

## **RESİM SANATINDA YENİDENÜRETİM NESNESİ OLARAK PROPAGANDA İMGELERİ\***

### **THE IMAGE OF PROPAGANDA AS A REPRODUCTION OBJECT IN THE PAINTING ART**

**Mavi Çakmakçı\*\* , Oktay Köse \*\*\***

#### **Öz**

Propaganda, her yeni ideolojide ve yeni üretim ilişkisinde imgeler ile görünür kılınmıştır. Propaganda imgesinin gösterim biçimleriyle sunulduğu en etkili yerlerden biri ise güncel teknolojinin görsel ve işitsel araçları olur. Özellikle sayısal yayın teknolojileri ile yaratılan görsel dil propaganda için araç olmakla kalmamış, 1900'lerin başından itibaren ideolojik tavrını göstermek isteyen sanatçıları da etkisi altına almıştır. Bu etki ilk olarak sayısal teknolojinin çıktılarının birebir geleneksel imgesel gösterge düzlemlerine eklenmesiyle kendini göstermiştir. Teknolojinin imgelerini ve çıktılarını sanatın içine dahil eden anlayışla birlikte, sanatçıların pek çoğu ideolojik söylemini bu araçlarla üretilen imgeler çerçevesinde geliştirmeye başlar. Propaganda imgelerinin sanatsal aktarım biçimlerindeki değişim net olarak izlenirken bu sanatsal uygulama biçimleri kuramsal olarak temellenmeye başlar ve Postmodern dönemin yöntemlerinden biri olan "yenidenüretim" içinde karşılığını bulur. Bu üretim biçiminde bilgi akışının gerçekleştiği medya ve araçlarına ait görüntüler de dahil olmak üzere üretilmiş her tür imge bağlamından kopartılarak başka bir yapının nesnesine dönüştürülmektedir. Sonuç olarak araştırmada toplumsal koşullar ve değişen araçlar da düşünülerek propaganda amaçlı üretilmiş imgelerin resim sanatındaki üretim ilişkileri ve bu resimlerin etki alanı tespit edilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Resim sanatı, Propaganda, Propaganda İmgesi, Yenidenüretim.

#### **Abstract**

Propaganda is visible with images in every new ideology and new production relation. One of the most effective places where the propaganda image is presented with its display forms is the visual and auditory tools of current technology. In particular, the visual language created by digital broadcasting technologies not only became a tool for propaganda, but also influenced artists who wanted to show their ideological attitude from the beginning of the 1900s. This effect, firstly, manifested itself by adding the outputs of digital technology to the literal, traditional imaginary display planes. With the understanding that incorporates the images and outputs of technology into art, most of the artists begin to develop their ideological discourse within the framework of the images produced by these tools. While the change in the artistic transfer styles of propaganda images is clearly observed, these artistic application forms begin to be theoretically based. And it finds its counterpart in "reproduction", which is one of the methods of the postmodern period. In this mode of production, all images produced, including the images of the media and tools in which the information flow takes place, are taken out of context and transformed into the object of another work. In this context, by considering social conditions and changing tools, the production relations of the images produced for propaganda purposes in the painting art and the impact area of these paintings were tried to be determined.

**Keywords:** Painting, Propaganda, Propaganda Image, Reproduction.

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 14.03.2021 - Kabul tarihi:29.06.2021.*

\*Bu makale, yazarın SDÜ, GSE, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı'nda 2019 yılında tamamladığı "20. Yüzyılda Kimi Resimsel Biçimlerde Propaganda Unsurlarının Yenidenüretimi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Araştırma Görevlisi Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, mavicakmakci@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6201-3814>

\*\*\*Doçent, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, oktaykose@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0938-1431>.

## 1. Giriş

“Propaganda” kelimesi etimolojik olarak Latince “propagare”, çoğaltmak/yaymak anlamına gelen fiili oluşturmaktadır (etimolojiturkce, 2017). Sosyal bilimciler propagandayı “semboller yoluyla gerçekliğin manipüle edilmesi” olarak tanımlamışlardır. Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere din, ırk ve kültür bazında şekillenen imgeler pek çok dönem bilinçli olarak güçlü birer ikna etme ve yönlendirme aracı olarak kullanılmıştır. Burada imgeler simgesellik boyutuna geçiş yaparak yeni anlamlar kazanır ve alegorik bir anlatımla evrenselleşir. Simgesellik ise “bir temsil ve anlamlandırma sürecinden türeyen ve bir değeri, düşünceyi, ideolojiyi vb. temsil eden bir sözcüktür (resimdir)” (Aktulum,2021:258). Bu nedenle pek çok ideoloji, sanatın dekoratif amaçlar dışında bir araçsallığının olduğunu savunarak sanatın sembolik anlatımından yararlanmışlardır. Bunun en önemli nedeni bireyin ya da kolektif aklın, kendine dayatılan düşünce ve sözlerden değil dolaylı sözler ve söylemler içinde yer alan ayartıcı ve ikna edici düşüncelerden etkilenmesidir. Bu sembolik anlatımların insanların zihninde daha kalıcı ve manipüle edici ortak bir dil oluşturabilmesinde ve bunu küresel olarak gerçekleşmesinde teknolojik gelişmeler olduğu anlaşılmaktadır. Öyle ki Marina D’Amato, “1970’lerden beri, tarihte ilk kez, gezegendeki tüm çocukların televizyonda aktarılan hikayelerin aynı kişileri, aynı kahramanları ve aynı mitleri bildiği gözlemlenmiştir” diyerek bu gerçekliği doğrular (D’Amato’dan akt. Aktulum, 2021:720). Bu durumda sanat özellikle de resim sanatı bu araçlarla üretilen imgeleri içselleştirmekte ve kendi anlatım dilinin içinde kullanmaktadır.

## 2. Resim Sanatında Propaganda İmgesi

İmge ister bir dış nesnenin zihindeki kopyası, ister özerk bir yaratı, ister bilinçli ister bilinçsiz olsun, genel olarak bir görüntü/görünüş ya da bir beliriş ve en önemlisi zihnin her türden temsiline karşılık kullanılır. Kısaca imge, farklı yollarla (yazarak, resmederek, seslendirilerek vb.) bir nesnenin yeniden üretimini işaret eder (Aktulum, 2021:41-258). Dolayısıyla 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. Örneğin “inek”, Müslümanlar için tanrıya adanan bir varlıkken, Hindular için tanrının kendisidir. 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. 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. Freedberg’in verdiği örnek imgenin toplumsal oluşumuna ve nasıl yönetildiğine yönelik bir açıklama getirir:

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 soyutlanabilmekte ve sürekli yeni bir tanımlama sürecinde var olabilmektedir. Dolayısıyla toplumun yönetimi imgelerin ve imgeleme yetisine sahip bireyin yönetimiyle ilgili olmaktadır. Bu tespit ise bizi doğrudan propagandanın tanımına ve imgeyle girdiği serüvene götürmektedir. Dönemin sosyo-politik durumlarıyla da ilintili olarak plastik anlatım ve mesajın organik bir birlik kurması gerektiği anlaşılmaktadır.

Bu durumda 19. yüzyıla kadar imgenin üretimini ve imgeye bakışı dinin belirlediği söylenebilir. Rönesans’la birlikte imgeler sekülerleşmeye başlar. Özellikle Fransız Devrimi, sanatı ve edebiyatı sadece geleneğinden değil, çağdaş ahlak, bilim ve siyaset söylemlerinden, davalarından ve dönemin kültüründen kendini yalıtmaya ve kendine dönmeye yönelir. Bu dönüş burjuva zihniyetine ve dogmalara karşıt bir dönüşür 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 gösterirken, imgeler ideolojik yapıya ve toplumun egemenle olan ilişkisine ışık tutar. Romantizm sonrası, dış gerçeklikten daha çok öznedeki yansıması yani birey ile nesne arasındaki değer bağlantısına ilişkin derin bilgi sorgulanmaya başlar. 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 bağımsız sanatçı tavrının farklı sanatsal arayışlar ile gösterilmeye başladığı bir dönem olur. 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 avangard akımların iki dünya savaşı döneminde olduğu, 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 Gerçeküstücülük akımı “kemikleşmiş liberal-ahlaki-hümanist özgürlük idealinin ilk tasfiyesi” olarak görmek mümkündür (Benjamin, 2007:159).

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. Jackson Pollock bu düşünceyle saf sanat kavramını ortaya koyar. Bu kavram komünizmin estetiğinden uzaklaşan soldaki ressamların dikkatini çekecektir. Marksizm'den giderek uzaklaşan bu sanatçılar soyut sanatın olumsuz anlatımında olumlu bir yan bulacaktır. Böylece Pollock'un deneyimleri giderek önem kazanır ve hızla tanınır. Daha sonra soyut sanatın bu kadar ivme kazanmasında Amerikan siyasetinin olduğu anlaşılmaktadır. 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 dönemde soyut sanatı destekler ve bu sanatı propagandasının bir aracı olarak kullanır (Artun ve Öрге, 2013:12). Dolayısıyla doğrudan ya da dolaylı anlatımların olduğu pek çok sanatsal üretim propagandayı karşılayabilmektedir.

Teknolojinin ve bilimin getirdiği yenilikler ise, düşünsel olarak yenilenmeye başlayan sanatçı için tek bakış açısını kıran biçimsel arayışlar ortaya çıkarmıştır. Buna bağlı olarak plastik sanatların biçimsel anlayışını dönüştürmeye başladığı, teknolojinin ürünlerini yapısal değişimler ve yeni biçimler için kullandığı anlaşılır. 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 olmamıştır. Bu durumda sanatın farklı disiplinlerle arasındaki sınırların ortadan kalktığı ve farklı alanların kendilerine özgü verilerinin yeni bir anlam taşıyacak biçimde sanatın içine dahil olduğu bir sürece geçilir. Bu dönemin sanat anlayışına getirdiği en büyük yenilik, bilimsel yeniliklere, teknolojik verilere ve düşünsel temele oturtulmayan bir sanat yapısının görünür olmasının zorlaşması durumudur. Araçlar karşısında görünür olmak isteyen sanatçı yeni ve çok yönlü tanımlar gerektiren bir dille çalışması gerektiğinin bilincindedir. Bu aynı zamanda 'bakış'a yönelik bilginin yeniden düzenlenmesi isteğidir. Bu düşünceyle birlikte tamamlanmış bir estetik temsil yerine, bilgi üreten ve iletişim alanı yaratan resimsel bir anlayış gelişmiştir. Yeni plastik süreçte nesnelerin ve kendinden önce üretilmiş tüm imgelerin referans alındığı görülür. Bir yöntemle dönüşen bu çaba kuramsal olarak Julia Kristeva'nın yapısalci görüşlerinde karşılığını bulur ve üretim eksenini oluşturan yapısökümcü anlayış sanatta bir yöntem olarak, yazınsal veya sözsel olanın dışında da anlam kazanır. Sonuç olarak 1970'lerde açıklanabilecek "Disiplinlerarasılık" kuramı üzerinden resimde yeniden üretim mantığı gelişir.

## **2. Yenidenüretim İlişkisi İçindeki Resimlerde Propaganda İmgesi**

Yeni temsil arayışlarının bir sonucu olarak farklı disiplinlere ait verilerin sanata dahil olmasını anlamlı ve olur kılan düşüncelerle birlikte, iletişim araçlarının görsel malzemesi mevcut süreçleri ve anlatımları ile sanata dahil olmaya başlar. Bu durumda bu veriler sadece sanatçının paletine eklediği yeni plastik ürünler olarak kalmaz. Barındırdığı anlam içinde yer alan mevcut egemen ilişkileri de resme yansıtır. 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 imgelerin sanatın sınırları içinde ilk olarak muhalif oluşumlarda anlam bulmaya başladığı görülür. Dada hareketi bunlardan ilkidir. Toplumsal dönüşümün dünya savaşlarıyla perçinlendiği, teknolojinin bilime ve güzelliğe değil yıkımlara neden olduğu bir dönemde yepyeni bir düşünsel oluşuma önderlik eden bu

grup, geleneğe ve güne olan sorgulamaları için farklı bir dil arayışına girer. 1916 yılında Zürih'te temelleri atılan Dadaist devrim, bütün yüzyılların ve ülkelerin Batılı sanatında var olan özgürleştirici, nihilist protesto duygusuyla hareket eden en katışıksız ve aşırı formları temsil edecektir. Bu biçimsel oluşum, modernist sanatın başlangıcından itibaren süregelen; simetri kaygılarından, bir resmin orijinalliğinin bozulacağı düşüncesinden, kalıplardan ve iktidar düzenlemelerinin tekdüze anlayışından uzak durma çabalarına yaklaşıldığı anlaşılır. Geleneksel anlamdaki burjuva resim sanatını ve kurumlarını öldürme isteği Dadaistleri teknolojinin getirisi olan fotoğraf, afiş, gazete ve dergilerin görsel ve yazınsal vb. verilerine yaklaştırmıştır (Lynton, 1982:132). Dadaistleri gazete ve dergilere yönelten bir diğer önemli neden ise enformasyonun Hitler propagandası ile şekillenmesidir. Bunu için sanatta tanımları değiştirecek olan “kolaj” ve “fotomontaj” yöntemleri ile çalışmaya başlarlar. John Heartfield, George Grosz ve Raoul Hausmann gibi Dadanın önde gelen isimlerinin kullandığı bu terimler bir araya getirme ve yapılandırma anlamına gelmektedir. Bunlarla nesnelere görünüş bütünlüğünü terk ederek, parçalanmış öğelerin kompozisyonunu gerçekleştirirler (Turani, 1998:114). 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. 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 ve bunun için dadaistler çareyi yine bu imgeleri kullanmakta bulur. Peter Gay (2017:26)'in de belirttiği gibi, modernist ressam, yeni, denenmemiş, devrimci bir yolda ilerlemekten değil, egemen otoriteye başkaldırı gerçekleştirmekten, burjuvazinin karşısında yer almaktan zevk almıştır. Dolayısıyla dadaistler, teknolojiye hayranlık ve burjuvaya nefret arasına sıkışmış bir izlenim sunar. Bu durum sistemin propagandasını yapmaya yönelik bakışı da karmaşık hale getirebilmektedir. Bu konuda dönemi yaşamış biri olarak Richard Huelsenbeck'in görüşleri de bu yöndedir. Dadanın, siperlerdeki çaresiz erler üzerine saliverilmiş olan savaş teknolojisinin akıl almaz boyutlardaki şiddetini körüklediği düşüncesindedir. Bu nedenle dadaistlerin sisteme muhalif olarak doğması esasen 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 bütününe 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”. Bu söylemin, Dadanın savaşa karşı duyduğu nefretin iç organlarına geçmediğini ifade ederken, fütüristleri ve sürrealistleri de işin içine katarak savaşa dair tüm araçları onayladığı düşünülebilir. Muhafız bir düşünce geliştirmek için kullanılan bu imgelerin ise ikna edici olmadığı sonucu çıkarılır. Tam da bu aşamada “ben bir makineyim diyecek” kadar teknolojinin imgeleri ile bütünleştiğini gösteren sanatçılar ortaya çıkacaktır. Bu anlamda daha dürüst davrandıkları düşünülebilir. Bu süreci yaratan ise daha çok bir bunalım ortamından kurtuluş isteğidir. 1929 Dünya Büyük Ekonomik Bunalımı sonrası arz ve talep ilişkisinin sekteye uğradığı tarihlerdir. Bu tarihlerde ekonomiyi yönetenlerin, tüketimi hızlandıracak ve toplumu buna adapte edecek yöntemler bulmasını gerekli kılmıştır. Buna bağlı olarak sistem, üretimden çok tüketime teşvik edecek gerekçeleri hazırlar. Dolayısıyla çağdaş kültürün, tasarlanan bir kültür olduğu ve sanatın da bunun en önemli ayağı olduğu bu dönemde daha iyi anlaşılır. 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. Bu durumda sanatın tam anlamıyla neo-liberalizmin ekonomik çıkarlarına uyması gerektiği anlaşılmaktadır. Gay (2017:33)’in de belirttiği gibi “modernistlerin yıkmak için çalıştıkları kültürel kurumların soğurma kapasitesi gerçekten etkileyicidir.”

Marka değeri yüklenen ‘nesne’ tüketilerek elde edilecek olan saygınlık kişinin toplumsal varoluşunu belirlemeye başlar. 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 şeklinde yorumlanır. 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 sanatçı da, kendini tekrar eden bir anlayışla çalıştığını göstermek ister. Bu durumun en iyi örneklendiği çalışma Robert Rauschenberg’e aittir. “Yapısal ardışıklık” ile ürettiği “Factum I” ve “Factum II” başlıklı eserler arasındaki fark sadece fırça darbesinde ortaya çıkmakta ve buna rağmen iki çalışma da aynı değeri bulmaktadır (Görsel 1a),

(Baudrillard, 2009:121). Rauschenberg Barok dönemin önemli isimlerinin çalışmalarını yeniden ürettiğinde de onları gündelik birer nesneye eşitlediğini gösterir (Görsel 1b). Kendini tekrar ederek gösterdiği üretim anlayışını bu kez başka sanatçıları tekrar ederek gösterir. Bu iki yapıttan alıntılanan imgelerin baskı teknolojisi kullanılarak resme aktarılması, Rubens'in yalnızca ürettiğini, günümüz sanatçısının ise yeniden ürettiğini kanıtlar (Harvey, 1997:71).



**Görsel 1 a.** Robert Rauschenberg, *Factum I - Factum II*, 1957.



**Görsel 1 b:** Robert Rauschenberg, *Persimmon (Cennet Elması)*, 1964.

Ancak farklı ideolojik altyapılarda üretilmiş imgelerin yeni bir bağlamda tekrar üretilmesi bu imgelere yeni bir anlam kazandırır. Sanatın ideolojik içeriğini oluşturan toplumsal ve maddi koşulların yansıdığı bu sanatsal şifrelerdir. Kubilay Aktulum (2016:16)'un da belirttiği gibi "resmin, değişik sanatsal biçimlerin gereçlerini tüketme ya da onlara kendi gereçlerini sunma" olgusu anlam kazanır. 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 araçlara göre biçimlendiğini gösterir. Bu durumda bir resmi görünür kılan her tür biçimsel değer kendisi dışında bir gerçekliği yansıtmakla birlikte, anlamı yeni bir bağlamda sürekli olarak yeniden üretmektedir. Yeni bir bağlamda üretildiğinde yeni bir anlamı işaret eden bu imgeler, üretilme amacını belirlemekle birlikte sanatçının ideolojik yaklaşımının da işaretlerini vermiş olur. Pop sanatın, her alanda ve her kültürde cazip görülen "popüler kültür" adındaki ortak yaşamın ürünlerini birebir yeniden üretmesi hem üretim şekli hem de ürettikleri ile bu yaşamı desteklediğini gösterir. Fotogerçekçilerin üretim biçimi de, her ne kadar anlam üretmeyi reddettiklerini iddia etseler de karşımıza çıkan işler bunun aksini



söyler. Öncelikle fotoğraf makinesinin çok çabuk ve kolay bir biçimde elde ettiği görüntünün öznellik süzgecinden geçirilmeden çok yavaş ve eziyet çekilerek birebir el ile yeniden üretilmesi mecazi anlamlar taşımaktadır. Örneğin Audrey Flack'ın fotogerçekçi resimlerinde kullandığı fotoğraflar sembolik bir arayış içinde olduğunu gösterir (Görsel 2a-2b). Kadın yaşamının fetiş nesnelere ile Nazi Esir Kampının ikonik bir fotoğrafının yan yana gelmesi buna işaret eder.



**Görsel 2a.** Audrey Flack, *II. Dünya Savaşı*, 1976–1977.



**Görsel 2b.** Margaret Bourke, *II. Dünya Savaşı Nazi Esir Kampı*, 1945.

Her ne kadar tüketim toplumuna bir makine olarak katıldığını belirtse de Warhol'un çalışmalarındaki 20. yüzyıla ait liderlerin ikonik imgelerinin de siyasetin ve pop kültürünün eşleştirilmesi konusundaki tartışmalara ilham verdiği düşünülebilir. Kendisi de üretim şeklini siyasetçilerin bukalemunlar gibi kişiliklerini değiştirmesi ile ilişkilendirir (Görsel 3). 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 çalışmaktadır.<sup>1</sup> Sonuç olarak bu kaygı bu dönem yapılan siyasetin, sadece imajla ilişkili olduğunu göstermektedir. Bu kültür, en muhalif noktaları bile kendine mal etmekte, dönüştürmekte ve piyasaya sunmaktadır (Görsel 3).

<sup>1</sup> Weekes, J. (2008). "AnnWarhol's Pop Politics", <https://www.Smithsonianmag.com/arts-culture/warhols-pop-politics-89.185.734/> Erişim tarihi: 30.10.2008.



Görsel 3. Andy Warhol, *Jimmy Carter*, 1976.

İletişim teknolojileri kullanılarak oluşturulan bu tür sanatsal anlatım biçimlerinde popüler kültür ile kültürel üretim arasındaki uçurumu giderek daraltmaktadır. Bu imgelerin üretim sebebini de ideolojinin maddi üretim ile gösterge üretimi arasında bir yapıda yer almasına bağlayabiliriz. İdeoloji artık 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 oluşamayacağı kanıtlanmaktadır (Baudrillard, 2003a:11). Baudrillard'ın da belirttiği gibi gerçekle sahtenin ayrıştırılmadığı bu evrende “sanatın kendini yeniden üretmesi” gibi, sistem kendiliğinden işleyen yapısı bu olanağı eritmektedir (akt.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). Artık sanatçının karşısında bulunan gerçekliğe dair imgelerin tümünün üzerinde oynanmış, gerçekliği yerinden edilmiş ve geçmişinden koparılmıştır. Bu durumda sanatçının karşıt bir söylem geliştirme olanağı kısıtlanmaktadır. Durumcu Enternasyonel olarak adlandırılan grup bu dönemde sosyal devrimsel hareket olarak belirir. Toplumun hala acınacak bir halde olduğunu ve daha da acınacak hale geleceğini savunan hareketin başını çeken Guy Debord da imgenin “gösteri toplumu” dışında var olma olasılığı yok olduğundan söz etmektedir. Ancak iletişim teknolojileri ile gerçekleşen yaratıcılık kültürü, mevcut iktidar yapılarını sorgulama ve alternatif diyalog yöntemlerini geliştirmede yetersiz kalır. Toplumsal mücadelenin kaynağını oluşturabilecek konular medyada ve sosyopolitik alanlarda görünür kılındıkça anlamlı hale gelmek yerine, duyarsız bir toplumun merkezi haline dönüşmektedir.

Letrist Enternasyonel (Uluslararası Harfçilik) grubu Durumcular gibi yaşanan bu çelişkilerden kurtulmanın sistemin yıkılmasıyla mümkün olabileceğini savunur. Bu amaçla en başta ezberin bozulması gerektiğini düşünmektedirler. Yeni kurulacak sistem için yeni

tanımlar ve en ütöpik olanı yeni bir alfabenin önerilmesidir. Oluşumun plastik yönünü harekete geçiren Gil Joseph Wolman yazınsal olanın görselliği üzerinden hareket ederek düşüncesini somutlaştırır. Metinler üzerinde oynayan sanatçı yazının bütünü şeritler halinde keserek çok katmanlı bir görüntü elde eder. Bu yöntemle ürettiği çalışmalarından birini “Kalp Ameliyatı” olarak adlandırmıştır. Bu isim üretim biçiminin nedenlerine ait ipuçları vermektedir (Görsel 4), (Marcus, 1999:342-344).



**Görsel 4:** Gil Joseph Wolman, *Kalp Ameliyatı*, 1968.

Bu dönem sanatı kendini daha çok muhalif öğrenci gruplarının eylem biçimlerinde gösterir. Bu örgütlenme, oyun ile gösteri toplumundaki ticarileşmiş eğlence anlayışına dayalı yeni bir sanat oluşumu yaratmıştır. Ancak Kuspit (2006)'e göre sanat hayat buluşması olarak tanımlanan bu geri dönüşler de sanatı günlük yaşamın içinde uyumlu ve etkisiz hale getirme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Çünkü bu arzulanan demokratik sanat biçimleri de zamanla bienallere veya örgütlenmiş sergileme biçimlerine katılarak, katı iktidar mekanizmaları tarafından eritilmektedir. Buna bağlı olarak direnç araçları kolaylıkla metalaştırılıp çok daha karmaşık ve kuşatıcı olarak denetlenebilmektedir. Clement Greenberg de yeni sanatı, artık muhalefet rolünü oynamadığı yönünde eleştirir ve bütün avangardın sisteme dahil olmasından duyduğu kaygıyı dile getirir (Guilbaut, 2009:150). Bunun gibi pek çok yorum sanat adına büyük anlatıların sona erdiğini gösterir. Tam olarak temsil anlayışının dönüşüme uğradığı bu dönem post-modernizmin düşünce ve pratikleri ile birleşir. Deneysellik, kavramsallık, kısaca o güne kadar sanat olmayanın olabilirliği bir temele oturur.

Post-modernizmin düşünce ve pratiklerinin ortaya çıkışı 1943-45'li yıllardır. Bu tarihler 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. İşte bu tarihlerden itibaren postmodernistler, 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 postmodernizmin başarısızlıkla ilgili tecrübelerle odaklandığı anlaşılmaktadır. Bu yüzden postmodernizmdeki “post” eki, “sonra” anlamına gelmekle birlikte modernizmden devam eden, ondan kaynaklı, onu sorunsallaştıran ve onu aşmaya çalışan anlamında yeniyi 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 girişimini, Jean-François Lyotard (2000:52), “Postmodern Durum” adlı çalışmasında farklı disiplinlerin ve türlerin aralarındaki sınırlarının ortadan kaldırılması şeklinde yorumlar.

Her tür görüntünün kolaylıkla ulaşılabildiği bir dönemde farklı disiplinlerin göstergelerini ve araçlarını kullanmak elbette kaçınılmaz olmuştur. Burada konuyla ilintili olarak 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). Sorun artık ortaya sanatsal yeni olan bir şey çıkarılması değil, günlük yaşamı oluşturan kaotik nesnelere, isimler, referanslar ve medya çıktıları yani her türlü görsel yığından anlam üretilebilmesidir. Ernst Cassier’in araçlara ilişkin yorumu da bunu destekler niteliktedir.

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 da 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 görünüm sunan sanat anlayışında sadece nesnel bir biçim arayışı söz konusu değildir. Bu yöntem ile sanatın içine dahil edilen teknolojik imgeler, sanatçının imgelemine de yönlendirmektedir. Bu anlayışla şekil alan estetik biçim, 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).

Muhafif bir anlatımı benimseyen sanatçılar yine politik “bilinç biçimleri”nin imgesine göstergeler eklemek, yapıbozuma uğratmak, reddetmek, saptırmak, şifrelemek ve şifresini bozmak gibi girişimlerle “karşı-hegemonik” bir karakter oluşturmaya çalıştıkları görülür (Zizek, 2012). 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 (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 “Savaşın Felaketleri” gravüründeki figüre bir göndermedir (Görsel 5).



**Görsel 5.** Peter Sorge, *Goya için Almanya’dan Pekin’e*, 1990.

Goya Batı sanat tarihinde dönemi için en şok edici savaş ve şiddet sahnelerini çizen geçiş dönemi sanatçısıdır. Muhafif 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 dönemde yaşanan işkenceler, tecavüzler, sansür ve propagandalardır.

Sergileme mantığı dışında kalarak daha muhalif bir çizgide sistem eleştiri yapmak isteyen ve bunun için eylemsel bir girişim olarak grafittiyi seçen sanatçıların da aynı yöntem dilini kullandıkları görülecektir. Örneğin BumboyWc lakaplı sokak sanatçısı Los Angeles'ta bir duvara, Eddie Adams'ın 1968'te Saygon'da çektiği fotoğrafı yeniden resmetmiştir.<sup>2</sup> Bu fotoğraf Güney Vietnam polis teşkilatının şefi Tuğgeneral Nguyen Ngoc Loan'ın, Vietkong'lu olduğu şüphesiyle alıkonulan bir kişiyi başından vurarak öldürülmesi anıdır (Görsel 6). Sontag (2005:60), bu fotoğrafı birçok TV kameramanı ve fotoğrafçının arasında Tuğgeneralin silahını çekip esiri vurmasını tasarlanmış bir sahne olarak yorumlamıştır. "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 mesajıdır. Kitle tarafından ilk kez görüldüğünde aldığı tepkiyi yeniden üretimlerinde görmeyeceği açıktır. Ancak BumboyWc'nin bu imgeyi yeniden üretmesi ile verdiği mesaj toplumsal alanda etkinliğe önem veren ve atölye pratiklerinin sınırlarının dışına çıkmayı amaçlayan ve "yarı-özerk" çizgide çalışmayı seçen grafitti sanatçıların, 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.



**Görsel 6.** BumboyWc, *Tuğgeneral Nguyen Ngoc Loan'ın Esiri İnfazı*, 1998.

Baudrillard bu tür uygulamaları ve devamını başta 1968'in ruhunun bir arayışı olarak görmektedir. Kendisi dahi 1968 için şunları söyler; "Situasyonizme çok, ama çok kapılmıştım. Bugün situasyonizm 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

<sup>2</sup> Recinos, E. "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/>, Erişim tarihi: 05.11.2012.

yansıdığı ve izleyicinin katılımını sağlayan işler izleyiciyi bütünü parçası olmaya davet etmekle propagatif bir amaç taşıdığını düşündürmektedir. Kişi eylem halindedir ya da eylem için kışkırtılır. 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 çıkarak 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. 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 sitüasyonist hareketi anımsatan tüm yeni kolektif yurttaşlık deneyimlerinin söylemi yine sanat kurumlarının sistemsel işleyişine dahil edilerek ehlileştirildiği anlaşılmaktadır.<sup>3</sup>

Kültür imgesinin toplumsal alanı bütünüyle bu denli içselleştirmesi de sanatın politik olanın imgesiyle yaklaşmasına neden olur. Cat Phillips ve aktivist Peter Kennard'ın birlikte 2002 yılında İran'ın işgaline yönelik eleştirilerini göstergeleştirdikleri sergi bu anlamda farklı bir bakış oluşturmaktadır. Sergide Başbakan David Cameron'ın günlük medyadan alınan yüzlerinin çeşitli versiyonlarının üretimi üzerinedir. Cameron'un yüzü 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 sebebi ve asıl nedeni dile getirilmeye çalışılır. Aynı zamanda önünden geçerken dikkat dahi edilmeyecek afişlerin yırtılma nedenlerini sorgulamaya ve bunda estetik bir yan görmeye iter. (Görsel 7)



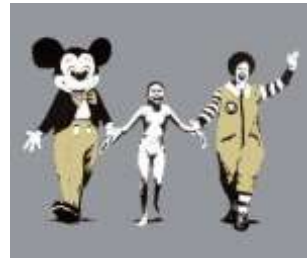
Görsel 7. Kennard Phillips, *Hang-Up Galerisinde Mavi Cinayet*, 2013.

<sup>3</sup> Emmelhainz, I. “Sanat ve Kültürel Dönemec: Özerk Sanat ve Dava Sanatının Sonu mu?”, skopbülten / çev. Nursu Örgel <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-kulturel-donemec-ozerk-sanat-ve-dava-sanatinin-sonu-mu/1194>, Erişim tarihi: 16.03.2013.

Çarpıcı illüstrasyon serileriyle bilinen farklı bir kültürün sanatçısı olan Gündüz Aghayev, "Imagine" (Hayal et) (Görsel 8a) isimli serisi ile bu geçişi sağladığını gösterir. Sanatçının olmasını düşlediği bir dünya yaratma isteği ile "varolan gerçeklikle dövüştüğünü" görülür. 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. Uzağında olduğu olayların görsellerine medya imleri ile yaklaştığını da göstermektedir. Banksy'nin bir çalışmasında da benzer bir hicivle karşılaşılır (Görsel 8b). Bu çalışmada da Vietnam mağduru bir kız çocuğunun yer almasının asıl amacı, savaşlarla gelen yenedünya düzeninde "serbest ticaretin gelişmesine yönelik propagatif bir eleştiri gerçekleştirmektir. Sanatçı ticaret amacıyla sınırların, tarihsel hafızanın, kimliklerin aşındırıldığı bir dönemde nesnelere, simgelerin, bedenlerin taşınabilir ve hatta takas edilebilir olmasını acı bir kıyaslamayla göstermek ister (Stallabrass, 2010:142-144).



**Görsel 8a.** Gündüz Aghayev, *Imagine*, 2015.



**Görsel 8b.** Banksy, *Napalm*, 2004.

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 Suriye'de yaşanan iç savaşın kalıntıları üzerinden İspanya iç savaşını anlatan Goya'nın "3 Mayıs" adlı çalışmasını bir yıkıntı sokak görüntüsü üzerine yerleştirmesi bunu daha net göstermektedir. (Görsel 9). Goyanın Başlattığı direnişi çok farklı ideolojinin yaşandığı bir bölgeye taşımak aynı



direnışı göstermeye teşvik niteliğinde olabileceği gibi Avrupa'ya kanlı tarihini hatırlatma amacı da güdebilecektir. Banner'ın işlerinde de benzer biçem ve anlatım özelliğini görürüz.



**Görsel 9.** Tammam Azzam, *İsimsiz*, 2015.

Bazı durumlarda ise imgelerin ideolojik bütün içinde anlam üretmediği, ilettiği 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 (Görsel 10). 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 tavır 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.



**Görsel 10.** Laila Shawa, "Terörist Modası II" (The Walls of Gaza III), 2011.

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. Özellikle Gerald Laing'in çalışmalarında karşılaşılan bu fotoğrafların yeniden üretilmeleri alaycı dönüştürümle gerçekleştirilmiştir. "Capriccio" adını verdiği çalışması çok katmanlı bir yapılanma içinde renk ve detaydaki göndermeleri ile Andy Warhol'un çalışmalarını hatırlatmaktadır (Görsel. 11a-11b). 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. Laing'in amacı bu olaya dikkat çekmek olabilir ancak olay yaratan ve eleştirilere neden olan bu fotoğrafların zihinlerde bu şekilde kalmasını engellediği ve insanlık suçu işleyen kişilerin kimliğini yumuşattığı düşünülebilir. Bu tür bir okuma elbette kültürlerarası çatışmaların yaşanmaya başlandığı ve kimlik üzerinden bir ötekileştirme kampanyasının sürdürüldüğü bir dönemde, kitlelerin imgeleri kendi kültürü üzerinden görmesiyle ilgilidir.



**Görsel 11a.**Gerald Laing, "Capriccio", 2004.



**Görsel 11b.** Abu Ghraib Hapishanesindeki Uygulanan İşkencenin Fotoğraflarından, 2001.

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. Ortaçağ 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, teknolojik 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<sup>4</sup>

Baudrillard'ın bu yorumu üzerinden son dönem işlerinden Joan Fontcuberta'a ait çalışmalara bakılacak olunursa, 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 on binlerce karma görüntü kullanılır. Söz konusu fotomozaiğe 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 eşliğinde olan internet ile çok da yabancı olmadığımız imgeler tek bir imajı oluşturmak üzere birleşir. Ancak Google'ın kurumsal sayfasında belirttiği gibi belli sayfalara

<sup>4</sup> Lotringer, S. "Paul Virilio: Sanat Savaşın Zayıyatıdır!", <http://www.sanataak.com/view/paul-virilio-sanat-savas-in-zayıyatıdır>, Erişim tarihi: 01.08.2015.

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 Googlegrem'da yeniden tasarlaması, bu görüntünün sadece yeniden üretilmesine katkı sağlamaktadır (Görsel 12). Bir ideolojiye hizmet ediyorsa o da işkenceyi yapanların ideolojisidir. Amaç bir söylem geliştirmekten daha çok vahşeti yeniden görünür kılmaktadır. Bu görüntünün tekrar tekrar üretilmesi “kötülüğe alıştırmaya” fikri ile örtüşmekte ve görüntülere tepki giderek azalmaktadır. Artun (2011:137)'un da belirttiği gibi; “Çok uluslu kapitalizm koşulları altında üretim aygıtının değiştiği şüphesizdir ve bugün dolayımlanmış imgelerin tüketim sürecine müdahalede bulunmak, özel imgeler yaratmaktan daha radikal bir hamle olabilir”.



**Görsel 12.** Joan Fontcuberta, Googlegram5: *Abu Ghraib*, 2005.



Detay

Bu bağlamda anlatımı dolaylı bir biçimde yapan bu tür çalışmalar propaganda imgesini daha kalıcı hale getirebilmektedir. 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.<sup>5</sup>

### Sonuç

İdeolojilerin, toplumsal bütünlüğü kendi devamlılıkları için koruması gerektiği anlaşılmaktadır. Bunun için ideolojilerin, değişmesi istenen somut koşullarla birlikte

<sup>5</sup> 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. Erişim tarihi: 01.05.2011.

insanları da olduklarından farklı özneler olmaya çağırıldıkları görülmektedir. Yaptıkları çağrının 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 propaganda amaçlı üretilmiş imgeler olduğu anlaşılmaktadır. Tarihte heykel, fresk, mimari yapı, tören, festival, tiyatro, resim, afiş vb. üretimlerde gördüğümüz propaganda imgelerinin dolaylı anlatımını daha sonra fotoğraf, sinema, televizyon vb. sayısal teknoloji ile daha etkili biçimde görürüz. Etki alanını güncel teknoloji araçları ile giderek artıran ve geniş kitlelere ulaşan imgeler başlangıçta savaşı önermek adına kullanılsa da 1950'lerden sonra popüler kültürü ve bu kültürün ürünlerini empoze etmek, yeni hayat tarzına uyumu kolaylaştırmak, sisteme adapte olmuş ve kontrol edilmesi kolay bireyler yaratmak için kullanıldığı anlaşılır. İmgeleme sızan bu görüntülerin sanatın üretim biçimini de kaçınılmaz olarak etkilediği anlaşılır. Çünkü imgelem en başta, insanın çevresi ile hem fiziksel hem de zihinsel olarak deneyimlediği gerilimlerin ve ilişkilerin doğrudan bir ürünüdür. Özellikle 1917 ve sonrasında sanatçılar, makine dilini yöntemleri içine katarak alana müdahale ettikleri görülür. Kolaj, montaj, fotomontaj, baskı vb. seri üretim teknikleri ile yeniden üretimler gerçekleştirilir. Aktulum (2016:229-230)'un da belirttiği gibi medyanın etkisi ve mekanik yaşam biçimi, görüntünün odağa alındığı sanatçının ise dışarıda bırakıldığı ve sanatçının izlerinin silikleştiği bir alan yaratmıştır. Amaç yeniden çerçeveleme, görüntüyle oynayarak yeni bir etki yaratma, bilinen bir görüntü üzerindeki algıyı değiştirme, alışılmışın dışında biçimler üretmektir.

Resim tarihinde bu yöntemlerle üretilmiş çalışmalara bakıldığında ilk amacın klasik anlayışın temsil biçiminden uzaklaşmak ve geleneksel olana saldırmak olduğu bilinmektedir. Ancak boya dışında nesneyi gösterge olarak resmin plastik düzlemine dahil eden anlayış öznelliği silmekle birlikte sanatçıya özgürlük tanır. Makinanın tanıdığı olanaklara adapte olan sanatçı bulunduğu toplumun mevcut ideolojik yapısı karşısında söylem geliştirmek için yine bu araçların ürettiği imgeleri kullanmaya başlar. Özellikle postmodernizm ve sonrası tüm sanatsal üretimlerde, bir önceki ile olan sorununu çözme 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 parçaların yeniden birleştirildiği, farklı biçimlerde bir araya getirildiği ya da tüme ait sadece tek bir parça kullanıldığı 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 ilişkileri olur. Sanatın özgür ve özgün yapısı dahi; Jackson Pollock çalışmalarında da olduğu gibi, sistemin işleyişi adına kullanılabilecek ve egemenin propagandası adına anlam üretebilecektir.

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 edebilmektedir. Sanatçı, bazen siyasete angajeymiş gibi davranarak ya da öyle olduğu için sanat kurumuna istediği politik imgeyi vererek kendini var eder. 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 yörengeden kurtulması oldukça güçtür. Sunulan kimi örnekler bu durumu kanıtlamaktadır ve 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 düşünülmeceği 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.

**Kaynakça**

- Adanır, O. (2012). *Sinema, Televizyon Kültür*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Aktulum, K. (2021). *İmgelem Çözümlemesine Giriş*, Ankara: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel Alıntı, Resimlerarası Etkileşim ve Aktarımlar*, Konya: Çizgi Kitapevi.
- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Yusuf Alp - Mahmut Özışık, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. vd. Ed. (2009). *Sanat Siyaset – Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, Mustafa Tüzel - Elçin Gen - Esin Soğancılar Haluk Barışcan - Nurdan Gürbilek - Sabir Yücesoy Ufuk Kılıç - Emrehan Zeybekoğlu, Sanathayat Dizisi, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2011). *Sanat Siyaset-Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, İstanbul: İletişim Yayınları, Sanathayat dizisi,.
- Artun, A. ve Öрге N.(Ed) (2013), *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*, İstanbul: İletişim Yayınları, Sanathayat Dizisi.
- Baudrillard J. (2002). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, çev. Oğuz Adanır İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard J. (2004). *Tam Ekran*, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayıncılık.
- Baudrillard J. (2009). *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul:Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Benjamin, W. (2013). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, çev. Gökhan Sarı, İstanbul: Zeplin Düşünce.
- Berger, J. (1990). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berksoy, F. (1996). *20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.
- Burnett, R. (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür?*, çev. Güçsal Pular, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bürger, P. (2003). *Avangard Kuramı*, çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çağan, K. (2006). "Sanat Sosyolojisinin İmkânına ve İnşasına Dair", *Bilgi* (13) 2006/2:11-31.
- Çakmakçı, M. (2019). *20. Yüzyılda Kimi Resimsel Biçimlerde Propaganda Unsurlarının Yenidenüretimi*, Sanatta Yeterlik Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı.

Eisenman S. F. (2007). *Ebu Graib Etkisi Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri*, çev: Işıl Özbek, İstanbul: Versus Yayınları.

Fischer, E. (2012). *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, İstanbul: Payel Yayınevi.

Gay, P. (2017). *Modernizm-Sapkinlığın Cazibesi*, çev. Sibel Erduman, İstanbul: Everest Yayınları.

Guilbaut, S. (2009). *New York, Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?*, çev. Elif Göktepe, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.

Kahraman, H. B. (1995). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Everest Yayınları.

Kuspit D. (2006). *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgideni, İstanbul, Metis Yayınları.

Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Marcus, G. (1999). *Ruj Lekesi*, çev. Gürol Koca, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Postman, N. (2012). *Televizyon, Öldüren Eğlence*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Richter, H. (1993). *Dada: Bir Sanat ve Anti-Sanat Hareketi*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Birey Yayıncılık.

Sontag, S. (2005). *Başkalarının Acılarına Bakmak*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı / Kültürel Çalışmalar Dizisi.

Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.

Stallabrass, J. (2010). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Turani, A. (1998). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türkoğlu, N. (2000). *Görü-yorum Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü*, İstanbul: Der Yayınevi.

Virilio P. (2004). *Art and Fear*, tr. Julie Rose, Newyork: Great Britain.

Zizek, S. (2012). *Kırılgan Temas*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

### **İnternet Kaynakları**

Emmelhainz, I. (2013). "Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanat ve Dava Sanatının Sonu mu?", skopbülten / çev. Nursu Örgel <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-kulturel-donemec-ozerk-sanat-ve-dava-sanatinin-sonu-mu/1194>, Erişim tarihi: 16.03.2013.



Lotringer, S. (2015). "Paul Virilio: Sanat Savaşın Zayıtıdır!", <http://www.sanatatak.com/view/paul-virilio-sanat-savas-in-zayitidir>, Erişim tarihi:01.08.2015.

Recinos, E. (2012). "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/>, Erişim tarihi: 05.11.2012.

Weekes, J. (2008). "AnnWarhol's Pop Politics", <https://www.Smithsonianmag.com/arts-culture/warhols-pop-politics-89.185.734/> Erişim tarihi: 30.10.2008.

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. Erişim tarihi: 01.05.2011.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1a. Robert Rauschenberg, "Factum I- ve Factum II", 1957. <https://jonathantdneil.com/pdfs/MP/Factum1Factum2.pdf>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 1b. Robert Rauschenberg, "Persimmon (Cennet Elması)", 1964. <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/persimmon>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 2a. Audrey Flack, "II. Dünya Savaşı", 1976–1977, <https://www.audreyflackfilm.com/audreyflack>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 2b. Margaret Bourke, "II. Dünya Savaşı Nazi Esir Kampı", 1945. <https://time.com/3638432/> Erişim tarihi: 10.10.2013.

Görsel 3. Andy Warhol, "Jimmy Carter", 1976, <https://www.artsy.net/artwork/andy-warhol-jimmy-carter-i>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 4. Gil Joseph Wolman, "Kalp Ameliyatı", 1968, <http://www.natalieseroussi.com/en/artistes/oeuvres/47/gil-joseph-wolman>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 5. Peter Sorge, "Goya için Almanya'dan Pekin'e", 1990. <https://www.pinterest.de/pin/330310953923029988/>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 6. BumboyWc, "Tuğgeneral Nguyen Ngoc Loan'ın Esiri İnfazı", 1998. <https://www.pinterest.nz/pin/427138345888130169/>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 7. Kennard Phillips, "Mavi Cinayet Hang-Up Galerisinde", 2013. <https://www.pinterest.co.uk/pin/215750638371977410/>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 8a. Gündüz Aghayev, "Hayal et", 2015, <https://laptrinhx.com/imagine-illustration-by-gunduz-aghayev-808640560/>, Erişim tarihi: 28.01.2015.

Görsel 8b. Banksy, "Napalm", 2004. <https://www.myartbroker.com/artist/banksy/napalm/>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 9. Tammam Azzam, İsimli, 2015, <https://www.dailyartmagazine.com/tammam-azzam-images-destroyed-country/>, Erişim tarihi: 21.02.2017.

Görsel 10. Laila Shawa, "Terörist Modası II" (The Walls of Gaza III), 2011, <https://octobergallery.co.uk/artists/shawa>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 11a. Gerald Laing, Capriccio, 2004. <https://www.bonhams.com/auctions/23575/lot/59/>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 11b. Abu Ghraib Hapishanesindeki Uygulanan İşkencenin Fotoğraflarından, 2001, <https://demos.org.tr/ebu-gureyb-ve-otesi-arzu-makinesinin-bir-genislemesi-olarakiskence/>, Erişim tarihi: 07.12.2015.

Görsel 12. Joan Fontcuberta, "Googlegram5: Abu Ghraib", 2005. [http://www.artnet.com/artists/joan-fontcuberta/googlegram-5-abu-ghraib-cn0iz\\_n736RhhY34bOjGDg2](http://www.artnet.com/artists/joan-fontcuberta/googlegram-5-abu-ghraib-cn0iz_n736RhhY34bOjGDg2), Erişim tarihi: 10.03.2021.