayrağı yaptığı açı ile resimde göstermek resmin tamamını anlamlandırmaya ve anımsamaya yetebilecektir. Ancak bir başka ipucu olarak solda ve en sonda duran askerin bayrağa uzanan elinin açıkta bırakılmasıdır. Bu askere ait

el ve diğer eriyen çizgiler resmin plastik dengesini korumak adına kapatılmamıştır. Geri kalan tüm göstergeler resimden silinmiştir.



**Resim 97:** Mavi Çakmakçı, İsimsiz, 2019.

Bu çalışmaları sadece birer yenidenüretim olarak değil, röprodüksiyon olarak da değerlendirmek gerekebilir. Aktulum (2016:51)'un röprodüksiyon üzerine yorumları bu değerlendirmeyi geçerli kılmaktadır.

Röprodüksiyon bir yapıt, özgün benzer olmaya uğraşmaz, tam bir kusursuzluk arayışına kalkışmaz, özgün yapıta sadık bir yeniden üretimdir, o kadar. Yine de özgün yapıtın röprodüksiyonu, bir tanınabilirlik özelliği taşıdığından resimde alıntının önemli bir aşaması olarak görülmelidir. Tanınabilirlik izleyiciyi alıntılama sürecine katar (...) Tanıma aşaması ise yazınsal bir metinde “ayraç” kullanımıyla gerçekleşmektedir.

Bu bağlamda çalışmalar, Wolman'da olduğu gibi (Resim 55) kesintilere uğrarken tam bir ayraçla biçimlendikleri söylenebilir. Resimlerde “ayraca” karşılık gelen ise boşluk alanlardır. Bu biçimlenme çalışmalardan biri olan, Eddie Adams tarafından çekilen fotoğrafın yeniden üretimi üzerinden tartışılabilir (Resim 98). Öncelikle alıntılamanın yapıldığı fotoğrafta Viet Kong'lu olduğu şüphesiyle alıkonulan bir kişinin, Güney Vietnam polis teşkilatının şefi Tuğgeneral Nguyen Ngoc Loan'ın, başından vurarak öldürülmesi anına ait olduğunu belirtmek gerekir (Resim 67). Esirin, yani Lém'in, Viet Kong ölüm mangasını komuta eden bir

ayaklanmacı olduğu açıklanmıştır. Viet Kong ölüm mangasının, Güney Vietnam Ulusal Polis memurlarını veya polis memurlarının ailelerini katlettikleri hatta cesetlerden bazılarının General Nguyen'in yardımcısına ve yakın arkadaşına ait olduğu, Lém'in ise cesetlerinin olduğu hendeğin yakınlarında ele geçirildiği da bilinmektedir (Vikipedi, [16.12. 2018]). Bu bilgi fotoğrafın bağlamına ilişkin bilgiye sahip olmanın bakışı nasıl değiştirdiğine yönelik bir açıklama olarak kabul edilebilir. Ancak fotoğrafın bağlamındaki gerçek her ne olursa olsun bu fotoğraf bir idam sahnesi olarak kalıcılığını korumuş ve insanları etkileyen en önemli ayrıntı esirin yüzündeki korku olmuştur. Dolayısıyla bu fotoğrafta tanımlayıcı görüntü olarak kalan ve savaş karşıtı akımları hareketlendirmiş olan, esir ve cellat ilişkisinin bu kadar gözler önünde yaşanmasıdır. Esirin yüzü silahtan çıkan sesi ve acıyı bize neredeyse duyurur. Bu nedenle plastik süreçte korkunun göstergesi olan esirin yüzü tanımlayıcı öge olarak seçilmiştir. Seçilen bu öge yukarıda da belirtildiği gibi tanınabilirlik aşamasına ulaşmak için gerçekleştirilen bir işlemdir. Diğer plastik unsurlar sadece bu görsele hizmet etmek amacıyla kurgunun içinde yer alan ve fotoğrafa ait dış çizgilerdir.



**Resim 98:** Mavi Çakmakçı, İsimsiz, 2019.

Vietnam'da yaşananlar, savaş karşıtı grupların kullanabileceği pek çok dramatik sahneyi barındırmaktadır. Bunlardan biri yine propaganda fotoğrafı olarak

tarihe geçen Huynh Cong Ut'un çektiği “Çocuklar Napalm Bombasından Kaçıyor” adlı fotoğraftır (bkz. 34). Napalm Bombası'nın 1940'larda bir kimya komisyonunca geliştirildiği bilinmektedir. Silah olarak ilk kullanıldığı yer Vietnam'dır. Dünya üzerinde en çok bilinen bu savaş fotoğrafı, Napalm bombası atıldıktan hemen sonra çekilmiştir. Fotoğrafta en dikkati çeken ve sahnenin dramatikliğini sağlayan Kim Phuc adındaki küçük kız olmuştur. Bu bombardıman sonrasında iki kardeşini kaybettiği bilinen Phuc'un da ağır yanıklarla koştuğu görölmektedir. Bu fotoğraf kısa sürede dünyanın ilgisinin Vietnam Savaşı'na yönelmesine neden olur. Ut'un çektiği bu fotoğraf ise savaşın sembolü haline gelir. Savaşın kahramanı da bu küçük kız olur. Bu nedenle yeniden resmedilen parçalar da kıza aittir (Resim 99). Tanımlayıcı bir diğer öğe olarak ise tüm resimlerde buna dikkat edilmiş ve gönderme yapılan fotoğrafın renk ilişkisine sadık kalınmıştır. Teknolojinin yeniden üretimine sadık kalmak ve tanınırlığı kolaylaştırmak amacıyla tüm resimlerde bir çoğaltma yöntemi olan transfer uygulanmıştır (onedio.com, [09.08.2016]). Bu anlamda çalışmalar postmodern sanat anlayışına uygun olarak belli bir kültürel birikimle kavramaya zorlar. Dolayısıyla izleyiciyi alımlamaya çağırın bir görünüm sunarlar. Burada çalışmaların tanımını tam anlamıyla yapmak için Aktulum'un alıntıya ilişkin ayrımını hatırlatmakta yarar vardır. Aktulum (2016:114-115)'a göre “resimde taklit, (biriciklik niteliğinden dolayı) yapıtın model aldığı yapıtla olan ilişkisi tamlık sunmaktan uzak olduğundan, alıntı yerine *ödünçleme* ya da *yer değiştirme*, *bağlam değiştirme* daha uygun kullanımlar gibi görünmektedir”.



**Resim 99:** Mavi Çakmakçı, İsimsiz, 2019.

Eylül 1945 tarihlerinde Japonaya'ya atılan atom bombasının Amerikan Ordusu tarafından bölgedeki zararları belgelemek için görevlendirilen Joe O'Donnell'in çektiği bir fotoğraf da propaganda tarihine geçer (Resim 100). Onu en çok etkilediği bilinen fotoğraf karesinde bir çocuk ve sırtında taşıdığı kardeşi vardır. Büyük çocuğun sırtında kardeşinin na'sını taşıdığını ise onu ölülerin yakıldığı alana getirdiğinde fark eder. O'Donnell, yıllar sonra Japon muhabirlere bu fotoğrafla ilgili anısını şöyle aktarmıştır:

On yaşlarında bir çocuk gördüm sessizce yürüyen. Sırtında bir bebek taşıyordu. Japonya'da o günlerde, çok sık görülürdü sırtlarında kendi küçük kardeşlerine sahip çıkan çocuklar, ama bu çocuk açıkça diğerlerinden farklıydı. Yüzündeki ifadeden ciddi bir nedenle buraya gelmiş olduğu görülebiliyordu. Ayağında ayakkabısı yoktu. Yüzü kaya gibi sertti. Bebek ise uyuyor gibiydi. Çocuk beş ya da on dakika durdu. Beyaz maskeli adamlar ona doğru yürüdü ve sessizce bebeği tutan ipi çıkarmaya başladılar. O zaman bebeğin ölmüş olduğunu gördüm. Adamlar bebeği el ve ayaklarından tutarak ateşin üzerine yerleştirdiler. Çocuk, alevleri izlerken, dimdik ve hareket etmeden duruyordu. Dudağını o kadar kuvvetli ısıırıyordu ki alt dudağına kan oturmuştu. Ateş güneş batımı gibi hafif hafif yandı ve bitti. Çocuk arkasını döndü ve sessizce uzaklaştı (Tanrıverdi, [13.05.2018]).



**Resim 100:** Joe O'Donnell, Ölen Kardeşini Sirtında Taşıyan Japon Çocuğu, 1945.

Bu fotoğraf izleyen herkeste hüznü yaratmakla birlikte pek çok metafor arayışına da itmektedir. Örneğin; büyük çocuğun sırtındaki bebeği, yaşama son bağlayan şeyin abisinin omuzlarını saran “ip” gibi olduğu görülmektedir. bura da ipe metaforik bir anlam yüklenebilir. Ölüm uykuyla sevimli hale getirilmekte, çocuğun dik ve hazır ol duruşu kadere ve tanrıya duyulan saygıyı işaret edebilmektedir. Bu nedenle bu fotoğrafta kompozisyonu oluşturmak için seçilen tanımlayıcı öğeler bunlar üzerine olmuştur. Yine de en belirgin imgeler, karanlık içinde nurani bir ışıkla aydınlanmış olan bebeğin ve acının ifadesi olarak abinin yüzüdür. İp ise belirtilen metaforik anlamı ile resme çizgileri belirginleştirmek koşuluyla dahil edilmektedir (Resim 101).



**Resim 101:** Mavi Çakmakçı, İsimsiz, 2019.

2003–2011 yılları arasında bölge petrolünü kontrol altından tutmak adına çıkarılan Irak-ABD savaşında pek çok işkence fotoğrafına rastlanır, ancak kalplere dokunan bir esirin oğlunu teselli ettiği anlara ait olan fotoğraftır (Resim 102). Pek çok kez sosyal medyada yayınlanan bu fotoğrafta dikenli teller arkasında kafasına çuval geçirilmiş bir Iraklı ve yanında başını okşadığı oğlu vardır. Bu dönem pek çok tartışmalara ve karşılıklı sembolik bir öç alma durumuna dönüşen esirlerin kafasına çuval giydirme olayını hatırlatmak amacıyla, bu fotoğrafın plastik süreçte yeniden üretiminde de çuval açıkta bırakılmış görsele ait diğer göstergeler silinmiştir. Elbette burada çocuğun göstergesel değeri daha dramatik olabilir ancak çuval ve teller bu görselde çocuk olmadan da tanımaya yetecek bilgiyi vermektedir. Teller çizgisel değerinden ve kompozisyonu dengelediği için resme dahil edilmiştir (Resim 103).





**Resim 102:** “Çocuğuyla birlikte ABD askerlerine esin düşen baba oğlunu böyle yatıştırmaya çalışıyor”, Irak, 2003.



**Resim 103:** Mavi Çakmakçı, İsimsiz, 2019.

Ebu Gureyb Cezaevi, bilindiği üzere ABD'nin 2003 yılında Irak'ı işgalinden sonra ABD askerlerinin tutuklulara yaptığı işkence ve tecavüz olaylarının mekânı olarak tanınmıştır. Eski tutuklulardan bazıları kendilerine suyla işkence edildiğini, bir başka mahkûm kollarındaki protezlerin nasıl uyuşturulmadan çıkarıldığını, insanların üzerine köpeklerin salındığını ve tekmelerle saldırıya uğradıklarını anlatmışlardır. 12 cezaevi personelinin, tutuklulara yaptığı işkencelerin fotoğraflarını basına sızdırılmasının ardından, personel işkence ve kötü muamele suçundan yargılansa da

Körfez savaşı sırasında yaşanan bu olaylar kültürlerarası çatışmaların yoğun biçimde yaşandığı bu dönemde, kimlikler üzerinden bir ötekileştirme kampanyasının sürdürüldüğü ve bir neslin nasıl aşağılandığını göstermektedir. Diğer taraftan bir başka ırk ve sistem yüceltilmektedir. Yalnızca bir kısmı yayınlanan fotoğrafların sayısının 1325 olduğu belirtilmiştir. Ayrıca 93 video ve 660 adet porno video çekildiği, bunun genelini mahkûmların çocukları ile gerçekleştirildiği tespit edilmiştir (Hürriyet.com, [17.02.2006]). Fotoğraflardan birinde başına çuval geçirilmiş tutuklunun elektrik şoku ile işkence edildiği görülür (Resim 80). Alıntılanan fotoğrafa ait önemli görülen ve resimde görünür olan kısımlar da esirin başındaki çuval, iki yana açılmış eller ve elektrik kablolarıdır. Esirin üzerindeki örtüye ait belli kısımlar resmin kompozisyon dengesinin bozmamak adına silüet halinde resme dahil edilmiştir (Resim 104). Tanınırlığı el alt düzeyde düşürmek çalışmaların genel amacını taşımaktadır. Bu yöntemle amaçlanan asıl şey Roland Barthes'ın, S/Z isimli yapıtında önerdiği “etken yazar” kavramını, “etken izleyici” kavramı ile karşılamaktır. İzleyiciye tanınan serbestlik bizi başka bir tanıma daha götürür; “açık yapıt”. Umberto Eco'nun Açık Yapıt, Aktulum (2016:238)'un aktarımı ile;

...okuyucunun bir metne bakışının, bakış açısının, eserin verimini nasıl etkilediğini, daha doğrusu okuyucusunda metne katılım imkanı veren eserin, okuyucunun duruşu, edebi ve kültürel birikimi, inançları vs. ile nasıl zenginleştiğini ve açılım kazandığını vurgulayan bir kitaptır. Kitabın anlattığı “açık yapıt”sa, okura eğitimlik yapmayan, onu belli bir dünya görüşünün oluşturduğu belli sonuçlara varmaya zorlamayan yapıttır; açık yapıt yoruma, katılıma, zenginleşmeye, çeşitli bakış açılarıyla yeniden oluşmaya açık yapıttır (Samsakçı, 2006).



**Resim 104:** Mavi Çakmakçı, İsimsiz, 2019.

Saber al-Ashqar da Reuters foto muhabiri İbrahim Ebu Mustafa'nın çektiği bir fotoğraf karesi ile ölümsüzleşir ve İsrail Gazze arasında yaşanan sürecin kahramanlarından biri olur (Resim 105). Direnişe elindeki sapanıyla tekerlekli sandalyede katıldığı görülen Abu Salah, bacaklarını yine İsrail'in 2014'te Gazze'ye yönelik saldırılarında kaybetmiştir. Buna rağmen direnişi ve davasını anlatmak için her gün eşi ve 4 çocuğuyla Han Yunus kentinin doğusundaki İsrail sınırına gittiği bilinmektedir. Filistin mücadelesinin simgesi olan bu fotoğraf karesi de, İsrail'in Filistinlilere uyguladığı tehcir politikasına karşı 'Büyük Geri Dönüş Yürüyüşü'ne katıldığı sırada çekilir. Bu fotoğraf çekildikten kısa süre sonra bir İsrail askeri tarafından öldürüldüğü bilinmektedir. Bu kare Filistinli'lerin mücadelesinin simgesi olarak hızla yayılır. Ayrıca fotoğrafın kompozisyon olarak öğelerin dizilimi ve kadraj açısından değerli bir görseldir. Bazı öğeleri silerken bu dengeyi korumak da gerekmektedir. Sağ ve sol dengesini bozmamak adına yeniden üretimde imgeye ait unsurlar korunmaya çalışılmıştır. Kapatılan bölümler dışında kalması istenen kol ve uzantısında yer alan sapan ipidir. Denge diğer resimlerde de olduğu gibi görsele ait bazı imgelerin silüetine ait doku ve çizgilerle sağlanmıştır (Resim 106), (Arabacı [06.05.2018]).



**Resim 105:** İbrahim Ebu Mustafa, Fadi Abu Salah, 2014.



**Resim 106:** Mavi Çakmakçı, İsimsiz, 2019.

Çalışmalardan bir diğeri de 6 yıllık Suriye krizinin içinde dünyaya gelen Ümran Dakneş adlı küçük çocuğa ait fotoğraftır (Resim 107). Küçük çocuğun Halep kentinde Esed rejiminin uçakları tarafından saldırıya uğrayan bir bina enkazından kurtuluşuna ait fotoğraf yeniden üretilmiştir. Ümran enkaz altından çıkarılıp bir ambulansa yerleştirildiğinde, etrafına boş gözlerle baktığı ve başından akan kanı elleriyle temizlemeye çalıştığı o anlar Suriyeli gazetesi Mustafa al Sarout tarafından görüntülenmiş ve dünya basımında oldukça ses getirmiştir. Milyonlarca savaş karşıtı kişinin söyleminde yer alan Ümran, Suriye krizinin de sembollerinden bir tanesi olur. Beşşar Esed tarafından sahte olmakla suçlanan görüntüler daha sonra Esed rejiminin

kendi propagandası için kullanılması ise oldukça ilginçtir. Ümran'ın babası rejim yanlısı kanala, “rejim bombardımanında yaralanan oğlunun görüntülerinin muhaliflerce propaganda için kullanıldığını” belirtir. Ancak ilk saniyelerde çekilen bu görüntüler “Bu küçücük çocuk artık tüm dünyaya küs” notuyla medyada milyonlarca kez izlenir (Mepa News, [06.06.2017]). Önemli olan da o an çocuğun yaşadığı korkudur. Yüzündeki ifade savaşın genel halinin hayat bulmuş görüntüsüdür ve bu nedenle bu yaralı yüz resimsel süreçte yeniden hayat bulur. Ancak yüzünün görünürlüğü bilinçli olarak bulanıklaştırılmıştır ve kompozisyonun merkezinde bir leke olarak bırakılmıştır. Ambulansın iç görüntüsünü yansıtan turuncu ise çocuğun ellerindeki tozlu kan kırmızısına yaklaştırılarak resmin tüm alanına hakim olmuştur (Resim 108).



**Resim 107:** Mustafa al Sarout, Ümran Dakneş, 2015.



**Resim 108:** Mavi Çakmakçı, İsimsiz, 2019.

Bu bölümdeki çalışmaların tümünde isimlendirmenin de yapılmadığı görülmektedir. Çünkü her isimlendirme seyirciyi kodlamaya ve seyirciyi güdülemeye yönelik girişim olacağından bu çabadan uzak kalınmıştır. Öyle ki amaç da muhalif bir söylem geliştirmek değil sadece seyirciye bir bulmaca çözmeye davet etmektir. Aynı zamanda çağdaş yaşamın görüntüleri zihinlere kazınmasına ve bu imgelerin her ne şekilde görünür olursa olsun tanınabileceğine yönelik bilgiyi görsel olarak çözümleyebilmektir. Bu amaçla plastik süreçte daha önce pek çok nedenden dolayı pek çok kez görünür olmuş ve çeşitli yöntemlerle yeniden üretilmiş olan bir fotoğrafın yeniden tanımlanarak yeniden üretime katıldığı görülür. Bu biçimsel yapı ile modernist sanatın başlangıcından itibaren süregelen; simetri kaygılarından, bir resmin orijinalliğinin bozulacağı düşüncesinden, kalıplardan ve iktidar düzenlemelerinin tekdüze anlayışından uzak durma çabalarına yaklaşıldığı anlaşılır. Bu nedenle stereotipleşmiş imgelere sığırdırmanın sığığından kurtulmak için eyleme yönelmiş olan ve kolektif hareket edecek bir avangart yapılanmayı gerçekleştirmek isteyen 1960 ve sonrası sanatında gördüğümüz plastik uygulamaları anımsatır.

## IV. BÖLÜM

### 4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Din, ırk ve kültür bazında şekillenen imgeler pek çok dönem bilinçli olarak egemen adına güçlü birer ikna etme ve yönlendirme aracı olarak kullanılmıştır. İmgelerin görünür olduğu neredeyse tüm yüzeyler bu amaca hizmet etmiştir. Bu nedenle pek çok ideoloji, sanatın dekoratif amaçların dışında bir araçsallığının olduğunu savunmuştur. Rastlantısal ya da bilinçli olarak ortaya çıkmış olgulara ait imgelerin, ideolojiler adına yönlendirme (manipülasyon) ile yayılması (propaganda) en çok da sanatın alanı içinde gerçekleşmiştir. Aktulum (2017:3)'un da belirttiği gibi aslında “Her metin bir bakış açısı dayatır; okur ise metindeki yargıları saptayarak derin anlama ulaşır”. Resim sanatında da toplumsal olguların imgesel değerinin üretimi ve bunların mesaj kaygısı ile topluma iletilmesi; resimleri en baştan ideolojilerin taşıyıcılarına dönüştürmektedir. Sanatı özelde ise resim sanatını bu araçsallığa iten bireyin ya da kolektif aklın, kendine dayatılan düşünce ve sözlerden değil dolaylı sözler ve söylevler içinde yer alan ayartıcı ve ikna edici düşüncelerden etkilenmesi olmuştur. Dolayısıyla egemen olan ya da olmak isteyen kesimin, toplumsal tanımların imgesel etkisini kendi iktidarı adına saptırdığı ve yeni bir gerçeklik yaratılması için sanatçıyı güdülediği anlaşılmaktadır. Bunun tam tersi sanatçı bu egemenlik ilişkisi içinde kendi yerini imgesel süreci ile mevcut ideoloji yanında ya da muhalif olarak belirleyebilmektedir. Ancak imgeleri belirleyenin sadece düşünsel yapı değil değişen araçların olduğu da anlaşılır. Bu bağlamda araştırmada toplumsal koşullar ve değişen araçlar da düşünülerek resim sanatında imgelerin propaganda amacıyla nasıl biçimlendiğine yönelik açıklamalar örneklerle belirlenmeye çalışılmıştır. Araştırmanın sonucunda resim sanatında propaganda imgesinin yaşadığı en büyük değişimin, teknolojinin araçları ile gerçekleştiği tespit edilmektedir. Bu değişimin temelinde yatan, sanatsal imgeyi belirleyen asıl unsurun “bakış” olduğunun kavranmasıdır. Bakışın, bir imgenin üretimi için yeterli olabileceği düşüncesi temsil anlayışını değiştirmekle birlikte; fotoğraf, video vb. araçlarla üretilen imgelerin temsil sürecinde yer almasını kaçınılmaz kılmıştır. Buna

bağlı olarak değişen algı ile plastik üretimde imgelerin mesajları iletme biçimleri değişmiştir.

Birçok tanımı ve mevcut ideolojiyi barındıran iletişim araçlarının ürettiği imgelerin görsel etkisi ve çoğaltılabilirliği resimsel üretimde yer almasına ve bu imgelerin zamanla plastik anlatımın bir parçası haline gelmesine neden olmuştur. Sadece “gösterge” olarak değil, “nesne” olarak da resmin plastik düzlemine dahil olmuşlardır. Araştırmada bunun en belirgin ilk örneği olarak Dadaist hareket gösterilmektedir. Dadaistler propaganda imgesinin değişen koşullara ve araçlara göre sanat anlayışlarını şekillendirdiklerini gösterirler. Mevcut iletişim teknolojisini herşekilde amaçları için kullanan Dadaistler söylemlerini de bu araçların egemen adına ürettikleri bilgi üzerinden geliştirirler. Dadaizm ve sonrası propaganda imgesinin araçlar içinde geçirdiği evrim de dikkate alındığında artık tarihten, siyasetten ve ekonomiden bağımsız bir imgeden söz edilemeyeceği gibi, tüm bunları kapsayan iletişim araçlarının toplumsal kullanım ve uygulama bağlamlarından soyutlanmış bir imgenin olmadığını kabul etmek gerekmektedir. Buna bağlı olarak araştırmanın sonuçlarından bir diğeri; teknolojinin araçlarına ait görseller karşısında görünür olmak isteyen sanatçının, yeni ve çok yönlü tanımlar içeren bir dili benimsediği gerçeğidir.

Boya dışında nesneyi gösterge olarak resmin plastik düzlemine dahil eden anlayışla ilerleyen pek çok sanat hareketi de yeni sistemin sanatçıya tanıdığı özgürlüğü, makinanın tanıdığı olanaklarla gerçekleştirmeye devam eder; sanatçı bulunduğu toplumun içinde mevcut ideolojik yapı karşısında söylem geliştirmek için yine bu araçların ürettiği imgeleri kullanır. Özellikle Postmodernizm sonrası tüm sanatsal üretimde, bir önceki ile olan sorununu çözüme düşü, sanatçıyı üretilmiş yönlendirmiş ve bu durum araçların seri görsel üretimine duyulan ihtiyacı daha da artırmıştır. Bu süreçte resim oluşturulurken farklı bir görselden yola çıkılarak parçalar yeniden birleştirilebilmekte, farklı biçimlerde bir araya getirilmekte ya da tüme ait sadece tek bir parça kullanılabilir. Bu anlayış doğrultusunda çalışmada tespit edilmiş resimlerin “yeniden üretim” yöntemi üzerinden şekillendiği görülmektedir.



Çok yönlü ve çok disiplinli bir okuma alanı yaratan yenidenüretim yöntemi ile resim sanatı içinde propaganda amacıyla anlam üretilmeye devam edilir. Özgün ve biricik eser kavramı ile sorunsalını çözmüş olan günümüz sanatçısı, alıcısı itibari ile de resmin plastik sürecinde fırça ya da kalemin gerekliliğini sorgulamıyor oluşu bu üretimin devamlılığını sağlamıştır. En önemlisi alıcıyı bir resmin daha değerli olduğuna, nasıl bir yetenekle ve ne kadar zamanda meydana getirildiği değil, hangi amaca hizmet ettiği ilgilendirmeye başlamıştır. Ancak sanata bu özgürlük alanını tanıyan ve izleyiciyi belirleyen de kitleye yönelik bilgiyi manipüle etmek isteyen egemen ilişkilerdir. Sanatın özgür ve özgün yapısı dahi; Jackson Pollock örneğinde olduğu gibi, sistemin işleyişi adına kullanılabilir ve egemenin propagandası adına anlam üretebilecektir (bkz. 179).

Propagandanın, resim sanatı içindeki imgesel süreci her ne olursa olsun; çağdaş sanatı işletenler, yani fon verenler, yönetim kurulları ve yöneticiler, politik gerçekliğin imgesini sanat aracılığı ile görünür kılarak kendi çıkarlarına mal edebilmektedirler. Sanatçı, bazen siyaseten angajeymiş gibi yaparak ya da öyle olduğu için sanat kurumuna istediği politik imgeyi verir. Bazen de gerçek politik angajmanını gizleyerek sanat kurumunun sağladığı kaynakları ve görünürlüğü kendi ideolojik amaçları için kullanır. Böyle bir işleyişte, özellikle mevcut siyasi durumun kalıcılığı için çalışan bir medya ve bu doğrultuda desteklenen bir sanat varsa bunun dışında hareket etmesi ve sanatın bu yörüngeden kurtulması oldukça güçtür. Araştırmada sunulan kim örnekler bu durumu kanıtlamaktadır. Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi bilgi ve iletişim teknolojileri ile gerçekleşen yaratıcılık ve kültür, mevcut iktidar yapılarını sorgulama ve alternatif diyalog yöntemleri geliştirmede yetersiz kalabilmektedir. Bu bağlamda bir diyalektiğin yansıması olarak sanatın özelde ise resim sanatının göstergelerinin, biçim ve öz değişimlerinin, tarihsel-toplumsal ve teknik gelişmeler dışında düşünülemeyeceği anlaşılmaktadır. Araştırmada bu düşünce desteklenmekle birlikte, teknolojinin araçlarının, resim sanatının imgelem sürecinde ve biçimsel anlayışında etkili olduğu belirtilmektedir. Ayrıca resim sanatının, teknolojinin araçlarının propaganda etkisi ile birleştiğinin de üzerine durulmaktadır. Sanatın dönemsel gerçekliğine ise bu göstergelerin çözümleri üzerinden ulaşılabilecektir. Bu gerçeklik içinde yer alan resim sanatının en önemli araçsallığının ise yine egemenin propagandası olduğu varsayılabilir.

Araştırmanın son bölümünde pek çok kez farklı sebeplerle ve farklı bağlamlarda medyanın görsel yığını içinde görünür olan ve özellikle propaganda amaçlı kullanılan fotoğrafların araştırmacıya ait yenidenüretimleri yer almaktadır. Ancak fotopentür olarak üretilen çalışmalar bu kez pozitif ya da negatif bir değer üretmekten uzaklaşmak adına yenidenüretelmiştir. Buldukları siyasi yapı içinde değer yaratan bu fotoğrafların pek çok kez farklı ideolojiler için anlam üretmesi bu fotoğrafların tanınırlığını kolaylaştırmaktadır. Üzeri kapatıldığı ya da farklı bir işleme tabi tutulduğunda dahi tanınmasının altında bu gerçek yatar. Araştırmada bu imgelerin bu şekilde üretilmesinin amacı; bu fotoğrafların ya da propaganda amaçlı üretilmiş herhangi bir imgenin pek çok kez farklı şekillerde ve farklı amaçlarla görünür olmasının, işaret edilen konuya olan duyarlılığı azalttığına yönelik bir gerçeği vurgulamaktır. Burada dikkat çelken bir diğer konu fotoğrafların seçimidir. Bu seçim sanatçının ideolojik ve varoluşsal sebebine yönelik belli işaretler veriyor olması çalışmayı anlam olarak farklı bir boyuta taşımakta ve “değer” kavramına yönelik bir başka araştırmaya kapı aralamaktadır. Aynı şekilde üretim yöntemi de buna yönelik işaretler verebilir. Bu nedenle propaganda amaçlı etkinlik kazanmak üzere modern teknolojinin ürünleri ile kaydedilen görüntülerin, resim sanatı içinde yeniden görünür olma sürecinde; plastik bir yüzeyde bir değer ya da ideoloji sorgulamasının yapılabilmesi adına, postmodern sanat kuramının yenidenüretim yöntemi bir model olarak önerilebilecektir.

## KAYNAKÇA

- ADANIR, O. (2012). **Sinema, Televizyon Kültür**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- ADANIR, O. (2008). **Simulasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, Hayalet Kitap, İzmir.
- FİSKE, J. (1994). **Media Matters: Everyday Culture and Political Change**. MN and Lon don: University of Minnesota Press distributed in the UK by UCL Press, Minneapolis.
- ADORNO, T. W. (2007). **Kültür Endüstrisi. Kültür Yönetimi**. Nihat Ülner-Mustafa Tüzel - Elçin Gen (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- AKAY, A. (2005). **Postmodernizm**, L&M Yayıncılık, İstanbul.
- AKMAN, T. (2003). **Sibernetik, Dün Bugün Yarın**, Kaknüs Yayınevi, İstanbul.
- AKTULUM, K. (2011). **Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık**, Kanguru Yayınları, Ankara.
- AKTULUM, K. (2016). **Resimsel Alıntı, Resimlerarası Etkileşim ve Aktarımlar**, Çizgi Kitapevi, Konya.
- ALTHUSSER, L. (2000). **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Yusuf Alp - Mahmut Özışık (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- ALTHUSSER, L. (2006). **Yeniden Üretim Üzerine, "İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları" ile birlikte**, İthaki Yayınları, İstanbul.
- BARTHES, R. (1999). **Göstergebilimsel Serüven**, Mehmet Rifat / Sema Rifat (çev.), YKY, İstanbul.
- BÜRGER, P. (2003). **Avangard Kuramı**, Erol Özbek (çev.), İletişim, Sanat Hayat. İstanbul.
- ARTUN, A. (2013). **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, Çağdaş Sanat ve Kültüralizm-Kimlik ve Estetik**, İletişim Yayınları, Sanat Hayat dizisi. İstanbul.
- ARTUN, A. (2011). **Sanat Siyaset-Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, İletişim Yayınları, Sanathayat dizisi, İstanbul.
- ARTUN, A. (2012). **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, İletişim yayınları, İstanbul.
- ARTUN, A. (2010). **Sanat Manifestoları**, İletişim/sanathayat dizisi, İstanbul.
- ARTUN, A. (2008). **Sanat Siyaset – Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, Mustafa Tüzel - Elçin Gen - Esin Soğancılar Haluk Barışcan - Nurdan

- Gürbilek - Sabir Yücesoy Ufuk Kılıç - Emrehan Zeybekoğlu (çev.), İletişim Yayınları, Sanathayat Dizisi İstanbul.
- ARTUN, A. ve Örgen N.(Ed) (2013), Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat, İletişim Yayınları, Sanathayat dizisi, İstanbul.
- BARTHES, R. (1999). **Göstergebilimsel Serüven**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BARTHES, R. (2007). **Yazarın Ölümü**, Eren Rızvanoğlu (çev.), Heves Şiir-Eleştiri, Cilt:14, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- BARNARD, M. (2010). **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür**, Güliz Korkmaz (çev.), Ütopya Yayınları, İstanbul.
- BOURRIAUD, N. (2016). **Postpürodiksiyon**, Nermin Saybaşıllı (çev.), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- BAUDRİLLAR J. (1997). **Tüketim Toplumu**, Hazal Deliçaylı ve Ferda Keskin (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BAUDRİLLAR J. (2005). **Şeytana Satılan Ruh**, Oğuz Adanır (çev.), Doğu Batı Yay. İzmir.
- BAUDRİLLAR J. (2009). **Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- BAUDRİLLAR J. (1998a). **Simülakrlar ve Simülasyon**, Oğuz Adanır (çev.), Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- BAUDRİLLAR J. (1998b). **Üretimin Aynası**, Oğuz Adanır (çev.), Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- BAUDRİLLAR J. (2002). **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Oğuz Adanır (çev.), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- BAUDRİLLAR J. (2004). **Tam Ekran**, Bahadır Gülmez (çev.), Yapı Kredi Kültür Yayıncılık, İstanbul.
- BENJAMİN, W. (2007). **Estatize Edilmiş Yaşam Sanattan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları**, Ünsal Oskay, Derin Yayınları. İstanbul.
- BENJAMİN, W. (2007a), **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), YKY, İstanbul.
- BENJAMİN, W. (2007b). **Gerçeküstüculük: Avrupalı Aydınımın Son Fotoğrafları. Son Bakışta Aşk**. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy (çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- BENJAMİN, W. (2015). **Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı**, Gökhan Sarı (çev.), Zeplin Düşünce, İstanbul.

- BERGER, J. (1990). **Görme Biçimleri**, Yurdanur Salman (çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- BERGER, J. (1992). **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Müge Gürsoy Sökmen (çev.), Yurdanur Salman, Metis Yayıncılık, İstanbul.
- BERGER, J. (2007). **Sanat ve Devrim**. Bige Berker (çev.), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- BERKSOY, F. (1996). **20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**. Bakışlar Matbaacılık San. Tic. LTD. ŞTİ, İstanbul.
- BİLGİN, N. (1996). **İnsan İlişkileri ve Kimlik**, Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- BİRO, M. (2009). **The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin**, University of Minnesota Press, Minneapolis & Londra.
- BURKE, P. (2003). **Tarihin Görgü Tanıkları**. Z. Yelçe (çev.), Kitap Yayınevi, İstanbul.
- BURNETT, R. (2007). **İmgeler Nasıl Düşünür?**, Güçsal Pular (çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- BÜRGER, P. (2003). **Avangard Kuramı**, Elçin Gen (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- BOURRIAUD, N. (2010). **Postprodüksiyon**, Nermin Saybaşı (çev.), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- BRETON, A. (2002), **Nadja**, İsmail Yerguz (çev.), Dost Kitabevi, Ankara.
- CLARK, T. (2004). **Sanat ve Propaganda**, Esin Hoşsucu (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- CLEARY, T. (2008). **The Art of War**, Adil Demir (çev.), Kastaş Yayınevi, İstanbul.
- CHARON, J. (ed), (1992). **Medya Dünyası**, Oya Tatlıpınar (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- CHOMSKY, N. (2012). **Medya Gerçeği**, Abdullah Yılmaz (çev.), Everest Yayınları, İstanbul.
- CHOMSKY, N. (2013). **Medya Denetimi**, Elif Baki (çev.), Everest Yayınları, İstanbul.
- DACHY, M. (2014). **Dada, Sanatın Başkaldırısı**. Orçun Türkay (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- DEBORD, G. (1996). **Gösteri Toplumu ve Yorumları**, Ayşen Ekmekçi- Okşan Taşkent (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- DELEUZE, G (2003). **Yaratma Eylemi Nedir?**, Ulus Baker (çev.), Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- DOMENACH, J. M. (1969). **Politika ve Propaganda**, Tahsin Yücel (çev.) Varlık Yayınları, İstanbul.
- EİSENMAN S. F. (2007). **Ebu Graib Etkisi Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri**, Işıl Özbek (çev.), Versus Yayınları, İstanbul.
- EMİROĞLU, K. ve AYDIN, S. (2003). **Antropoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- ERASMUS, (1998). **Deliliğe Övgü**, Çiğdem Dürüşken (çev.), Alfa Yayıncılık, İstanbul.
- ESEN, Ş, (2000). **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, Beta Yayınları, İstanbul.
- FOSTER, H. (2009). **Gerçeğin Geri Dönüşü**, Yüzyılın Sonunda Avangard, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- FARTHING, S. (2014). **Sanatın Tüm Öyküsü**, G. Aldoğan ve F. C. Çulcu (çev.), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- FİSCHER, E. (2012). **Sanatın Gerekliliği**, Cevat Çapan (çev.), Payel Yayınevi, İstanbul.
- FRASER, R. (1988). **1968 İsyancı Bir Öğrenci Kuşağı**, Kudret Emiroğlu (çev.), Belge Yayınları, İstanbul.
- FREUND, G. (2008). **Fotoğraf ve Toplum**, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- FOUCAULT, M. (2003). **Seçme Yazılar 4: İktidarın Gözü**, Işık Ergüden (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- GERMANER, S. (1997). **Sonrası Sanat Akımlar**, Eğilimler, Sanatçılar, Kabalcı Kitapevi, İstanbul.
- GİDDENS, A. (2000). **Sosyoloji**, Cemal Güzel (çev.), Ayraç Yayınevi, Ankara.
- GUILBAUT, S. ( 2009). **New York, Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?**, Elif Göktepe (çev.), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- HABERMAS, J. (1997), **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, Tanıl Bora, Mithat Sancar (çev.), İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- HARVEY, D. (2003). **Postmodernliğin Durumu**, Sungur Savran (çev.), Metis Yayınları, İstanbul.

- HANÇERLİOĞLU O. (1977). **Felsefe Sözlüğü**. 4. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HATTİFELD, J. (2006). **Experimental Film and Video**, John Libbey Publishing, UK.
- HAUSER, A. (1984). **Sanatın Toplumsal Tarihi**. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HARVEY, D. (2003). **Post modernliğin Durumu**, Metis Yayınları, İstanbul.
- KAHRAMAN, H. B. (2002). **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**. Everest Yayınları.
- KILIÇ, L. (1994). **Görüntü Estetiği**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- KINAY, C. (1993). **Sanat Tarihi**, Ankara Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KUSPIT, D. (2006). **Sanatın Sonu**, Yasemin Tezgiden (çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- KROPOTKİN, P. (1970). **Kropotkin's Revolutionary Pamphlets**, USA: Dover Publications.
- KOÇAK, O. (1995). **İmgenin Halleri-Mithat Şen'in Resmine Doğru Üç Deneme**, Metis Yayınları, İstanbul.
- LACAN, J. (2012). **Televizyon**, Ahmet Soysal (çev.), Monokl Yayınları, İstanbul.
- LEPPERT, R. (2002). **Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi**, İsmail Türkmen (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- LULL, J. (2001). **Medya İletişim Kültür**, G. Nazife (çev.), Vadi Yayınları, Ankara.
- LYNTON, N. (1991). **Modern Sanatın Öyküsü**, Cevat Çapan-Sadi (çev.), Özış Remzi Kitabevi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- LYOTARD, J. F. (2000). **Postmodern Durum**, A. Çiğdem (çev.), Vadi Yayınları, İkinci Basım, Ankara.
- MARCUS, G. (1999). **Ruj Lekesi**, Gürol Koca (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- MEİSEL, L. (1989). **Photo-Realizm, Abradale/Abrams (August 1, 1989)**. Newyork.
- MEGGS, P. B. VE PURVİS, A. W. (2012). **Meggs' History of Graphic Design**, 5th ed. NJ: J. Wiley & Sons.
- MOORE, C. (2011). **Propaganda Prints: A History Of Art In The Service Of Social And Political Change**, Hardcover – March 1
- MUTLU, E. (1991). **Televizyonu Anlamak**, Gündoğan Yayınları, Ankara.

- MUTLU, E. (2005). **Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya Ütopya Yayınları**, Ankara.
- MİTCHELL, W. J. T. (1986). **Iconology: Image, Text, Ideology**. The University of Chicago Press. Chicago and London.
- NEUMANN, E. N. (1998). **Suskunluk Sarmalı**, Osman Özsoy (çev.), Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma, Alfa Yayınları, İstanbul.
- RİCHTER, G.(2009). **Text: Writings, Interviews and Letters 1961-2007**, Dietmar Elger and Hans Ulrich Obrist (Eds.), Thames & Hudson, London.
- RİCHTER, H. (1993). **Dada: Bir Sanat ve Anti-Sanat Hareketi**, Mustafa Tüzel (çev), Birey, İstanbul.
- RİGEL, N. (2005). **Kadife Karanlık**, 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar, Su yayınevi, İstanbul.
- ROSE, A. M. (2016). **Parodi: Antik, Modern, ve Postmodern**. C. Dikmen (çev.), Hece Yayınları, Ankara.
- ONAY, Y. (2012). **Gerçeklik Yeniden**, Yordam Kitap, İstanbul.
- ÖZSOY, O. (1998). **Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma**, Alfa Yayınları, İstanbul.
- PARSA, S. (1994). **Televizyon Estetiği**, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İzmir.
- POSTMAN, N. (1994). **Televizyon, Öldüren Eğlence**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- RANCIERE, J. (2007). **Siyasi Özne Olarak Sanatçılar ve Kültür Üreticileri: Neo-Liberal Küreselleşme Döneminde Muhaliflik, Müdahale, Katılımcılık, Özgürleşme**, Pelin Tan- Adnan Yıldız (çev), Olasılıklar, Duruşlar, Müzakereler: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları, Santral-İstanbul.
- READ, H. (1981). **Sanat ve toplum**, Selçuk Mülayim (çev.), Umran Yayınları, Ankara.
- RİGEL, N. (1991). **Elektronik Rönesans, Uydu Yayın ve Kablolu TV Teknolojisiyle İzlenen Körfez Savaşı**, Der Yayınları, İstanbul.
- SARI, E. (2017). **Dünya Felsefe Tarihi, Dünya Düşünce Tarihine Damga Vurmuş Filozoflar**. Nokta E-Book Publishing, Net Medya Yayıncılık.
- SAKALLI, N. (2010). **Sosyal Etkiler: Kim, Kimi Nasıl Etkiler?**, İmge Kitabevi, Ankara.



- STALLABRASS, J. (2004). **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller**, S;16, İletişim Yayınları, İstanbul.
- SONTAG, S. (1964). **Yoruma Karşı**, çev: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı İstanbul.
- SONTAG, S. (2013). **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**, Metis yayınları, İstanbul.
- SONTAG, S. (1993). **Başkalarının Acılarına Bakmak**, Çev:Osman Akınhay, Agora Kitaplığı / Kültürel Çalışmalar Dizisi, İstanbul.
- ŞAYLAN, G. (2009). **Postmodernizm**, İmge Kitapevi Yayınları, Ankara.
- TEBER, S. (1985). **Picasso**. De Yayıncılık, İstanbul.
- THOMPSON, J.B. (2008). **Medya ve Modernite**, Serdar Öztürk (çev.), Kırmızı yayınları, İstanbul.
- TURANİ, A. (1992). **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TÜRKOĞLU, N. (2000). **Görü-yorum Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü**. Der Yayınevi, İstanbul.
- TURANİ, A. (1998). **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- VIRILIO, P. (2004). **Art and Fear, Fransızcadan**, Julie Rose (çev.), Printed and bound in Great Britain by Biddles Ltd, King's Lynn, Norfolk, Newyork.
- WANS, B. (2006). **Dijital Çağın Sanatı**, çev: Osman Akınhay, Akbank Sanat Yayınları. İstanbul.
- YARDIMCI, S. (2005). **Küreselleşen İstanbul'da Bienal Kentsel Değişim ve Festivalizm**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- YAŞIN, Y.N. (2003). **Kimlik Piyasası: Metalar, İslamcılık, Laiklik**, Deniz-Saktanber, Ayşe. "Kültür Fragmanları, Türkiye'de Gündelik Hayat" içinde, Metis Yayınları, İstanbul.
- YAZICI, E. İ. (2003). **Kitle İletişiminde İmaj, İm** Yayın Tasarım, İstanbul.
- YILDIZ, N. (2010). **Liderler**, İmajlar , Medya, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- ZİZEK, S. (2002). **Kırılğan Temas**, Tuncay Birkan (çev.), Metis, İstanbul.
- EREN, H. (1988). **Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük**, Cilt:1, TDK yayınları, Ankara.
- ALPTÜRK, O. (2007). **Baudrillard ve Fotoğraf, Fotoğraf Neyi Anlatır**, Der: Caner Aydemir İstanbul, Hayalbaz yayınları,
- COHEN, J. L. (1987). **The New Chinese Painting, 1949-1986**. New York.

MARSHALL, P. (2003). **Anarşizmin Tarihi**, Y. Alogan (çev.), İmge Yayınevi, Ankara.

### **İncelenen Tezler**

ALBAYRAK, A. (2008). “Çağdaş Sanatta Detournement Pratiğiyle Formların Dolaşıma Sokulması”, **Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi**, Marmara Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü.

KODAL, T. (2012). “Resimlerarasılık ve Herman Braun-Vega’nın Resimlerinde Resimlerarasılık Sorunsalının İrdelenmesi”, **Süleyman Demirel Üniversitesi, Sanatta Yeterlilik Tezi**, Isparta,

KESER, N. (2006). “Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi”, **Doktora Tezi**, Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Ankara.

ŞAHİN, D. (2012). “Günümüzde Fotoğraf-Resim İlişkisine Düşünsel Yaklaşımlar Ve Görsel Çözümler”, **Sanatta Yeterlilik Tezi**, Ankara.

SÖNMEZ, O. (2004). “Durumcular, Muhalefet İçin Bir Mimarlık”, **Yüksek Lisans Tezi N**. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

YENİŞEHİRLİOĞLU, Ş.F., ve ERİNÇ, S. M. (1993). “Sanat Giriş ve Estetik”, Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi, **Resim-İş Lisans Tamamlama Programı**, Anadolu Üniversitesi Yayın No:580, Eskişehir.

### **Dergi- Makale ve Sempozyum**

ADANIR, O. (2010). “Fotografik İmge ve Sayısal Görüntü”, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, **ART-E Hakemli Dergisi**, 2008-01, Isparta.

AKTULUM, K. (2007). “Yazınsal Metinlerde Değerlerin Yazınbilimi”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Temmuz Aralık 2017/9:18 (1-16).

ARTUN, A. (2009). “Sanat ve 1968 Baharı Bir Kronoloji”, **Sanat Dünyamız**, Bahar 2009, Sayı 110, 32-47.

Aytaç, O. ve Madra, Y. (2007). “İmhayı Beklerken, Şehrin Atıklarını Toplamak: Gordon Matta- Clark’ın Sanatının Siyaseti”, Doxa - Sayı 5, **Kolektif** (çev), Norgunk Yayıncılık.

AKAY, A. (2007). “Video Art Üzerine Bir Tartışma”, **Sanat Dünyamız**, , 104. Sayı, Güz, 139.

- Artan, E. Ç. (2007). “Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı?”, **Cogito** 52.sayı. İstanbul, 88-100,
- ARTUN, A. (2010). “Sanat ve 1968 Baharı/ Bir Kronoloji”, **Sanat Dünyamız**, Sayfa 110, Bahar. 32-47.
- BRETON, A. ve RIVERA, D. (1987). “Bağımsız Devrimci Bir Sanat İçin”, Çev: Ömer Madra. **Gergedan Dergisi**, Sayı: 6, Ağustos, 50-71.
- ÇAĞAN, K. (2006). Sanat Sosyolojisinin İmkânına ve İnşasına Dair, **Bilgi** (13) 2006/2:11-31.
- ENGİN Ü. (2017). Görsel Kültür Ve Resim Sanatında İmge Doı: 10.7816 06-33-06 **idil**, Cilt 6, Sayı 33, Volume 6, Issue 33.
- GENÇAYDIN Z. (1984). “Pop Sanat”, Yeni Boyut, **Plastik Sanatlar Dergisi** ANKARA, Haziran, 3-24.
- GİRAY, K. (1993) “1970’lerin Gözdesi Fotogerçekçilik Akımı”, **Thema Lorraine Ansiklopedisi**. cilt:6, İstanbul.
- GÖZAYDIN, İ. (2002). “Bir Tarih Yaratma Aracı Olarak Sinema”, **Tarih ve Toplum Dergisi**, Cilt: 38, Sayı:227, 15-20.
- HSU, M. (2007), “Büyük Soru İşareti: Çağdaş Sanat ve Ekonomi ile Siyasette Kayıt Dışılık”, çev: Nazım Dikbaş- Nermin Saatçioğlu, 10. **İstanbul Bienali Sergi Katalogu**, 258-268.
- NARTER, M. (2017). “Günlük Hayat ve Medyada Psikanalizin Sosyal Temsilleri”, **Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, sayı: 5, 357-387.
- KAZANCI, Metin, (2002).“Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı”, **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, Sayı:55.
- KELOĞLU, O. (1973). “Hipperrealizm Akımı Gerçekten Daha Gerçeği Yansıtmak İstiyor”, **Milliyet Sanat**, Sayı 25, 8-21.
- KESER N. (2015). “19. Yüzyıl sanatında Kapitalist Sanayileşme Eleştirisi ve Paradoksal Ütopya: Paul Sicnac Örneği”, **Uluslararası Sanat sempozyumu Kataloğu**, Ekim,405.
- LIND, M. (2005). “Mekânın Gerçekleştirilmesi: Oda Projesi Vakası”, İstanbul. **Siyahî Dergisi**, sayı 3, s.44.
- SAMSAKÇI, M. (2006). “Açık yapıt yahit metin karşısında okuyucu” **Türk Edebiyatı**, no 391.
- SHEİKH, S. (2007). “Kamusal Alanın Yerine Ne mi? Ya da, Parçalardan Oluşan Dünya”, İlkay Baliç ve Emre Ayvaz (çev.), Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere –

**Güncel Turkish Studies International Periodical for the Languages,  
Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 12/13, 23-29.

- ŞAHİNER, R. (2009). "Sanatta Yapıbozumu Stratejisi ve Derridacı Anlam Sökümü", **Sanat Dünyamız**, Text Art (Yazı Sanatı), Sayı:110, Bahar, 170.
- ŞEN, V. (2017). "Bizans İkonalarından Günümüze Sanatta Meryem Ve Çocuk Motifi". *idil* 6.32, 1359-1383.
- TARANÇ, R. (2000). "İletişim Estetiği, Medya ve Kültür", **1. Uluslararası İletişim Sempozyumu**, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- ÜSTÜNİPEK, M. (2006). "Artİstanbul 2005'in Ardından: Toplum Sanatın Neresinde?", **Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı 72, 52-55.
- ÜMER, E. (2017). Görsel Kültür Ve Resim Sanatında İmge, DOI: 10.7816/*idil*, Cilt 6, Sayı 33, Volume 6, Issue 33. 06-33
- ÜNÜR, E.(2013). "Görünmeyen Kimlikler: Öteki Kimliği Bağlamında "Kayıp Şehir" Dizisinin Analizi", **Akademik İncelemeler Dergisi** (Journal of Academic Inquiries) Cilt/Volume: 8, Sayı/Number: 2, Yıl/Year: 2013.
- YAYINTAŞ, A. (2002). Düşman Gözler, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:22, İstanbul.
- YAYKIN, M. (2015). "Gücü, Kimin Kullandığına ve Nasıl Kullanıldığına Bağlı", **Kontrast**. Temmuz-Ağustos-Eylül DosyaKonusu. sayı:48, 511-17.
- YÜKSEK, Özcan (2003) "Gerçekle Görüntü Arasındaki Kamera", **Atlas Dergisi Eki Savaşın Kitabı**, İstanbul,
- Yeni Rehber Ansiklopedisi (1993). "Propaganda" maddesi, c.16, İstanbul.
- ZEYTİNOĞLU, E., (2003). "Theodor Adorno'nun Sanat Tanımı ve Protesto", **Cogito**, 36, Yaz: 224-254.

### **İnternet**

- Akarsu, Ö. (2016). Ankara Suikasti Üzerine Düşünmek Tarih Resmi Olarak Fotoğraflar /Jerry Saltz, <http://www.sanatatak.com/view/ankara-suikasti-uzerine-dusunmek-tarih-resmi-olarak-fotograflar-jerry-saltz> (24.12.2016).
- AMERICANHISTORY, (2016). americanhistory "We Can Do It!" [http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah\\_538122](http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_538122), (01.09.2016).
- ARAPKİRLİ, Z. (2009). Savaşın ilk kurbanı gerçeklerdir, <http://www.ntvsnbc.com/news/Londra-NTV-MSNBC> (02.10.2009).

- ARABACI, A., O. (2018). Fotoğrafın İsrail'i protesto ederken hayatını kaybeden Fadi Abu Salah'ı gösterdiği iddiası Ali Osman Arabacı, <https://teyit.org/fotografin-israili-protesto-ederken-hayatini-kaybeden-fadi-abu-salahi-gosterdigi-iddiasi/>, (06.05.2018).
- ARTSY.NET (2015). Pierre Huyghe Wins Kurt Schwitters Award, Sarkis to Represent Turkey at the Venice Biennale, and Arnold Böcklin's Missing Masterpiece Might Be Found DAILY DIGEST: TOP ART NEWS, <https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-retroactive-i>, (16.02.2015).
- ASHMORE, N. (2016). Chilcot, Iraq and Guernica, <http://guernicaremakings.com/chilcot-iraq-and-guernica/>, (14.09.2016).
- BAUDRİLLARD, J., (2008). <http://www.ubishops.ca/BaudrillardStudies/grace.htm> (30.06.2008).
- BAUDRİLLARD, J., (2003a). Sanal Evren ve Haber Dünyası (İzmir Konuşması), Oğuz Adanır (çev), (<http://www.lisefelsefe.org/yazilar/Baudrillardizmir.htm> – (30.06.2008).
- BAUDRİLLARD, J., (2007). InTheMost Complete Ambiguity”: Requiem Forthe Media, Charles Levin (çev), International Journal of Baudrillard Studies, [http://www.ubishops.ca/BaudrillardStudies/vol14\\_1/levin.htm](http://www.ubishops.ca/BaudrillardStudies/vol14_1/levin.htm) (30.06.2008).
- BOYUTPEDIA (2008). İmgelerin Ajitasyonu John Heartfield ve Alman Fotomontaj Tekniği, <http://www.boyutpedia.com/2456/69736/imgelerin-ajitasyonu-john-heartfield-ve-alman-fotomontaj-teknigi>, (20.06.2008).
- BURDEN, C., (2015). <http://www.openculture.com/watch-chris-burden-get-shot-for-the-sake-of-art-1971.html>. (05.05.2015).
- CHAN, M., (2008). Baudrillard's Procession of Simulacrum and The Matrix, International Journal of Baudrillard Studies, [http://www.nubishops.ca/BaudrillardStudies/vol-5\\_2/v5-2-](http://www.nubishops.ca/BaudrillardStudies/vol-5_2/v5-2-) (30.06.2008).
- EMMELHAİNZ, I., (2013). Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanat ve Dava Sanatının Sonu mu? skopbülten / Çeviri: Nursu Örgel <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-kulturel-donemec-ozerk-sanat-ve-dava-sanatinin-sonu-mu/1194>, (16.03.2013).
- Holmes, B., (2013). "Yalancının Pokeri": Çağdaş Sanatta Politikanın İmgesi Ve Gerçekliği Skopbülten / Brian Holmes, çev. Elçin Gen <https://www.e-skop.com/skopbulten/yalancinin-pokeri-cagdas-sanatta-politikanin-imesi-ve-gercekligi/1086>, (14.01.2013).
- KELLNER, D. (2001). İDİL, [www.idildergisi.com](http://www.idildergisi.com), Cilt 1, Sayı 5 / Volume 1, Number 5, Bir Siyasal Propaganda Aracı Olarak Fotoğraf-2 Fotoğrafta Yaratı Ve Manüpilasyonun Ustası: John Heartfield, <http://www.arsivfotoritim.com/-> (06.01.2010).

- ÖNAL, Y., (2015). Sanat Eserinin Teknik Olanaklarla Yeniden Üretilmesi Cogaltılması Baglamindan Walter Benjaminin Sanat Teorisi, <http://www.insanokur.org/> (10.05.2015).
- THEARTSTORY. (2017). Important Art and Artists of Photorealism (<http://www.theartstory.org/movement-photorealism-artworks.htm> (06.04.2017).
- KAOSGL. ORG. (2016). Taner Ceylan “Modernleşme sürecinde homofobi bir nesne gibi ithal edilmiş”, <http://www.kaosgl.org/sayfa.php?id=22333>, (19.10.2016).
- BAŞARAN, M. (2016). <https://indigodergisi.com/2016/12/marilyn-monroe-kusurlu-yaratiklar>, (07.12. 2016).
- TERENCE H. F. (1962). Propaganda and Psychological Warfare Random House studies in political science 41. cilt/Studies in political science, Random House, 1962, ISSN 0585-699X California Üniversite
- BBC (2005). “Ebu Gureyb skandalı tuvale yansıdı” [http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2005/04/050413\\_ghraib\\_pictures.shtml](http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2005/04/050413_ghraib_pictures.shtml), (13.04.2005).
- BHM (2016). Nilüfer Demir’in Alan Kurdi Fotoğrafi "Tüm Zamanların En Etkili 15 Fotoğrafi", <http://www.bodrumhabermerkezi.com/nilufer-demir-in-alan-kurdi-fotografi-tum-zamanlarin-en-etkili-15-fotografi-2787.html>, (22.11.2016).
- GEN, E. (2016). “Özerkliğin Estetiği”, <http://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-ozerkligin-estetigi/2943>, skopdergi - Sayı 9, (13.05.2016).
- GÜLÇELİK, L. (2018). Delacroix’nın “Halka Yol Gösteren Özgürlük” Ünün Etkisi ve Mirası, <http://efkarisamimi.net/delacroixnin-halka-yol-gosteren-ozgurlukunun-etkisi-ve-mirasi/>, (11.03.2018).
- HÜRRİYET.COM (2006). <http://www.hurriyet.com.tr/dunya/ebu-garibteki-iskence-sistematik-3950209>, (17.02.2006).
- KURU, M. (2016). Göçmen Anne ve Dorothea Lange <https://sanatkaravani.com/gocmen-anne-ve-dorothea-lange/>, (12.05.2016).
- KÜLTÜRLİMİTED (2016). Estetik Karşıtlık: Ankara Suikastı Fotoğrafları, <https://kulturlimited.com/2016/12/28/estetik-karsitlik-ankara-suikasti-fotografлари/>, (28.12.2016).
- LOTRİNGER, S. (2015), <http://www.sanatatak.com/view/paul-virilio-sanat-savasini-zayiatidir-Çeviren-Nesli-Türk-Sanat-Kazası-sonbahar>, Corpus Yayınları

- LOTRİNGER, S. (2015). PAUL VİRİLİO: SANAT SAVAŞIN ZAYİATIDIR!, <http://www.sanatatak.com/view/paul-virilio-sanat-savas-in-zayiatidir> (01.08.2015).
- MURAZ, Özlem (2009), "Nur Koçak"ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- NEWS (2017). Ümran bebeğın son hali: Esed rejimi önce vurdu sonra propaganda malzemesi yaptı, <https://www.mepanews.com/umran-bebegin-son-hali-esed-rejimi-once-vurdu-sonra-propaganda-malzemesi-yapti-6288h.htm>, (06.06.2017).
- ONEDİO.COM (2016). Modern Savaşlarda Kullanılmış, Tarihin En Acımasız Silahlarından Birisi: Napalm Bombası, <https://onedio.com/haber/modern-savaslarda-kullanilmis-tarihin-en-acimasiz-silahlarindan-birisi-napalm-bombasi-725180>, (09.08.2016).
- QUALTER, T. (1980). "Propaganda Teorisi ve Propagandanın Gelişimi". Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt: 35 Sayı: 1 DOI: 10,1501 <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/445/5010.pdf>
- POP-KÜLTÜR, (2017). İkonik fotoğrafları yeniden canlandıran John Malkovich <http://www.postkolik.com/pop-kultur/ikonik-fotograf-lari-yeniden-canlandiran-john-malkovich>, (20.05.2017).
- RECINOS, EVA. Artists should turn to history for inspiration, November 5, 2012 in Columns, Lifestyle, <https://dailytrojan.com/2012/11/05/artists-should-turn-to-history-for-inspiration/>, (05.11.2012).
- REFLEX#1. (1948), Manifesto, international situationist online. <yhttps://thatisdesign.wordpress.com>, (01.09.2012).
- SANAT SÖZLÜĞÜ (2018). "İmge", Dailymotion, TRT Belgesel, Yönetmen: Murat Karahüseyinoğlu, <https://www.dailymotion.com/video/x51i2k1u>, (30.05.2018).
- SCOPBÜLTEN (2013). CIA'ın Soğuk Savaş Silahı Olarak Soyut Ekspresyonizm Frances Stonor Saunders'ın Independent'ta yayınlanan 22 Ekim 1995 tarihli
- TANRIVERDİ, İ (2018). Ölen kardeşini sırtında taşıyan çocuğun hikayesi, <https://indigodergisi.com/2018/05/olen-kardesini-sirtinda-tasiyan-cocuk/> Yazar, İpek Tanrıverdi, (13.05.2018).
- THEARTSTORY (2018). Important Art by Honoré Daumier <https://www.theartstory.org/artist-daumier-honore-artworks.htm>, (09.01.2018).

- TİTTEL, C. (2010). Gerhard Richter “Die Hälfte im Museum ist Müll [Gerhard Richter Half of what’s in museums is rubbish]”, Welt Online [online], <http://www.welt.de/kultur/article9843144/Gerhard-Richter-Die-Haelfte-im-Museum-ist-Muell.html> (24.09.2010).
- TOY, M. E. (2015). Totalitarizm İdeolojisine Bir Örnek: “İradenin Zaferi” Filmi., <https://www.sosyalbilimler.org/totalitarizm-ideolojisine-bir-ornek-iradenin-zaferi-filmi/>, (29.08.2015).
- VİKİPEDİ, (2018). özgür ansiklopedi, Nguyễn Ngọc Loan [https://tr.wikipedia.org/wiki/Nguy%E1%BB%85n\\_Ng%E1%BB%8DcLoan](https://tr.wikipedia.org/wiki/Nguy%E1%BB%85n_Ng%E1%BB%8DcLoan), (16.01.2018).
- WEEKES, J. (2008). “AnnWarhol’s Pop Politics”, <https://www.Smithsonianmag.com/arts-culture/warhols-pop-politics-89.185.734/> (30.10.2008).
- WOLMAN, Gil. (1954), Potlatch#2, information bulletin of the french section of the lettrist international <https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/potlatch2.html>, (29.02.1954).
- YASA YAMAN. Z. (2011), “Siyasi/Estetik Gösterge” Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel, [http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2011/cilt28/sayi\\_1/69-98.pdf](http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2011/cilt28/sayi_1/69-98.pdf).. DOI: 10.4305/METU.JFA.(01.05.2011).



## Mavi akmakçı

### İletişim:

Gsm: 05469023032

mavicakmakci@gmail.com

mavicakmakci@sdu.edu.tr



1982, Isparta doğumluyum.

Lisansımı; 2004 yılında, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nde tamamladım.

Yüksek Lisansımı, 2007 yılında, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalında; Prof. Zeliha AKÇAOĞLU danışmanlığında, “Fotoğrafın İcadından Günümüze Fotoğraf Resim ilişkisi ve Fotorealizm” başlıklı tez ile tamamladım.

Sanatta Yeterliği ise yine; 2019 yılı itibari ile; Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı'nda, “20. Yüzyılda Kimi Resimsel Biçimlerde Propaganda Unsurlarının Yenidenüretimi” başlıklı tez ile tamamlamış bulunmaktayım.

2009 yılından itibaren, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümünde, Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktayım.