Toby Clark

Sanat ve Propaganda

Kitle Kültürü Çağında Politik İmge

İngilizceden çeviren: Esin Hoşsucu



Sanat ve Kuram

Ayrıntı Yayınları

Sanat ve Propaganda • Toby Clark

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

Sussex Üniversitesi'ndeki doktorasını tamamlayıncaya kadar Southampton Üniversitesi Winchester School of Art'da Sanat Tarihi okutmanlığı yapmıştır. Yayınları arasında B. Taylor ve M. Cullerne Brown'un derlediği *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One Party State, 1917-1992* (1993) adlı kitapta yer alan "The New Man's Body: A Motif of Early Soviet Culture" çalışması bulunmaktadır.

Toby Clark

Sanat ve Propaganda

Kitle Kültürü Çağında Politik İmge

Ayrıntı: 409
Sanat ve kuram dizisi: 8

20. Yüzyılda Sanat ve Propaganda
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

İngilizceden çeviren
Esin Hoşsucu

Yayına hazırlayan
Sidal Tiryakioğlu

Kitabın özgün adı
Art and Propaganda in the Twentieth Century
The Political Image in the Age of Mass Culture

The Everyman Art Library/1997
basımından çevrilmiştir.

© 1997 Calmann and King Ltd

Bu çevirinin Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak düzeni
Defne Kaya

Düzelti
Sait Kızılırmak

Baskı ve cilt
Sena Ofset (0 212) 613 38 46

Birinci basım *2004*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-404-4

www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Dizdariye Çeşmesi Sk. No.: 23/1, 34400 Cemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Sanat ve Propaganda

Toby Clark

İçindekiler

GİRİŞ 11

I. DEVRİM, REFORM VE MODERNİTE, 1900-39 25
A. Brecht ve eleştirel izleyici 34
B. "Söz Değil Eylem": Kadın propagandaları ve avangard 39
C. Duvar resimleri ve ulusal tarih 50
D. Geniş çaplı radikal sanat 55

II. SANAT, PROPAGANDA VE FAŞİZM 65
A. Faşizm ve estetize edilmiş politika 67
B. Faşizm ve arkaizm 73
C. Nazizm ve avangard 85
D. Bedenin faşist yorumlanışı 90

III. KOMÜNİST DEVLETLERDE PROPAGANDA 99
A. "Kitle ruhunun örgütlenmesi" 101
B. Toplumcu gerçekçilik kuramı ve uygulamaları 115
C. Sovyet kahramanlık simgeleri 118

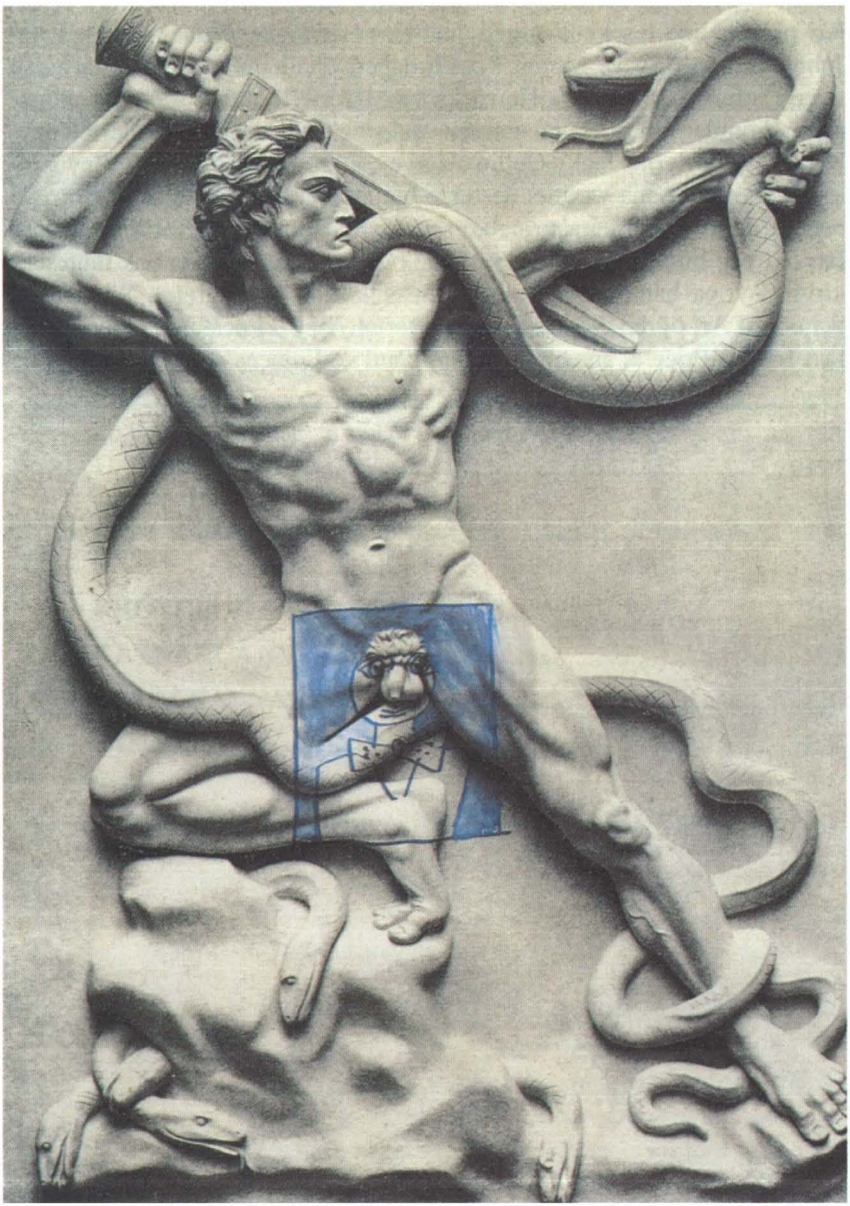
IV. SAVAŞTA PROPAGANDA 137
A. "Bu Sensin!": Asker toplama afişleri 140
B. Görüntü bombardımanı ve sansür 150
C. Düşmana nişan almak 151
D. Televizyonda savaş 155
E. Savaşı hatırlamak: Savaş anıtları ve karşı-anıtlar 159

V. MUHALİF SANAT: VİETNAM'DAN AIDS'E 167
A. Dada'nın yenilenişi 177
B. Paris 68' 181
C. Üçüncü Sinema: "Kamera bir silahtır" 188
D. Feminizm(ler) 194
E. Propagandaya karşı propaganda 203
F. Sessizliğe ve görünmezliğe karşı 208

KRONOLOJİ 214
KAYNAKÇA 222
RESİM KAYNAKLARI 226
DİZİN 228

TEŞEKKÜR

Bu kitabın ortaya çıkmasına birçok insan yardım etti. Öncelikle resimlere ulaşmama ve bilgi edinmeme yardımcı olan kütüphane, müze, arşiv ve galeri personeline teşekkür etmeliyim. Tim Barringer, Rafael Denis, Peter Jones, Emma Kay ve Simon Ross'a değeri ölçülemeyecek katkılarından dolayı minnettarım. Chris Horrocks ve Mike O'Mahony sanat ve propaganda konularındaki yayınlanmamış çalışmalarını benimle cömertçe paylaştılar. Editörlerim Jacky Collins Harvey, Kara Hattersley ve Lesley Ripley Greenfield bana yaratıcı destekte bulundular. Susan Bolsom-Morris'e usta ve detaylı resim araştırmaları sebebiyle, Brandon Taylor'a ise taslakları okuyup birçok aydınlatıcı öneride bulunması nedeniyle çok müteşekkirim. Ayrıca bana sanat tarihi konusunda çok şey öğreten Winchester School of Art öğrencilerine de minnettarım. Ve özel desteği ve yardımları için Joanna Price'a, annem ve babam Paul ve Frances'a teşekkür ederim.



Giriş

"Propaganda" sözcüğü etkileme, sindirme ve yanıltma yöntemlerini içeren olumsuz bir izlenim yaratır. Sanat fikri ise birçokları için hakikate, güzelliğe ve özgürlüğe ulaşmayı amaçlayan bir etkinlik alanını ifade eder. Bu yüzden kimilerine göre "propaganda sanatı" terim olarak bir çelişki içerir. Yine de "propaganda" sözcüğünün olumsuz ve kişinin duygularına hitap eden çağrışımları oldukça yenidir; bunlar XX. yüzyılın ideolojik mücadeleleriyle yakından ilişkilidir. Sözcüğün inanç, değer ve uygulamaların sistematik bir şe-

Resim 1. *Arno Breker'in Willi Baumeister tarafından üzerine Baş çizilmiş "İntikamcı"sı*, ykl. 1941. Baş, 5 x 4.5 cm. Baumeister Arşivi, Stuttgart

kilde yaygınlaştırılması anlamına gelen özgün kullanımı XVII. yüzyıla, Papa XV. Gregorius'un Protestan reformunun aykırı düşünsel etkilerini yok etmek amacıyla 1622 yılında Vatikan tarafından kurulan *Congregatio de Propaganda Fide* [Katolik İman Yayma Cemaati] adlı misyoner örgüte verdiği isme dayanmaktadır. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda sözcük birçok Avrupa dilinde politik fikirlerin, dinsel inançların ve hatta ticari reklamcılığın geniş alanlara yayılması anlamına gelen tarafsız bir kavram olarak kullanılmıştır.

"Propaganda" sözcüğünün tarafsızlığı, eski moda göğüs göğüse savaş taktikleriyle özellikle makineli silahlar ve manevra kabiliyeti olan ağır toplar gibi gelişmiş askeri teknolojilerin karşı karşıya geldiği I. Dünya Savaşı'nda sona ermiştir. Bu savaş öyle çok askerin ölümüne neden olmuştur ki ölenlerin yerine yeni asker toplamada geleneksel yöntemler yetersiz kalmıştır. Savaşan devletler kamuoyunun görüşünü ulusal önem taşıyan bir konu olarak gözetmek zorunda kalmışlar; halk ucuz gazeteler, afişler ve sinema gibi gelişmiş kitle iletişim araçları yoluyla neredeyse her gün devlet propagandasının hedefi haline gelmiştir. Savaş sırasında sansür ve yanlış bilgilendirme olarak algılanan propaganda, daha sonra gitgide artan oranda düşmanın maneviyatına yönelik psikolojik bir mücadele aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Hükümet merkezli propaganda I. Dünya Savaşı'ndan sonra "bilgi servisleri" veya "kamu eğitimi" gibi yumuşatılmış isimleri kullanmayı tercih eden resmi kurumlar kanalıyla demokratik ülkelerde devam etmiştir. "Propaganda" sözcüğünün kullanımından kaçınılmasının sebebi, sözcüğün demokrasi fikriyle bağdaşamaz olduğu anlayışıdır. Propaganda sözcüğünün 1917'den itibaren Sovyet Rusya, 1933'ten itibaren ise Nazi Almanyası gibi tek-parti devletlerinin resmi terminolojilerinde çekinilmeden kullanılması, sözcüğün bu devletlerle özdeşleştirilmesine neden olmuştur. Batı demokrasilerinde "propaganda" sözcüğü, tartışmalı bir terim olan ve 1945 yılına kadar temelde faşist diktatörlükleri, Soğuk Savaş sırasında ise Sovyetler Birliği ve diğer komünist devletleri tanımlamak için kullanılan "totalitarizm" sözcüğü ile bağdaştırılmıştır.

"Propaganda sanatı"nın Batı'da bugünkü çağrışımları büyük oranda ABD'de Soğuk Savaş ortamında şekillenmiştir. Günümüzde ABD'nin dünya ekonomisinin merkezi olması gibi 1940'ların ortalarından itibaren de New York, modern sanatın merkezi olmuştur. 1939 yılından sonra hem Amerikan kitle kültüründe, hem de Nazi Almanyası ve Sovyetler Birliği'nin resmi popülist sanatında gördüğü ve "kitsch" olarak adlandırdığı olgunun yozlaştırıcı etkilerine karşı uyarıda bulunan sanat eleştirmeni Clement Greenberg (1909-94) dönemin egemen sanat değerlerini en etkin şekilde dile getirenlerden birisi olmuştur. Greenberg'e göre kitsch karşısında hakiki sanatı savunmak için sanatçıların sadece sanatla ilgili kaygıları olmalı ve aslında sanatçılar politik sömürüye karşı bağışıklığı olan soyut sanata yönelmeliydi. Sanatsal imgelemin ideolojik yükümlülüklere taviz vermemesi düşüncesi yeni değildir, ancak II. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda Greenberg gibi eleştirmenlerin savunduğu bu düşünce, modernist sanata adanmış artan sayıda müze, galeri ve yayınlarla sürekli yenilenerek büyük bir güç kazanmıştır. Bu gelişmeler, XIX. yüzyılın ortalarından itibaren Batı sanatının yarattığı en değerli eserlerin kilise, monarşi, aristokrasi ve hükümet gibi geleneksel hamilerinden özgürleşmesiyle ortaya çıktığı yönündeki tarihsel tezi desteklemiştir. Bu hamilere hizmet etmekten kurtulan sanat, kendi yenilikçi biçimsel gelişmelerine yönelebilmiş, sanatsal yenilikler insan ruhunun doğal yaratıcılığı olarak takdir gördüğü tüketiciler tarafından alınabilmiştir.

1950'li yıllarda aralarında Greenberg'in arkadaşlarından biri olan Jackson Pollock'un da (1912-56) yer aldığı *American School of Abstract Expressionism* [Amerikan Soyut Dışavurumcular Ekolü] bahsedilen saf ve özgür sanatın tam bir örneği olarak tasdiklenmiştir. Geçmişe bakınca Soyut Dışavurumculuğun akıbeti bizi pek şaşırtmayacaktır: Soğuk Savaşın en hareketli zamanlarında devlet propagandası programına dahil edilmiştir. 1940'ların sonları ve 1950'lerde New York Modern Sanat Müzesi (MSM) tarafından tüm dünyaya ithal edilmesini sağlayan uluslararası birçok sergi düzenlenmiş ve bu sergiler, küratörlerin Amerikan resim sanatındaki "özgürlük damgası" ile insanları denetim altına alan Sovyet komünizmi-

minin kitsch sanatını karşılaştırdığı milliyetçi bir söylemle bir arada yürütülmüştür. 1970'lerin ortalarında bu sergilerin bir kısmının el altından CIA tarafından finanse edildiğinin öğrenilmesi, Vietnam Savaşı ve Vatandaşlık Hakları Hareketi ile radikalleşen sanatçı ve eleştirmenler kuşağı üzerinde büyük bir etki yaratmış ve bazılarının, sanatın politik kaygılardan uzak *olabileceği* ve hatta olması gerektiği fikrine meydan okumalarına neden olmuştur. 1980 yılında feminist dergi *Heresies*'e "Propaganda için Biraz Propaganda" adında bir makale yazan Lucy Lippard (d. 1937), bu sanat eleştirmenlerinden biri olmuştur. Lippard, propaganda sözcüğüne itibarının iade edilmesi gerektiğini savunmuş, sanatçıları "başarılı propaganda" yapmaları için cesaretlendirmeye çalışmıştır: "Böylesi bir 'iyi propaganda' sanatın olması gerektiği halidir – etrafımızda neler olup bittiği hakkında yeni bir görme ve düşünme biçimi yaratan bir provokasyon." Sözcüğün bu olumlu yorumlanışı geniş bir yankı bulmasa da sanatın hem politik, hem "başarılı" olup olamayacağı sorusu çağdaş sanatçılar arasında günümüzde de devam eden bir tartışma konusu olmuştur.

Propagandada kullanılan modern tasarımların kışkırttığı tartışmaların ötesinde, sanatın politika için kullanılmasının uzun ve köklü bir geçmişi vardır. Tarihte şehir devletleri, krallıklar ve imparatorlukların hükümdarları sanatı anıtsal olarak iktidarlarının altını çizmek, zaferlerini yüceltmek ya da düşmanlarına gözdağı vermek, kara çalmak amacıyla kullanmıştır. I. ve II. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun her bölgesinde para ve madalyalar dağıtan, anıtsal heykeller yaptıran imparatorlar politik sembol ve törenleri oldukça yoğun şekilde kullanmıştır. Roma'daki mimari mekânlar zaferi, itaati ve birliği kutlayan görkemli törenler ile yağma ve savaş esirlerini sergilemek için tasarlanmıştır.

Ortaçağ boyunca dini ve dünyevi güçler birbirinden ayrılmaz olduğundan sanat da politikaya sıkı sıkıya bağlı olmuştur. Görünüşte Hıristiyanlığa ait temaları anlatan Ortaçağ sanat eserleri, genellikle sanatçıları görevlendiren kilisenin veya laik güçlerin ideolojik çıkarlarını desteklemiştir. Bu koşullar altında sanatçıların ve onları himaye edenlerin amaçları birbirine karışmıştır. XVI. yüzyılın baş-

larından itibaren, özellikle Rönesans İtalya'sında bazı sanatçılar kişisel bir üne ulaşmış olsa da bu sanatçıların en ünlü olanları bile zaman zaman yeteneklerini, hamilerine hanedan armaları, giysi ve zırh gibi politik aksesuarlar tasarlamak için kullanmak zorunda kalmışlardır.

Sanatsal üretimin sanatçının politik inançlarını kaynak alabileceği düşüncesi ancak XVIII. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Fransız ressam Jacques-Louis David (1748-1825) estetik ve politik ilkelerini bir araya getirmeyi seçmiş ilk sanatçılardandır. David, Fransız Devrim liderlerinin portrelerini yapıp, kutlama törenlerini tasarlayarak devrim ideallerinin yayılmasını sağlamıştır. Aynı zamanda güçlü bir siyaset adamı olan David, kahramanı Fransız devrimci Robespierre'nin (1758-94) ölümünden sonra eylemleri yüzünden hapse atılmıştır.

Buna karşılık David'in çağdaşı Francisco de Goya'nın (1746-1828) çalışmaları, sanatçı rolünün geleneksel ve modern kavranış biçimleri arasındaki sancılı geçiş döneminde arada kalmış bir sanatçının eserlerini örneklemektedir. Goya, 1799 yılında İspanya Kralı'nın Baş Ressamlığına atanmış, bir saray ressamı olarak IV. Carlos ile İspanyol ve Bourbon kraliyet üyelerinin portrelerini yapmıştır. Aynı zamanda, işverenlerinin baskıcı ve yozlaşmış politikalarını eleştiren liberal bir entelektüel olan Goya, kişisel olarak iktidarın suiistimalini ve savaş vahşetini eleştiren grafik eserler yapmıştır (Resim 2).

Goya'nın muğlak konumu, XIX. yüzyılın ortalarına kadar devam eden Romantizm dönemi boyunca alışılmadık bir durum değildir. Romantizm, sanatçının bireyselliği ve sosyal bağımsızlığı tezini ileri sürmüştür. Shelley'nin 1821 yılında "şairler dünyanın hor görülmüş kanun yapıcılarıdır" diye yaptığı ünlü açıklaması bu tezi örneklemektedir. Yeni "dahi" kavramı, politik sanatın geleceği için iki önemli ve çelişik etki yaratmıştır: Bir taraftan sanatçının toplumu eleştirebileceğini belirtirken diğer taraftan da sanatın temel işlevinin sanatçının kendini ifade etmesi olduğunu ve gündelik toplumsal veya politik sorunlarla ilgilenmemesi gerektiğini savunmuştur.

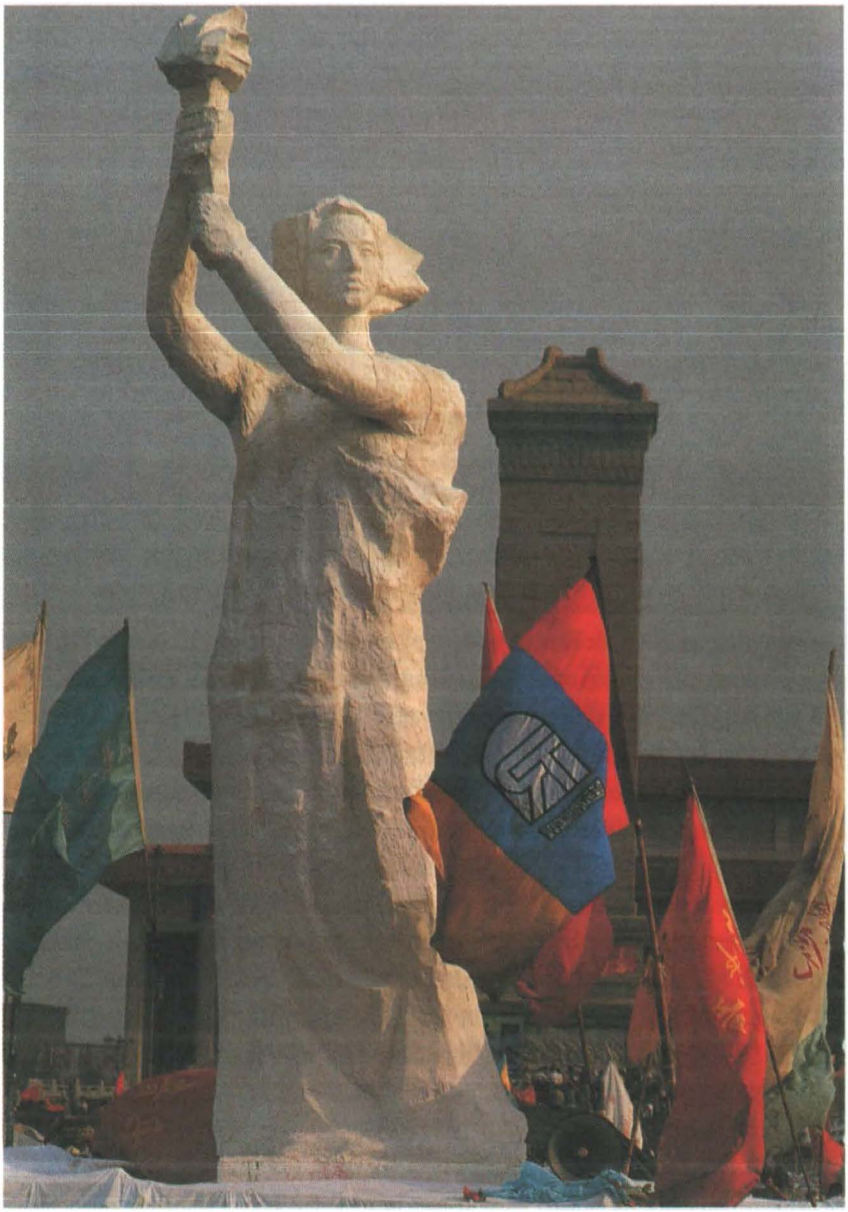
Resim 2. Francisco de Goya, *Ve Onun İçin Yapılabilecek Bir Şey Yoktu, Savaşın Felaketleri* dizisinden, *15. resim*, ykl. 1820. Gravür. 14.2 x 16.8 cm.

Bu uyuşmazlık, XX. yüzyıl boyunca sanat ve politika arasındaki ilişki konusundaki tartışmalara yansımıştır. Bu tartışmalar bugün için de hâlâ önem taşıyan bazı sorulara odaklanmıştır: Sanatın propagandaya alet edildiği her eserde mesaj estetik kaliteyi geri plana mı iter? Estetik yapıyı değerlendiren ölçütler ideolojik değerlerden ne kadar ayrılabilir? Propaganda sanatı etkileme amacı taşıyorsa bunu nasıl gerçekleştirir ve ne dereceye kadar başarılı olur?

Bu kitap, XX. yüzyılda sanat ve propaganda konuları ile politik imgeleri yorumlama biçimleri konusunda bir giriş niteliğindedir. Konu potansiyel olarak geniş olduğundan kitapta seçici davranma zorunluluğu doğmuştur. Daha ilk başta ortaya çıkan sorun şiddete,

ayrımcılığa, baskıya karşı olan hareketler ile faşizm veya Stalinizm gibi birbirinden farklı politik ideolojilerin sanatsal ifadelerinin aynı kitapta bir araya getirilmesidir. Bunlar arasındaki benzerliklere işaret etmek temel etik farklılıkların silinmesi tehlikesini taşımaktadır. Kitabın Nazi sanatını içermesi bilhassa sorun yaratmaktadır. Bu kitapta kullanılan Nazi sanatı örneklerinin çoğu 1945'ten beri güvenle muhafaza edildikleri depolarda kalmıştır. Bu örnekleri kamusal alana çıkartan herhangi bir yayın, bunun sorumluluğunu taşımak zorundadır. Ekim 1995 ve Ağustos 1996 tarihleri arasında Londra, Barselona ve Berlin'de yapılan *Art and Power: Europe Under the Dictators, 1930-1945* [Sanat ve İktidar: Diktatörlerin Egemenliğinde Avrupa, 1930-1945] adlı sergi, faşist ve Stalinist sanat ürünlerinin önemli bir kısmını günümüz izleyicisinin önüne çıkaran ilk sergilerden biridir. Bazı kişiler, faşist ve ırkçı hareketler halen aktif olduğu için bunları yücelten sanatın teşhir edilmemesi gerektiğini ileri sürerek sergiye karşı çıkmışlardır. Bununla birlikte, bu kanıtların gizli tutulması, faşizmin tarihine gizemli anlamlar yüklenmesi tehlikesini de yaratmaktadır.

Nerede sergilenirse sergilensin, faşist sanat, bağlamı ve işlevleri doğrultusunda irdelenmelidir ve bu, faşist propaganda ve etkileme yöntemlerinin ortaya çıkartılmasında araç olarak kullanılabilir. Bu tip sergiler, aynı zamanda, hayatın tüm alanlarını kontrol etmeye çalışan bu tarz yönetimlerin hiçbir zaman tüm muhalif sesleri susturmayı veya temsiliyeti tekellerine almayı başaramadıklarını da göstermiştir. Willi Baumeister'ın (1889-1955), Hitler'in en sevdiği sanatçılardan birinin heykelinin fotoğrafı üzerine yaptığı çizim (Resim 1) sadece edepsiz bir şaka değildir. Dönem koşulları altında (Baumeister o tarihlerde yasaklı bir sanatçıdır) bu çizim, kahramanlığın gösterişli maskesi altına gizlenen bürokrasinin kötücül yüzünü ustalıkla gösteren cesur bir hareket olmuştur. Benzer bir şekilde, 1989 yılında Pekin'in Tianan Men Meydanı'nda demokrasi yürüyüşü yapan Çinli öğrenciler devletin iktidar sembollerine karşı kendi anıtlarını yapmışlardır (Resim 3). Bu eylemler *muhalif* propaganda veya anti-propaganda olarak adlandırılabilir. *Devlet* propagandası veya *resmi* propaganda gibi bu terimlerin de her bağ-



lamda kolayca kullanılabilmeleri zordur. Birçok modern yönetim biçimi gibi Nazi Partisi ve Sovyet Komünist Partisi'nin kökenleri de muhalif ve kısmen-yasadışı hareketlere dayanmıştır. Ayrıca en baskıcı hükümet propagandalarının bile bazen gönüllü ve gayri resmi kişilerce gerçekleştirildiği de bilinen bir gerçektir.

Sanat ve propaganda konusunu incelerken ortaya çıkan bir başka sorun da tarihte Batı demokrasilerinin düşmanı olmuş yönetimlere odaklanılması eğiliminin yarattığı risktir. Peki ya kapitalizmin propagandası? Birçok yazar, imgeye boğulmuş kapitalist tüketimcilik ortamındaki egemen ideolojik davranışların yaygınlaştırılmasını Hollywood filmlerini, televizyon haberlerini, reklamları ve kitle iletişim araçlarının diğer alanlarını analiz ederek ortaya çıkarmıştır. Bu alanlardaki son çalışmalar, politik imgelerin daha açık şekilde incelenmesi için gerekli olsa da bu konular bir bütün olarak ele alındığında propaganda olarak tanımlanamayacak kadar genel ve dağınık kalacaktır.

Kitle iletişim araçları konusundaki araştırmalar, imgelerin kişileri birbirinden tamamen farklı ve önceden kestirilemeyecek şekillerde etkilediğini ortaya çıkarmıştır. Herhangi bir propaganda imgesinin izleyici için ne anlam taşıdığını anlamanın yolu, onu izleyiciyi çevreleyen diğer mesajlar ve yaşamsal faaliyetler bağlamında ele almaktır. Bu sebeple her bireyin her imgeyi farklı algıladığı ve bazen bireylerin imgelerden çıkardığı anlamların propagandacının imgeye yüklediği anlamla hiç bağdaşmayabileceği varsayılabilir.

Sanatta propaganda, Soyut Dışavurumculuk örneğinde olduğu gibi her zaman imgenin doğasından veya sanatçının amaçlarından kaynaklanmaz. Sanat daha çok işlevi, yeri, kamusal veya özel alanda biçimlendirilmesi, başka tür nesne ve faaliyetlerden oluşan ağla bağlantısı sonucu propagandaya dönüşür. İdeolojik bir ifade yarat-

Resim 3. *Demokrasi Tanrıçası*, Haziran 1989, Tiananmen Meydanı, Pekin, Çin.

(Heykel, silahsız göstericilere ateş açan hükümet askerleri tarafından parçalanmadan önce, Tianan Men Meydanı'nda dört gün süren öğrenci işgali boyunca ayakta kalmıştır. Heykelin yüzü ve saç stili Çin resim sanatındaki şehit tasvirlerini anımsatsa da aslında New York Heykeli'ne benzemektedir.)

manın sayısız yolu vardır: Mimarlık, tiyatro, müzik, spor, kıyafet ve saç kesimi kadar kitap yakma, cinayet, intihar ve terörizm gibi şiddet gösterileri de politik bir düşünce iletebilir. Modern savaşların sıradan bir unsuru haline gelen sivillere yönelik hava bombardımanı genellikle askeri bir harekâttan çok bir iletişimsel eylem olarak görülmektedir. İletişimin bir hükümet veya politik bir hareket tarafından kullanılan türlü biçimleri genellikle sistemli bir programa göre oluşturulmaktadır. Sanat da sıklıkla filmler, dergiler, reklamlar, popüler müzik ve yakın zamanda (ayrıca en güçlü şekilde) televizyon ve bilgisayar ortamında yer alan imgelerle yakın ilişki içerisinde bu sistemde yerini almaktadır.

Bu sebeple modern propagandanın tarihi, kitle kültürünün gelişmesiyle yakından bağlantılıdır. "Kitle kültürü," propaganda gibi tanımlanması zor bir terimdir. Bir taraftan modası geçmiş ve baskıcı, "kitleler" fikrini çağrıştırırken, bir taraftan da imge ve mesajların endüstriyel yöntemlerle kitlesel üretimini ifade etmektedir. Hem Rusya'da Lenin hem de Nazi Almanyası'nda Hitler, sinemanın resimden çok daha güçlü bir etkileme aracı olduğunun farkına varmıştır. Aynı zamanda sanata da büyük önem atfetmişlerdir. Sovyet Komünizmi ve Alman Nazizmi, farklı şekillerde, liderleri tarafından sadece politik bir misyon olarak değil, aynı zamanda *kültürel* bir hareket olarak görülmüştür. Sadece geleneksel resim ve heykel sanatında üretilen el yapımı eserlerin yüksek kültürün saygınlığını tam anlamıyla taşıyabileceğini savunmuşlardır. Bununla birlikte, bu yönetimlerin güdümündeki propaganda sanatı o kadar çok sayıda ve o kadar belirlenmiş özelliklerle üretilmiştir ki ortaya çıkan ürünler elle yapılmış olsa bile seri üretim sanat ürünleri olarak tanımlanmıştır. Çinli sanatçı Yu Youhan'ın *Mao ve Sarışın Kız Çocuğun Resminin Çözümlenişi* (Resim 4) Mao Zedong'un yönetimi altındaki Çin'de çok sayıda üretilmiş olan soğuk mekanik resimlerin bir parodisi ya da alaycı bir kopyasıdır.

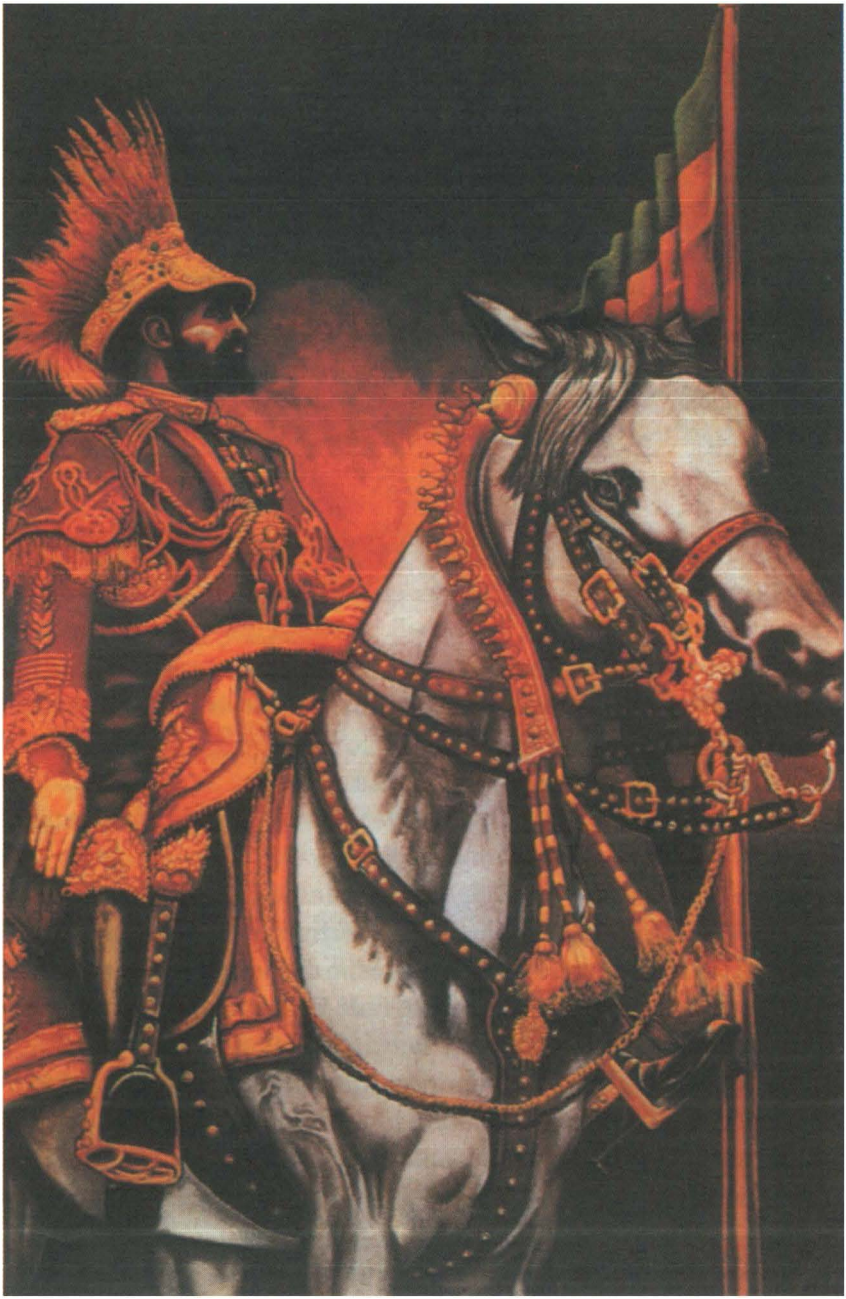
Kendi dönemlerindeki egemen değerlere karşı çıkan sanatçılar, sanatı sıklıkla kitle iletişim araçlarının mesajlarını eleştirmek veya tersine çevirmek için kullanmışlardır. Yine de kitle kültürü sadece otoritenin kontrol aracı olmamıştır; kitlesel tüketim için geliştirilen

Resim 4. Yu Youhan, *Mao ve Sarışın Kız Çocuğun Resminin Çözümlenişi*, 1992. Tuval üzerine akrilik boya. 86 x 115 cm.

(Resim, Çin lideri Mao Zedong'un devlet sanatının kesin kurallarıyla düzenlenmiş resmi imajının mekanik üslubunun bir parodisidir. Resimde Çin'le bağdaşmayan sarışın bir kız çocuğunun yer alışı, Maocu sanatın Çin'in sanatsal geleneklerini Batı'dan ihraç edilenlerle nasıl değiştirdiğini göstermektedir.)

imgeler radikal alt kültürlerin düşüncelerini de ifade edebilir. Haile Selasiye'nin Rastafarici tarz afişi (Resim 5) popüler ve yüksek sanat dillerinin detaylı bir sentezidir. Haile Selasiye, Roma ve Napolyon emperyalizmi dönemlerini hatırlatan bir ihtişamla resmedilmiştir. Burada tarihsel rejimlerin otoriter stilleri, muhalif popüler bir hareketin ikonlarını üretmek için kullanılmış ve bu ikonlar 1960'lardan beri Rastafarici ideolojisini (aynı zamanda ticarileştirerek) yayan reggae müziğinin uluslararası başarısı sayesinde kitle kültürüyle bütünleşmiştir.

Bu kitabın temel amacı, sanat ve kitle kültürü arasındaki bağ



lantıyı incelemektir. Birinci Bölüm, XX. yüzyıl başındaki radikal sanat akımlarına göz atmaktadır. Batı Avrupa'daki devrimci akımlar içerisinde sanatın toplumsal değişimde nasıl bir rol oynaması gerektiği tartışmasının temelini özellikle Marksist düşünce oluşturmuştur. Marksizmin sınıf temelli teorileri kadar kadınların politik hak mücadelesi de radikal sorunların önemli bir kısmını oluşturmuştur. Birinci Bölüm, Batı Avrupa ve ABD'deki radikal ve reformist sanat yaklaşımlarını tartışmakta, feminist sanatın ilk örneklerini ve avangard hareketlerle bağlarını gözden geçirmektedir. İkinci Bölüm, III. Reich'ın sanat ve kültür politikalarına bakarak faşizm dönemindeki sanatı incelemektedir. Nazizm, uluslararası faşist tezahürlerden sadece biri olmasına rağmen kültürel tekdüzelik ile güzellik ve saflık konusundaki ırkçı teorilerini zorla gerçekleştirmek amacıyla akıl almaz bir şiddet uygulamıştır. Devlet komünizminin propagandasını işleyen Üçüncü Bölüm, Sovyetler Birliği'ne odaklanmıştır. Asya, Afrika ve Latin Amerika'daki diğer komünist devletler kendi ulusal komünist sanat örneklerini geliştirseler de bu örnekler genellikle Sovyet modeline dayanmaktadır. Üçüncü Bölüm, toplumsal hayatın tüm alanlarını yeniden inşa etmeyi amaçlayan Sovyet politikalarıyla sanatın bütünleşmesini incelemektedir. Dördüncü Bölüm, yeni asker toplamak için kullanılan görsel tekniklere bakarak Batı demokrasilerinde savaş zamanı propagandalarını, düşmanın temsil edilişini ve yakın tarihli anıtlarda savaşı anma yollarını ele almıştır. Vietnam Savaşı'ndan itibaren protest sanatı ele alan Beşinci Bölüm, 1960'lardan günümüze değin muhalif sanatın işlediği ortak ve çelişik konuları incelemektedir.

Resim 5. Pete Jamaal, Haile Selasiye'nin Rastafarici tarz afişi. 1980'ler.

(Siyah Bilinçlenme ve Pan-Afrikan hareketlerinin yükseldiği 1930'larda Batı Hint Adaları'nda ortaya çıkan Rastafaricilik, 1930'dan 1974'e kadar Etiyopya İmparatoru olan *Leul Ras* [Prens] Haile Selasiye'yi ruhani lider olarak seçmiştir. Rastafariciler için (1930'larda İngilizlerin yardımıyla Mussolini'nin ülkeyi işgal etme girişimine rağmen hiçbir zaman Avrupa tarafından tam olarak sömürgeleştirilmeyen) Etiyopya geleceğin Siyah Afrika birliğinin manevi anavatan sembolüdür.)



I
Devrim, reform ve modernite, 1900-39

XX. yüzyılın başında anarşizm, sosyalizm ve komünizm anlayışlarının birleşimini kapsayan radikal düşünce yelpazesinde en etkili devrim teorisini Karl Marx'ın fikirleri oluşturmuştur. Karl Marx (1818-83) ve Friedrich Engels (1820-95), 1848 yılında yayımlanan *Manifest der Kommunistischen Partei*'de* [Komünist Manifesto] Batı dünyasını bekleyen gelecekle ilgili öngörülerinin anahatlarını

* Bu eserin pek çok çevirisi yayımlanmıştır. En yeni tarihli çevirisi için bkz. *Komünist Manifesto,* çev. Levent Kavas, İthaki Yay., 2003. (y.h.n.)

Resim 6. Fernand Léger, *Makine Ustası,* 1920. Tuval üzerine yağlıboya. 16 x 88.8 cm. National Gallery of Canada, Ottowa.

çizmişlerdir. Kapitalist modernleşmenin kaçınılmaz sonu devrimdir. Teknolojik büyümenin, ekonomik gelişmenin ve ticaretin sürekli yükselen ivmeleri bir arada var olamayacak, kapitalist modernleşmeyle harekete geçen güçler ve çatışmalar nedeniyle kapitalizm toplumsal düzeni sağlayamaz hale gelecektir. Sonuç olarak, burjuva kapitalizminin çelişkileri ortaya çıkacak ve bilinçlenen işçi sınıfı tarihin bu yeni döneminde kurtarıcı olacaktır.

Ancak, ne Marx ne de Engels, sanatın bu süreçte oynayacağı rolü detaylı olarak açıklamamıştır. XIX. yüzyıl sanatı ve edebiyatı üzerine yaptıkları çeşitli yorumlarda ana tercihlerinin gerçekçilik yönünde olduğunu belirtseler de, ne devrimci sanatın işlemesi gereken temaları ne de bunların nasıl ve kimlere sunulması gerektiğini belirtmemişlerdir. Marx ve Engels, özellikle Fransız gerçekçi yazar Honoré de Balzac'a (1799-1850) olan hayranlıklarını belirtmişlerdir. XX. yüzyılın başlarında Marksist sanat hareketleri farklı ve zaman zaman çelişen yaklaşımlar sergilemiştir. Gerçekçilik meselesi temel sorunsal olarak kalsa da gerçekçiliğin tanımlanma biçimleri gittikçe çeşitlenmiştir. Gerçekçilik karmaşık bir kavramdır, çünkü sadece görüntülere sadık kalan "gerçekçi" bir tarzı değil, gerçekliğin net bir şekilde algılanmış olmasını da gerektirmektedir. Gerçek dünyanın doğru algılanış biçiminin nasıl olduğu konusunda sanatçılar her zaman farklı görüşlere sahip olmuştur.

Fernand Léger'nin (1881-1955) *Makine Ustası* adlı çalışması (Resim 6) görünüşte gerçekçi olmasa da Léger, modern yaşamın ardında yatan ruhu yansıtan üslubunun gerçekçi olduğunu iddia etmiştir. Léger modern yaşamın gizil ruhunun kolektifleşme, makineleşme ve yükselen kitle kültüründe yattığını savunmuştur. Resimde tüketimin görsel dilinden çok popüler şehir sanatının yeni bir türü olarak gördüğü reklam afişlerinin çarpıcı renk ve keskin formlarını kullanmıştır. Resim, yeni baskı teknikleri ve parlak renklerle üretilen ilan afişlerinin doğrudan anlatımını, eski Mısır'ın kamusal sanatının göz alıcı anıtsallığıyla birleştirmiştir. Resmin basit profilinde Mısır üslubu görülmektedir, belki de bu üslup Legér'de Paris sinemalarındaki dev Charlie Chaplin görüntüsünün yarattığı heyecana benzer bir etki yaratmıştır. Bir sinema yıldızı ya da reklamı

yapılan bir ürün gibi sergilenen makine ustası veya ressamın deyimiyle "yaratıcı zanaatkâr", kolektif bir kimliği ifade etmek üzere (baskın olarak erkekleri tanımlasa da) bilinçli olarak kişiselliğinden sıyrılmıştır. Léger resimlerinde, sosyalist bakış açısıyla fabrikada üretilen nesnelerin işçi emeği ve bilgisinin ürünü olduğunu vurgulamış ve sanatında rasyonel üretim biçimlerini taklit etmeye çalışmıştır. Sanat ile kitle kültürü ve sanatçı ile zanaatkâr arasındaki sınıfsal ayrımları ortadan kaldıracak devrimci bir değişimle kültürel değerlerin demokratikleştirilmesini savunmuştur: "Tüm işçi dünyasının emeğinin, önyargısızca anlaşılacağı ve hissedileceği gün geldiğinde gerçekten şaşırtıcı bir devrime tanıklık edeceğiz. Böylece sahte büyük adamlar kaidelerinden düşecek ve savunduğumuz değerler sonunda olmaları gereken yerde olacaktır."

Léger'nin modern kahramanlara yönelik olumlu yaklaşımının tersine, XIX. yüzyıl politik sanatçıları, işçi sınıfının yaşamını adaletsiz ve sefalet dolu olarak betimleme eğilimindeydi. Bu resimler, genellikle orta sınıfın vicdanını veya hayırseverlik duygularını hedef almıştır. Konunun ilk örneklerinden olan Henry Wallis'in *Taş Kırıcı* tablosu (Resim 7), tarım işçilerinin göze çarpmayan pitoresk aksesuarlar olarak aktarıldığı daha geleneksel manzara resimleriyle karşılaştırıldığında Viktorya dönemi İngiltere'sindeki sanat izleyicisinin dikkatini çeken bir örnek olmuştur. [Örneğin, John Constable'ın ağaç ve bulutları natüralist biçimde aktardığı kar manzaralarında, yaşamları en ufak bir toplumsal çelişki içermeyecek şekilde betimlenmiş olan tarım işçilerinin belli belirsiz, eskimiş görüntüsü gözden saklanmış gibidir.] Aksine, resimde topraksız bir köylünün tekdüze ve bitkin tecriti, onu alet ve taşların cansızlığına dönüştürmüştür. Köylünün bükülmüş bedeni ile manzaranın huzuru ürkütücü şekilde çelişmekte ve köylünün dinlenmekte değil ölü olduğu izlenimi yaratmaktadır. Resim, tezini güçlendirmek amacıyla 1858 yılında İngiliz Kraliyet Akademisi'nde İskoçyalı Tarihçi Thomas Caryle'dan (1795-1881) bir alıntıyla sergilenmiştir: "Bize eğri gelir senin sırtın, bize biçimsiz gelir senin düzgün kolların, bacakların, parmakların; sen bizim cephede ölen askerimizdin ve ya ralandın çoğunda savaşlarımızın. Seni de Tanrı yaratmış olsa da bu

Resim 7. Henry Wallis, *Taş Kırıcı*, 1857. Pano üzerine yağlıboya. 65.3 x 79 cm. Birmingham Şehir Müzesi ve Sanat Galerisi.

(Taş kırıcılığı, düşkünler evinde yaşayanların zorunlu görevlerinden biriydi. Wallis'in resmi, fakirlerin genel durumu ve İngiltere'nin Yoksullar Kanunu'nda yapılması gereken reformlar üzerine yapılan bir yorum olarak görülmüştür. Sol eğilimli bir gazete olan *Morning Star* resmin "büyükşehrin düşkünler evlerinden birinde sergilenmesini ve yönetim kurulu salonuna asılmasını" önermiştir.)

asla önemsenmez..." Resimde eskimiş botlar ve giysideki *tamir dikişleri* gibi en ince detaylara bile dikkat edilmiş olması, yaşamı açık bir şekilde görmek ve aktarmaktan kaçınmamanın etik bir zorunluluk olduğu düşüncesinin ifadesidir. XX. yüzyılda bu yaklaşıma toplumsal gerçekçilik adı verilmiştir.

XIX. yüzyılda, Avrupa'da, politik şiddet hareketleri kırsal alanlarda yaygınsa da, örgütlü isyanların ana merkezi şehir olmuştur. Eugéne Delacroix'nın 1830 Devrimi'ni anlatan *Halka Yol Gösteren*

Özgürlük tablosu (Resim 8) şehir ayaklanmalarını anlatan en ünlü tablo olmasına rağmen sergilediği imge kararsızdır. Politik Fransız resimlerinin efsanevi Özgürlük sembolü ile uymamalarına rağmen tabancalı sokak çocuğu ile silindir şapkalı şehir züppesi çağın atmosferini başarıyla yansıtmaktadır. Delacroix, bu resminde belli bir düşünceyi kişileştirme yoluyla anlatma geleneğini gerçekçiliğin yeni üslubuyla bir araya getirerek, alegorik anlatımı yeniden canlandırmaya çalışmış görünmektedir. Tarihi resimleri modernleştirmek için yapılan bu girişim, kahramanları gülünç duruma düşüren hatta onlarla alay eden bir tarz olarak görülmüştür. 1831 yılında Fransız hükümeti tarafından satın alınan resim geleneklere tamamen aykırı bulunmuş, ancak 1863 yılından sonra düzenli olarak

Resim 8. Eugéne Delacroix, *Halka Yol Gösteren Özgürlük*, 1830. Tuval üzerine yağlıboya. 2.6 x 3.25 m. Louvre, Paris.

sergilenmeye başlanmıştır. Avrupa devrimlerinin başkenti Paris'in 1850'lerden sonraki modernizasyonunda şehir yeni ayaklanmaları engelleyecek bir şekilde düzenlenmiştir. Varoşlar ortadan kaldırarak, radikal varoş sakinleri şehrin eteklerine yerleştirilmiş, kolayca barikat kurulabilen dar sokaklar atlı ve silahlı devlet askerlerinin kolayca hareket edebileceği geniş bulvarlara dönüştürülmüştür.

Avrupa şehirleri arasında XIX. yüzyılın sonlarından itibaren Berlin'in gelişim hızı, Marx'ın kapitalist gelişmenin çöküşle sonlanacağını düşündüğü oranda baş döndürücü olmuştur. 1880 yılında Berlin'in bir milyon kişilik nüfusu 1910 yılında iki milyon kişinin üstüne çıkmış ve I. Dünya Savaşı'ndaki kayıplara rağmen bir sonraki on yılda tekrar iki misline katlanmıştır. Delacroix'nın imgelerine açık göndermede bulunan, fakat devrimi bir felaket olarak yorumlayan Ludwig Meidner'in (1884-1966) *Devrim* tablosu (Resim 9), bu ortamın şiddetli değişkenliğini anlatmaktadır. Meidner, o sıralar kıyamet ile ilgili konularla meşgul olmuş, hayali olarak şehrin bombalandığını, yandığını ya da birden havaya uçtuğunu resmetmiştir. 1912 Yazını şöyle hatırlamıştır: "Gece gündüz Kıyamet Günü, Dünyanın Sonu ve kafataslarından oluşan darağaçları ile ilgili saplantılarımı tuvale aktarıyordum; dünyayı sarsacak büyük fırtına o günlerde dişlerini göstermeye başlamıştı ve korkudan titreyerek fırçayı tutan elime parlak sarı gölgesini düşürmekteydi." Resmin sol alt köşesinde dikkatlice barikattan bakan yüz, Meidner'in oto-portresidir. Meidner, Romantik bireyciliği yeniden öne çıkartan Alman dışavurumculuğunun ateşli devrimcilerinden biri olmasına rağmen politik görüşlerini daha çok modern şehirlerin yarattığı korku ve yabancılaşma duygularını resmederek aktarmıştır. Yaklaşımının nesnellikten kasten kopması, toplumsal gerçekçilikten uzaklaşmasına neden olmuştur. Meidner'in sanatının politik yaklaşımı öznel tepkilerini mümkün olduğunca özgün aktarma amacında yatmaktadır.

Kuzey Berlin'in yoksul kesimlerinde yaşamış olan Käthe Kollwitz'in (1867-1945) grafik çalışmaları, Alman dışavurumculuğunun duygusal yoğunluğu ile yalın toplumsal gerçekçi konuların birleştiği örneklerdendir. *Ölü Çocuğuyla Anne* (Resim 10) resminde

Resim 9. Ludwig Meidner, *Devrim-Barikatlarda Çarpışma*, 1912. Tuval üzerine yağlıboya. 80 x 116 cm. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussicher Kulturbesitz, Berlin.

(1919 yılının Haziran ayında Meidner, Alman sanatçıları devrime katılmaya çağıran bir bildiri yayınlamıştır: "Şimdi işçi sınıfı özgürleşmelidir. Aynı zamanda sanatçılar ve şairler de özgürleşmelidir...İnsan saygınlığı, sevgisi, eşitliği ve adaleti için geleceğin insanlığının kalelerine gidelim. Evet, biz hepimiz eşitiz. Bedenimizle ve ruhumuzla, ellerimizle [devrime] katılmalıyız. Sosyalizmin gerçekleşmesi için! Bu Tanrı düzeninin dünyada gerçekleşmesidir.")

özne bir bağlamdan yoksundur; Wallis'in taş kırıcısının ölümünü anlatmak için kullandığı detaylara benzer açıklayıcı detaylar kullanılmamıştır. Aynı zamanda matbaacı olan Kollwitz, sosyalist ve savaş karşıtı afişlerde kullandığı resimlerinin anlamını başlık veya sloganlarla netleştirmiştir. Bu yöntem, eserlerinin galerilerden sol eğilimli gazete sayfalarına ve sokak duvarlarına kadar geniş bir yelpazeye ulaşmasını sağlamıştır. Kollwitz'in kullandığı tarz, grafik tasarımın doğrudan düşünce iletme yeteneğini, öznelerini tipik bir

Resim 10. Käthe Kollwitz, *Ölü Çocuğuyla Anne*, 1903. Gravür. 42.5 x 48.6 cm. Staatliche Museen, Berlin.

kurban olmaktan çıkaran psikolojik bir yoğunlukla bir araya getirmiştir. Kollwitz'in kişisel bir korku olarak işlediği anne ve ölü çocuk teması, I. Dünya Savaşı'nda oğlunun ve II. Dünya Savaşı'nda torununun ölümüyle trajik şekilde gerçeğe dönüşmüştür. Kollwitz'in toplumsal gerçekçiliği duygusal temalarla telkin etme stratejisi sol eğilimli sanatta gittikçe yaygınlaşmıştır. Fakat acaba bu ikna yöntemi gerçekçiliğin "gerçeğe uygunluk" iddiasına şüphe düşürmez mi?

Bu soru özellikle, gerçekçi yaklaşımların toplumsal belgeselci-

lik yöntemleriyle kesiştiği noktalarda karşımıza çıkar. Amerikalı fotoğrafçı Lewis Hine (1874-1940) belgesel fotoğrafçılığın gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. Hine, 1906-1918 yılları arasında Ulusal Çocuk Emeği Komitesi'nin ve İlerici Reform Hareketi'nin kampanyalarında çalışmıştır. İlerici Reform Hareketi, devrimci bir hareket olmasa da işçi sınıfının yaşam koşullarının yasal reformlarla geliştirilmesini amaçlayan bir girişim olmuştur. Kendi deyimiyle "halkın sempatisini kazanma çabasının tanıtımı" için çektiği fotoğrafları, yoksullukla ilgili bilgi ve istatistik toplama projesinin bir parçası haline getiren Hine'nın çalışmaları propaganda ve sosyal antropolojiyi bir araya getirmiştir. Hine'nın fotoğrafını çektiği kişilere özellikle de işçi sınıfı çocuklarına sempati duyduğu bilinmesine rağmen, fotoğraf etiği üzerine yapılan son araştırmalar Hine'nın çalışmalarının gerisindeki ideolojik tez ve bunun işlevleri konusunda soru işaretlerinin doğmasına neden olmuştur. *New York Şehrinde, Yoksullar Evinde bir Aile* adlı fotoğraf (Resim 11) Hine'nın Reform Hareketi'nin yoksulların refahının bürokratik yollarla geliştirilmesi kampanyasının bir parçası olarak yoksulların barınma şartları konusunda yaptığı çalışmaların tipik örneklerinden biridir. İzleyici, bu fotoğraf yoluyla aileye misafir edilmekte gibidir. Çocukların çoğu yüzlerinde bir merak, tuhaf bir durumla karşılaşma veya bir kayıtsızlık ifadesiyle fotoğrafı çeken kişiye bakarken, annenin yüz ifadesi herhangi bir davetsiz giriş veya gözetleme hissini ortadan kaldıran bir konukseverlik sergilemektedir. Her ne kadar ailenin ismi bilinmese ve doğal görünse de, fotoğraf izleyiciye sosyolojik bir örnek şeklinde sunulmuştur. Oda, eşyalar ve çocukların kıyafetleri, ailenin ekonomik ve sosyal düzeyini belirleyen kanıtlar olarak gözlemlenmektedir. Resimde aşırı yoksulluğu gösteren hiçbir işaret olmadığına göre bu aileyi izleyicinin merak nesnesi yapan nedir? Yapılan incelemeler, Hine'nın benzer aileleri genellikle ailenin babası olmadan görüntülediğini ve babanın yokluğunu ailenin yoksunluk veya muhtaçlığını işaret etmek amacıyla kullandığını ortaya çıkarmaktadır. Fotoğrafçının/izleyicinin bu boşluğu dolduracak şekilde konumlandırılışı, toplumsal reformu Hıristiyanlığın baba şefkati ve otoritesi çerçevesinde gerçekleştirmeyi amaçlayan



Resim 11. Lewis Hine, *Yoksullar Evinde bir Aile- New York*, 1910. Jelatin gümüş baskı. George Eastman House, Rochester, New York.

Reformist ideolojinin babacan yaklaşımını vurgulamaktadır. Hine'nın fotoğrafları, toplumsal belgeselcilikle ilgili bir sorunu ortaya koymaktadır: Yardımsever amaçlar için yoksullar gösterilirken, resimlerdeki kişilerin "yoksul olduklarının" görsel olarak doğrulanacağı biçimlerin kullanılması beklenmektedir. Hine'nın fotoğrafları gerçekçiliğin hiçbir zaman tam olarak nesnel olamayacağını da göstermiştir, çünkü tüm görüntüler sunulmadan önce tasarlanmaktadır.

A. BRECHT VE ELEŞTİREL İZLEYİCİ

Gerçekçilik ve işçi sınıfı yaşamının ele alınış biçimi ile ilgili sorunlar, işçi sınıfına nasıl hitap edilmesi gerektiği sorusuyla birleşmiş-

tir. 1930'lar boyunca Georg Lukács (1885-1971) ve Bertolt Brecht (1898-1956) arasında devam eden tartışma, Marksist estetiğin yüzyıl başından günümüze kadar devam eden iki zıt yaklaşımını belirlemiştir. Macar komünist eleştirmen ve felsefeci Lukács, gerçekçi sanat ile XIX. yüzyıl romanının toplumsal yaşamı ve onu oluşturan güçleri titiz ve açık sözlü şekilde anlatan tarzını kuvvetle desteklemiştir. Lukács'a göre modernist denemecilikten kaçınılmalıdır. Lukács, sadece yüzeydeki görüntüyü anlatan ve onu da parçalanmış, kaotik ve bilinmeyen şekilde anlattığı için toplumsal gerçekliğin özünü yakalamayı başaramayan dışavurumculuğu özellikle eleştirmiştir. Lukács, sanatçıları, sanatı Friedrich Engels'in tanımladığı işlevleri tamamlayacak şekilde kullanmaya çağırmıştır: yaşamı olduğu gibi göstermek ve aynadaki yansıması gibi deforme etmeden sunmak. Lukács roman özelinde düşünerek, *anlatım biçimine* ve *tür özelliklerinin sergilenmesine* önem vermiştir. Anlatım biçimi, tipik karakterlerin tipik durumlardaki etkileşimlerini göstererek toplumun yapısını ve toplumu oluşturan güçleri ortaya çıkarmanın bir aracıdır. Bu noktada Lukács'ın görüşleri, deneysel sanata ayak uydurabilecek popüler seyirciye güvenen Alman oyun yazarı ve şair Bertolt Brecht'in modernizm anlayışıyla çatışmıştır. Brecht, izleyiciyi anlam yaratımına katmak için yeni tekniklere ihtiyaç duyulduğunu ileri sürmüştür. Sanatın didaktik bir amacı varsa, bu sadece bir düşünceyi edilgen bir izleyiciye iletmek olmamalı, aksine sanat eseri izleyicinin de katıldığı ve eleştirel bir analiz yaptığı bir deneyim olmalıdır. Tiyatro oyunu, resim ya da roman gibi sanat eserleri bunu başarabilmek için gerçekliği görünmez kılan bir ayna olmaya çalışmamalıdır. Brecht, 1920'lerin sonları ile 1940'lar arasında yazdığı *Dreigroschenoper* [Üç Kuruşluk Opera] (Resim 12), *Mutter Courage und ihre Kinder* [Cesaret Ana ve Çocukları], *Galileo Galilei* ve *Der Kaukasische Kreidekreis* [Kafkas Tebeşir Dairesi] gibi tiyatro oyunlarında "yabancılaştırma etmeni" adını verdiği özel bir yöntem geliştirmiştir. Yabancılaştırma efekti (*Verfremdungs-Effekt*) illüzyon yaratma yöntemlerini açığa vurarak tiyatronun doğal geleneklerine karşı koymuştur. Brecht buna "göstermeci tavır" adını vermiştir. Böylece seyirci bir şüphe durumu yaşamaz,



Resim 12. Bertolt Brecht, *Üç Kuruşluk Opera*, Schiffbauerdamm Tiyatrosu'nda Açılış Gecesi, 31 Ağustos 1928. Berlin. Polly rolündeki Roma Bahn ile Enrich Ponto.

Brecht tiyatrosunda sahne sahne gibi, aksesuarlar aksesuar ve oyunculuk oyunculuk gibidir, diğer bir deyişle "diğer insanların davranışlarını gösterir" biçimdedir. Oyuncuları seyircilerden ayıran görünmez bir dördüncü duvar yoktur: "Sahne ve izleyiciler 'sihirli' her şeyden arındırılmalı ve hiçbir 'hipnotik gerilim' kurulmamalıdır." İzleyiciler "mizaçların sergilenmesiyle 'heyecanlandırılmamalı' veya gergin kas oyunculuğu yoluyla 'silkelenmemelidir'". Brecht "tıpkı eğitimini gizlemeyen bir akrobat gibi, prova yaptığını gizlemeyen oyuncuların" bulunduğu Çin tiyatrosunu örnek göstermiştir. Böylece, bir karakterin eylemleri kaçınılmaz olmaktan çıkar ve verdiği kararların bir sonucu gibi görünür. İzleyici yapılan

seçimleri değerlendirmekte özgürdür ve alternatif seçenekleri yaratan ya da engelleyen koşulların farkına varır. Oyuncu, bazen, seyircilere "Bundan sonra ne yapmalıyım?" gibi doğrudan sorular sorabilmelidir. Brecht "böylece, oyuncu, hitap edilen izleyici ile toplumsal koşulların tartışılmasını sağlar," diye belirtmiştir. Sonuç olarak, Brecht tiyatrosundaki didaktik yön, gerçek dünya ve mevcut toplumsal düzenin kaçınılmazlığı veya doğallığı yanılsamasına bir bakış açısı getirmiş, eleştirel ve alternatif olasılıklar geliştirmiştir: "Toplumun eleştirilmesi eninde sonunda devrimdir; böylece kendi mantıksal sonuçları olan bir eleştiriniz olur ve bunun içerisinde aktif bir rol oynarsınız."

Brecht, düşüncelerini, Almanya'da işçi tiyatroları hareketi de dahil olmak üzere çeşitli tiyatro yeniliklerinin arkasında yatan fikirlere muhalif olarak geliştirmiştir. Almanya'da, 1930'ların başında 150 Alman işçi tiyatro grubu bulunmaktadır. Bu grupların bir kısmı vodvil ve müzikhol yöntemlerini kullanan, bunları bazen akrobasi, şarkılar ve caz müziğiyle birleştirip provokatif gösteriler sergileyen gezici oyuncu topluluklarıdır. Komünist hareketlerle yakından bağlantılı olan bu gruplar savaş ve ırkçılık karşıtı temaların işlendiği, egemen sistemin tanıdık sahtekârlıkları içinde filizlenen faşizmi devrimci bir bakış açısıyla eleştiren tiyatro metinlerini sahneye koymuşlardır. Bu toplulukların dramatik yaklaşımı avangard tiyatro ile kabaredeki hiciv geleneğini birleştirmiştir. Bu gruplar küçük kasaba ve köyleri gezerek çeşitli fabrikalarda hem çalışmış hem de gösteriler düzenlemişlerdir. Bu kumpanyaların en etkinlerinden biri Berlin merkezli Kızıl Roketler'dir (Resim 13). Kızıl Roketler'in oyuncularından biri şu açıklamayı yapmıştır: "Kumpanyalarımız 'kültür' üretmek için yola çıkmamıştır... Bizim ilk ve en önemli görevimiz gösteri ve sahnemizle, alaycı ve canlı temsillerimizle kelimelerin tek başlarına bir şey ifade etmediğini genç insanlara anlatmaktır. Sloganlarımızla onları heyecanlandırmalı, sınıf bilinçlerini uyandırmalı ve geliştirmeli, ezen ve sömürülen bir gruba dahil olduklarını anlamalarını sağlamalı ve saflarımıza katılarak mücadelede yer almanın görevleri olduğunu görmelerini sağlamalıyız. Bu tiyatro gruplarına polis hiç rahat vermemiştir. Kızıl Roketler 1929



Resim 13. *Kızıl Roketler*, işçi gazetesi için sokak eylemi, Dresden 1929.

(Komünist bir gazete Kızıl Roketler'i şöyle tanımlamıştır: "Onlar ücret köleliğinden kendilerine kalan azıcık zamanı ve enerjiyi işten sonra tiyatroya ayıran fabrika işçileri ve çıraklarıdır. Kendi kendilerinin yazarı, yönetmeni, oyuncusu, müzisyeni ve sahne işçileridir. Sanatları –ki bu sanattır, büyümektedir. Kökenleri herhangi bir oyunculuk okuluna değil, mağlup edilememiş yükselen bir sınıfın hayatına dayanmaktadır. (Peki) ne oynuyorlar? Bir işçiyi ilgilendiren her şeyi: yaşamından, günlük ihtiyaçlarından, fabrikadan ve devrimci mücadeleden sahneleri. Bu gruplar henüz geleceğin büyük işçi tiyatroları olmasalar da onların ilk tohumlarıdır.")

yılında tamamen yasaklanmıştır ve Nazi Partisi'nin 1933 yılında iktidara gelmesiyle diğer sol eğilimli tiyatro grupları da yeraltına çekilmişlerdir. Yine de Brecht'in ve işçi tiyatrosu topluluklarının seyircinin katılımı konusundaki görüşlerinin politik tiyatro üzerinde süregiden bir etkisi olmuştur.

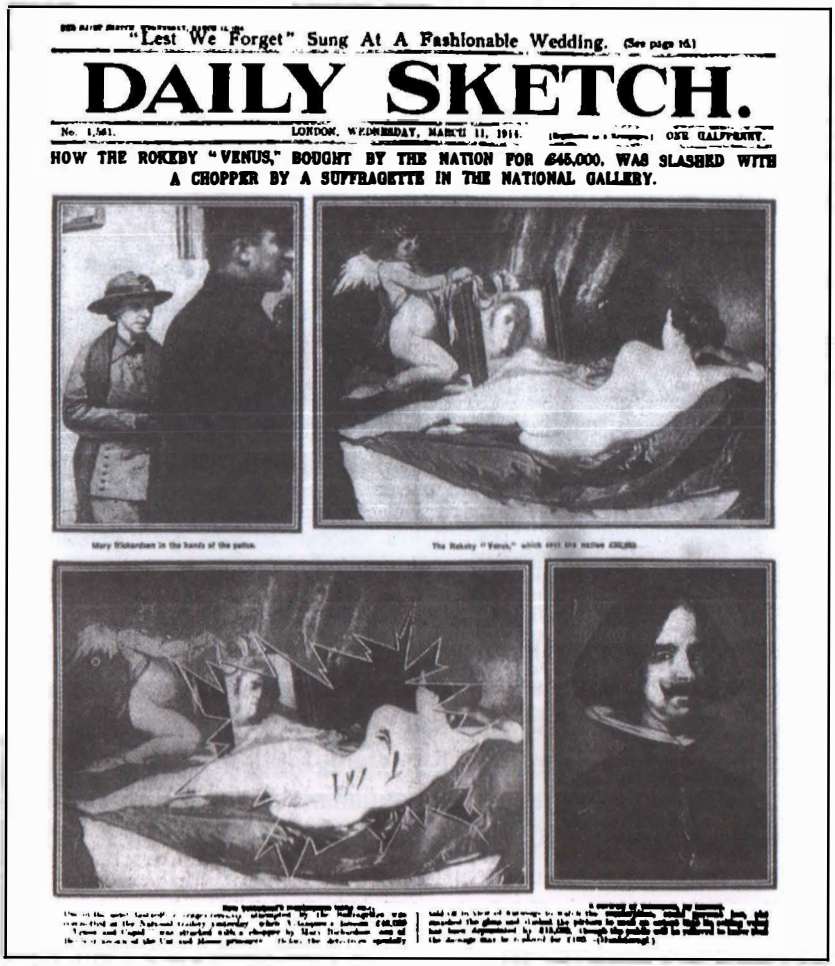
B. "SÖZ DEĞİL EYLEM": KADIN PROPAGANDALARI VE AVANGARD

XX. yüzyılın başındaki radikal sanat hareketlerinin çoğu sınıf sorunlarını öncelikli olarak ele almıştır. Bununla birlikte, Avrupa ve ABD'deki politik mücadeleler içerisinde oy verme hakkının elde edilmesi için yürütülen kadın hakları kampanyaları özellikle dikkat çekici olmuştur. Çalışmaları egemen sanat değerlerini sarsmış olsa da, genel seçimlerde oy kullanma hakkı için propaganda yapan kadınların çoğu profesyonel sanatçılar değildir. Bunlardan bir kısmı doğrudan sanat kurumlarını hedef alarak bu arenayı politik eylem alanı olarak görmüştür.

Kadınların oy kullanma hakkı için eylem yapan İngiliz Mary Richardson, 1914 yılında, küçük bir balta ile Londra Ulusal Müzesi'ne girdiğinde böyle bir eylem gerçekleştirmiştir. Richardson tutuklanmadan önce elindeki baltayı Diego Velázquez'in (1599-1660) *Venüs* tablosunun (Resim 14) camını kırıp resim üzerinde birkaç yarık açmak için kullanmıştır. Mahkemede, bu eylemi Londra Holloway Hapishanesi'nde açlık grevi yapan suffragette hareketi lideri Emily Pankhurst'a yapılan muameleye dikkat çekmek için gerçekleştirdiğini belirtmiştir.[1] Bu eylem, İngiltere'de kadınlara oy hakkı elde etmeyi amaçlayan ve uygulanan yaygın ayrımcılığa karşı çıkan militanların 1905 yılından itibaren gerçekleştirdiği propaganda eylemlerinden sadece biridir. Tabloya yapılan bu saldırı, eylemcilerin, kadınların tüketimine yönelik mekânlara hücum ederek alışveriş politikalarını tersine çevirmek için vitrin camlarını kırma taktiklerinin bir uzantısı olarak algılanmıştır. Richardson, mücadelesini ülkenin en önemli müzesine taşıyarak devletin kültür koruyucularının değerlerini alaşağı etmiş ve ünlü bir çıplak kadın resmini seçerek aynı zamanda kurumsal iktidar ile kadınlığın sunumunun kesiştiği noktayı hedeflemiştir.

Richardson'ın eylemi bir anlamlar ve etkiler bütünü yaratmıştır. Eylem, ilk bakışta, kadın bedeninin kontrolü ve erkeğin cinsel haz

1. *Suffragette*: XX. yüzyılın başlarında İngiltere ve ABD'de kadınların oy kullanma hakkını savunan kadınlar. (ç.n.)


"Lest We Forget" Sung At A Fashionable Wedding.

DAILY SKETCH.

No. 1,561. LONDON, WEDNESDAY, MARCH 11, 1914. ONE HALFPENNY.

HOW THE ROKEBY "VENUS," BOUGHT BY THE NATION FOR £45,000, WAS SLASHED WITH A CHOPPER BY A SUFFRAGETTE IN THE NATIONAL GALLERY.

Resim 14. Kadınların oy kullanma hakkı için eylemler yapan Mary Richardson tarafından 10 Mart 1914 tarihinde Diego Velázquez'in *Venüs* (1650) tablosuna açılan yarığı gösteren gazete başlığı.

nesnesi olarak sunulmasına bir eleştiri gibi görünmektedir. Richardson, müzedeki erkeklerin resme "ağzı bir karış açık bir şekilde bakmalarından" rahatsız olduğunu belirtmiştir. Fakat "Mitoloji ta-

rihinin en güzel kadınının resmini, modern tarihin en güzel karakteri olan Bayan Pankhurst'a hükümetin verdiği zararı protesto etmek amacıyla tahrip etmeye çalıştım," sözleriyle Velázquez'in Venüs'ünü takdir etmiş ve kendi politik kahramanıyla özdeşleştirmiştir. Yine de Richardson resmi yok etmeyip, değiştirmiş, yeni bir imge –yaralanmış Venüs– yaratmıştır. Tam da Richardson'ın istediği gibi bu resim ulusal basında geniş yer almıştır. Gazetelerin "Kesici Mary"yi isterik canavar bir kadın olarak sunan tepkileri düşmanca olsa da, Richardson "kendi" yaptığı yaralanmış kadın kahraman imgesini, kendini kurban eden Pankhurst'un ve tüm acı çeken kadınların portresine dönüştürerek kitle iletişim araçları yoluyla geniş bir alana yaymıştır.

Kadınlara oy hakkı eylemcileri, Richardson'ın manşete taşınan bireysel eylemlerinin yanı sıra İngiltere'de benzerine hiç rastlanmayan, ABD'de ise 1960'ların Vatandaşlık Hakları ve Vietnam gösterilerine kadar çok az rastlanan büyüklükte mitingler düzenlemişlerdir. 21 Haziran 1908'de Londra Hyde Park'ta gerçekleştirilen "Kadınların Pazarı" yürüyüşünde 500.000 kişi toplanmıştır. Bu kişilerin çoğu özel olarak kiralanan otuz trenle parka gelerek, yedi ayrı tören alayı halinde yürümüştür. Gösteri Londra'daki çeşitli kampanya büroları yoluyla, otobüs ve panolara asılan afişler, fabrika, dükkân, hastane ve restoranlarda dağıtılan el ilanları ile duyurulmuştur. Genellikle hareketi küçümseyen bir tavır sergileyen basın, "hareketin yalnız mücadeleci değil, ayrıca şaşırtıcı bir askeri deha da sergilediğini" itiraf eden bir gazetede olduğu gibi eylemin lojistik gücünü vurgulayarak harekete yaklaşımlarını değiştirmek zorunda kalmıştır. Kadınların Pazarı yürüyüşü, gösteri sanatının kökenindeki dini törenler ve misyoner toplantılarından modern politik ifade biçimlerine ilerlediği tarihsel süreçte önemli bir adım olmuştur.

Kadınlara oy hakkı eylemlerinin düzenleyicileri, eylemlerin büyüklüğü kadar görsel etkilerini de dikkatle planlamıştır. Hareket giysilerinde, aksesuarlarda, detaylı tasarlanmış bayraklarında ve liderlerinin özel kostümlerinde kendi renkleri olarak seçtiği mor, beyaz ve yeşili kullanmıştır (Resim 15). Böylece hareket görsel bir



Resim 15. "General" Flora Drummond'un (1879-1953) üniforması. Fotoğraf. Londra Müzesi.

(Drummond'un üniforması 21 Haziran 1908 tarihinde yapılan Kadınların Pazarı yürüyüşü için tören giysileri üreten imalatçılar tarafından bağışlanmıştır. Binici kırbacı bir süvari subayını anımsatsa da, üniforma Kurtuluş Ordusu'ndaki kadınların üniformalarını hatırlatmaktadır. Drummond gibi militan *suffragette*'-lar kendilerine "meydandaki *suffragette* ordusu" adını takmışlardır. 1913 yılında Drummond eylemleri sebebiyle üç kez tutuklanmış ve hapse atılmıştır. Protesto eylemleri arasında buharlı bir tekne kiralayıp onu Thames Nehri boyunca Avam Kamarası'na doğru sürmek de yer almıştır. Polis tarafından uzaklaştırılıncaya kadar tekne kamarasının üstünde, bir bando eşliğinde, megafon ile Parlamento üyelerine seslenmiştir.)

tutarlılık kazanmış ve modayı ideolojik ifadenin bir yolu olarak kullanmıştır. 1909 yılında kurulan, amacını "kadınları sanat ve zanaatta etkili propaganda gerçekleştirebilecek şekilde geliştirmek" ve "resimli reklamlar, bayraklar ve süslemelerle kadın hareketini desteklemek" olarak tanımlayan Kadınlara Oy Hakkı Atölyesi gibi sanatçı toplulukları, hareketin estetik boyutunu geliştirmiştir. Kadın sanatçılar topluca çalışarak çizim, işleme ve iğne işi yapma gibi becerilerini politik el ürünleri ortaya çıkarmakta kullanmıştır. Sanatı zanaattan, "ebedi şaheserleri" kısa ömürlü anonim eserlerden daha değerli gören geleneksel hiyerarşiyi bilinçli bir şekilde gözardı etmişlerdir (Resim 16).

Almanya'da kadınlar oy verme hakkını 1918 yılında kazanmış ve ilk politikacı kadınlar 1919 yılının Ocak ayında meclise girmiş. Hannah Höch (1889-1978) *Dada Panorama* adlı fotomontaj çalışmasında (Resim 17) bu olayı kutlamıştır. Çalışmanın sol üst köşesinde, Meclis'e yeni seçilen bir eylemci olan Anna von Giercke, Romalılara özgü ehramlar giyerek dans eden kadınların arasında yer almıştır. ABD Başkanı Woodrow Wilson küçük bedeniyle onları kutlarcasına havada asılıdır. Deniz kıyısında fotoğrafları çekilmiş mayolu iki kişi de Sosyal Demokrat Parti'nin liderlerinden Devlet Başkanı Ebert ve Savunma Bakanı Noske'dir. Höch, Ebert'e (sloganda belirttiği üzere "ıslak ayaklardan" korunmak için) bir çift küçük süvari çizmesi vermiştir ve her iki politikacının hem kadınsı süslemelere hem de tuhaf penislere benzeyen birer çiçeği vardır. Bu politikacıların pörsümüş iktidarsızlıklarıyla hemen üzerlerinden suya atlayan kızın esnekliği bir zıtlık oluştururken, askeri kodamanların başları da düşecek gibi yana yatıktır. Fotomontajı geliştiren ilk sanatçılardan olan Höch, hem cinsel hem politik devrimi simgeleyen bir imge yaratmak için tekniğin tahrip etme ve gülünçleştirme potansiyelini kullanmıştır – sağ alt köşede "HH için denetimsiz özgürlük" yazmaktadır.

Höch, I. Dünya Savaşı'na ve Almanya'da savaş sonrası oluşan devrimci kargaşaya tepki olarak kurulan Berlin Dada topluluğunun bir üyesidir. Komünist eğilimli Alman Dada topluluğu militarizme, milliyetçiliğe, emperyalizme karşı çıkmıştır. Egemen kültürel de



Resim 16. Janie Terreno, Holloway Hapishanesi'nde çalışanların işlediği *Suffragette mendili,* 1912. İpek. 51 x 45.5 cm. Londra Müzesi.

(En üstte işlenmiş "Söz Değil, Eylem" sloganı militan suffragette'lerin parolasıdır. Sloganın altında açlık grevindeki kadınların isimleri işlenmiştir. Oklar hapishane üniforması üzerindeki işaretleri anlatmaktadır. Açlık grevindeki suffragette'ler 1913 yılında açlık grevindekileri serbest bırakıp, sağlıkları düzeldiğinde yeniden tutuklayan İngiliz Hükümeti'nin III. Sağlık Kanunu nedeniyle çıkan Geçici Tahliye Kanunu'na kadar uzun süre zorla beslemeye maruz kalmışlardır. Bu sebeple bu kanuna "kedi-fare oyunu" ismi takılmıştır.)



Resim 17. Hannah Höch, *Dada Panorama*, 1919. Fotomontaj. 45 x 35 cm. Berlinische Galerie, Berlin.

ğerleri reddederek sanatın kendisine de küçümsemeyle bakmıştır. Dadacı Richard Hülsenbeck, "sanatın tamamıyla büyük bir yenilgi-

ye uğraması gerekir ve Dada bu yenilginin sınırlı doğasının tüm şiddetiyle gerçekleşmesini beklemektedir," diye belirtmiştir. Dadacılar, radikal sol ile bağlantılarına rağmen sanatı bir esinlenme biçimi veya maneviyata ulaşmanın özel bir yolu olarak gören Alman Dışavurumculuğu'nun mistik eğilimlerini özellikle küçümsemişlerdir. Dışavurumcu anlayışta milliyetçiliğe ve savaşa neden olabilecek, boyun eğmeye hazır bir duygusallık görmüşlerdir. Hülsenbeck de bunu şöyle dile getirmiştir: "Bir vergi mükellefine, devletin ya da daha küçük diğer hırsız çetelerinin önünde sorgusuz sualsiz diz çökmesi gerektiğini öğretmek için daha küçük bir çocukken 'tanrı'ya tapınmasının koşullandırılmasından daha saçma bir putlaştırma yoktur." Dadacılar, kendilerini bir sanatçı topluluğundan çok sanat alanında kışkırtıcı sergiler düzenleyen ve "Devrimci Dadacı Merkez Komitesi" adına manifestolar hazırlayan radikal bir grup olarak gördüler.

Dadacılar için fotomontaj (fotoğrafların çeşitli parçalardan oluşan bir görüntü haline gelecek şekilde bütünleştirilmesi), estetik karşıtı propaganda imgeleri üretmenin bir yolu olarak özel bir önem taşımıştır. Fotomontaj, Höch'ün *Dada Panorama*'sındaki grotesk travestiler örneğinde olduğu gibi hicivli etkiler yaratmada kolaylık sağlamanın yanı sıra, kompozisyonda yarattığı bozulma yoluyla savaş sonrasında Almanya'da çöken toplumsal düzenin durumunu simgelemektedir. Avrupa'daki avangard topluluklar da resimde kompozisyon kurallarını ve geleneksel perspektif anlayışının mekânda yanılsama yaratma yöntemlerini yıkma süreci içerisindedir. Dadacı sanatçılara göre doğrusal perspektif, işçi sınıfını ücretli kölelere indirgeyen, ölümcül bir savaş makinesi üreten Batı kapitalizminin mantıksal ve yararcı bakış açısının bir sıçraması olan rasyonel düzeni ifade etmektedir. Gerçekçiliği de dünyayı değiştirmeyen ancak sadece kopyalayan ve bu sebeple de dünya ile edilgen bir ilişki kuran bir akım olarak görmüşlerdir. Buna karşılık, fotomontaj, fotoğrafın nesnel gerçekliğe yakınlığı ile toplumun devrimci yeniden yapılanmasını en azından metaforik olarak canlandıracak bir aktif düzenleme sürecinde birleştirmektedir. Dadacıların, fotomontaj tekniğine, ilk kez Alman askerlerinin arkadaşlarını ve ken-

dilerini eğlendirmek için bir hobi olarak –bir tür modern halk sanatı– dergilerden aldıkları resimler ile kendi fotoğraflarını birleştirerek yaptıkları kartpostalları evlerine göndermeleri üzerine rastladıkları söylenmektedir.

Hannah Höch, daha sonraki çalışmalarında sınıf savaşı ve antifaşizm gibi sol kanada ait konularla açıkça uğraşmamış ve bunun sonucunda "daha az" politik bir sanatçı olarak görülmeye başlanmıştır. Fakat I. Dünya Savaşı'ndan sonra Weimar döneminde yaptığı çalışmalarla ilgili son araştırmalar, onun, kadınların ve cinselliğin sunumu gibi ideolojik sorunlara nasıl odaklandığını göstermektedir. 1920'lerde kadının toplum içerisinde farklılaşan rolüne paralel olarak medyadaki kadın imajı da hızla değişmiştir. Alman basını, bağımsızlığını simgeleyen bir maaşı olan, pantolon giyen, toplum içinde sigara içen, sporla uğraşan ve cinsel deneyim kazanmış şehirli bu "yeni kadın" tipinden çok etkilenmiştir. Höch'ün 1920'lerde yaptığı fotomontajlar basındaki kadın imajını keşfetme ve yeniden yaratma amacını taşımıştır. Höch bazı çalışmalarında androjen imgeler oluşturmak üzere kadın ve erkek fotoğraflarının parçalarını bir araya getirmiştir: Bunlardan birinde Marlene Dietrich'in bacaklarını bir kaidenin üzerine tepetaklak bir şekilde yerleştirerek görkemli bir sütun imgesi yaratmıştır. O dönemde cinsellik ve toplumsal cinsiyet imgelerinin bu şekilde bir araya getirilmesi muhtemelen politika ya da propagandayla ilgili görülmemiştir. Höch için de bunlar daha çok kendi cinselliği ve Hollandalı yazar Til Brugman ile yaşadığı uzun süreli lezbiyen ilişkiyle ilgili kişisel çalışmalardır. Yine de 1980 ve 1990'lar boyunca feminist sanat ve kuramının merkezinde yer alan bu tarz uygulamalar postmodernizmin politik oluşumunda da göze çarpmıştır.

Bu bağlamda Fransız sanatçı Claude Cahun (1894-1954) yakın bir tarihte yeniden değerlendirilmiş ve tanınmamış bir sanatçıyken "kayıp Sürrealist" olarak yeniden keşfedilmiştir. Yahudi entelektüel bir ailenin Lucy Schwob adındaki kız çocuğu olarak dünyaya gelen Cahun sanat, oyunculuk, şiir ve politik aktivizmin çeşitli alanlarında çalışmıştır. 1932 yılında bir grup komünist sanatçı ve yazardan oluşan Sürrealistlere katılmıştır. Bu dönemde Sürrealistlerin

komünizm ile ilişkisi gerilimlidir. 1920'lerin başlarında André Breton'un (1896-1966) önderliğinde bir araya gelen Sürrealistler, bilinçaltının özgür bırakılması yoluyla kapitalizmi çökertmeyi amaçlayan hareketlerinin devrimci olduğunu iddia etmişlerdir; bu, bireyin dış baskılardan, kendi kendini bastırmasından veya zihnin rüya ve fantezilerde ortaya çıkan bilinçaltı sansüründen özgürleşmesiyle gerçekleşen bir bellek devrimidir. Sürrealistler ortaya çıktıkları ilk tarihten itibaren güçlerini Fransız komünist hareketiyle birleştirmeye çalışmış, fakat geçici anlaşma dönemlerine rağmen düşüncelerini en hafif ifadeyle disiplinsiz, en ağır şekliyle ise orta-sınıf, çürümüş ve saçma bulan komünistler tarafından geri çevrilmişlerdir. 1934'te uluslararası komünist hareketin estetik politikası, Moskova'nın artan kuramsal ısrarından yola çıkarak en uygun komünist sanatın işçi sınıfına dair konuları işleyen kolaylıkla anlaşılabilir gerçekçi bir sanat anlayışına yönlenmiştir. Sürrealistler buna karşı çıkarak, sanatın tamamıyla bireyin psikolojik yaşamıyla ilgili olduğunu iddia etmişlerdir.

Cahun 1933 yılında komünistlerden ayrılmıştır. Sanatsal faaliyetlerinin çoğu kendi görüntüsünün radikal değişimine dayanmıştır. (Resim 18) Sorbonne'da öğrenci olduğu 1914 yılından itibaren montaj ve fotoğrafik otoportreler üzerinde çalışmış; 1919 yılından itibaren saçlarını çok kısa kesmiş ve zaman zaman pembe, yeşil ve sarıya boyamıştır. Birçok takma ad kullanarak, kendini bir asker, saçları kazınmış bir mahkûm, Hollywood'un cici kız tiplemesinin gülünç bir kopyası veya bir sirk akrobatı olarak gösteren otoportreleriyle değişen kimliklerden oluşan eğlenceli bir repartuar geliştirmiştir. Cahun'un işleri de Höch'ün sanatı gibi lezbiyen oluşunu ve bir dizi klişeleşmiş kadın rolünü sadece onlara uymayı sert şekilde reddettiğini vurgulamak amacıyla taklit etmesiyle yakından bağıntılıdır. Yakın zamana kadar, bu tarz çalışmalar, geniş kitlelerce "politik" olarak tanımlanacak bir bağlamdan yoksundu. Her ne kadar konformist[2] olmayan bir duruşa sahip olmanın gündelik hayat içerisinde yaygın bir politik ifade tarzı olarak görülmeye alışılması

2. *Konformist:* Bir toplumdaki yerleşmiş kurallara, değerlere, geleneklere uygun hareket eden kimse. (ç.n.)



Resim 18. Claude Cahun, *Otoportre*,1927 11 x 8 cm. Jersey Museum Service

hippi ve punk döneminden çok önceleri başlamış olsa da, bu tarz eylemler bir propaganda yöntemi olarak kesinlikle anlaşılmaz kalmıştır. Zamanından çok sonra anlaşılan Cahun'un en açık propaganda çalışması, savaş sırasında yaşadığı Jersey'de Nazi işgaline karşı dört yıl boyunca örgütlenen Direniş güçlerinin üyesi olarak bir kiliseden "İsa yücedir fakat Hitler daha yüceymiş – İsa insanlar için öldü. Hitler içinse insanlar ölüyor" yazılı bir bayrak fırlatmasını da içeren Nazi karşıtı eylemler yapmış olmasıdır. 1944 yılında tutuklandı ve Gestapo tarafından ölüme mahkûm edilmiştir. Ölüm cezasının ertelenmesine rağmen, hapishanede yaklaşık bir yıl kaldıktan sonra fiziksel ve zihinsel olarak bir daha tam olarak iyileşememiştir.

C. DUVAR RESİMLERİ VE ULUSAL TARİH

Avrupa dışındaki birçok ülkede gerçekleşen devrimler emperyalizm sonucu ortaya çıkan modern devlet ile aynı zamanda oluşmuştur. Bu süreç esnasında kamusal sanat, ulusal kimliğin yenilenen ifade biçimlerini dile getirme işlevini taşımıştır. 1910 yılında diktatör Porfirio Díaz'a karşı başlayan ayaklanmayla tetiklenen Meksika Devrimi, Meksika duvar resimlerinde sanatsal ifadesini bulan Marksist ulusalcılığın ideolojik olarak güç kazanmasını sağlamıştır. 1921 yılında bir grup Meksikalı duvar ressamı ulus tarihini destansı bir ölçekte anlatan, devlet destekli bir sanat anlayışı geliştirmiştir. México'daki Ulusal Saray'ın üç duvarını kaplayan *Meksika'nın Tarihi* (Resim 19) adlı resminde Diego Rivera (1886-1957) bir ulusun geçmişine ve geleceğine dair görüntüleri yeni rejimin bakış açısıyla betimlemiştir. İzleyicinin resme bakış açısı, tarihi ve efsaneleri anlatan panoramik bir görüntüyle çevrelenecek şekilde konumlandırılmıştır. Rivera, duvarın sağ tarafında Meksika'daki Kolomb öncesi dünyayı efsanevi tanrı-kral Quetzalcóat'ın yönettiği basit ve mutlu kırsal bir yaşam olarak anlatmıştır. En solda, süregiden devrim endüstri ve doğanın uyumuna dayanan ütopik bir geleceği işaret eden Karl Marx'ın liderliğinde betimlenmiştir. Bu gizemli ku-

tuplar arasında, merkez duvarda alt taraflardan başlayarak İspanyol Cortés ile Aztek prensi Cuauhtemoc arasındaki savaşta XVI. yüzyılda Meksika'nın İspanya tarafından fethinin etkisi anlatılmıştır. Resmin üst kısımlarında savaş, iş, Hıristiyanlaştırma ve eğitime dair tezat görüntüler bir arada işlenmiştir. Bu sahneler de baskı ve direniş, zalimlik ve aydınlanma, yok etme ve gelişme arasındaki diyalektik çatışmalar canlandırılmıştır. Resimde anlatılan bu süreç merkez kemerin sol üst köşesinde üzerinde "Ülke ve Özgürlük" yazılı bir bayrak taşırken betimlenen devrim liderlerinin görüntüleriyle sona erdirilmiştir. Sonuç olarak, Rivera'nın duvar resmi, hamisi olan hükümetin devrimci ulusalcılığının kökenlerini simgesel bir anlatımla yüceltmiştir.

Rivera, duvar resmi üslubunu adım adım geliştirmiştir. Paris'te yaşayan genç bir sanatçı olarak devrimci konuları ilk olarak Kübizmin yumuşak üslubuyla ele almıştır (Resim 20). Ancak, Meksika'ya döndükten sonra Kamu Eğitimi Bakanı José Vasconcelos tarafından avangard çalışmalar yerine İtalya Rönesansı'nın kilise sanatını ayrıntılı şekilde çalışması için desteklenmiştir. Böylece Rivera, Meksika popülist sanatının dallarından biri olan dinsel öğretinin bilgisi ile basında yergici çalışmalar yapan José Guadalupe Posada'nın ünlü grafik çizimlerindeki anlayışı birleştirmiştir. Rivera, David Alfaro Siqueiros (1896-1974) ve José Clemente Orozco (1883-1949) gibi ünlü duvar ressamlarına göre, duvar resimleri geniş bir izleyiciye seslenebilmiş ve özel mülkiyet için tasarlanmış küçük ölçekli resim formatından sıyrılmıştır. 1924 yılında yayımlanan "Toplumsal, Politik ve Estetik İlkeler Deklarasyonu" adlı manifestolarında bu durumu şöyle açıklamışlardır: "Şövale resmini tanımıyoruz... çünkü şövale resmi soylular içindir. Biz anıtsal sanatın tüm çeşitlerini övgüyle destekliyoruz, çünkü onlar kamuya aittir... Artık sanat bugün olduğu gibi bireysel tatmine yönelik kalmamalı, herkes için savaşmalı ve eğitim amaçlı olmalıdır." Bu hareket Latin Amerika, ABD ve 1960'ların postkolonyal Afrika ülkelerinde

Resim 19 (sayfanın arkasında). Diego Rivera, *Meksika'nın Tarihi-Geleceğin Fethinden* adlı duvar resminin merkez kemerindeki *Bağımsızlığın Mirası*. 1929-35. Duvar resmi. Milli Saray México.


TIERRA Y



Resim 20. Diego Rivera, *Zapatista Manzarası- Gerilla*, 1915. Tuval üzerine yağlıboya. 1.44 x 1.23 m. Meksika Ulusal Sanat Müzesi.

(Emiliano Zapata Meksika Devrimi'nin simgesi olarak dünya çapında ün kazanmıştır. Resim Kübist portre ve natürmortların senteziyle köylülerin yaşam tarzının sembollerini bir araya getirmiştir: Meksika şapkası, desenli kumaşlar, tüfek ve dağlık bir arazi. Resim Zapatista'ların "Ülke ve Özgürlük" sloganıyla birlikte istemeyerek de olsa devrimci hareketin içsel bölünmelerini işaret etmektedir. Zapata arka arkaya gerçekleşen kardeş cinayetleri sırasında 1919 yılında öldürülmüştür.)

önemli bir duvar ressamlığı modeli oluşturmuştur. Ancak Meksikalı duvar ressamları öz saygısı, birbirini destekleme ve bağımsızlık gibi duyguları güçlendirip ulusal bir Meksika imgesi oluştururken bir yandan da daha sonra rüşvet ve kamu suiistimalleri yüzünden çöken bir yönetimi meşrulaştırmışlardır. Rivera'nın resimlerinde ancak üstü kapalı bir şekilde ima edilmesine rağmen devrim ve on yıl süren iç savaş bir milyondan fazla Meksikalının ölümüne neden olmuştur.

D. GENİŞ ÇAPLI RADİKAL SANAT

Pablo Picasso'nun *Guernica*'sı (Resim 21) modern politik resimde ulaşılan en son nokta olarak kabul edilir. Bununla birlikte, resmi yaptığı sırada halihazırda dünyanın yaşayan en zengin, en ünlü ve kendi deha imajını güçlendiren en karizmatik sanatçısı olan yaratıcısının benzersiz konumundan ayrılamaz olduğunu bilmeden bugün *Guernica*'nın saygınlığını değerlendirmek zordur. Resmi, konusunun acıma ve üzüntü yaratma özelliğinden ve reprodüksiyon olduğunda bile çok *büyük* bir resim olduğu bilgisinden ayrı tutarak değerlendirmek de güç olacaktır. Picasso (1881-1973), iç savaştaki Cumhuriyetçi İspanya hükümetinin 1937 Paris Dünya Fuarı İspanyol pavyonu için duvar resmi ölçeğinde bir resim yapmasını teklif etmesi üzerine 1937'nin Ocak ayında çalışmaya başlamıştır. Bu, Picasso'nun bir halk anıtı yapması için devletten aldığı ilk tekliftir. Muhtemelen İspanya İç Savaşı'nda (1936-1939) kuşatılan Cumhuriyet'i ateşli şekilde desteklemesi ve Cumhuriyet'in Halk Cephesi hükümetinin komünist yaklaşımına sempati duyması sebebiyle bu teklifi kabul etmiştir. Başlangıçta bazı diğer fikirlerle ilgilenmesine rağmen teklifi aldıktan dört ay sonra Guernica adlı Bask kasabasının bombalanması üzerine bu konuda çalışmaya karar vermiştir.

Modern savaş anlayışının standartları göz önüne alındığında bile bu olay, keyfi bir acımasızlığın ne kadar sersemletici boyutlara varabileceğine işaret etmiştir. Hiçbir askeri önem taşımayan savunmasız bir kasabaya saldırma emrinin açıkça Berlin tarafından veril-



Resim 21. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Tuval üzerine yağlıboya. 3.5 x 7.8 m.
Reina Sofia Ulusal Sanat Merkezi Müzesi, Madrid.

diği ve Alman Akbaba Lejyonu'nun süvari taburu tarafından hükümet karşıtı faşist asiler adına uygulandığı bilinmektedir. Lejyon, görünürdeki tek stratejik hedef olan köprüyü ıskalayıp Guernica kasabasını üç saatten fazla bir süre bombalamış, makineli tüfekle taradıkları kasabanın yüzde yetmişini yok etmiş ve bombalanmış kasabanın kalıntıları üç gün boyunca yanmıştır. Milliyetçi basın faşist asilerin lideri Francisco Franco'nun (1892-1975) muhafazakâr Fransız gazetelerinde de tekrar edildiği üzere kasabanın hiç bombalanmadığını ancak geri çekilen komünistler tarafından dinamitlendiği tezini ileri sürmüştür. 1946 yılında Herman Göring, Nuremberg Davaları sırasında yapılan kayıtlarda, ilk *Blitzkrieg* olan bu yoğun hava bombardımanının aslında bir eğitim tatbikatı olduğunu söylemiştir. İç Savaş'ta iki tarafın da işlediği sayısız savaş suçundan biri olmasına rağmen, Picasso yaşanan sersemletici şiddetin yarattığı duygunun ifadesi için bu olayı özellikle öne çıkartmış gibidir.

Paris Dünya Fuarı, Avrupa barışının sonuna yaklaşıldığı II. Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda, ticaret ve popüler eğlenceye yönelik görülmeye değer bir olay olmuştur. Özellikle Nazi Almanyası ve Sovyetler Birliği'nin karşılıklı yerleştirilmiş ve benzer mimarileri olan heybetli pavyonları ideolojik rekabet mücadelelerini sanat ve tasarım alanlarında sürdürmeleri için önemli bir saha olmuştur. Aynı sıralarda, diğer ülkelerde sol eğilimli bir estetik anlayışına geçiş dönemi yaşanmıştır. Batı komünist sanatında gerçekçilik baskın olmasına rağmen, 1935 yılında anti-faşizm hedefiyle Moskova'da kurulan uluslararası bir organizasyon olan Halk Cephesi (Sovyetler Birliği'nde kültürel politikalar gittikçe daha sınırlayıcı olduğu halde) modernist ve liberal sempatizanları da içeren çoğulcu bir grubu destekleyerek komünist platformu yurtdışında yaygınlaştırmaya çalışmıştır. *Guernica,* bu yeni politik-kültürel ittifakın önemli bir adımı olarak algılanmıştır. Bazı komünist eleştirmenler Picasso'yu resminde net olarak komünizm taraftarlığı yapmadığı için eleştirmişlerdir – aslında Picasso daha önce yaptığı iki taslağından birinde komünizmi simgeleyen orak ve çekicin bulunduğu, Cumhuriyetçilerin sıkılmış yumruk selamını da içeren bir re-

sim yapmayı düşünmüştür. Resmin son versiyonunda bunlardan vazgeçmiş olmasına rağmen, yine de resim Halk Cephesi eleştirmenlerinin çoğu tarafından coşkuyla karşılanmıştır.

Picasso, II. Dünya Savaşı'ndan sonra açık bir Komünist Parti üyesi olarak Stalin'in portresini ve daha sonra Kore Savaşı aleyhinde çalışmalar yapsa da kariyerindeki tek bilinçli propaganda çalışması olarak *Guernica*'yı göstermiştir. Ancak, resmin tam olarak neyi ifade ettiğini açıklamakta pek net davranmamıştır. Resmin simgesel veya sembolik bir çalışma olduğu açıktır, fakat resimdeki unsurlar neyi sembolize etmektedir? Picasso yapılan çeşitli yorumları doğrulamaktan kaçınsa da, boğa figürünün Franco veya faşizmi, at figürünün Cumhuriyet veya "halkı" temsil ettiği varsayılmıştır. Bu motifler 1930'lu yıllarda hiçbir politik anlam taşımayan özel konularındaki resimlerinde kullandığı genel benzetmelerden pek farklı değildir. Kullandığı boğa güreşi motiflerinde, boğa genellikle saldırganlık ve tutkunun, çoğu kez Picasso'nun kendi cinselliğini betimlerken abartılı davranma eğilimini anımsatan erotik tutkunun muğlak sembolü olarak kullanılmıştır. Picasso'nun önceki çalışmalarında kadınlara yönelik hayali şiddet görüntüleri de yinelenmiştir.

Resmi sol eğilimli veya anti-modernist bakış açılarıyla eleştirenler, resmi çok belirsiz olarak tanımlamış; resmin anlamını ve politik konumunu daha anlaşılabilir şekilde iletebileceği doğrudan ve gerçekçi bir imgeyi tercih etmişlerdir. *Guernica*'nın anlamının isim ve bağlamına dayalı olduğu doğrudur fakat propaganda için metne ve mekâna bağımlılık ne olağandışı ne de modernist bir durumdur. Örneğin, propaganda afişlerinin büyük bir kısmı yazılı sloganları olmadan anlam netliğini kaybetmişler ve bazıları da bağlamdan uzaklaştırıldıklarında anlaşılmaz hale gelmişlerdir. Propaganda imgeleri nadiren bağımsız iletişim kurmak için tasarlanmıştır. Bu sebeple *Guernica*'da basın fotoğrafları ve haber filmlerinde yaygın olarak yinelenen İspanya İç Savaşı görüntüleriyle birlikte algılanmak üzere düşünülmüştür. Resimde siyah beyaz bir format kullanılarak haber fotoğrafları ve haber filmleriyle bir kıyaslama yapılmış ve resmin başarısının bir kısmı da bu görüntülere bir alternatif oluş-



Resim 22. *Madrid- Asilerin Askeri Harekâtı,* 1937. Afiş. Musée de la Publicité, Paris.

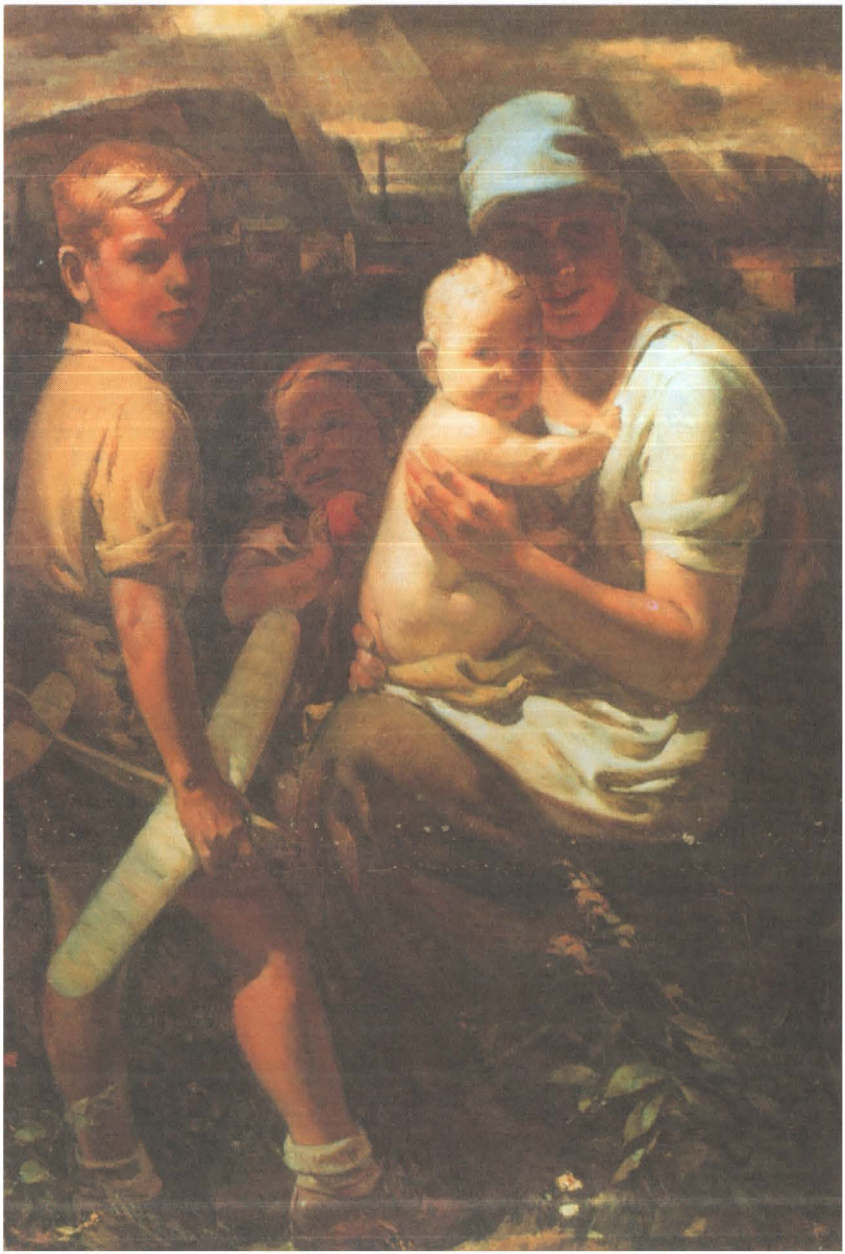
turmasına dayanmıştır. Acaba *Guernica* ölü bir çocuk fotoğrafını kullanan çağdaşı bir afişten (Resim 22) daha fazla ya da daha az mı etkili olmuştur? Ölü bir çocuğun izleyiciye bir uçak yağmurunu arkasına alarak yönelmiş tekinsiz bakışıyla ölüm gerçeğinin "nesnel" ve basit olarak açığa vurulması da aynı şekilde inceden inceye tasarlanmış bir imgedir. *Guernica,* milliyetçilerin afişlerinden biri olan *Komünizm Aileyi Yok Eder* (Resim 23) ile nasıl başa çıkabilecektir? Afiş kaba sloganı, göz alıcı biçimi ve renkleriyle kendi tarzında modernist bir çalışmadır.

Guernica'nın diğer imgelerden farkı sadece birer reprodüksiyon olan görüntüler arasında orijinal ve tek oluşudur. Bu bir "sanat eseri" ile bir grafik tasarım çalışması arasındaki önemli farklardan biridir; bu durum aynı zamanda "gerçek sanat" ile "salt propaganda" arasındaki ayrımı da göstermektedir. Ancak, hangi sanat eseri olursa olsun fotoğrafik olarak ne kadar çoğaltılır; kitap, afiş ve kartpostallarda ne kadar çok kullanılırsa orijinal nesne –sanat eserinin gerçeği– o kadar geniş bir aura kazanmaktadır. *Guernica*'nın sahibi ve konumu ilk sergilenişinden itibaren politik çıkarlara göre belirlenmiştir. Tartışmayı, Franco yönetimi sona ermeden (faşistler 1939 yılında iç savaşı kazanıp yönetime el koymuşlardır) resmin İspanya'ya girmesine karşı çıkan Picasso başlatmıştır. Resmi bilerek alıkoymasını da ekstra bir politik tavır olarak sergilemiş fakat bu resim üzerinde her zaman bir kontrol gücüne sahip olmamıştır. Resim, 1939 yılından 1981 yılına kadar müzenin modernizm tarihi bölümündeki koleksiyonunun değerli bir parçası olarak New York Modern Sanat Müzesi'nde (MSM) yer almıştır. Picasso'nun 1973 ve Franco'nun 1975 yılında ölümünden sonra resim İspanya'ya "dönebilme" hakkına kavuşmuştur – fakat bu sefer de hangi bölgeye döneceği tartışma yaratmıştır. Resmi, hem Guernica kasabasının, hem Picasso'nun doğduğu yer olan Málaga'nın ve hem de çocukluğunu geçirdiği Horta de Sant Juan'ın (önceden Horta de Ebro) yöneticileri talep etmiştir. Çeşitli turistik mekânların haricinde bir Picasso müzesine de sahip olan Barcelona kenti de resmi, istemiştir. Tartışma yıllarca devam etmiş sonunda resmi Bask Milliyetçi Partisi'ne göre "Madrid hükümetince gerçekleştirilen tuhaf bir



Resim 23. *Komünizm Aileyi Yok Eder,* İspanya. 1937. Afiş. Stanford Üniversitesi, Hoover Enstitüsü, Kaliforniya.

kültür hırsızlığı sonucunda," 1981 yılında Prado Müzesi almıştır. Başbakan Adolfo Suárez'e göre, resmin Prado'ya gelişi, ulusal uzlaşmanın bir simgesi ve gala resepsiyonunda ortaya çıkan birçok politikacı için önünde fotoğraf çektirme şansı yaratmıştır. Resmin kartpostalları ayrılıkçı bir havanın bulunduğu Bask bölgesindeki birçok bar ve kafeyi hâlâ süslese de, resim daha sonra Madrid'deki Reina Sofia Ulusal Müzesi'nde özel bir odaya yerleştirilmiştir. Sonuç olarak, *Guernica* herhangi bir imgenin politik anlamının hiçbir zaman durağan olmadığını ve her zaman kendisinden kaynaklanmadığını göstermiştir. Yine de birçok ülkede özellikle fotoğrafları yoluyla hâlâ faşizm ve savaş karşıtı direnişin sembolüdür.



II

Sanat, propaganda ve faşizm



"Faşizm" terimi değişmez bir öğretiler bütününü tanımlamaz. Faşist hareketlerin ortaya çıktığı ülkelerdeki yerel politik ve kültürel gelenekler tarafından şekillendirilmiştir; bu hareket İtalya, Almanya ve İspanya'da iktidara gelmiş, İngiltere, Fransa, Amerika, Japonya ve Güney Amerika ülkelerinde de bir ideoloji olarak sürekli var olmuştur. İdeolojik olarak bu hareketlerin ortak noktası milliyetçilik ile sosyalizmi birleştirme iddiasıdır. "Sosyalizm" anlayışının ifade ettiği kolektivist düşünce, uygulama esnasında farklı sınıfların ortak bir milliyet ve ırk çıkarına bağlılık anlayışında birleştirilmesi şeklini almıştır. Bu toplumsal bağlılık militarizm ve faşizmin savaşa yönelik doğal eğilimi yoluyla güçlendirilmiştir.

Resim 24. R. Heymann, *Alman Anne*, 1942. Tuval üzerine yağlıboya. Oberfinanzdirektion, Münih.

Faşistler, komünistlerin komünizm yorumları ile kendi komünizm yorumları arasındaki farklılığı vurgulamıştır. İki ideoloji arasındaki ana farklardan biri faşizmin açıkça itiraf ettiği anti-rasyonalizmidir. Lenin gibi komünist ideologlar komünizmin duygusal retoriğine rağmen bilimsel nesnellikle temellendirildiğini ve sonuç itibariyle hedeflerinin mantığa dayandığını belirtmiştir. Buna karşılık, faşistler rasyonalizmi burjuva modernizminin kuru ve ruhsuz bakış açısı olarak reddetmiş ve kendi ideolojilerini öğretisel kurallardan bağımsız işleyen eylem ve tutku ilkelerine bağlılık olarak tanımlamışlardır. Bu sebeple Fransız faşist Robert Brasillach, faşizmi bir teori olarak değil, inanç ve duygunun "şiiri" olarak tanımlamış, Mussolini "Ben bir devlet adamı değil, daha çok çılgın bir şairim," demiştir. Adolf Hitler, 9 Kasım 1923'te gerçekleştirdiği başarısız askeri darbe girişiminden sonra hapsedildiği Landsberg Kalesi'nde yazdığı *Mein Kampf* [Kavgam] kitabında bir liderin sadece açıklama ve talimatla yandaş kazanamayacağını; bunların kitleleri hiçbir zaman harekete geçirmediğini belirterek şöyle demiştir: "(kitlelere) ilham veren her zaman bir tür kendini adayıştır ve (onları) harekete geçiren de genellikle bir çeşit isteridir." Faşist propaganda nadiren maddi bir konfor vadetmiş ve kapitalist yaşamın maddiyatçılığını içten duygular, fiziğe verilen önem ve ortak bir ulus ruhuyla yeniden bütünleşen bireylere dayalı bir dünyayla değiştireceğini ileri sürmüştür.

Faşist propagandacılar bu inanışı mitolojik bir şekilde ifade etmiştir: Bu bir *Weltanschauung*[3] veya halkın liderde cisimleşen iradesiyle yaratılan ruhsal olarak bütünleşmiş ve ahlaken yenilenmiş bir toplumda herkesi kapsayan bakış açısıdır. Alman Nazizmi diğer faşist hareketlerden bu yeni toplumu saf ırktan oluşan bir organik topluluk veya *Volksgemeinschaft* olarak kurmayı amaçlayan aşırı ırkçı kuramını acımasızca vurgulamasıyla ayrılmaktadır. Hitler'in 1933 yılında iktidara gelmesiyle Alman toplumunda organik topluluk fikrinin cazipleşmesi; I. Dünya Savaşı yenilgisi, Weimar dönemindeki politik çalkantıların yarattığı toplumsal parçalanma, şiddetli ekonomik çöküntü ve toplu işsizlik sebepleriyle oluşan kriz-

3. *Weltanschauung*: dünya görüşü. (ç.n.)

den kaynaklanmıştır. Naziler derinlere kök salmış anti-semitizm geleneğini sömürerek, bu felaketleri, Yahudilerin gizli komplolarının sonucunda yaratılan bir çöküş dönemi olarak nitelendirmiştir. Modern varoluşun neden olduğu karışıklık ve yabancılaşmanın yerine hayali Ari kültürünün değişmez değerlerini koyacağını vadeden Naziler, bazı tarihçilerin "palingenetic" olarak adlandırdığı yeniden doğuş ya da ruhsal yenilenme fikrini harekete geçiren ütopik bir mit yaratmıştır. Nazi propagandası "gelecekle yeniden bağlantı kurma" olarak tanımlanan yeniden doğuşun ancak bir yok etme süreciyle yaratılabileceğini vurgulamaktan da kaçınmamıştır.

Bütün devlet propagandalarında olduğu gibi faşizm de dinleyici kitlesine tek bir mesaj yöneltmemiştir. Propagandanın içeriği ve yöntemleri değişik toplumsal grupların çıkarlarına hitap edecek şekilde farklılaşmıştır. Böylece, orta sınıfa Bolşevizmi yok etme sözü verirken, işçi sınıfına seslenirken el emeğini yücelterek iş vaadinde bulunmuştur. Kadınların toplum içindeki rolüne –evlilik ve annelik alanlarıyla sınırlandırılmasına rağmen– mistik bir saygınlık yüklemiştir. Okul çağındaki çocuklara sınıflarda ideoloji aşılanmış ve çocuklar boş zamanlarındaki etkinlikleriyle yönlendirilmiştir (Resim 25). Faşist propagandanın amacı hem ideolojik tutarlığı hem de milli birliği sağlamak, aynı zamanda farklı seçmen topluluklarının değerlerini de barındırmaktır. Nazi ya da Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (NSDAP) yüksek düzeyde işbirliği ve karmaşık bürokratik bir yapıyla oluşturulan propaganda örgüsü yoluyla amacına ulaşmada diğer faşist rejimleri geride bırakmıştır. Bu programın sadece bir parçası olan sanat, yüksek kültürün konumunu meşrulaştırmış ve Nazilerin "kültürel misyon"larına çok sayıda sembol ve imge sağlamıştır.

A. FAŞİZM VE ESTETİZE EDİLMİŞ POLİTİKA

Faşist partiler üniforma kesimi, Hitler'in kendi tasarımı olduğunu iddia ettiği gamalı haç gibi rütbe işaretleri aracılığıyla yeni devlet sembolleri üretmiş ve hareketin biçimsel "görünüşüne" özel bir



Resim 25. Herman Witte, *Gençler için Yurt ve Ev İnşa Edin*, 1938-9. Afiş. 83.8x56.9 cm, Kraliyet Sanat Müzesi, Londra.

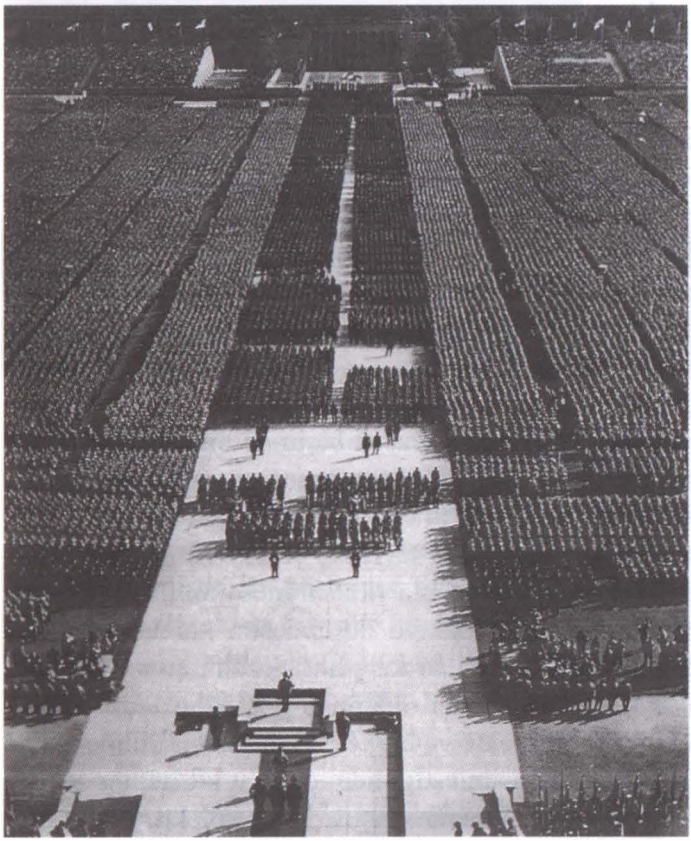
önem vermişlerdir. Faşizmin yürüyüş, geçit ve kitlesel mitingleri içeren halk gösterilerinin debdebeli ve törensel bir biçim aldığı sıklıkla belirtilmiştir. Bu gösteriler, topluluğun duygusal olarak kolayca yönetilebilecekleri bir grup kimliği ve bir aidiyet duygusu kazanabilecekleri şekilde tasarlanmıştır. Bu olanakları artırmak için Almanya'da yeni bir ulusal bayram takvimi oluşturulmuş ve neredeyse tüm milli günler ayrıntılı olarak düzenlenen sahne gösterilerine dönüştürülmüştür.

Hitler, kamu karşısında sergilediği kimliği konusunda bir hayli

titiz davranmıştır. Bir oyuncudan el-kol hareketlerini ve hitabet yöntemlerini geliştirmek için ders almış, 1928 yılı gibi erken bir tarihte, Parti üyelerinin kamu önünde konuşma eğitimi alması için bir okul açtırmıştır. İtalya'da Mussolini geliştirdiği liderlik kültünün (*ducismo*) bir parçası olarak kalabalığın en gerisinden bile net olarak anlaşılabilmesini sağlayacak jestler ve değişik anlamlar taşıyan mimiklerden oluşan bir düstur geliştirmiştir. Bu oyunculuk yöntemleri sessiz sinemadan ödünç alınmış olmalıdır. Şüphesiz, Hitler ve Mussolini cinsel bir çekicilik oluşturmayı da amaçlamıştır – her ikisi de kalabalıkları "bir kadınmış gibi" kontrol edebilmeleriyle övünmüştür.

Faşist teatrallik, kitle iletişim araçları teknolojisiyle oluşturulmuştur. Almanya'da büyük mitingler ses düzeniyle gerçekleştirilmiş, radyolarda yayımlanmış ve sinemalarda gösterilmiştir. Tasarımları Hollywood'daki müzikal film setlerinin ve stadyum mimarisinin bir araya getirilmesiyle oluşturulan heybetli mekânlar, belli amaçlara hizmet etmek üzere inşa edilmiştir. Mitinglerde, Weimar döneminde özellikle tiyatro, koreografi, müzik ve mimarinin bir arada kullanıldığı bütünsel sanat eseri anlamına gelen *Gesamtkunstwerk* düşüncesinden yararlanılmıştır. *Triumph Des Willens* [İradenin Zaferi] (Resim 26 ve 27) isimli filminde Leni Riefenstahl, bu mitinglerin en ünlüsü olan 1934 Parti Kongresi'ni kaydetmiştir. Bu film, mitingin her aşamasının sembolik bir doku oluşturacak bir biçimde nasıl düzenlendiğini gösterir. Film içerisinde insanların geometrik şekiller oluşturacak biçimde dizilmesi, dağınık toplulukların birleşik bir milli güce dönüşmesini sembolize etmektedir. Hitler'in insan dizilerinin arasındaki geniş koridorlardan ilerleyerek onlardan daha yüksek bir seviyeye yerleştirilmiş kürsüsüne ulaşması, onun "insanların arasından kutsal mesajını iletmek üzere yükselen" sıradan bir asker olduğu düşüncesini harekete geçirir. Kürsüye doğru ilerlerken yapılan karşılıklı tezahüratlar, Hitler'in halkın gözünde tanrısal bir imajı olduğunu göstermektedir. Hitler, kürsüsünden herkesi görmekte ve herkes tarafından görülmektedir. Hitler'in halk iradesinin cisimleştiği lider olduğu iddiası bu değişime ayna benzeri bir yapı kazandırmıştır: Halk kolektif kişiliğinin





yansıması olan liderini görmek üzere çağrılmıştır. Riefenstahl'ın sofistike filminde büyük kitlelerden oluşan insan sıralarının, gamalı haçların ve Hitler'in yüz ifadesinin peşi sıra kurgulanmasıyla gösterinin anahtar sloganı oluşturulmuştur: "Tek Ulus, Tek Lider, Tek Devlet." Hitler'in miting konuşmalarında yer alan "Ben, Siz ve Biz" ifadesi benzer bir yapıyı vurgulamaktadır: "Ve artık biz (Parti yönetimi) olmadığımızda, sizin göreviniz bir zamanlar bizim derin bir boşluktan çıkarttığımız bayrağımızı sağlam taşımak olacaktır. Ve biliyorum ki siz olsanız siz de farklı davranmazdınız ve davranmayacaksınız; sizin canınız bizim canımız, sizin kanınız bizim kanımızdır ve bizim hizmetinde olduğumuz ruh sizin genç zihinlerinizde ateşlenenle aynıdır."

Filmde gösterildiği gibi miting birkaç gün sürmüştür. Çoğunlukla genç erkeklerden oluşan katılımcılar ülkenin değişik bölgelerinden gelmiştir (film, bu askerlerin, farklı bölgelerden yola çıkarak bir araya gelişini anlatmaktadır); bu genç erkekler askeri kamp bölgelerinde birlikte yemek yiyip, birlikte yıkanıp, birlikte uyumaktadır. Gece yapılan konuşmalar, yemin törenleri ve ateş başında söylenen şarkılarla devam eden etkinliklerin yoğunluğu, bireysel düşünce ve hayalgücü kapasitesini en aza indirmek için fiziksel koşulların titizlikle tasarlandığına işaret etmektedir. Özel hayat yoksunluğu, tanıdık çevreden uzak olma ve uykusuzluk duygusal savunmasızlık yaratmak için kullanılmış güçlü yöntemlerdir. Tüm bu uygulamalar ritmik olarak saatlerce devam eden talimler, çalan davullar ve yinelenen tekerlemelerin görsel ve işitsel etkisiyle güçlendirilmiştir.

Küçük ölçekli yerel törenler, genellikle mevcut geleneklere gö-

---

Resim 26 ve 27. *İradenin Zaferi*, yönetmen Leni Riefenstahl, 1934. Film kareleri.

(Riefenstahl, II. Dünya Savaşı sonrasında çalışmaları yüzünden Nazi propagandacısı olmakla suçlanmıştır. Fakat Riefenstahl, 1934 Parti Kongresi filminin bir propaganda filmi değil, bir "belgesel" olduğu konusunda ısrar etmiştir. Riefenstahl olayı sadece bir gözlemci olarak mı kaydetmiştir yoksa olayın düzenlenmesine katılmış mıdır? Gösterinin filme alınmadan önce dikkatle planlandığı açıktır. Geniş açılı ve kaydırmalı çekimler için özel köprüler, kuleler ve kaydırma rayları inşa edilmiştir. Özel bir uçak ve zeplin hava çekimleri için hazır bulundurulmuş; İtalya merdivenlerinden el kameralarıyla çekim yapılmıştır. Film ekibi, düzenin sağlanmasına yardım eden 37 SA ve SS subayını da içeren 135 kişiden oluşmuştur.)

re düzenlenmiştir. Örneğin, 1933 yılbaşında demiryolu işçileri için İsa'nın doğumunu canlandıran bir piyes oynanmıştır. Piyes, Haçlı askerleri gibi giyinen oyuncuların bir yılbaşı ağacının etrafında aydınlık ve karanlık arasındaki savaşı canlandırmaları ve Nazi Partisi militanlarının gamalı haçlı bayraklarla İsa'nın doğumunu canlandıran dekora doğru yürümelerini içermiştir. Oyundaki anlatıcı sembolik bir zaferi duyurmuştur: "Tanrı en kötü zamanımızda bize bir kurtarıcı yolladı: Führerimiz ve kusursuz Parti militanlarımız." Politikanın dinsellikle birleştirilmesi ve dönem olaylarının eski efsanelerle kaynaştırılması genel ve sadık bir desteği amaçlayan Nazilerin kullandığı tipik yöntemlerdir. Ayrıca vitrin camlarının kırılması, halkın önünde kitap yakılması gibi tahripkâr resmi eylemler de parti üyeleri ile dışarıdakiler arasındaki ayrımı vurgulamak amaçlı korkutucu sokak tiyatroları olarak planlanmıştır.

Faşizmin ideolojisini yaymak için kullandığı bu teatrallik demokratik bir oluşumun yerini tutmuştur. Yöntem halkta tamamen otoriter bir sisteme katıldığı duygusu yaratmıştır. 1940 yılında Nazi yönetiminden kaçmaya çalışırken intihar eden yazar Walter Benjamin (1892-1940) faşizmi estetize edilmiş politika olarak tanımlamıştır. Faşizm işçi sınıfına haklarını değil, sadece kendisini ifade etme şansını vermektedir. Benjamin sürekli devrim, endüstriyel artı-değer ve ölüm saplantısından oluşan iç dinamiğiyle faşizmin ancak savaş alanında kendini tüketerek sonlanabileceğini belirtmiştir. Hitler'in başmimarı Albert Speer (1905-1981) ise *Spandau Diaries*'de [Spandau Günlükleri] alternatif bir yorum yapmıştır: "Ritüeller herkes tarafından kabul gördüğünde, hatta resmi kural olarak benimsendiğinde, her şeyin bir bütün olarak ele alınması gerektiğini ilk defa anladım. Ben her zaman bütün bu geçit, yürüyüş ve üye olma törenlerinin ustaca gerçekleştirilmiş bir propaganda olduğuna inanmıştım. Şimdi anlıyorum ki Hitler için bu bir kilise kurma çabasıydı."

Örgütlü direniş olanaklarının kısıtlı olmasına rağmen, elbette ki Almanya'da III. Reich döneminde Nazi inançlarına katılmayan milyonlarca kişi bulunmaktaydı. Nasyonal Sosyalizmi savunan nüfusun genele oranı net olarak belli olmasa da Nazi Partisi'nin haki-

ki bir seçim çoğunluğu elde edemediği bilinmektedir. Nazizmi destekleyenlerin sadece küçük bir azınlığının anti-semitizmi ya da ırkçılığı temel alarak harekete geçmiş olması muhtemeldir. John Heartfield'ın (1891-1968) yeraltındaki ya da sürgündeki gruplar için yayımlanan sol eğilimli dergilerde yer alan fotomontajları, Alman anti-faşist kültürünün en bilinen örneklerindendir. *Yaşasın, Tereyağının Hepsi Bitmiş!* isimli fotomontajı (Resim 28), Nazi söyleminin akla ve sağduyuya ne kadar ters olduğunu göstermeyi amaçlayan Dadacı bir taşlamadır. Gamalı haç motifli duvar kâğıdıyla döşenmiş bir odada, yemek masasında oturan asil bir aile bisikletlerini yemektedir. Büyükanne bir kömür küreği çiğnerken, evin bebeği bir baltayı emmektedir. Bu çalışma, Hermann Göring'in yiyecek kıtlığının faydalarını "Demir bir ülkeyi her zaman güçlendirir, tereyağı ve domuz yağı ise sadece insanları şişmanlatır," sözleriyle açıkladığı konuşmasına gönderme yapmaktadır.

B. FAŞİZM VE ARKAİZM

Faşizm "ilerleme" fikrini reddetmiştir. Kökeni XVIII. yüzyıl Aydınlanma geleneğine dayanan ilerleme anlayışı, tarihin insan aklının kendini geliştirmesiyle, doğrusal bir çizgide geliştiği iddiasını içerir. Faşizm, bu geleneği (Avrupa kolonyalizminin "geri kalmış ülkelere batı medeniyetini" dayatma hakkına sahip olduğu görüşüne dayanarak) liberalizm ve Marksizm'le birleştirmiştir. Doğrusal tarih anlayışının yerine döngüsel bir yeniden doğuş veya canlanma tezini savunmuş ve kayıp bir altın çağa dönüş hayali yaratmıştır.

Kayıp altın çağa dönüş hayali faşist sanat ve mimaride yaygın olarak kullanılan arkaik imge ve biçimlerin temelidir. Faşizm yeni bir sanat üslubu yaratmamıştır. Aslında hiçbir rejim tek bir sanatsal üslup kullanmamıştır. Faşizm varolan sanat biçimlerini yeni konulara uyarlamış veya politik görünmelerini sağlayacak bağlamlara yerleştirmiştir. Tasfiyeler ve denetimlerle düzenlenen devlet destekli sergilerde, halk kurullarında ve hükümetin yayınladığı sanat dergilerinde desteklenen resmi sanat kriterleri farklılık göstermiştir.



Resim 28. John Heartfield, *Yaşasın, Tereyağının Hepsi Bitmiş!*, *AIZ*. 19 Aralık 1935. Fotomontaj.

Ancak, geçmişi kullanarak sürekliliğin var olduğunu hissettirmek, faşist sanatta üretilen çoğu eserde görülen ortak noktadır. Nitekim, kimi faşizan resimler "gerçekçi" görünseler de faşist sanatın resmi estetik anlayışı yalnızca şimdiyi yansıtan bir gerçekçilik anlayışını reddetmiştir. Bunun yerine sanatın "ebedi değerleri" canlandırması gerektiği savunulmuştur.

III. Reich dönemi (1933-1945) sanatının temel türü olan manzara resminde sanatsal, etik ve toplumsal değerleri birleştiren "ebedi değerler" düşüncesi kırsal yaşamın pastoral imgeleriyle ifade edilmiştir. Örneğin, *Çalışmanın Ödülleri* (Resim 29) doğayla uyumlu yaşayan ve çalışan köylü topluluğunu resmeder. Tarımsal işgücü Sovyet sanatında da sık işlenen bir konu olmasına rağmen konunun faşizan örneklerinde Sovyet komünistlerinin düşkün olduğu modern traktörler nadiren görülür. Kırsal bir cennette yaşayan köylüler eski moda teknoloji kullanmakta ve belirsiz bir dönemin kıyafetlerini giymektedirler. Ünlü bir Nazi sloganı olarak bilinen ve anavatanlarına kök salıp genetik olarak saf ırklarının üremesini sağlayan halkı –genellikle tohum ekme ve ekin kaldırma tasvirleriyle– betimleyen bu tarz resimlere "Kan ve Toprak" gibi milliyetçi bir altyazının yerleştirilmesi bu resimlere politik bir anlam kazandırmıştır. Resimde bu düşünce kullanılan büyük sarı kumaş parçası ile resimdeki temel figürlerin saç renklerinin uyumu gibi basit renk sembolleriyle aktarılmıştır: Altın çağın en saf mirasçıları sarışın olacaktır. Bu imge hem kayıp geçmişe duyulan özlemin simgesel bir anlatımı hem de yeni Reich'ın gelecekte yaratacağı kusursuz toplumun bir metaforu olarak yorumlanabilir. Resimde dolaylı yollardan anlatılan politik düşünceler doğallaştırılmış ya da doğa düzeniyle bütünleştirilerek normal ve ebedi görünmeleri sağlanmıştır.

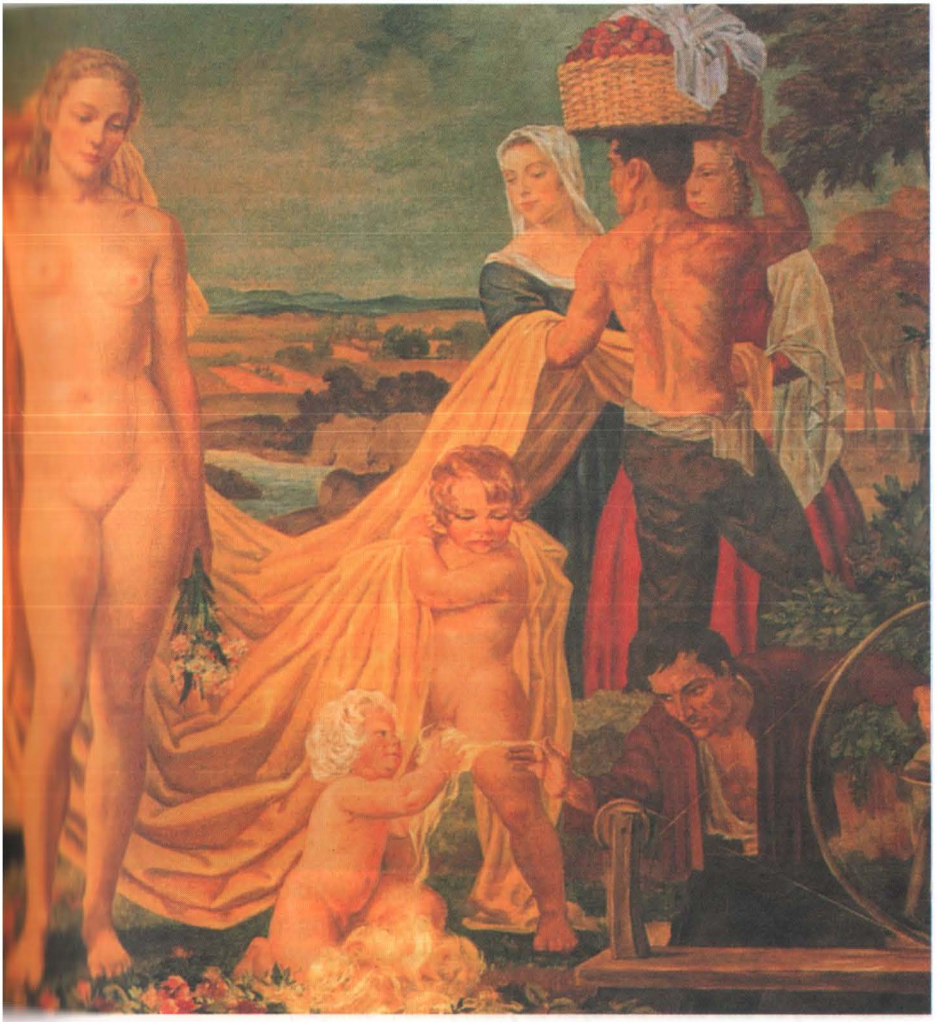
Faşizan resimlerde ortaçağ genellikle yurttaşlık veya savaşçılık ile ilgili konular üzerinden işlenmiştir. Bu konuların kullanımı, feodal çağın keskin toplumsal hiyerarşisi içerisinde var olduğu hayal edilen birliği övme amaçlıdır. Tıpkı Hitler'in zaman zaman bir Germen şövalyesi olarak betimlenmesi gibi (Resim 30) İtalyan faşizminde de Mussolini, bir ortaçağ liderlik ikonu olan şehir-devlet prensi gibi resmedilmiştir. III. Reich döneminde mimaride ortaça-



Resim 29. Gisbert Palmié, *Çalışmanın Ödülleri*, 1933 sonrası. Tuval üzerine yağlıboya, 1.45 x 2.85 cm. Oberfinanzdirektion, Münih.

ğa dönüş neo-klasik[4] binalardan daha *völkish* olduğu varsayılan yarı-ahşap yerel binaların yeniden ortaya çıkışında görülmüştür. *Völ-*

4. *Neo klasizm*: XVIII. ve XIX. yüzyıllarda antik Yunan-Roma dünyasına yönelen tarihsel araştırmalardan etkilenerek Avrupa'yı ve ABD'yi etkisi altına alan sanat anlayışı. (Ç.n.)



kish "halka özgü" anlamına gelmekte, ancak, aynı zamanda arkaik ve ırkçı anlamlar da taşımaktadır. Nazizmin ortaçağ eğilimi, Katolik Kilisesi yönetimine karşı çıkanlarca tepkiyle karşılanınca, Hitler, bu kez Gotik biçimi "fazla Hıristiyan bir üslup" olarak tanım-



Resim 30. Hubert Lanzinger, *Bayrak Taşıyıcı*, 1933 sonrası. ABD Ordusu Sanat Koleksiyonu, Washington.

(Resimde Hitler savaşarak ülkesini kurtarmayı amaçlayan bir Haçlı askeri olarak betimlenmiştir. Hitler "İnsanlık her şeyini savaşa borçludur...Yirmi beş yıldan uzun süren bir barış bir ulus üzerinde büyük bir yıkım yaratır," demiştir.)

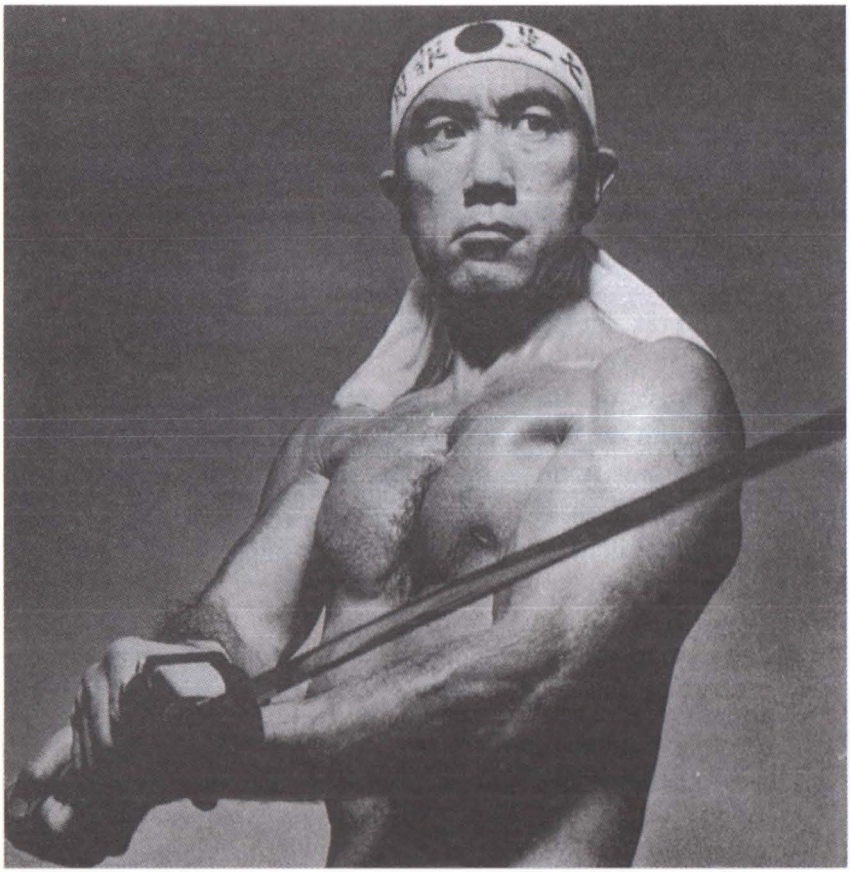
lamıştır. Bununla birlikte *völkish* imgelem Hıristiyan gelenekleri ile paganizmi kaynaştırmıştır. Bu durum Hitler Gençlik gruplarının kamp ateşi ve meşale yakma ritüelleri ve gamalı haça yüklenen gizli yananlamlarda görülmüştür.

Aşırı milliyetçi sömürgeci Japon ideolojisinde ise din ve politi-

ka tamamen birbiriyle kaynaşmıştır ve genelde ortaçağ temalarıyla ifade edilmiştir. Pasifik'te Japon ırkının üstün olduğu düşüncesini yayma amacıyla 1924 yılında *Kokuhonsha* örgütü kurulmuş ve örgüt Japon militarizmine nüfuz eden Samuray kültünü yeniden diriltmesiyle bu anlayışını açığa vurmuştur. 1960'larda neo-faşist ünlü yazar Yukio Mişima (1925-70), kendi tasarladığı üniformaları giyen, Samuray törenlerini, savaş sanatlarını, vücut geliştirme sporunu ve erotikleştirilmiş bir ölüm anlayışını benimsemiş küçük özel bir ordu kurarak bu düşünceyi tekrar canlandırmaya çalışmıştır (Resim 31). Bu grup, imparatorun eski politik güçlerinin iade edilmesini savunmuştur. Bu paramiliter grubun 1970 yılındaki darbe girişimi, Mişima'nın kurmaca yazıları ve medya yönlendirmesiyle özenle hazırlanmıştır; bu teatral eylem sırasında bir general kaçırılmış, Mişima'da *hara-kiri* yaparak hayatına son vermiştir. Mişima'nın hareketi küçük boyutlu ve marjinal olmasına rağmen politikayı estetize eden faşist ideolojinin dikkate değer saf ve bilinçli bir örneği olmuştur.

Faşist arkaizm modernizme karşı çelişkili bir tavır sergilemiştir. Faşist yönetimler bir yandan modernizmin çöküşünü hazırlayan değerleri değiştirmeyi vadederken bir yandan da ekonomik ve askeri altyapılarını geliştirmek için yoğun bir endüstrileşme başlatmışlardır. İtalya ve Almanya büyük kamu binaları inşa ederken anıtsal bir üslup olan neo-klasizmi kullanarak bu çelişkiyi kısmen çözmeyi amaçlamıştır. Fabrika, gar ve otoyollara uygulanan üslup, bu yapılara sağlam bir görüntü ve heybetli bir hava vermiştir. Ancak, genellikle klasizmin modern işlevselci yapısını gizleyen ve hatta klasizmi sadece zayıf bir dış cephe süslemesi olarak basitleştiren bir tarz olmuştur. Neo-klasizm, faşist sanat dışında 1920 ve 1930'larda Avrupa ve ABD'de ve ayrıca Stalin tarafından yaygın şekilde kullanılmıştır. Bu üslup hem faşizm hem de Stalinizm için bu tarz kültürel muhafazakârlığı modern çerçevede ifade etmenin etkili bir yolu olmuştur. Bunlara ek olarak, kendilerine Avrupa'nın yeni imparatorları görünümü vermek isteyen Hitler ve Mussolini neo-klasizmin Roma İmparatorluğu'na ait izlerinden de yararlanmıştır.

İtalya'da Mussolini yönetiminde propaganda ve sansür yaygın



Resim 31. Kişin Şinoyama, *Yukio Mişima*, 1970. Fotoğraf.

(Japonya'nın satış rekorları kıran yazarı Yukio Mişima bir Samuray savaşçısı olarak fotoğraflanmaktan hoşlanmıştır. Bu fotoğraf çekildikten kısa bir süre sonra savaşçı ve sömürgeci değerlere bağlılığını göstermek için hara-kiri yaparak intihar etmiştir. Mişima otobiyografik yazılarında narsizm ve sado-mazoşizme olan ilgisini açıklamış ve bunları araştırmıştır. Bu ilgi neo-faşizme olan duygusal bağlılığıyla kaynaşmış gibidir.)

kullanılmış ve İtalyan faşistler, hareketlerini sanatsal rönesansın öncüsü olarak görmüştür. Bununla birlikte, Almanya'yla karşılaştırıldığında İtalyan hükümeti kültür politikasında tekdüzeliği daha az



Resim 32. Alessandro Bruschetti. *Faşist Sentez*, 1935..Kontraplak üzerine yağlıboya, 1.55 x 2.82m. Mitchell Wolfson Jr. Koleksiyonu, Miami Beach, Florida ve Cenova, İtalya.

empoze etmiştir. Faşist sanat, Alessandro Bruschetti'nin (1910-1981) *Faşist Sentez* (Resim 32) adlı fütürist resmindeki gibi açık bir modernist tavır sergileyebilmiştir. Resim, adından anlaşılabileceği gibi eski ve yeninin dinamik şekilde birleştirildiği faşist bir evreni göstermektedir. Eski yapılar ve modern elektrik direkleri, kılıçlar ve makineli tüfekler bir arada, Mussolini'nin ruhani varlığının nezaretinde kontrol altına alınmış bir coşkunlukla harekete geçmiştir (Resim 33). Mussolini'nin resmin merkezinde yer alan portresi sinemadaki montaj etkisini çağrıştıracak şekilde tekrar edilmiştir. Benzer bir etki, Renato Bertelli'nin (1900-1974) *Mussolini'nin Kesintisiz Profili* (Resim 34) adlı çalışmasında da kullanılmıştır. Büstte Mussolini'nin yüzü, bir logo gibi 360 derece tekrar edilmiştir. Bu heykel, liderin görüşlerinin ve hükümetinin gücünün sabit bir merkezden her yöne dağılışını ifade etmektedir.

Tarih boyunca yüksek kültürün değişmediği varsayılan değerleri, iktidar ve ayrımcılığı meşrulaştırma amacıyla kullanılmıştır. Bu işlev, kitlesel hareketler olduklarını iddia eden faşist ve komünist yönetimlerde daha da karmaşıklaşmıştır. Geleneksel sanatın yüksek



Resim 33. Toskana'daki Casa del Fascio'nun açılış töreni için tarihsel kıyafetlerle hazırlanmış gösterişli tören. 1928.

(Binanın neo-Imperial özellikler taşıyan cephesinde dev boyutta bir çift *fasces* bulunmaktadır. *Fasces,* birden fazla direğin bir araya getirilip bağlandığı şekilden adını alan, Eski Roma yargıçlarının otoritesini simgeleyen ve faşizm kelimesinin türetildiği sözcüktür.)

kültür statüsünü kullanan propagandacılar, müzedeki yağlıboya bir tabloyu ilk bakışta elit bir ortamdaki bir obje olması nedeniyle düşmanca algılayabilecek işçi sınıfı izleyicisinin yabancılaşma tehlikesini göze almıştır. Bu rejimler, bu tehlikeye karşı koymak için gü-



Resim 34. Renato Bertelli, *Mussolini'nin Kesintisiz Profili*, 1933. Seramik. Yükseklik 20.8 cm, çap 22.8 cm. Kraliyet Savaş Müzesi, Londra.

zel sanatlar ve kitle kültürünü birleştirmiştir. Bu amaç için birbiriyle bağlantılı iki strateji kullanılmıştır: bunlardan birincisi resim ve heykellerin sergilendiği mekânları değiştirip tablo ve heykel reprodüksiyonlarının ortak mülkiyet duygusu yaratacak şekilde filmler, afişler, kartpostallar, reklamlar ve dergilerde çoğaltılması; ikincisi ise bir tablonun bir film afişi ya da pornografik poster biçiminde yapılarak sanatın popüler kültürün görsel şifrelerine uyarlanmasıdır. Genellikle bunlara kitlesel tüketim için özel olarak tasarlanmış sanat anlamına gelen "kitsch" adı verilmiştir. Yönetimler, anıtların üretiminde, halkı yıldırmak ve küçümsemek amacıyla yüksek kültür kullanmışlardır.

Naziler, zor kullanarak mevcut politik kurallara uyulmasını sağlama yöntemlerine "koordinasyon" (*Gleichschaltung*) adını vermiştir. Basın-yayın endüstrisinde, eğitim sisteminde ve tüm sanat kurumlarında politik olarak şüpheli görülen veya "ari ırktan olmayan" kişiler işten atılmıştır. 1934 yılında bir Parti sözcüsünün belirttiği gibi Nazizmin amacı "her şeyden önce tek bir ruhtan doğan, her yerde aynı olan ve tek bir merkezden sosyal yaşamın her alanına sistemli olarak yayılan Alman halkının tümden düzenlenmesidir." 1930'lar başında sanatın Stalin tarafından resmi Sovyet düşüncesi boyunduruğuna sokulmaya çalışılması gibi aynı sıralarda Nazi yönetimi de bağımsız sanat topluluklarını dağıtmış ve bunların yerine devletle bütünleşmiş bir organizasyon oluşturmuştur. Bu organizasyon 1933 Sonbaharı'nda Propaganda Bakanı Josef Goebbels başkanlığında kurulan Ulusal Kültür Senatosu'dur (*Reichskulturkammer*). Bu kurum müzik, görsel sanatlar, edebiyat, tiyatro, basın, radyo ve sinema olmak üzere yedi bölümden oluşmuştur. Her bir bölüm alt başlıklara ayrılmıştır: görsel sanatlar bölümü resim, heykel, mimari, iç mimari, grafik tasarım, esnaf birlikleri, sanat yayıncılığı, pazarlama ve müzayedecilik kısımlarını içermiştir. Ulusal Kültür Senatosu'nun kurulmasını sağlayan yasa, kurumun amacını "tüm sahalardaki yaratıcı birimlerin tek irade olan devlet liderliğinde bir araya toplanarak uygulamaya geçirilmesi" şeklinde tanımlanmıştır. Kuruma sadece ırk ve ideolojik olarak uygun olan sanatçılar alınmıştır. Bu dönemde birçok sanatçının Almanya'yı terk et-

mesine veya "dahili sürgünde" olmasına rağmen 1935 yılında Ulusal Kültür Senatosu'na 15.000 mimar, 14.300 ressam, 2.900 heykeltıraş ve 6.000 tasarımcıyı içeren yaklaşık 100.000 sanatçı katılmıştır.

C. NAZİZM VE AVANGARD

Nasyonal Sosyalist Parti'nin muhafazakâr kültürel bakışı göz önüne alındığında Nazilerin avangard sanata tamamıyla karşı olduklarını ve başlangıcından itibaren bu sanatı yasakladıkları varsayılabilir. Ancak, son dönemde yapılan sanat tarihi çalışmaları, Nazizm ve avangard sanat arasında daha muğlak bir ilişki olduğunu açığa çıkarmıştır. Nazi liderlerinin 1937 yılında modern sanatı tümden reddettiği ve avangard sanatçıları dışlayarak baskı altına aldığı bir gerçektir. Ancak, bu tarihten önce kıdemli Parti görevlileri arasında birkaç yıl süren çeşitli tartışmalar olmuştur. Josef Goebbels Alman Dışavurumculuğu'nun Emil Nolde (1867-1956), Erich Heckel (1883-1970), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) ve Ernst Barlach (1879-1938) gibi bazı sanatçılarının Alman sanatında III. Reich'ın benimseyebileceği milli bir ruhu temsil ettiklerini ileri sürmüştür. Bu sanatçılar arasında Nolde, kısa bir dönem Nazi Partisi'ne katılmış olsa da durum ilk bakışta Nazi destekçisi olarak tanımlanamayacak diğer sanatçılar adına şaşırtıcıdır. Dışavurumcu yaklaşımları anti-otoriter ve bireycidir. Dışavurumcuların politik yaklaşımları muğlak bir görünüm sergilese de Goebbels bu bakış açısıyla Nazi *Weltanschauung*'u arasında kimi bağlantılar sezmiş gibidir. Bazı dışavurumcu yazı örnekleri incelendiğinde aşırı milliyetçi yaklaşımların yanı sıra kozmopolit karmaşasına karşı çıkılan şehir toplumunu, manevi bir birlik kurmuş ve doğayla bütünleşmiş nostaljik toplum imgesiyle karşılaştıran belli belirsiz bir kapitalizm karşıtlığı görülmektedir (Resim 35). Buna ek olarak, dışavurumcuların bedensel duygu ve tutkuların zihinsel faaliyetlerden üstün olduğu görüşlerini açıkça sergileyen sanat ve yaşam tarzları da Nazizm'in eylem anlayışıyla ortaktır. Bu-



Resim 35. Ernst Ludwig Kirchner, *Moritzburg'da Yıkananlar*, 1909-26. Tuval üzerine yağlıboya. 1.51 x 1.20 m. Tate Galerisi, Londra.

nunla birlikte Naziler ırkçı temellere dayanarak "Ari güzellik" ölçütlerine uymayan Afrika sanatı biçimlerinin dışavurumcular tarafından kullanılmasını onaylamamışlardır. Yine de dışavurumcuların sözde "ilkel" yaşama yönelik romantik bakışları Nazizm'in ilkel *völkische* kültürünü yüceltmesinde uzak da olsa bir yankı bulmuştur.

Dışavurumculuğu Nazi öncüsü olarak tanımlamak ve dışavurumcu sanatçıların daha sonra maruz kaldıkları baskıyı göz ardı etmek yanlış olacaktır. Birbirinden farklı söylemler olan Dışavurumculuk ve Nazizm, Alman kültürünün burjuva kapitalizmindeki toplumsal parçalanma ve yabancılaşmaya anti-rasyonel alternatifler arayan güçlü bir eğilim içerisinde şekillenmiştir. Almanya'da yüzyılın başından itibaren gençlerin kamp kurma ve kırda uzun yürü-

yüşler yapma aktiviteleri kadar 1920'lerde çıplaklığa yönelik artan rağbette de kendini gösteren genel bir "doğaya dönüş" modası var olmuştur. Birçok gençlik grubu ve çıplaklar kulübü sol örgütlerle bağlantılı kurulmuştur. Naziler bu grupları yasaklarken onların kimi fikirlerini kendilerine mal edip kullanmışlardır.

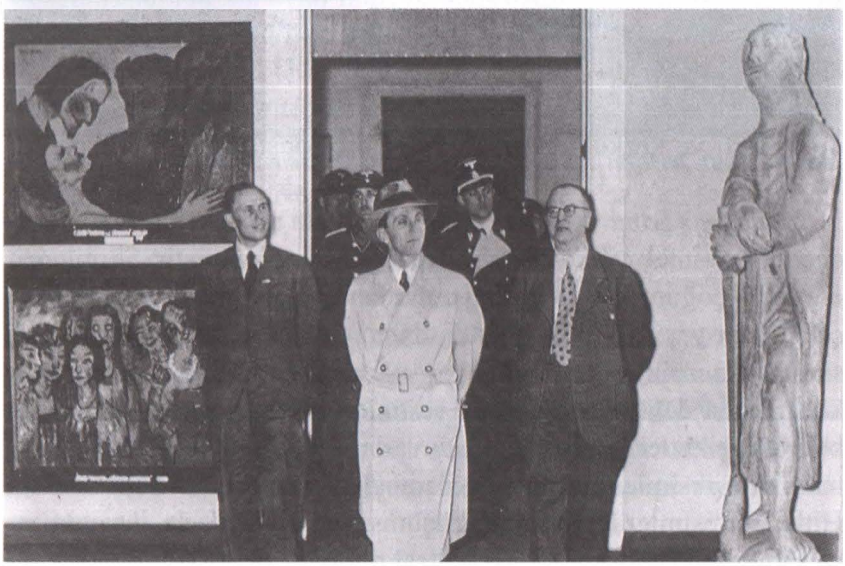
Goebbels'in desteğine rağmen dışavurumculuk, Hitler ve Alfred Rosenberg gibi kıdemli Nazilerin açık saldırılarına maruz kalmış, Hitler iktidara geçtikten kısa bir süre sonra modern sanat ve yandaşları müzelerden tasfiye edilmeye başlanmıştır. Bu konudaki yaygın kanı, modern sanatın Nazi olmayan entelektüellerin gözünü korkutmak ve olup bitenlere ayak uydurmalarını sağlamak için yapılan güç gösterisinde, modern sanatın Parti tarafından bilinçli olarak bir hedef seçildiğidir. Diğer bir önemli nokta ise dışavurumculuğun Nasyonal Sosyalizm ideolojisinin dayanak noktalarının biri olan "dejenerasyon" [yozlaşma] kuramı için örnek olarak kullanılabilir olmasıdır. Bu düşünce, Münih'te 1937 Temmuzu'nda yapılan *Entartete Kunst* [Yozlaşmış Sanat] sergisinde beklendiği şekilde abartılı ve korkutucu bir şekilde gerçekleştirilmiştir (Resim 36 ve 37).

Yozlaşmış Sanat sergisinde 700'den fazla modern sanat eseri sadece alay etmek ve kötülemek amacıyla sergilenmiştir. Sergilenen eserlerin çoğuna özel koleksiyonlardan el konulmuş ve modernist çalışmalar yapmış yaklaşık yüz sanatçının eseri kullanılmıştır. Resimler düzensiz ve genellikle çerçevelenmeden asılmış, resimlerin kenarlarına devlet müzelerinin resimleri almak için ödediği fiyatı belirten etiketler yapıştırılmış, duvarlara modern eleştirmen ve sanatçıların resimler hakkındaki demeçleri yazılmıştır. Tüm bunlara Hitler'in resimler için yazdığı küçümseyici altyazılarla, dışavurumcu sanatın müstehcen, saçma, kutsal olgulara saygısız ve Afrika sanatına dayanan "Zencileştirici" (*Verniggerung*) kökenleri olduğunu belirterek sanatçıları açıkça suçlayan büyük boyutlu sloganlar eşlik etmiştir. Sergilenen eserler "Kültürel Bolşevizmin" (*Kultur-Bolschewismus*) ürünleri olarak kınanmış ve "Yahudi Emperyalizmi'nin komplosu oldukları iddia edilmiştir.

Nazi kuramının temel fikirlerinden biri olan "dejenerasyon",



Resim 36. *Yozlaşmış Sanat* sergisinin Otto Freundlich'in *Yeni İnsan* adlı heykelini gösteren kataloğu, 1937. Freundlich (1878-1943) bir toplama kampında yaşamını yitirmiştir.



Resim 37. Josef Goebels *Yozlaşmış Sanat* sergisini ziyaret ederken, 1937.

(Sergi, halka açık bir duruşma gibi gerçekleştirilmiştir. Ziyaretçiler sergilenen "dejenere" avangard eserlerle alay etmeleri için cesaretlendirilmiştir. Sergi Münih'te dört ay sürmüş ve iki milyondan fazla kişi tarafından ziyaret edildiği söylenmiştir. Sergi daha sonra on üç Alman ve Avusturya şehrini dolaşmış ve neredeyse bir milyon kişi tarafından daha izlenmiştir. Bu yüzden şimdiye kadar en çok kişi tarafından ziyaret edilen sergi olarak tanımlanmaktadır. Ziyaretçilerin çoğunun sergilenen avangard sanat hakkında gerçekte ne düşündükleri meçhuldür.)

XIX. yüzyıl tıp terminolojisinde genetik bozukluk anlamına gelen terimden türetilmiştir. Bu terimi, uygarlığın bütünündeki bozulmayı tanımlamak için kullanan ilk kişi *Entartung* (1893) adlı kitabın yazarı Max Nordau'dur. Bu, şehir yaşamı koşullarının ortaya çıkardığı sonuçları anlamak için patoloji terimlerinin kullanılması (Avrupa'nın diğer yerlerindeki benzer teorilerde "nevrasteni" veya sinir yorgunluğu terimleri kullanılmıştır) XX. yüzyıl sonunda şehir yaşamına karşı gösterilen tepkinin bir özelliğiydi. Güçsüzlük ve düzensizliği ifade eden dejenerasyon kavramı, politik ve ırksal kirlenmeyi, hastalık ve enfeksiyon metaforlarıyla tanımlayan siyasi söylemlerle kolayca bütünleşmiştir. Hitler, bir sergide sanat hakkında yaptığı bir konuşmasında hastalığı ima eden benzer metaforlarla modern sanatın yarattığı deformasyonun ya sanatçıların zihin ve algı yetilerindeki gerçek bir dejenerasyon sonucu oluştuğunu ya da ulusu aldatma ve ahlakı bozma amaçlarının bir göstergesi olduğunu ifade etmiştir. Hitler'in her iki durum için uygulanmasından bahsettiği potansiyel cezalar Nazilerin politik düşmanlarını, zihinsel ve fiziksel engellileri öldürmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Aynı yıl Alman Eğitim ve Bilim Bakanlığı "Yahudi sorununa radikal bir çözüm bulma zorunluluğunun en güçlü kanıtının" modern sanat olduğunu belirten bir broşür yayınlamıştır.

Aynı dönemde Avrupa ve ABD'de muhafazakâr eleştirmenler tarafından modern sanata saldırmak yaygın bir tutumdu ve aynı zamanda modern sanat ile Yahudilik, Bolşevizm, delilik ve homoseksüellik arasında bir bağ kurulmuştu. Ancak, faşist yönetimler dejenerasyon söylemini temizlenmiş ve yeniden doğmuş bir sosyal düzen yaratma iddialarını güçlendirmek için kullanmıştır. Faşist propagandaların büyük bir kısmı karanlık ve aydınlık, çöküş ve yeniden canlanma, ölüm ve doğum karşıtlıkları üzerine kurulmuştur. Bu yüzden Münih'teki *Yozlaşmış Sanat* sergisinin yakınlarına 1937 yılından 1944 yılına kadar devam eden *Grosse Deutsche Kunstausstellung* [Yüce Alman Sanatı Sergisi] adıyla yıllık bir sergi açılmıştır. Yönetimce desteklenen yeni sanat örneklerinin yer aldığı bu sergi, III. Reich'ın ilk önemli kamu binası projelerinden olan Alman Sanat Kurumu'nun [*Haus der Deutsche Kunst*] devasa yeni bina-

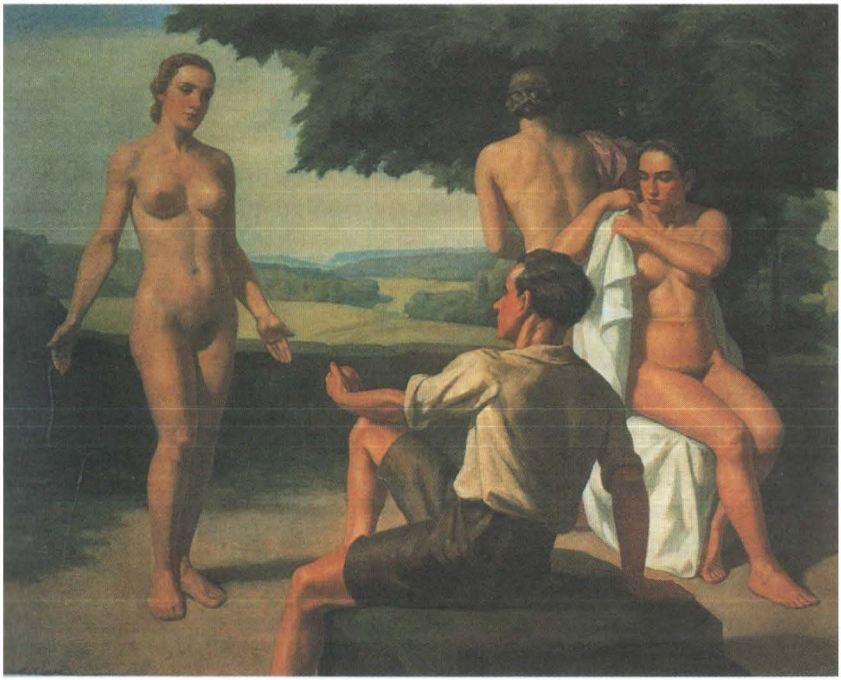
sında törenle açılmıştır. Açılış geçit arabaları ve tarihsel kostümlerle ulusal kültürün yeniden doğuşunu canlandıranların yürüyüşüyle başlamıştır. Alman Sanat Festivali Günü de benzer bir biçimde her yıl tekrar edilmiştir. 1939 yılındaki festival Münih Amatör Film Topluluğu üyelerince renkli olarak kaydedilmiştir (Resim 38).

D. BEDENİN FAŞİST YORUMLANIŞI

Nazizmin sanat ve gerçek yaşamda bedeni ele alış biçimi ırkçı teoriler, kadın ve erkeğe ayrı ayrı biçilen roller ve ulus-devletin organik bütünlüğü kavramlarının birleştirilmesiyle oluşmuştur. Faşiz-



Resim 38. Alman Sanat Festivali Günü Münih, 14 Temmuz 1938. Film karesi. 16mm Kodakrom.



Resim 39. Ivo Saliger, *Paris'in Seçimi*, 1939. Tuval üzerine yağlıboya. 1.6 x 2 m.

(1937 yılındaki bir konuşmasında Hitler şöyle demiştir: "Bugün insanoğlu görünüşü ve hassasiyetleri bakımından antik çağa hiçbir zaman olmadığı kadar yakındır. Spor yarışmaları ve gösterileri milyonlarca genç bedeni güçlendirmekte, belki de binlerce yıldır olmadıkları ve olabileceklerinin düşünülmediği kadar biçimli ve sağlam şekilde bize sunmaktadır." Hitler'in fiziksel güzellik nosyonu özellikle "Ari ırkın saf oluşuna" dayanmıştır.)

min ideal bedensel güzellik anlayışı, İvo Saliger'in Batı sanatında yüzyıllar boyunca tekrar edilen bir konuyu yorumladığı *Paris'in Seçimi* (Resim 39) resminin dayanak noktasıdır. Ölümlü Paris, üç tanrıçanın çıplak bedenlerinden en güzel olanını altın elma ile ödüllendirmek üzere bir değerlendirme yapmak için çağrılmıştır. Tarih boyunca, bu tema, ressamların ideal kadın formunu ele alırken yeteneklerini sergilemelerine ve de sanatsal güzellik ve ustalıkla betimlenen bedenlerin fiziksel güzelliğini mükemmelleştirmelerine

olanak sağlamıştır. Saliger'in resminde neo-klasik veya Helenistik bir biçimde betimlenen klasik oranlı, soluk tenli bedenler "Ari" estetik anlayışı olarak addedilmiş ve bu yüzden Ari ırkın üstün özelliklerini en bilinçli, en kutsal, en yaratıcı vb. olarak tanımlayan Nazi kuramlarıyla resim arasında bağlantı kurulmuştur. Bu özellikler arasında Arilerin üstün farzedilen fiziksel güzelliği doğal yüceliklerinin en önemli kanıtı olarak ileri sürülmüştür. Bu düşünce, milyonlarca insanın sıkı bir denetimden geçirilmesine yol açmıştır. Ailelerin geçmişinde Yahudi nesliyle bağlantı, fiziksel bir engel veya zihinsel bir rahatsızlık tanısı ve homoseksüelliğe dair bir polis kaydının olup olmadığının araştırıldığı bürokratik incelemeler, birçok kişiye üstün ırkın düşmanı damgası vurmak için kullanılmıştır. Nazilerin soy geliştirme programları belirlenen kişilerin sistematik şekilde öldürülmesinin yanı sıra, gelecek neslin genetik yapısını saflaştırmak için seçici üreme ve kısırlaştırılma uygulamasını başlatmıştır. Bu uygulamaları gerçekleştirmek için, 1933 yılının Aralık ayında en düşük "gönüllü" kısırlaştırılma yaşını on, zorunlu kısırlaştırılma yaşını ise on dört olarak saptayan bir yasa çıkarılmıştır. 1935 yılının sonuna gelindiğinde 110.000 yetişkin ve çocuk "tıbbi" kurumlarda kısırlaştırılmış ve binlercesi öldürülmüştür. Bu koşullar altında ve Nazi ideolojisi çerçevesinde, bilinçli olarak Ari güzellik kavramını yücelten, "çirkinliği ve saf olmayanı" dışlayan sanat ürünleri, özellikle Yahudilerin ve Doğu Avrupa ile Sovyetler Birliği'ndeki "Slav ırklarının" diğer bir deyişle Ari ırktan olmayanların dışlanması ve sonunda imha edilmesinin etkin suç ortakları olmuştur. II. Dünya Savaşı sırasında Yahudilerin ve yirmi milyon Sovyet vatandaşının öldürülmesi bu kötü ve tuhaf estetik bakış açısı tarafından "kültürel bir başarı" olarak algılanmıştır.

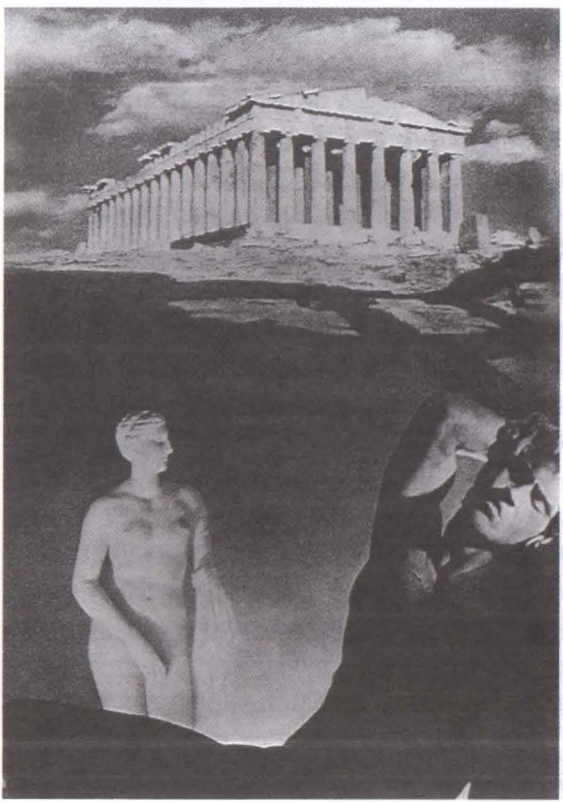
1936 Berlin Olimpiyatları Nazi idaresinin kitle mitingleri şeklindeki politik gösterilerini uluslararası izleyiciye sunması için büyük bir olanak yaratmıştır. Olimpik geleneğin sözde-Helen yaşam felsefesiyle gerçekleştirilen fiziksel mükemmellik yarışı olan bu oyunlar, Nazi mitolojisinin popüler spor kültürüne aktarılmasında ideal bir araç olmuştur. Leni Riefenstahl bu gösteriyi sinema filmine çekmekle görevlendirilmiş ve sonuçta ortaya çıkan *Olympia* fil-

mi, Nazilerin fiziksel güzellik ve güç idolünün kanıtı olarak *Fest der Völker* [Ulusların Festivali] ve *Fest der Schönheit* [Güzelliğin Festivali] adıyla iki bölüm halinde gösterilmiştir (Resim 40 ve 41). Tıpkı *İradenin Zaferi* gibi bu film de nesnel bir belgesel değildir. Filmde spor oyunlarının gösteriminden önce Olimpik ruhun antik Yunan'daki kökenlerini temsil eden bir giriş bölümü kullanılmıştır. Arkaik bir manzarada klasik heykeller şeklinde ortaya çıkan çıplak kadın ve erkek "Yunan" atletler, zaman ve mekânda gizemli bir yolculuk yaparak Olimpik ateşi antik Yunan dağlarından Berlin stadyumuna taşımaktadırlar. Bu, Ari kültürün Batı'ya dayanan kökeninin ve üstünlüğünün ifadesidir. Şimdiki zamanı (günlük modern yaşamın düzensiz ve sıradan akışını), uzak geçmiş hayallerinin ve kahramanlara özgü gelecek imalarının arkasına saklayarak tarihi mitleştirmesi Nasyonal Sosyalizmin tipik bir özelliği olmuştur.

Filmde kadın atletlere yer veren Riefenstahl, her ne kadar iş dünyasından uzak bir rolde de olsa kadınları aktif, başarılı ve bu sebeple kısmen olumlu temsil etmiştir. Bu temsiliyet Nazi sanatında yaygın olan yumuşak pornografiyle çelişmiştir, zira kıdemli Parti görevlilerinin satın aldığı sanat eserlerinde ağırlıklı olarak erotik çıplak kadın figürleri yer almıştır. Bu çelişki, Nazi değerlerinin kendi içinde varolan daha büyük bir tutarsızlıkla bağlantılıdır. Diğer bir deyişle, Nazi söyleminde sık görülen nörotik kadın düşmanlığına rağmen Nazi hareketi içinde aktif birçok kadın bulunmasıyla ilgilidir. *Frauen Warte* [Kadınların İzlenimleri] ve *Die Deutsche Kämpferin* [Alman Kadın Savaşçılar] gibi Nasyonal Sosyalist kadın dergileri bazen kadınlara, Alman kadın savaşçıların ya da Riefenstahl gibi kariyer yapmış modern kadınların olumlu rollerine benzer roller biçmişlerdir.

Parti ideolojisi, Alman kadınların gücü ve doğal itaatkârlıkları konusundaki mesajları ile kadınların bu özelliklerinin aile ve çocuk bakımı doğrultusunda kullanması düşüncesi arasındaki çelişkiyi uzlaştırmayı amaçlamıştır. Çocuk yetiştirme açıkça ulus yayılmacılığının, savaş ve iş için gerekli insan gücünün sağlanmasının yolu olarak sunulmuştur. III. Reich dönemi boyunca resmi mekânlarda sergilenmiş annelik konulu çoğu resim alt metninde anneliğin ma-

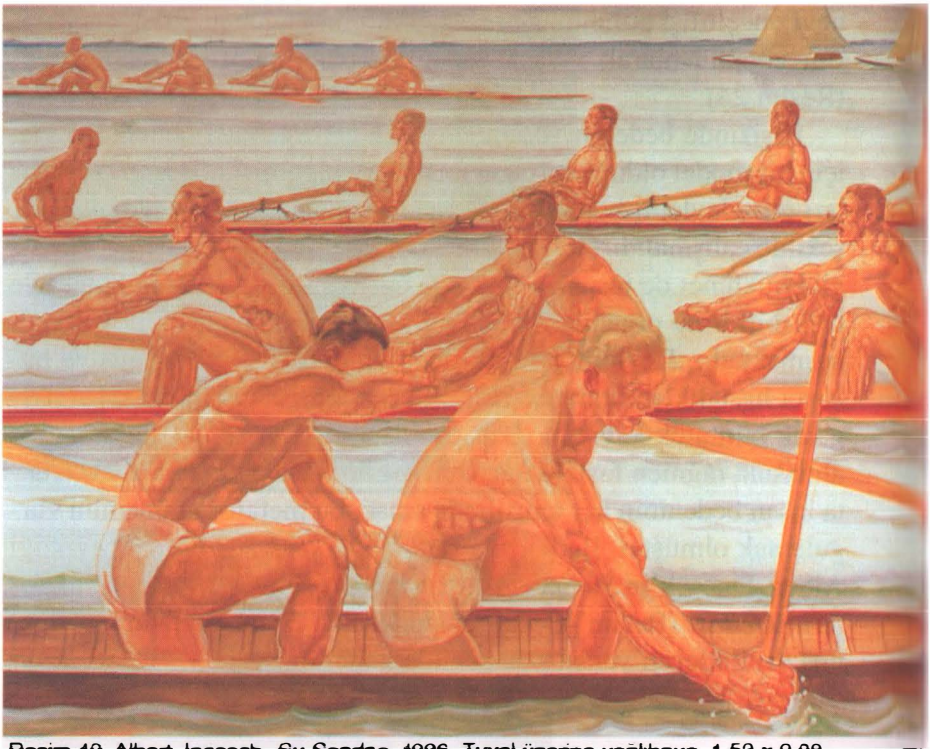




Resim 40 ve 41. *Olympia*, yönetmen Leni Riefenstahl, 1936. Film kareleri.

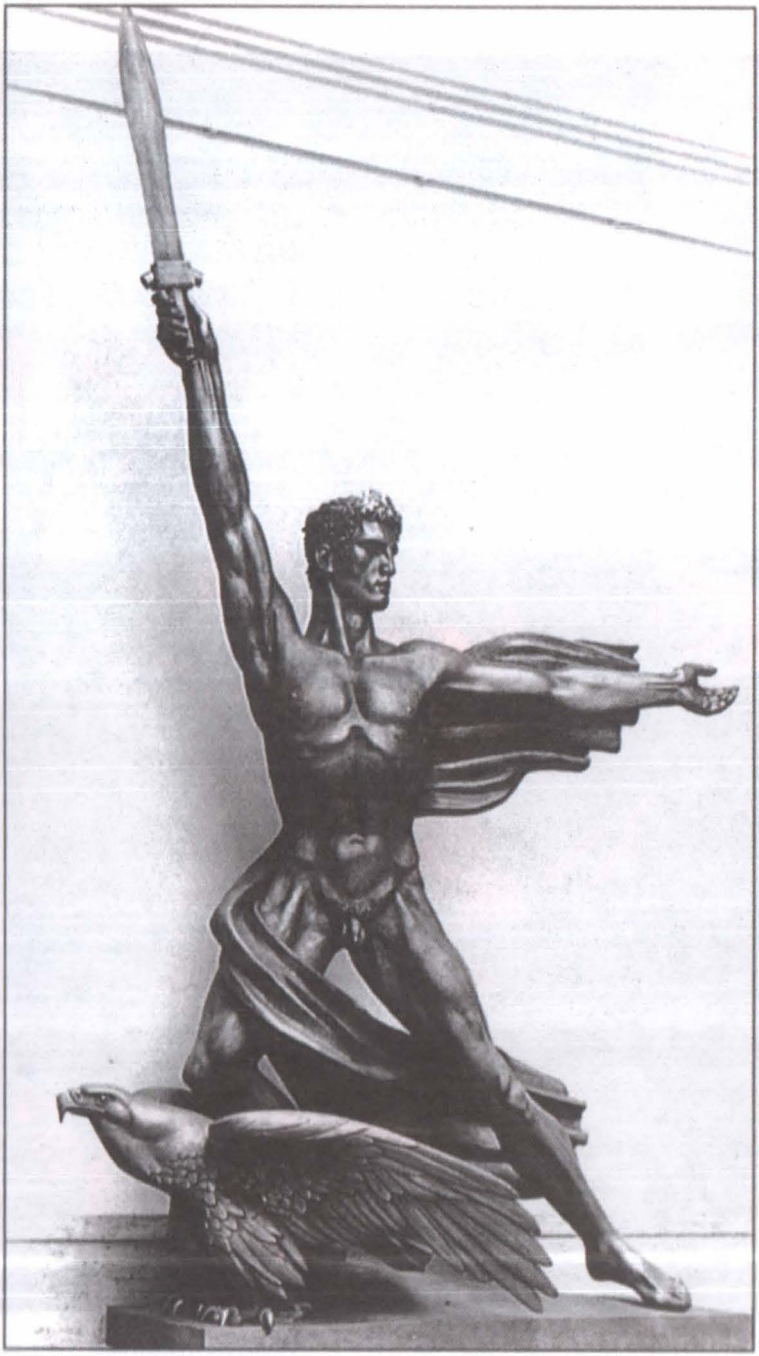
nevi yüceltilişi bulunur. Burada kadınlığın gücü annelerin çocuklarını gönüllü olarak savaşa yollama fedakârlıklarıyla ölçülmüştür (Resim 24).

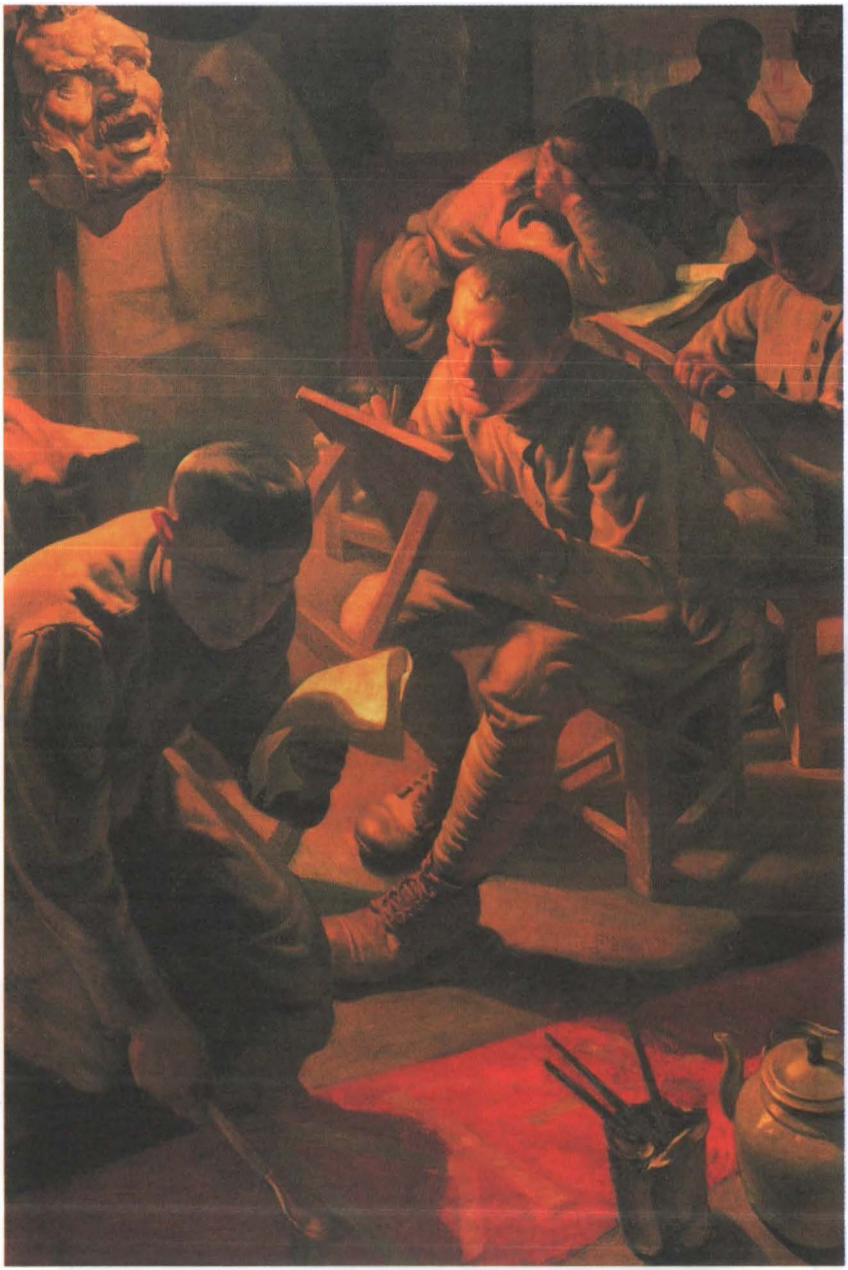
Faşizmde bedenin yorumlanışı, en üst aşamada bedenin devlet için bir model olduğu bir metaforla desteklenmiştir. Bedenin organları gibi devletin bölümleri de uyum içinde fakat eşit olmayan bir şekilde çalışmalıdır: başın kol ve bacaklar üzerinde egemen olması gibi hükümet de insanlar üzerinde egemendir. Yine de hükümet ile halk birbirine organik olarak bağlıdır ve devlet ulusla böyle kaynaşmaktadır. Devletin varlığı iç hastalıklardan temizlenmiş ve bulaşıcı hastalıklara karşı bağışıklık kazanmış olduğundan saftır. Organik bütünlük kavramı, Batı siyasi düşüncesinde yüzyıllardır yer almasına rağmen faşizm için özel bir önem taşımıştır. Faşist sanatta insan bedeninin her temsilinde amaç, bu metaforun önemini vurgulamak olmuştur. Beden gücü, dinçliği, saldırganlığı ve çevikliği Albert Janesch'in *Su Sporları* (Resim 42) ve Adolf Wamper'in *Zaferin Dehası* (Resim 43) adlı resimlerinde faşist devletin tasarlanmış özelliklerini yansıtacak şekilde kullanılmıştır.



Resim 42. Albert Janesch, *Su Sporları*, 1936. Tuval üzerine yağlıboya. 1.53 x 2.08 m. Oberfinanzdirektion, Münih.

Resim 43. Adolf Wamper, *Zaferin Dehası*, 1940.





III
Komünist devletlerde propaganda



Komünizm, teorik olarak devrimi toplumsal gerçekliğin dönüşmesiyle bilincin de dönüştüğü sürekli bir oluşum olarak tanımlamıştır. Devlet komünizminin endüstrileşme ve tarımın kamusallaşması gibi milli yeniden yapılanma programları, halkın düşünce ve davranış gelenekleri üzerinde sadece propaganda amacı taşıyan sözcük ve imgelerin kullanımından daha derin bir etki yaratma amacıyla tasarlanmıştır. Gerçekte, komünist yönetimler toplumsal değişimi bir sansür ve yanılsama perdesinin arkasından sunmuş ve günlük-

Resim 44. Serafima Ryangina, *Kızıl Ordu Stüdyosu*, 1928. Tuval üzerine yağlıboya. 1.55 x 1.33 m. Merkez Kızıl Ordu Müzesi, Moskova.

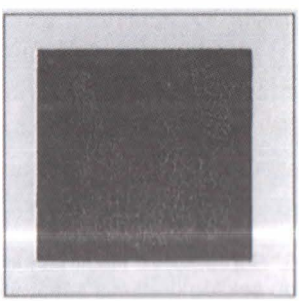
yaşam ile gerçekliğin resmi sunumu bazılarının hayali olarak tanımladığı bir durum yaratmışlardır. Sovyetler Birliği'ndeki gibi uzun süreli yönetimlerde "propaganda" terimi olumsuz bir anlam taşımamış ve komünizmin nesnel ve bilimsel bir dünya görüşü olarak tanımlandığından propaganda ile eğitim arasında çok az bir ayrım yapılmıştır. Devlet komünizminin sanattaki temel ifade biçimi, 1934 yılında Joseph Stalin tarafından Sovyetler Birliği'nin resmi estetik anlayışı olarak tanımlanan ve daha sonra diğer komünist devletler tarafından dünyanın her tarafına yayılan Toplumcu Gerçekçilik olmuştur. Toplumcu Gerçekçilik, XX. yüzyılın en yaygın ve en uzun ömürlü sanatsal yaklaşımlarından biridir.

Toplumcu Gerçekçiliğin [Socialist Realism] esasen Nazi Almanya'sının kurumsal sanatına benzediği sıklıkla ifade edilmiştir. İkisi arasında çeşitli benzer ve farklı noktalar bulunmaktadır. İki ifade biçimi de 1930'larda ortaya çıkmış, işçilerle köylüleri idealize eden ve liderlerini kült kişilikler olarak yücelten imgeler üretmişlerdir. İkisi de kolaylıkla anlaşılabilen popülist biçimler kullanmıştır. Sovyet ve Nazi yönetimlerinin her ikisi de ikna amaçlı propagandalarını keyfi tutuklamalar ve kitlesel cinayetler gibi acımasız baskı yöntemleriyle birlikte uygulamıştır. Ancak, iki sistemin ikonografilerine daha dikkatli şekilde bakıldığında önemli farklılıklar da görülecektir. Komünizm ve faşizm doğa, teknoloji, iş, savaş, tarih ve insanın amacı gibi temalara ideolojileri gereği farklı yaklaşmıştır. Bu ideolojik farklar her bir ulusa özgü derinlere kök salmış kültürel ve toplumsal gelenekler tarafından şekillendirilmiştir. Dikkat çekici zıtlıklardan biri de, önceden belirtildiği gibi, Nazizm'in geçmişi mitsel bir şekilde yüceltişi ile Sovyet komünizminin ilerlemeye yönelik tutkusu arasındadır. Nazizm bir anlamda Almanya'da hızlı modernleşmeyle ortaya çıkan dengesizliğe bir tepki olarak gelişmiştir. Oysa, Çin Halk Cumhuriyeti, Küba, Afrika'da postkolonyal dönemde ortaya çıkan Marksist devletler ve diğer benzeri komünist devletlerde olduğu gibi Sovyetler Birliği'nde de politik devrim hızlı bir modernleşmeyle ortaya çıkmıştır. Modern yaşamın başarısı, komünist toplumun oluşturulmasına yol açan şiddetli isteğin ortaya çıkmasını sağlamasıdır.

A. "KİTLE RUHUNUN ÖRGÜTLENMESİ"

Stalin'in 1920'lerin sonlarından itibaren başlayan Parti yönetiminin özelliklerinden biri olan Toplumcu Gerçekçiliğin 1934 yılında sanatçılara zorla dayatılması Sovyet devletinin sanat üzerindeki kontrolünü artırmıştır. Bu durum, 1917 Ekim Devrimi'ni takip eden ve parti yönetiminin çeşitli komünist sanat gruplarının deneysel çalışmalar yapmasına ve aralarındaki hararetli tartışmalara izin verip desteklediği dönemden hemen sonra gerçekleşmiştir. Bu tartışmalar sadece komünist sanat için en uygun biçimi bulmak amacıyla yapılmamış, aynı zamanda sanatın yeni toplumda işlevi ile ilgili daha kapsamlı sorunları da içermiştir. Dünyanın ilk İşçi ve Köylü Hükümeti'ni yaratan bu devrimin başlangıçta sanatın konumu, seyirci ve hamilik ile ilgili koşulları tamamıyla değiştirdiği açıktır. Sovyet sanatı temelde devlet tarafından finanse edilen, ulusal ve kitlesel izleyiciye yönelik bir sanat olmuştur. Bu noktada sorun, "kitlelerin" nasıl ele alınacağıdır. Halkın sanatsal üretimdeki yeri ve halkın beğenisinin durumu nedir; ve sanatın halk için ne *yapması* beklenmektedir? Bu konular yeni sorular üretmiştir: Kültür "proleterleşmeli" mi yoksa "sosyalistleşerek" sınıfsız olmayı mı amaçlamalıdır? Burjuva kültür eserleri göz önüne alınmalı mı yoksa geleneksel sanat biçimlerinin tümü kapitalizm tarafından lekelenmiş görülüp terk mi edilmelidir?

Kazimir Maleviç'in (1878-1935) *Siyah Kare* adlı çalışması (Resim 45) kendine has bu duruma radikal bir bakış açısı getirmiştir. Resim beyaz fon üzerinde siyah bir kareden ibarettir. Maleviç dev-



Resim 45. Kazimir Maleviç, *Siyah Kare*, 1914-15. Tuval üzerine yağlıboya. 79.2 x 79.5 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova.

rimden kısa bir süre önce yapıp 1915 yılında sergilediği bu eseri ressamlık geleneğinin bitişini; aşkın ya da kendi deyimiyle "Süprematist"[5] bir algılama ve tasvir düzeyine ulaşıldığını ilan eden son derece avangard, özgün bir duruş olarak tasarlamıştır. Maleviç "Kendimi biçimin sıfır noktasına dönüştürdüm ve Akademik sanatın çöple dolu boya havuzundan dışarıya çıktım," açıklamasını yapmıştır. 1917 Ekim Devrimi'nin yeni çerçevesi içerisinde resmin anlamı değiştirilmiştir. O andan itibaren Maleviç, bu düşüncesini resmi tarihteki ani bir çatlamayı, eski düzenin yok edilmesini ve devrimin içinden geleceğin doğuşunu sembolleştirmek amacıyla kullanmıştır. UNOVIS (Yeni Sanatın Sözcüleri, Resim 46) grubuna dahil olan Maleviç ve yandaşlarına göre eskimiş sanat yaklaşımları sadece insan zihninin tutuculaşmasına yaramaktadır. Grup, bu anlayışa tepki olarak genellikle canlı renklerle oluşmuş, katıksız geometrik biçimlerle izleyicinin duyularında dinamik bir etki bırakmayı hedefleyen soyut sanatı geliştirmiştir. Rus avangard sanatçılar bu etkiyi *sdvig* –algıda ani bir aydınlanma veya "değişim"– olarak tanımlamıştır. Maleviç resimlerini soyut yani "nesnel-olmayan" olarak tanımlasa da bazı çalışmalarının isimleri ve imgeleri dünyaya-bağımlı düşünme alışkanlığının ötesine geçerek ve yeni bir dünya olan kozmik veya gezegenlerarası ortamı anlatmıştır. Malevich'in görüşleri Rus kültüründe kökleri eskiye dayanan maddi dünyanın sona ermesi ve saf ruhun kutsal alanının yaratılmasıyla Tanrı iradesinin insanoğluna bildirileceğini öngören Kıyamet Günü'ne ait inanışa dayanmaktadır. Bu inancın özelliklerinden biri kutsal bilginin soyut formlarda, dili kullanmadan açığa vurulabileceğidir. Eski ve Yeni Ahit'teki bazı ifadelerin ötesinde, "Üçüncü bir Metin" insan ruhuyla doğrudan bir iletişim kuracaktır. Maleviç bunu, işçi sınıfı bilincinin yakında gerçekleşecek aydınlanmasının bir modeli olarak görmüştür.

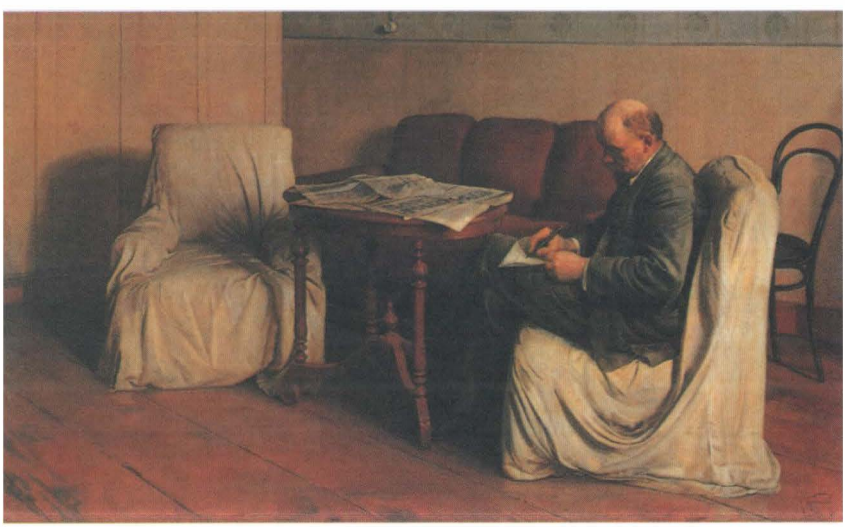
Marjinal avangard sanatçılara kuşkulu ve pragmatik bir bakış açısıyla yaklaşan Bolşevik lider Lenin, sanatın işlevini, yüzde sekseni okuma yazma bilmeyen bir nüfus ve temel teknik becerilerin

5. *Süprematist*: Resimlerinde sadece geometrik biçimleri kullanan sanatçılar ve bu şekilde üretilmiş sanat eserleri. (ç.n.)



Resim 46. Kazimir Maleviç ve UNOVIS üyeleri, Vitebsk'den Moskova'da yapılan ilk Rus Sanatçıları ve Sanat Öğrencileri Konferansı'na doğru giderken, 1920

azlığı gibi öncelikli sorunları içeren eğitimin geniş kapsamına dahil etmiştir. Muhafazakâr bir estetik anlayışı olan Lenin, sosyalist kültürün geçmişin en başarılı eserleri üzerine yapılanması gerektiğini ve bu gelişme yoluyla halkın kültürel seviyesinin "yükseleceğini" düşünmüştür. Bu, Lenin'in Marksist-Leninizmin temel teorik bileşeni olan Parti'nin rolü konusundaki düşüncesiyle bağlantılıdır. Lenin'e göre Rus işçi sınıfı, özellikle köylüler devrimci bilinci kendi kendilerine geliştirmeye hazır değildir. Lenin, 1916-1917 Kışında şehirlerde Çar'ı tahttan çekilmeye zorlayan grev ve isyan patlamalarını biraz da küçümseyerek politik bilinci bütünleşmemiş, prematüre ve düzensiz, "bir anda gelişen" bir ayaklanma olarak tanımlamıştır. Diğer birçok Bolşevik gibi Lenin de o sırada sürgündedir ve Ekim *darbesinin* zayıf hükümetini uzaklaştırarak ayaklanmanın sorumluluğunu almak üzere Rusya'ya geri dönmek zorunda kalmıştır. Parti, liderlik yapmak ve temel siyaset kuramını geliştirmekle yükümlüdür. Isaak Brodski'nin (1884-1939) Lenin'in ölümünden altı yıl sonra yaptığı *Smolnyi'de Lenin* (Resim 47) adlı tablo-

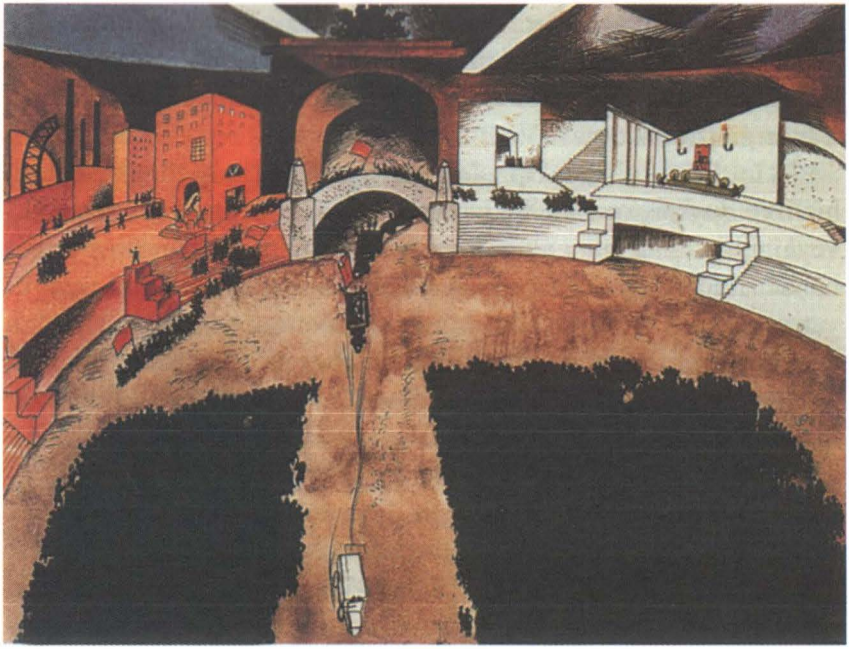


Resim 47. Isaak Brodski, *Smolnyi'de Lenin*, 1930. Tuval üzerine yağlıboya. 1.9 x 2.87 m. Tretyakov Galerisi, Moskova.

sunda olduğu gibi Lenin'i gösteren birçok resim onu yazarken ya da bir kitap tutarken göstermiştir; bunlar Lenin'in kendi kendini atadığı meşru doktrin yorumcusu konumunu resmi olarak da geçerli hale getirmiştir.

Ekim Devrimi'ni takip eden dört yıllık iç savaş süresince daha hızlı ve duygulara daha etkin hitap edebilen "ajitatif propaganda" veya ajit-prop denilen yöntemler kullanılmıştır. İlk ajit-prop uygulamaları doğrultusunda yapılan sokak festivalleri ve halka açık tiyatro oyunları herkesin katıldığı kamusal sanat etkinlikleri şeklinde gerçekleştirilmiştir. İç savaşın zorlukları içerisinde devrimci heyecanı devam ettirmeye çalışan ajit-prop topluluklar renkli bir kutlama havası yaratmışlardır. Duvarlar afişler, resimler ve büyük süslemelerle kaplanmış, törenler için hazırlanan kamyonların geçişiyle devrimci tablolar sergilenmiştir. Fransız Devrimi'nin festivallerinden hareketle Ortodoks Rus tören alayı geleneğini halk eğlencelerinin karnavalesk öğeleriyle (Bolşoy Tiyatrosu dansçılarının yanı sıra palyaçolar, gerçek boyutlu kuklalar, sokak tellalları, sirk akrobatları) birleştirilmiştir. Ekim Devrimi'nin üçüncü yıldönümü, Kızıl Ordu ve Kızıl Donanma tiyatro gruplarında yer alan binlerce oyuncunun Kış Sarayı'nın ele geçirilişini canlandırdığı bir gösteriyle kutlanmıştır. Sarayın dışında işçiler için kırmızı ve soylular için beyaz olmak üzere iki platformlu bir sahne kurulmuştur (Resim 48). Platformlar arasındaki köprüde çarpışma canlandırılmıştır. Bozguna uğramış soylular kamyonlara kaçarken yakalandıkları askeri projektörleri Neva Nehri kıyısına demirlemiş *Aurora* savaş gemisinden açılan yaylım ateşi atılan toplar takip etmiştir. Yönetmen zincirleme çarpışma sahnelerini canlandırırken "sinemasal etki" yaratmak için saray içindeki her bir pencereyi sırayla spot ışığıyla aydınlatmıştır. Zafer, büyük bir koronun söylediği *Sosyalist Marş* eşliğinde çatıda gerçekleştirilen bir havai fişek gösterisiyle kutlanmıştır.

Devrimin bir karnaval olarak etkileyici bir biçimde yeniden sunulması, Marksizm'de kolektif emekle düzenlenen insan faaliyetlerinin tamamının yaratıcı ve şenlikli bir hal aldığı gelecek öngörüsüyle ilgilidir. 1930'ların sonunda bu eğlenceli ruh hali yerini Nazi



Resim 48. Yuri Annenkov, Kış Sarayı'nın ele geçirilişinin canlandırılması için tasarım çalışması, 1920. Kâğıt üzerine kurşunkalem, çini mürekkebi ve suluboya.

Almanya'sının dehşet verici törenlerine gittikçe daha fazla benzeyen, Stalin'in devlet törenlerindeki soğuk mizaçlı meşum sporcuların ve askeri donanmanın geçit törenlerine bırakmıştır. Ancak, ilk zamanlarda politikacılardan çok sanatçıların tasarladığı "hayatın tiyatrolaştırılması" sloganıyla oyuncular ile izleyiciler, üretim ile propaganda arasındaki ayrım ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Daha sonra Nazilerin propaganda toplantılarına kitlesel katılım sağlama yöntemlerinin habercisi olan bu düşüncenin Sovyetler'deki hali daha eşitlikçi değerlere dayanmıştır. Sanatta profesyonelliği sona erdirme ve evrensel yaratıcılık kültürünü başlatma ideali, *proletkult* adı verilen proleter kültür örgütlerinin yaklaşımına benzemektedir. 1917 yılında kurulan *proletkult* örgütleri, ortak işçi sınıfı

kültürünün kökleşmesini sağlamaya çalışan ütopik bir yetişkin eğitimi hareketidir. 1918 yılının sonunda hareketin 400.000 üyesi, 1.000 eğitim stüdyosu ve her fabrikada şubeleri olduğu söylenmektedir. Örgütün lideri olan felsefeci ve bilimkurgu yazarı Aleksandr Bogdanov (1873-1928), işçi sınıfının birleşmesi ve yaratıcı potansiyelinin kullanılmasıyla doğaüstü güçlerin gizemli coşkusunun özgürleşeceğini iddia eden aykırı bir Parti üyesidir. Bogdanov sanatın ekonomi ve politika alanlarından bağımsız geliştiğini ileri sürmüş ve *proletkult*'ların Parti kontrolünden özerkleştirilmesinde ısrar etmiştir. Lenin için bu durum Parti otoritesine baş kaldırmak anlamına gelmiş ve 1920 yılında örgütün gücünü sınırlayıp Parti'nin yetkisi altına alarak bu organizasyona karşı bir tavır sergilemiştir. Bogdanov, *proletkult*'lardan uzaklaştırılmış ve tıbbi deneylerle uğraşmaya başlamıştır. Bilime ve insanın yeniden doğuşu düşüncesine olan inancını somutlaştıran kan nakli uygulamasının potansiyelinden çok etkilenen Bogdanov, bireylerin kendilerini insanlığın geleceğine adamaları düşüncesini doğrular şekilde 1928 yılında deneyi kendi üzerinde denerken ölmüştür.

Lenin, kitlesel dramaların önemini kabul etmesine rağmen Bolşevizm'in kültürel ölçütlerinin daha ağırbaşlı sunulmasını istemiştir. Bu düşünceyle 1918 yılının Nisan ayında *Pravda* gazetesinde "Çarlar ve Uşakları Adına İnşa Edilmiş Anıtların Kaldırılması ve Rus Sosyalist Devrimi Anıt Projelerinin Üretimi" başlığıyla muazzam bir propaganda planı yayınlamıştır. Lenin, işsizleri Çarlık heykellerini yıkmak ve onların yerine geçmişteki saygın kişilerinin yeni anıtlarını dikmekle görevlendirmeyi amaçlamıştır. Marx, Engels, Robespierre ve Spartacus gibi tarihsel devrimci kişiliklerin yanı sıra Tolstoy, Dostoyevski, Rublev, Chopin ve Byron gibi altmıştan fazla kültürel figürün yer aldığı bir liste yapılmıştır. Büst şeklinde veya gerçek boyutlarda tahta ve alçı gibi geçici malzemelerle derme çatma şekilde hemen yapılan heykellerin resmi açılışları birçok kasaba meydanı ve caddede yapılmıştır.

Lenin'in bu planı, sanatın rolü ile ilgili görüşlerini anlatmak üzere eğitim amaçlı tasarlanmıştır ve her bir heykele kısa bir biyografi ve tarihçe sunan bir plaka eklenmiştir. Bogdanov'un tabanı yö-

nelik proletaryanizminin tersine Lenin'in anlayışı halkın beğenisini geliştirmeyi amaçlayan bilgi vermeye yönelik makul bir uygulamadır. Listede politik açıdan muhafazakâr yazar ve sanatçıların da bulunması komünist olmayan burjuvazinin Parti'nin estetik toleransı ve Rus mirasına saygısı konularındaki endişesini gidermeyi amaçlamıştır. Lenin, basında sıklıkla barbar suçluların bir hareketi olarak sunulan Bolşevizm'in Batı'daki şöhreti konusunda da hassas davranmıştır (Resim 49). Heykellerin sergilemesi gereken biçim önceden belirlenmemiş, heykeltıraşlar özgür bırakılmış ve program bu yolla farklı biçimlerin özelliklerinin tartışıldığı bir forum özelliği kazanmıştır. Sanatçıların göreli özgürlüğü ve heykellerin mütevazı büyüklükleri, Lenin'in planını örnek aldığını söyleyen heybetli Stalinist anıtsallıkla çelişmektedir. Komünist yönetim için *vazgeçilmez* olan politik lider anıtları vatandaşlarına tepeden bakarak devletin gücünün ve denetiminin her yerde olduğunu hatırlatan ürkütücü yapılar olmuştur.

Rus avangard toplulukların Parti yönetimiyle ilişkisi sıkıntılı olmuştur. İlk yıllarda iyi organize olmuş, enerjik ve sayısı az da olsa Bolşevizm'i destekleyen sanatçıların da bulunduğu topluluklar oluşturulmuştur. Bu durum, bazı sanatçıların yönetimde önemli mevkilere ulaşmasını sağlamıştır. Vladimir Tatlin (1885-1953) 1920 yılında tamamladığı ünlü *III. Enternasyonal için Anıt Modeli*'nin tasarımına başlamadan kısa bir süre önce *IZO Narkompros*'un [Güzel Sanatlar Eğitim Bölümü Bakanlığı] Moskova şubesinin başına getirilmiştir (Resim 50). Lenin'in figüratif anıtlarına alternatif olan Tatlin'in kulesi dünyanın en yüksek binası olacak şekilde tasarlanmıştır. İskelete benzeyen kafes şeklindeki gövdenin içine yerleştirilecek cam binalara gelecekteki yönetimin birimlerinin yerleştirilmesi planlanmıştır. Binalar bir makinenin parçaları gibi gezegenlerin hareket hızlarını takip edecek şekilde iskeletin içerisinde yavaşça dönecektir. Tatlin'in tasarım taslağı astrolojik ve simyasal şifreleri bir araya getiren gizli sembol katmanlarını ortaya çıkarmaktadır. Kule aynı zamanda kitle iletişimi için bir merkez görevi de taşıyacaktır. Bir radyo istasyonuyla tamamlanacak ve tüm yapı bir propaganda göndericisi olarak işleyecektir. Dünya çevresinden ge-



Resim 49. *Eşikte*, karikatür, *Los Angeles Times*, 1920.

(Bolşevik karşıtı propaganda genellikle ırkçı özellikler taşıyan "Barbar Rus" tipini kullanmıştır. Bu karikatür sadece Rusya'daki olaylar konusunda yapılan bir yorum değildir, aynı zamanda 1919-20 yıllarında ABD genelinde fabrika grevleri ve sivil itaatsizlik olaylarının yaşandığı "Kızıl Korku" döneminin yerel politikalarıyla özel bir bağlantısı vardır. Bu olaylar muhafazakâr basında sıklıkla Rus Devrimi'nin ve özellikle Rus, Meksikalı ve Doğu Avrupalı Yahudi göçmen akınlarının etkisine bağlanmıştır.)



Resim 50. Vladimir Tatlin, *III. Enternasyonal için Anıt Modeli*, Moskova'da sergilenirken, 1920.

len haberler radyo alıcıları, telefon ve telgraf santralleri tarafından toplanacaktır. Ajitasyon merkezi şehirdeki başvuruları ve bildirileri yayımlayacaktır. Anıt, geceleri ek binalara asılan ekranlardan haber filmleri gösteren dev bir açık hava sinemasına dönüşecek ve projektör ışıktan harflerle gökyüzüne güncel olaylara cevap veren sloganlar yazacaktır. O dönemde gerçekleştirilmesi imkânsız olan bu proje Sovyet modernizasyonunun gelecekteki başarılarının bir sembolü olarak görülmüştür.

Tatlin'in kulesi hükümet ve propagandayı merkezileştiren bir bakış açısı ortaya koymakta ve Rus avangard sanatçılarının kitle-kültürü teknolojisine duyduğu naif hayranlığı sembolize etmektedir. Tatlin'in şair arkadaşı Velimir Klebnikov (1885-1922) radyoyu "bilincin temel ağacı" olarak tanımlamış ve radyonun "dünyanın parçalanmış ruhuna şekil vereceğini ve tüm insanoğlunu bir araya getireceğini" belirtmiştir. 1920'lerde montaj tekniği sinema, fotoğraf ve grafik tasarım alanlarında Sergey Ayzenştayn (1898-1948) gibi avangard yönetmenler ve Gustav Klucis (1895-ykl. 1944), Aleksandr Rodçenko (1891-1956), Varvara Stepanova (1894-1958) ve Stenberg kardeşler (Georgi, 1900-33 ve Vladimir, 1899-1982) gibi tasarımcılar tarafından geliştirilmiştir (Resim 51, 52 ve 53). Tatlin'in kurucusu olduğu Rus Konstrüktivist hareketinin avangard sanatçıları tasarım çalışmalarını toplumun yeniden yapılanışı ile sanatın bir araya geldiği kitlesel üretimler olarak görmüşlerdir. Konstrüktivistler komünist giysilerin, dokumaların, mobilyaların, mimarinin ve hatta tüm bir şehrin tasarlanmasıyla Sovyet nüfusunun davranış kalıplarını değiştirmeye kendi deyimleriyle "kitle ruhunun örgütlenmesi" için tümden bir tasarım estetiği yaratmaya çalışmıştır. Endüstriyel teknolojinin geriliği ve malzemenin azlığı yüzünden Kontrüktivist tasarımların çok azı üretime geçmiştir. 1920'lerin sonunda Konstrüktivist projelerin bakış açısı radikal ütopyacılıktan kötücül toplumsal mühendislik fantezilerine evrilmiştir. Bir tarafta Tatlin yolculuk yapacak bir işçinin fiziksel ve algısal olarak özgürleşmesini sağlamak için kuş anatomisine dayanan, insan gücüyle çalışan uçan bir makine olan "hava bisikletini" tasarlamıştır ne yazık ki hazırladığı örnek başarısızlığa uğramıştır. Diğer tarafta ise



Resim 51. *Ekim*, yönetmen Sergey Ayzenştayn, 1927. Gösterime giriş tarihi 1928. Film karesi.

konstrüktivist mimarlar özel yaşamın her anının polis gözetimine alınabileceği, çocukların ortak yetiştirileceği ve bir öneriye göre de tüm aktivitelerin (seks dahil) yirmi dört saatlik bir tarifeye göre dü-



Resim 52. Vladimir ve Georgy Stenberg, *Bahar Zamanı* filmi için afiş, 1930.



Resim 53. Aleksandr Rodçenko, Emniyetli Kauçuk Bebek Emzikleri reklamı, 1923. Şair Vladimir Mayakovski tarafından yazılmış metni şöyledir: "Bu emziklerden daha iyisi daha önce hiç olmamıştır ve şimdi de yoktur. Onları ihtiyarlığınıza kadar emmek isteyeceksiniz."

zenleneceği geniş barınaklar tasarlayarak komünal bir yaşamı zorlayan planlar hazırlamıştır.

1924 yılında Lenin'in ölümü ve beş yıl sonra Stalin'in iktidara gelişi arasında geçen sürede Parti yönetimi sanatta göreli bir çoğulculuğa izin vermiştir, ancak gerçekçi yaklaşımları avangardların deneylerinden daha çok onayladığı gittikçe daha açık ve resmi bir hal almıştır. 1920'lerin çok sayıdaki sanat topluluklarının en büyüğü olan Devrimci Rusya Sanatçıları Örgütü (AkhRR) gerçekçiliği savunduğu için etkin sendikalar ve Kızıl Ordu tarafından desteklenmiştir. Parti, 1928 yılında devrimci süreci kuvvetlendirmek ve sanatı "proleterleştirmek" amacıyla Kültürel Devrim hareketine başlamıştır. Serafima Ryangina'nın *Kızıl Ordu Stüdyosu* (Resim 44) adlı resmi yeni proleter sanatçı neslini yetiştirmeyi amaçlayan sanatsal ve yazınsal topluluklardaki ortamı yansıtmaktadır. Resimde topluluk liderlerinin bazılarının orta sınıftan olmasına ve devrimle iç savaşı yaşamış olmak için çok genç görünmelerine rağmen haki renkli ordu eğitim elbiseleri ve tıraş edilmiş saçları "sınıf savaşının" militan ruhunu taşıdıklarını ifade etmektedir. Bu durum Stalinizmin değişmez kültrüle siyaset anlayışı için zemin oluşturmuştur.

B. TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK KURAMI VE UYGULAMALARI

1934 yılında ilk defa gerçekleştirilen Sovyetler Birliği Yazarlar Sendikaları Kongresi'nde Toplumcu Gerçekçiliğin resmi olarak onaylanan tek sanat anlayışı olarak tanımlanmasının öncesinde 1932 yılında bağımsız sanat toplulukları ortadan kaldırılmaya başlanmıştır. Bu girişim bilim, tıp ve eğitim gibi alanlarda komünist dogmaların empoze edilmesiyle bir arada yürütülmüştür. Bu doktrinler Marksist teori ve Rus kültür tarihinin pek dürüst olmayan yorumlarıyla kuramsal olarak meşrulaştırılmıştır. Böylece, Toplumcu Gerçekçiliğin Rusya'nın radikal mirasının devamı olduğu iddia edilmiştir. *Sanat ve Gerçekliğin Estetik İlişkisi* (1853) ve Lenin'in favori romanı *Shto Delat?* (1863) [Nasıl Yapmalı?, 1972] kitapları-



Resim 54. İlya Repin, *Volga Üzerinde Mavna Çekicileri*, 1870-73. Tuval üzerine yağlıboya. 1.32 x 2.81 m. Rus Devlet Müzesi, St Petersburg.

(Repin 1870 Yazı'nı Volga kıyısındaki kayıkçıları izleyip onları resimleyen taslaklar yaparak geçirmiştir. XIX. yüzyıl radikal eleştirmenleri için bu tarz resimlerdeki detaylarda gizlenen politik mesajlar hakkında tahminler yapmak yaygın bir uygulama olmuştur. Bu eleştirmenlerden biri, resimdeki genç ve meydan okuyan bir ifade sergileyen sarışın çocuğun halkın umudunun ve direnişinin devam ettiğinin bir işareti olduğunu belirtmiştir.)

nın yazarı Nikolay Çernişevski (1882-89) gibi XIX. yüzyıl devrimcileri sanatta gerçekçiliği etik bir prensip olarak desteklemiştir: Sanatçının görevi gerçekliği yorumlamak, yansıtmak ve değiştirmektir. İlya Repin'in (1844-1930) *Volga Üzerinde Mavna Çekicileri* tablosu (Resim 54) bu bakış açısının tipik bir örneğidir. Ve 1860'ların ortasından itibaren resimlerini gezici sergilerle taşraya götürdükleri için *Avareler* veya *Gezginler* [Peredvizhniki] olarak adlandırılan, kendilerini Çarlığa karşı toplumsal ayaklanmaya adamış ressamlar topluluğunun en ünlü resimlerindendir. Repin'in resmi, köylülerin yük hayvanıymış gibi kullanılışını göstermektedir. Repin, bu resim ile ilgili olarak "berbat toplumumuzun tüm canavarlıklarını acımasızca eleştirmeyi" amaçladığını söylemiştir.

Tatyana Yablonskaya'nın (d. 1917) *Ekin* adlı resmi (Resim 55)

Toplumcu Gerçekçiliğin başka bir örneğidir ve resmin Repin'in çalışmasına olan biçimsel benzerliği bir tesadüf değildir. Yablonskaya bu resmi, bir dergide önceki çalışmalarında sapkın bir dış etki olarak tanımlanan empresyonizmden etkilendiği yolunda çıkan resmi açıklamalardan kısa bir süre sonra yapmıştır. Yablonskaya, 1950 yılında *Ekin* adlı resmini sergilerken bu eleştiriyi kabul ettiğini belirten bir yazı yayımlamış ve kolektif bir çiftliğe yaptığı geziden –aslında toprak ve halk "gerçekliğiyle" bağının sembolik yenilenişinden– sonra bir resme biçimsel değil, içerik kaygılarıyla başlanması gerektiğini anladığını açıklamıştır. Sergide dile getirdiği bu özür vasıtasıyla durumunu eski haline getirdikten sonra bir Stalin ödülüyle ödüllendirilmiştir. Repin'in yaptığı gibi Yablonskaya da bir çalışma anını betimlemiş fakat bu çalışmanın zorluklarına dair hiçbir iz verilmemiş ve Sovyet sistemi için çalışmanın eğlenceli ve ilham verici olduğu havası yaratılmıştır. Yüzleri gurur ve sosyalist bir şevkle parlayan kadın işçiler arasında sıcak komünal bir ortam



Resim 55. Tatyana Yablonskaya, *Ekin*, 1949. Tuval üzerine yağlıboya. 2 x 3.7 m. Tretyakov Galerisi, Moskova.

gözlenmektedir. Resmin geneline yayılan kırmızı renk, halkın politik birliğini sembolize ederken (Toplumcu Gerçekçiliğin aşırı erdemliliği kadın işçileri arka plandaki erkek işçilerden mekânsal olarak ayırmış olsa da) kompozisyonu dengelemiştir.

O sıralarda yiyecek bolluğu ile modern tarım teknolojisi gerçek yaşamdan çok sanatta rastlanabilen bir görüntü olsa da, Yablonskaya'nın kolektif çiftlik gezisinde böyle bir sahneyle karşılaşmış olması imkânsız değildir. Bununla birlikte, resim sıradan bir gerçekliği değil *sosyalist* bir gerçekliği yansıtmaktadır: Komünist Parti tarafından tanımlanmış sosyalizm anlayışıyla yorumlanan bir gerçeklik. Repin'in Çarlık döneminin eleştirel gerçekçiliğine zıt olarak, Yablonskaya'nın amacı gelecekteki ilerlemenin temelindeki güçleri bugünün tek taraflı imgeleriyle sergilemektir. Toplumcu Gerçekçilik kuramı, bu tarihsel ilerlemeyi tanımlama, yönünü tayin etme ve dolayısıyla gerçekliğin doğru aktarımını belirleme gücünün yalnızca Komünist Parti'ye ait olduğu konusunda ısrar etmiştir. Kuramcılarına göre Toplumcu Gerçekçi biçimin eski moda olduğu iddiası doğru değildir, çünkü kuram dört evrensel prensip üzerinde temellenmektedir: *narodnost* (yaygın bir izleyici kitlesinin ulaşabilmesi ve onların sorunlarını yansıtma- halk-çılık), *klassovost* (sınıf çıkarlarını ifade etme- sınıf-sallık), *ideinost* (somut güncel konuları işleme) ve *partiinost* (Parti'nin bakış açısına bağlı kalma- parti-cilik). Bu ilkeler Rus Halkçılık geleneği, Marksist ve Leninist düşüncelerden yola çıkılarak Stalinist iktidar tarafından oluşturulmuştur.

C. SOVYET KAHRAMANLIK SİMGELERİ

Toplumcu Gerçekçilik resim, roman ve filmlerde politik ideallerin kişileştirildiği erkek ve kadın kahramanlarla dolu bir dünya yaratmıştır. Yorulmak nedir bilmeyen cesur Kızıl Ordu askerleri, çalışkan okul çocukları veya kendini Parti'ye adamış eylemciler kusursuz bir vatandaşın örnek tavır ve davranışlarını sergilemektedir. Yeni Sovyet bireyi anlayışı, Marksizm'in geleceğin uyumlu toplu-

munda bireyin maksimum gelişiminin olanaklı olacağı düşüncesinden hareketle geliştirilmiştir. Bu bireysel gelişme, insanlığın uzun süreli ve kolektif emek sonucunda oluşan zihinsel, ahlaki ve fiziksel ilerleyişinin öncülü olacaktır. Stalinizm, bu düşünceyi sosyalist yapının destansı görevlerini gerçekleştiren insanüstü bireylerden oluşan seçkinci bir kült haline getirerek otoritaryen ve didaktik bir şekle büründürmüştür. Aleksandr Samokhvalov'un (1894-1971) *Hava Basınçlı Matkabıyla Kadın Metro İşçisi* adlı resmi (Resim 56) yeni sportif işgücünü temsil etmekte ve bu işgücünün gerçek yaşamdaki örneği olan *Stahanovit*'leri[6] ünlü kişiliklere dönüştürmektedir. Stakhanovite'ler adlarını, 1935 yılında bir gece vardiyasında 102 ton kömür kazıp çıkardığı iddia edilen Aleksey Stahanov adlı bir maden işçisinden alan, özel seçilmiş yüksek ücretli iş şampiyonlarının oluşturduğu yeni bir sınıftır. *Stahanovit*'ler Prometheus'a ve bir Rus halk kahramanı *bogatyr*'a benzetilmiştir. Bu ifadeler 1932-1936 yılları arasında fabrika ve çiftliklere yüksek üretim kotaları getiren ve bunlara ulaşılmadığında yüksek cezalar uygulayan İkinci Beş Yıllık Plan'ın yarattığı ortama uygundur. 1935 yılında Plan'ın ve Moskova'nın görkemli yeniden inşasının bir parçası olarak açılan yeni Metro sistemi Stalinizm'in başarısının itibarlı sembolü olmuştur. Samokhvalov'un Metro İşçisi bu başarıyı yeraltındaki kadın Herkül figüründe cisimleştirmiştir. Resimde kadınların iş alanında varolduğu gösterilmiştir, fakat Stalinizm, Bolşevik feminizmin tüm eski kalıntılarını muhafazakâr aile değerleriyle değiştirmiştir. Endüstri işçileri arasında kadınların büyük oranına rağmen *Stakhanovite*'lerin çoğu erkektir ve eşleri de "eylemci ev kadınları" olmaya teşvik edilmiştir.

Serafima Ryangina'nın (1891-1955) taşra dağlarındaki bir elektrik direğine tırmanan iki genç elektrik işçisini gösteren *Hep Daha Yükseğe* adlı çalışması ise (Resim 57) Sovyet gelişim projelerinin en eskilerinden biri olan elektrik ağının ülke çapına yayılmasını kahramanlaştırmaktadır. Lenin tarafından başlatılan Devlet Elektrifikasyon Kampanyası'na sembolik bir anlam yüklenmiştir.

6. *Stahanovit*: Üretim ortalamasını aşan randımanları sebebiyle takdir ve özel ikramiyelerle ödüllendirilen Sovyet endüstri işçileri.



Resim 56. Aleksandr Samokhvalov, *Hava Basınçlı Matkabıyla Kadın Metro İşçisi*, 1937 Tuval üzerine yağlıboya. 2.05 x 1.3 m. Rus Devlet Müzesi, St Petersburg.

Kampanya ışığın, elektrik gücü ile enerjinin tüm ulusa yayılmasını ve birbirinden uzak kırsal toplulukların endüstriyel ve politik güç odaklarıyla bütünleşmesini çağrıştırmaktadır. Resimde kapitalist reklamlar ya da çok satan aşk veya macera romanlarındaki illüstrasyonlara benzeyen bir kompozisyon ile Hollywood sahnelerini andıran popüler kültür görüntüleri bir arada kullanılmıştır. Sallanmadan durmanın zor olduğu bir yerde birer dağcı gibi tutunan kadın ve erkek figürler arasında cinsel çekimin ötesinde bir ilişki gözlenmektedir. Kadının mutluluk ve sevinç dolu bakışları uzaktaki yüksek bir noktaya yönelmiştir. Toplumcu Gerçekçiliğin yinelenen



Resim 57. Serafima Ryangina, *Hep Daha Yükseğe*,1934. Tuval üzerine yağlıboya. 1.49 x 1 m. Rus Sanatı Devlet Müzesi, Kiev.

basmakalıp ifadelerinden biri olan bu ileri-ve-yukarı doğru bakış şimdinin geleceğin ruhuyla karıştığı geçici bir anı simgelemiştir. Merkezden uzak bölgelerdeki inşaatlarda çalışan işçiler sanat ve medyada, genellikle yerleşim olmayan alanlardaki öncü nesiller olarak betimlenmiştir. İlk bakışta ideolojik anlamlardan bağımsızmış gibi sunulan kır manzarası resimlerinde bile elektrik direkleri veya gelişimin doğaya karşı kazandığı zaferi simgeleyen trenler görülebilir. Buna rağmen gerçekte 1930'ların muazzam endüstriyel projeleri, "yeniden-eğitim" için zorunlu askerlik yapan, içlerinde politik muhaliflerin de bulunduğu yüz binlerce mahkûm işçi tarafından gerçekleştirilmiştir. Bunların çoğu ağır çalışma koşulları altında ölmüştür.

Spor, ideolojik yorum ve denetime tabi olan bir başka konudur. Spor tıpkı çalışma gibi kolektif enerjiyi başarıya ulaşma çabasına dönüştüren yararlı ve gelişen emeği simgelemiştir. Aleksandr Deineka'nın (1899-1969) *"B" Pisti Etrafında Vardiya Yarışı* adlı resmi (Resim 58) yaşamın sürekli ve bazen zorunlu bir parçası olan bir spor anını kaydetmiştir. Bu tarz faaliyetler kısmen boş zamanların uygun görülmediği şekilde yalnız geçirilmesini sınırlandırma ve fiziksel aktivitelere yönelik ilgiyi artırma amacını taşımıştır. Sovyet toplumunda sporun fonksiyonları Nazi Almanya'sındakilere benzerdir, fakat daha önce de belirtildiği gibi III. Reich'ta sporcunun bedensel güzelliği Nazilerin üstün ırk kavramını ifade ederken, Sovyetlerde sporcunun bedensel mükemmelliği ve güzelliği üzerinde daha az durulmuştur. Rusya'da Bolşevizm'in ilk dönemlerinde Parti içerisinde, rekabete dayalı tüm sporların yürürlükten kaldırılmasını ve sadece komünal antrenman biçimleri geliştirilmesini amaçlayan bir girişim olmuştur. Bu girişim Stalin tarafından bastırılmıştır fakat yetişkin ve çocukların sağlık, zindelik ve hijyen koşullarını geliştirme kampanyaları tüm ülkede devam etmiştir. Sovyet dönemi boyunca spor ve çalışmaya yönelik bakış açıları birbirinden ayrılmamış ve böylece devletin ekonomik amaçlarıyla doğrudan bağlantılı olmuştur. Sovyet halkının bedenleri, ülkenin fabrika ve çiftliklerdeki makineler gibi "üretici güçlerin" bir unsuru olarak görülmüştür.

Moskova'dan etkili bir şekilde yürütülen Sovyet propagandasının hedefi Rusya'yı aşmış, farklı dil ve dinlere sahip birçok etnik topluluğu içine alarak Doğu Avrupa ve Asya'daki Sovyet Cumhuriyetlerine kadar ulaşmıştır. Bu cumhuriyetler üzerindeki Sovyet iktidarı Çarlık emperyalizminin bir devamıdır. Stalinist kültürel politikanın Rus-olmayan cumhuriyetlere bakışı kararsızdır. *Narodnost* (halk-çılık) prensibi halkın yerel geleneklerine saygı gösterilmesini gerektirmesine rağmen Moskova'nın Cumhuriyetlerde Rusya'ya uyumun sağlanması isteği nedeniyle bu ilkeden genellikle feragat edilmiştir. Kırgızistan Cumhuriyeti'nde doğan ve Moskova'da eğitim alan Semen Chuykov'un (1902-1980) çalışmaları, Toplumcu Gerçekçiliğin Rus-olmayan konulara ılımlı şekilde uygulandığı örneklerdendir. 1949 yılında Stalin ödülünü kazanan *Sovyet Kırgızistan'ının Kızı* adlı resmi (Resim 59) kabul görmüş ideolojik simgelerin birleştirildiği ideal yurttaş simgelerinden biridir. Kız çocuğunun sadık yüzü, ileri attığı adımı ve okula gitmeye istekli hali eğitimin temsil ettiği ilerlemenin özellikleridir. Dirsek kıvrımında kitaplarını taşıma şekli İncil'deki peygamber tasvirlerinde, Marx ve Lenin resimlerinde sık görülen geleneksel imgelerden türetilmiş basmakalıp bir duruştur. Onlar gibi küçük kız çocuğu da "öğretiyi taşıyanlardan" biridir ve politik bilincinin dış görünüşüne yansımasıyla bir Batılı gibi giyinmiş ve kırmızı bir eşarp takmıştır. Kız çocuğu genç komünizmin bir ikonu olduğu gibi, Kırgızistan'ı da kişileştirmiştir. Figürün gençliği ve kadınsılığı zayıf, küçük ve "gelişmekte olan" bir kız kardeş-cumhuriyetin Rus iktidarına tabi olduğu ifadesini oluşturmaktadır.

Mariam Aslamazyan'ın (d. 1907) *Yoldaş Stalin'in Portresini Halıya İşleyen Ermeni Dokuyucular* adlı resmi ise (Resim 60) Rus-olmayan cumhuriyetlerde Moskova'nın uyguladığı kültür sömürgeciliğinin toplumsal değerleri küçümseyen çifte standartlarına ayak uydurmuş çalışmalardan biridir. Serbest ve dekoratif üslubuyla gerçekçi olmadığı için normalde sansürlenmesi gerekirken işlediği konunun "egzotik" ayrıcalığı sebebiyle resme izin verilmiştir.

Resim 58. Aleksandr Deineka, *"B" Pisti Etrafında Vardiya Yarışı*, 1947. Tuval üzerine yağlıboya. 1.98 x 2.97 m. Tretyakov Galerisi, Moskova.







Resim 60. Mariam Aslamazyan, *Yoldaş Stalin'in Portresini Halıya İşleyen Ermeni Dokuyucular*, 1950. tuval üzerine yağlıboya. 1.5 x 1.24 m. Ermenistan Güzel Sanatlar Galerisi, Erivan.

Resim 59. Semen Chuykov, *Sovyet Kırgızistan'ının Kızı*, 1948. Tuval üzerine yağlıboya. 120 x 95 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova.

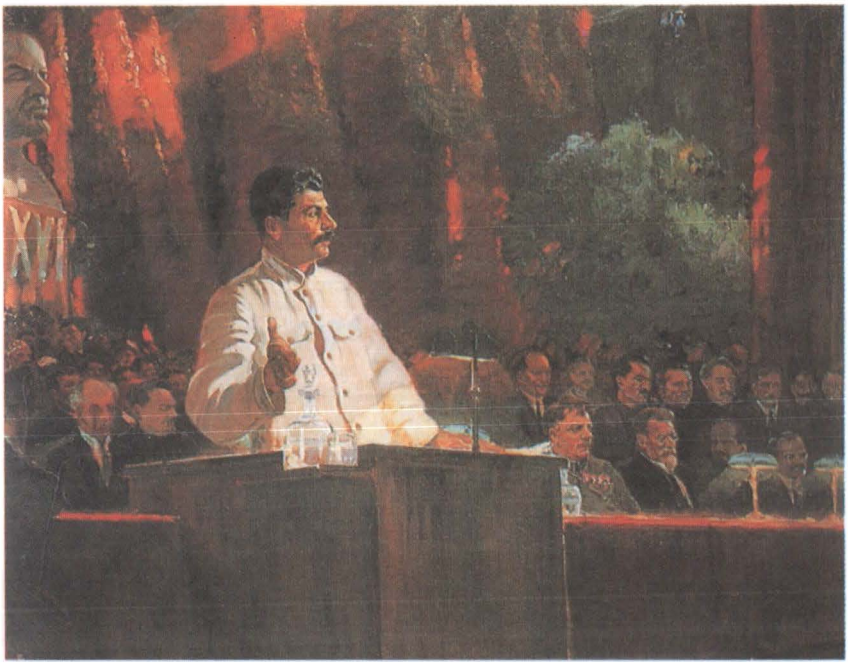
(Çocuklar yeni bir toplumun hem sembolleri hem de propaganda hedefleridir. Eski bir Komünist Parti kararnamesinde şöyle bir şart koşulmuştur: "Çocuk edebiyatı mücadele ve zafere çağrı niteliğinde militan Bolşevik bir edebiyat olmalıdır. Çocuk kitapları ülkenin ve halkın Sosyalist dönüşümünü çocukları proleter bir enternasyonalizm ruhuyla yetiştirecek parlak ve yaratıcı biçimlerde resmetmelidir.")

Örnekte Ermenistan'da kamu binaları ve hükümet ofislerini süslemek için devlet-siparişi dokumalar yapan bir esnaf atölyesi canlandırılmıştır. Resim halk geleneklerinin Stalinist kitsch tarafından sadece yok edilebilmeleri için kullanıldıklarını kasteder gibidir.

Stalinist kültürün en büyük kahramanı elbette ki Stalin'in kendisidir. Marksist düşüncede bir liderlik tutkusu bulunmasa da Stalin'in üstün başarılarına ve özelliklerine saygı duyulmasını sağlamak için ölçüsü ve aşırılığı Hitler ve Mussolini'ninkine benzeyen kahraman bir Stalin imajı yaratılmıştır. Lenin kendisinin bir kahramana dönüştürülmesine karşı olmuş ve kahramanlığın getirdiği elitizm ve bireyciliğe karşı içten bir nefret duymuştur. Lenin'in bir aziz ya da tanrı seviyesine yükseltilmesi ölümünden sonra büyük bir hızla gerçekleşmiş ve daha çok Lenin'in ardılı olarak kendi konumunu haklı çıkarmaya çalışan Stalin tarafından teşvik edilmiştir. Stalinizm, Rus köylü kültüründe ortaçağdan beri varolan Çar hayranlığının kalıntılarını kullanmıştır. Birçok resimde Stalin işçiler, askerler ve politikacılarla toplanıp onlara babacan ilgisini ve bilge sözlerini sunan yardımsever bir patrik olarak betimlenmiştir. Aleksandr Gerasimov (1881-1963) *Stalin'in 16. Komünist Parti Kongresi'ndeki Konuşması* adlı resminde (Resim 61) Stalin'i kilise benzeri bir ortamda Lenin'in ağırbaşlı büstünün önünde betimlemiştir.

Stalin, bazılarının çok büyük olması nedeniyle bir grup tarafından üretim bandı koşullarında yapılması gereken yüzlerce resmi portre için bir devlet ressamları topluluğu oluşturmuştur. Desteklenen sanatçılara verilen para ödülleri ve imtiyazlar büyüktür, ancak Stalin'i resmetmek tehlikeli bir iştir. Politik meslektaşları, sekreterleri, yorumcuları ve korumaları gibi ona yakın çalışan kişiler sık sık "kaybolma" eğilimi göstermişler, tutuklanmışlar, idam ettirilmişler veya Stalin'in paranoyak kaprisleri yüzünden gizlice öldürülmüşlerdir. Stalin aslında kısa, şişman, eğri bacaklı, çiçek bozuğu yüzlü, dar alınlı ve sol kolunu kullanamayan birisidir. Ancak, fiziksel görüntüsünü gerçekte olduğu gibi aktaran bir devlet sanatçısı yeteneksiz sayılmıştır.

Ekim Devrimi sırasında genç bir adam olan Stalin, Bolşevik ayaklanmasında ancak periferik bir rol sergilemiştir. Bir mahcubi-



Resim 61. Aleksandr Gerasimov, *Stalin'in 16. Komünist Parti Kongresi'ndeki Konuşması* için taslak, 1933. Tuval üzerine yağlıboya. 99.5 x 128 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova.

yet nedeni olan bu gerçek Stalin'in gençliğinde yaşadığı devrimci maceraları abartarak anlatan kurgusal biyografilerde gizlenmiş ve Stalin'in Lenin'le yakın arkadaş olduğu belirtilmiştir. Aslında çeşitli kanıtlar Lenin'in Stalin'e güvenmediğini ve kişisel olarak sevmediğini göstermiştir. Stalin, tüm "Eski Bolşevikler"den ve devrime katılanlardan korkmuştur. 1930'ların ortasından itibaren gösteri amaçlı mahkemeler vasıtasıyla Parti liderlerini ve silahlı güçlerini ülke dışına sürmüş ya da kitlesel idamlarla yok etmiştir. 1917 yılında Latvian Piyade Alayı'nın IX. Birliği'nde Bolşevikler için savaştığı için hapsedildiği kampta 1944 yılında ölen Konstrüktivist sanatçı Gustav Klucis de yok edilenler arasındadır. Toplumcu Gerçekçi Tarih ressamları için Ekim Devrimi dikkatle yaklaşılması ge

reken bir konu olmuştur. Tarihi ayaklanmanın aktarılması sırasında otoriteye tam itaat, öz-disiplin ve saygı unsurlarıyla Stalin döneminde de kesintisiz devam ettiğinin vurgulanması zorunlu olmuştur. Bu muhafazakâr düşünce Vladimir Sérov'un (1910-1968) Stalin'in ölümünden bir yıl sonra bitirdiği *Kış Sarayı Ele Geçirildi* tablosunda görülebilir (Resim 62). Savaş yorgunu iki asker zaptedilmiş sarayın girişinde durmaktadır. Ayaklarının dibindeki boş mermi kovanları çatışmanın hafiflediğine işaret etmektedir. Kendilerini sessiz bir sigara molasıyla ödüllendirdikleri zafer, Rus tarihindeki en önemli olayı simgelemektedir. Ancak, simetrik bir kompozisyon ve büyük çaba gerektiren akademik bir üslupla etkisi artırılan aşırı düzenli ve uyumlu atmosferi yüzünden kasvetli bir resimdir. İsyancı gücün durduruluşunu ve tükenişini yeniden canlandırsa da resmin görünür amacı İşçi Devleti'nin başlangıç anını yücelterek ona saygı göstermektir.

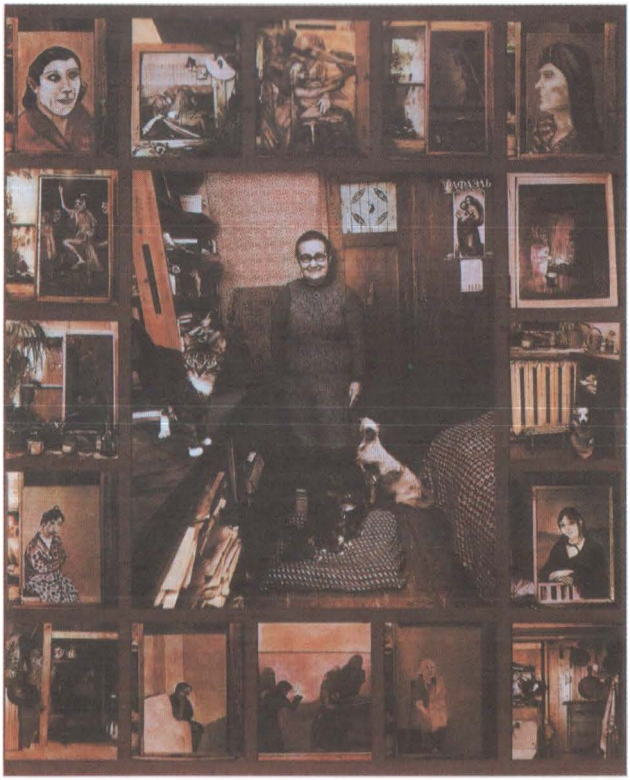
1953 yılında Stalin'in ölümünden sonra kültürel denetim biraz hafifletilmiştir. 1956 Şubat'ında yeni lider Nikita Kruşçev, Parti kongresinin kapalı bir oturumunda Stalin'i resmen kınamış ve Stalinist dönemde yapılan özellikle Stalin'i tasvir eden binlerce sanat eseri yok edilmiş veya saklanmış veya sanat tarihi kitaplarından çıkarılmıştır. Stalin'in aşırı derecede kendini yüceltme özelliği ardıllarında görülmese de, Sovyet işçilerinin kahramanlaştırılması Toplumcu Gerçekçiliğin temel unsuru olmaya devam etmiştir. Victor Popkov *Bratsk Hidroelektrik Enerji Santrali İşçileri* resminde (Resim 63) yan yana dizilmiş basmakalıp işçi karakterlerini kendilerine mal edilen özellikleriyle sunmuştur; mola sırasında bile ciddi, çalışkan ve tetiktedirler. 1960'lar ve 1970'ler boyunca konformist olmayan muhalif sanat toplulukları etkisini giderek daha çok göstermiştir. Teknik olarak bir sanatçının basmakalıp biçimlerin dışında çalışması yasadışı olmasa da sanatçılar çalışmalarını resmi çerçevenin dışında sergilemeye çalıştığında genellikle polis baskısıyla karşılaşmıştır. 1970'lerde Parti düzenlemelerini hiçe sayan küçük ölçekli birçok sergi düzenlenmiş ve bazen sergi açılışından birkaç

Resim 62. Vladimir Sérov, *Kış Sarayı Ele Geçirildi*, 1954. Tuval üzerine yağlıboya. 84 x 70.4 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova.





Resim 63. Viktor Popkov, *Bratsk Hidroelektrik Enerji Santrali İşçileri,* 1961. Tuval üzerine yağlıboya. 1.83 x 3 m. Tretyakov Galerisi, Moskova.



Resim 64. Natalia Tsekhomskaya, *Sanatçı Lenina Nikitina*, 1984. Jelatin gümüş baskı üzerine suluboya ve mürekkep. 59.4 x 49.1 cm. Norton ve Nancy Dodge Koleksiyonu, Jane Voorhees Zimmerli Sanat Müzesi, Rutgers, New Jersey Üniversitesi.

saat sonra usulen kapatılmıştır. 1974 yılının Eylül ayında Moskova'da şehir dışındaki boş bir arazide düzenlenen açık hava sergisi buldozerler ve su toplarıyla dağıtılmıştır. "Buldozer Sergisi" Batı basınında geniş yankı bulmuştur.

Konformist olmayan sanat birçok biçim ve konuyu içeren çeşitliliktedir. Örneğin, Lenina Nikita (d. 1931) çalışmalarının çoğunu II. Dünya Savaşı'nda annesinin ve kız kardeşinin açlıktan ölümüne tanıklık ettiği 900-günlük Leningrad kuşatması ile ilgili anılarının keşfine adamıştır. Hayatta kalma çabası ve çalışmaları, Natalia Tsekhomskaya'nın çok parçalı portresinde sergilenmiştir (Resim 64). Grisha Bruskin'in resim ve heykelleri ise Toplumcu Gerçekçi

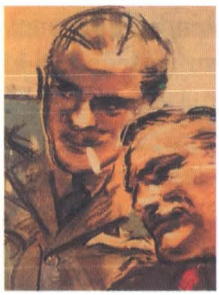


Resim 65. Grisha Bruskin, *"Temel Sözlük"ün üçüncü bölümünden bir parça.* 1986. Keten üzerine yağlıboya. 112 x 76.5 cm. Norton ve Nancy Dodge Koleksiyonu, Jane Voorhees Zimmerli Sanat Müzesi, Rutgers, New Jersey Üniversitesi.

formülleri eleştirmektedir. *Temel Sözlük* adlı seri parçalardan oluşan çalışması (Resim 65) resmi Sovyet kültürünün sembol ve klişelerinin görsel bir kataloğu şeklindedir. İfadesiz ve kuru anlatımıyla komünist devlet sanatının ideologik işaret sistemini yalın bir şekilde sergilemiştir.



IV
Savaşta propaganda



Savaş süresince yapılan propaganda halkın anormal savaş koşullarına uyum sağlaması ve etik ölçütleri ile önceliklerinin savaşın gerekliliklerine uyarlaması amacını taşır. Propagandacılar bu amaca ulaşmak için savaşı popüler kültürün halihazırda yerleştirdiği geleneksel görsel şifreleri kullanarak tasvir etmişlerdir. Bu yüzden askere toplama afişleri sıklıkla reklamlara veya film afişlerine benzer şekilde tasarlanmış ve propaganda filmlerinde western ve suç filmlerinin formülleri kullanılmıştır. Sinema oyuncuları, şarkıcılar,

Resim 66. *V. Henry*, yönetmen ve başrol oyuncusu Laurence Olivier, 1945. Film karesi.

sporcu kişilikler ve çizgi film kahramanları sayesinde savaş girişiminin resmi mesajlarının yayılmasını sağlamaya çalışmışlardır. Böylece, savaş, hem tanıdık hale getirilmiş hem de kitlesel eğlencelerin fantezi ve tutku alışkanlıklarının suiistimal edilmesiyle olumlu ve merak uyandırıcı bir olgu olarak sunulmuştur. Bu süreçte alternatif sunumlar genellikle sert şekilde sansür edilmiştir.

Resim, heykel ve tiyatro gibi geleneksel sanat türlerinin rolleri genellikle marjinal olmuştur. Bununla birlikte sanatın savaş propagandasındaki işlevi genellikle ulus törelerini ve kültürel mirasını sembolize etmek ve ulus kimliğinin genel bir simgesi olmaktır. Bazı durumlarda sanat mirasının değerleri kitle kültürü içerisinde korunabilmektedir. Örneğin, 1945 yılında İngiltere'de gösterime giren Laurence Olivier'in Shakespeare'in *V. Henry* oyunundan uyarlayarak yönettiği ve başrolünde oynadığı, İngilizliği tarihsel olarak ele alan film askeri zaferler, kraliyet gösterileri ve İngiliz kültürünün doruk noktası olan Shakespeare'in ruhunu özetleyerek geniş bir izleyici kitlesine aktarabilmiştir. Filmde ulusal kültür kavramı savaşta savunulan sembolik bir olgu olarak sunulmuştur.

I. Dünya Savaşı "ilk topyekûn savaştır". Küçük ölçekli profesyonel ordular arasında gerçekleşen XIX. yüzyıl savaşlarından farklı olarak bu Büyük Savaş, siperler ve cephe hizmeti ile ilgili zorlu savaş görevleri için tüm nüfusu harekete geçirmiştir. Hava bombardımanları ve uzun menzilli mermiler asker ve siviller arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır. Hükümet örgütleri genel basında, çocuk kitaplarında ve ticari sanattaki dili ve resimleme biçimlerini kullanan yeni teknikleri hızla geliştirerek hem kendi hem de düşman halkına aynı şekilde propaganda yapmayı hedeflemiştir. Filmler henüz sessiz sinema dönemi devam ediyor olsa da daha o zamandan bu konudaki en önemli alan olmuştur. Savaşın patlak verdiği sırada, haber filmleri sinema programlarının düzenli parçalarıydılar. Fransız endüstrici ve film yapımcısı Charles Pathé (1863-1957) Fransa'da Pathé Journal, İngiltere ve ABD'de ise Pathé Gazette adını alan haftalık haber filmleriyle dünya pazarını ele geçirmiştir. 1908 yılında Fransa'da kurulan Pathé Şirketi ABD'deki tüm Amerikan film şirketlerinin sattığı filmlerden iki kat fazla sayıda film

satarak dünyanın en büyük film şirketi olmuştu. Pathé sistemi savaşın başladığı dönemde çökmeye başlamış ancak haber filmlerini halihazırda uluslararası bir olguya dönüştürerek dünya sinema izleyicisinde güçlü bir görsel haber talebi yaratmıştır.

Savaşa katılan uluslar, dünya sorunlarını özellikle kendi yurtsever bakış açılarıyla anlattıkları haber filmlerinin üretimini hızla artırmıştır. Haber filmlerinin rüştünü ispatladığı tarihlerin I. Dünya Savaşı'nın çıktığı döneme denk gelmesi başlangıçtan itibaren sinema filmleri ile propaganda arasında güçlü bir bağlantının kurulmasına neden olmuştur. Alman sineması yapımlarında belli bir oranda kullandığı belgesel gerçekçilik ile savaşan diğer ulus sinemalarının önüne geçmişse de genel olarak bakıldığında savaş zamanı haber filmleri nesnelliğe pek eğilimli olmamıştır. Sıkı bir hükümet kontrolü altında yapılan İngiliz haber filmleri şovenist haber filmlerinin en göze batanları olmuştur. Savaşı genellikle İngiliz Emperyalizmi-'nin mücadeleleri ve zaferleri olarak gösteren global bir bakış açısı kullanmışlardır. Örneğin; *The Building of the British Empire* [İngiliz İmparatorluğu'nun Kurulması] (1917) adlı haber filmi, İmparatorluğun yayılışının tarihsel hikâyesi ile güncel olayları harmanlamıştır. İngiltere'nin Ortadoğu'daki çıkarlarının savunulmasına odaklanan *What We Are Fighting For?* [Neden Savaşıyoruz?] (1918) da savaşı benzer şekilde heyecan verici emperyalist bir macera olarak sunmuştur. D.W Griffith'in (1875-1948) yönettiği *Hearts of the World* [Dünya Canları] (1918), filminde olduğu gibi bazı filmlerde orijinal haber sahneleri kurgusal sekanslarla birleştirilmiştir. Birçok film türünün sansasyonel melodramlara veya kaba komedilere yöneldiği bu dönemde, sinema seyircisi henüz filmlerde gerçeğe benzerlik veya uygunluk arama bilincinde değildi.

II. Dünya Savaşı başında müttefik ülkelerde kamuoyunun savaş propagandasına tepkisi daha da karışıktır. Siperleri hatırlayan birçok kişi yenilenen savaş çağrılarına kuşkuyla yaklaşmıştır. Ancak, bu arada düşünceyi yönlendirme teknikleri de gelişmiştir. Sosyal mühendislik projelerinin günlük yaşamın bir parçası haline geldiği Nazi Almanyası, faşist İtalya ve Sovyetler Birliği'ndeki tek parti yönetimlerinin geliştirdiği teknikler demokratik ülkelerdeki propa

gandacılar tarafından hemen kullanılmaya başlanmıştır. Komünizm ve faşizmin kitlesel ideolojilerinin bireylerin tümüyle ulus çıkarlarına adanması ve feda edilmesi konusundaki ısrarı, demokratik politika anlayışının retoriğine eklenmiştir. Buna ek olarak, propaganda birimleri iki savaş arası dönemde davranışsal psikoloji ve sosyal bilim kuramlarını uygulayarak ilerleyen reklamcılık konusunda da uzmanlaşmıştır. Müttefik hükümetler yeni pazar araştırmaları anketlerini kullanarak propaganda etkilerini dikkatle takip edebilecekleri bir uygulama geliştirmişlerdir. Bu yöntemler daha sonra politikacılar tarafından seçim kampanyalarına uygulanmış ve televizyon çağının bilinçli imaj politikalarına evrilen bir dönüşüm yaratmıştır.

A. "BU SENSİN!": ASKER TOPLAMA AFİŞLERİ

Alfred Leete'nin *Ülkenin Sana İhtiyacı Var* adlı asker toplamak için yaptığı afiş tasarımı (Resim 67) Savaş Bakanı Lord Kitchener'i (1850-1916) İngiliz kamuoyunun meşhur bir ikonuna dönüştürmüştür. Afiş, Kitchener'in kariyerinin diğer bütün yönlerini silmiştir – Başbakan'ın eşi Margot Asquith, Kitchener'i "muhteşem poster" şeklinde tanıtmıştır. Sıklıkla tekrar edilen ve parodisi yapılan bu afiş formatı bugün çok fazla tanındığından o dönemdeki özgün anlamını ve etkisini yeniden algılayabilmek zordur. Ancak, afiş ilk ortaya çıktığında askere yazılma ve milliyetçilik ile ilgili bakış açılarında önemli bir değişikliği yansıtmıştır. İngilizler daha önce de yurtsever duygulara yönelik asker toplama afişleriyle karşılaşmıştır, fakat orduya katılma 1914 yılına kadar sadece küçük bir azınlık tarafından düşünülen bir seçenek olmuştur. Çoğunluk için devlet işleri kendilerine bilgi aktarılmayan ve danışılmayan, uzak ve apayrı bir alan olmuştur. Devlet günlük yaşamı düzenlemede nispeten küçük bir rol üstlenmekte ve bireylerden fazla bir talepte bulunmamaktadır. Bu bağlamda, "Ülkenin sana ihtiyacı var" sloganı halkın çoğu için çarpıcı ve alışılmadık bir düşünce sergilemiştir. Afişteki kompozisyon, Lord Kitchener'in görünmeyen bir yüze doğru-



Resim 67. Alfred Leete, *Ülkenin Sana İhtiyacı Var*, Asker toplama afişi tasarımı, 1914. Kraliyet Savaş Müzesi, Londra.

dan seslenmesi, kaçılması mümkün olmayan gözleri ve izleyiciye yönelen işaret parmağı birey ve devlet arasında birdenbire güçlenen bağa işaret etmektedir.

Bir asker ya da politikacıdan çok sembolik bir kişiye yer veren bu afiş formatı birçok ülkede kullanılmıştır. 1917 yılında ABD Ordusu için James Montgomery Flagg tarafından yapılan versiyonda (Resim 68) devlet ve ulusun birliği kadar Amerikalı prototipini de (beyaz ve ataerkil) simgeleyen Sam Amca figürü kullanılmıştır. Figürün vahşi görünümlü, otoriter yüz ifadesi Amerikan vatandaşı olmanın getirdiği çetin yükümlülükler konusunda izleyicide hiçbir şüphe bırakmamayı amaçlamıştır. VI. Savaş Harcı'nın desteklenmesi için ayrıca kartpostalların da yapıldığı 1917 Martı'nda basılan Fritz Erler'in (1868-1940) *Zafer İçin Yardım Et! Savaş Harcına Bağış Yap* adlı Alman afişinde (Resim 69) benzer bir manevi baskı sergilenmiştir. Erler, resmini cephedeki asker çizimlerine dayana



Resim 68. James Montgomery Flagg, *Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum*, 1917. Afiş. 101 x 71 cm. Kraliyet Savaş Müzesi, Londra.



Resim 69. Fritz Erler, *Zafer İçin Yardım Et! Savaş Harcına Bağış Yap*. 1917 Afiş. 56.5 x 41.5 cm. Kraliyet Savaş Müzesi, Londra.

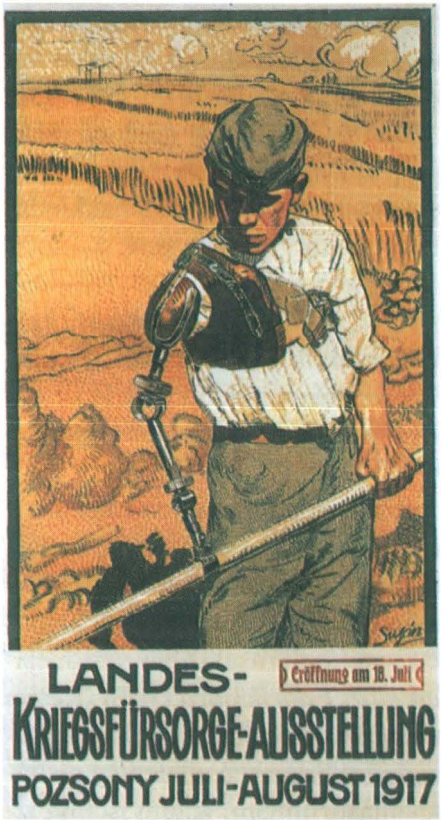
rak yapmıştır. Bu resimde de en dikkat çekici özellik askerin içten aydınlatılmış gibi görünen parlak gözleridir. Askerin kasvetli manzaraya bakarken tek gördüğü, hem askeri hem mistik anlamlar taşıyan uzak amacıdır. I. Dünya Savaşı'na katılan ülkelerde siper savaşının bir anlamda aydınlanma ve ruhsal temizlenmeyi sağlayan bir deneyim olduğu konusunda yaygın bir kanı oluşmuştur. Bu inanış yavaş yavaş ortadan kalksa da orduya kaydolmanın toplumu ahlaken arındıracağı ve güçlendireceği inanışı resmi teşviklerle yeniden güçlenmiştir. Ordu yaşamı, otoriteye itaatin ve sınıflar arası dayanışmanın gelişmesine yardımcı olduğu kadar toplumsal suçları, alkolizm ve tembelliği de yok edecektir.

Bu genel durum çerçevesinde savaştaki gerçek insan kaybını anlatan örnekler çok nadirdir. Macar sanatçı Pál Suján'ın (d. 1880) 1917 Yazı'nda Pozsony'de savaş yardımı amacıyla düzenlenen bir sergi için yaptığı sakatlanmış asker resmi sıradışı bir etkiye sahiptir (Resim 70). Suján'ın kırsal bir manzara içinde tasvir ettiği genç çocuk asker resmi Vincent Van Gogh'un (1853-90) ve köylü teması üzerinde çalışmış diğer XIX. yüzyıl ressamlarının gerçekçi çalışmalarının havasını taşımaktadır. Savaşın sonuçları konusunda açık bir eleştiri yapan afiş aynı zamanda terhis edilmiş askerin üretici işgücüne katılarak zirai ekonomiye yaptığı katkıya işaret etmektedir. Bu açıdan resim, sakatlanmış askerleri toplumun dışladığı aç dilenciler olarak betimleyen Alman Dadacı George Grosz'un (1893-1959) savaştan hemen sonra yaptığı karikatürlerindeki yırtıcı kızgınlıkla tezat oluşturmaktadır.

Asker toplama amacı taşıyan imgelerin çoğunda ulusun korunması ile ailenin korunması düşünceleri birleştirilmiştir. Bu bütünleştirme yoluyla ulusal ve kişisel bağlılıklardaki herhangi bir çatışma hem ulus hem de aileye yönelik sorumlulukları reddetmek olarak görülmüştür. Kadın ve çocukların yer aldığı afişler erkek olmanın egemenlik ve koruyuculuk, kadınlığın ise savunmasızlık olduğunu yineleyerek erkekleri göreve çağırmıştır. *İngiltere'nin Kadınları Gidin Diyor* adlı afiş (Resim 71) kadının evinin içindeki konumuyla erkeğin dış dünyadaki hareketliliğini karşılaştırmaktadır. Bu tarz imgeler annelerin genç erkek çocukları üzerindeki otoritelerini

kullanmaya çalışmıştır (o dönemde birçok acemi er aileleriyle birlikte yaşamaktadır). Afişteki anavatan düşüncesi ulus ve evlat sorumluluklarını harmanlayarak aileyi zor zamanlarda düzeni sağlayan gizli güç olarak sunmuştur. Kadınlar resmi ve gönüllü asker kaydetme kampanyalarında çalışmıştır. Bernard Shaw, toplum içindeki sivil erkekleri ödleklikle suçlayarak rezil etme âdeti hakkındaki kanısını biraz nefretle şöyle belirtmiştir: "Uygar genç kadınlar üniformasız tüm genç erkeklere birer beyaz tüy veriyor." Tanınmış yazar ve propagandacı Jessie Pope "Çağrı" adlı şovenist şiirinde "Sipere gidecek olan kim, sen misin ufaklık?" derken, savaş karşıtı şiirlerinde muharebelerdeki ölüm ve sakatlanmaları korkunç detaylarıyla anlatan Wilfred Owen (1893-1918) "Dulce et Decorum Est" adlı ünlü şiirini "Jessie Pope"a adamıştır.

Asker toplamak için yapılan propaganda sıkı sıkıya bağlı kalınan değerlere ulaşmayı amaçlarken savaşın yeni talepleri bu değerlere meydan okumuştur. Örneğin, kadınların savaş görevlerine katılımı ve geleneksel erkek alanlarına girişi, kadınlara aile ve kadınlığın resmi görünümleriyle çelişen yeni toplumsal roller verilmesini gerektirmiştir. *İngiltere'nin Kadınları Fabrikalara Gelin* (Resim 72) adlı İngiliz II. Dünya Savaşı afişi bu sorunla başa çıkma çabasını göstermektedir. Afişte, yukarı doğru bakarken alt açıdan resimlenen kadın cephane işçisi kahramanlaştırılmıştır. Kadın işçinin izleyiciyi içtenlikle karşılayan açılmış kolları aynı zamanda zaferin [*victory*] V'sini anımsatmak ister gibidir. Kadın işçi çalıştığı fabrikadan çıkan tank ve uçakları kutlar gibidir. Buna rağmen arka plandaki fabrika görsel merkezin altında bir noktaya yerleştirilmiş ve kadın işçi fabrikadan, endüstriyel makinelerden ve kirlilikten uzaklaştırılmıştır. Fabrikanın düşük nitelikli teçhizatı önemsenmemiş, bunun yerine dış görünümü son modaya uygun bir şekilde resmedilerek çekici kılınmıştır. Küçük mavi uçaklar, askeri donanımdan çok üretkenlik ve doğanın verimliliği arasındaki bağı ima eden göç halindeki bir kuş sürüsü gibi görünmektedir. Kadın fabrika işçisini ele alış biçimi, erkek işçilerle karşılaştırıldığında onların ağır sanayi makineleriyle özdeşleşmiş adaleleriyle yansıtılan görüntülerinden farklıdır. Geleneksel kahraman işçi tasviriyle ortak özellikler



Resim 70. Pál Suján, *Savaş Yardımı İçin Ulusal Sergi*, 1917. Afiş. 120.7 x 62.2. Kraliyet Savaş Müzesi, Londra.

taşımasına rağmen, bu özellikler varsayılan izleyicinin toplumsal cinsiyetini dikkate alarak değiştirilmiştir.

Afiş, kadınların endüstriyel savaş görevlerinde çalışmasının yarattığı toplumsal sorunları gizleme eğilimindedir. Yurtdışına gönderilen erkeklerin yerine fabrika ve tarlalarda çalışmaya başlayan çoğu İngiliz kadını, işlerinin gaspedilmesinden veya savaştan sonra maaşlarının kadın işçilerin aldığı miktara düşürülmesinden korkan bazı erkek mesai arkadaşlarının düşmanca tavırlarıyla karşılaşmıştır. Şehirden gelmiş yalnız kadınlar, kırsal topluluklarda geleneklere aykırı olarak düşünülmüş ve bir tehdit olarak görülmüştür. Kadınların endüstriyel işlerde çalışması için yapılan propagandanın



Resim 71. (üstte solda) *İngiltere'nin Kadınları Gidin Diyor*, 1914-19. Afiş. Kraliyet Savaş Müzesi, Londra.



Resim 72. (üstte sağda) *İngiltere'nin Kadınları Fabrikalara Gelin*, 1939-45. Afiş. Kraliyet Savaş Müzesi, Londra.

çoğu bu çalışmanın "bir sürelik" –anormal ve geçici bir çare– olduğunu vurgulamıştır. *İngiltere'nin Kadınları Fabrikalara Gelin* adlı afiş bu anlayışı kadın ile fabrika arasındaki uzak ve güçsüz bağlantı yoluyla destekler gibidir ve kadın işçilerin kadınlığını azaltmayacağını ima etmektedir. Karşılaşılan düşmanlığa rağmen savaş döneminin kadın işçileri bu durumu yeni bir özgürlük ve bağımsızlık deneyimi olarak hatırlamaktadır. Afiş aynı zamanda bu düşünceyi de ifade eder görünmektedir.

Asker toplama amacıyla kullanılan imgelerdeki sözde ulusal bütünlük ve mevcut eşitsizlik arasında ortaya çıkan gerilim, toplumsal cinsiyet konusunda olduğu gibi ırk konusunda da açık bir şekilde ortadadır. II. Dünya Savaşı esnasında ABD'de üretilen Joe Louis afişinde (Resim 73) 1938 yılında Alman şampiyon Max Schmeling'i yenerek milli kahramana dönüşen dünya ağır siklet boks şampiyonu kullanılmıştır. Pearl Harbor'ın bombalanmasından kısa bir süre sonra askere yazılması ve asker toplama eylemlerine sansasyonel katılımlarıyla siyahların savaşa destek olması için düzenlenen kampanyaların temel kişiliklerinden biri olmuştur. Bununla birlikte, bu hükümet kampanyasının savaş için ırkların işbirliği şeklindeki üstü kapalı resmi çağrıları eşitliğe yönelik kuvvetli taleplerle çelişmiştir. ABD silahlı kuvvetleri toplumsal yaşamın diğer birçok alanında olduğu gibi ayrımcıdır ve ırklar arası ortaklaşmayı vurgulayan asker toplama kampanyası sık sık beyaz izleyici ve politikacıların düşmanca tepkilerine maruz kalmıştır.

Avrupa uluslarının sömürgelerinde başlattığı asker toplama kampanyalarında da benzer çelişkiler vardır. Fransa, Almanya, İngiltere ve Belçika'nın Afrikalı ve Asyalı halkı gönüllü veya zorunlu olarak askere alma uygulamaları eskilere dayanmaktadır: bu aslında uzun süredir varolan zorunlu işgücü uygulamasının bir uzantısıdır. I. Dünya Savaşı'nda yaklaşık olarak 300.000 Afrikalının öldürüldüğü tahmin edilmektedir. II. Dünya Savaşı Avrupa'nın sömürge gücünü zayıflatmıştır. Bu durum kısmen sömürge idarelerinin kaynaklar üzerindeki tavırlarından kaynaklanmıştır. Ancak, aynı zamanda yapılan milliyetçi propagandalar istemeden sömürge halklarının politik bilincinin de yükselmesine ve kendi milli bağım-



Resim 73. *Er Joe Louis Diyor ki: Kendi Payımıza Düşeni Yapmaya Gidiyoruz Ve Kazanacağız Çünkü Biz Tanrı'nın Tarafındayız*, 1941-45. Afiş. Amerikan Ulusal Arşivleri.

sızlık taleplerini güçlendirmelerine yol açmıştır. Fransız ve İngiliz sömürge yönetimlerinin Almanya ve Japonya karşıtı propagandaları düşmanlarının yayılımcı politikalarına zarar vermiştir. Halihazırda Avrupa idaresi altında yaşayan Asya ve Afrika nüfusuna bu mesajlar yöneltildiğinde ironik bir şekilde sadece ırkçılık karşıtı siyaset bilincinin gelişmesine yardım etmiş ve de Asya ve Afrikalıların silahlı çatışmalarla yabancı egemenliğine karşı çıkması olanağını hazırlamıştır.

B. GÖRÜNTÜ BOMBARDIMANI VE SANSÜR

II. Dünya Savaşı boyunca yapılan devlet propaganda düzenlemeleri daha önce benzeri görülmemiş bir seviyeye ulaşmıştır. ABD'nin savaşa girmesinden sonra, Amerikan kamuoyu savaşla ilgili görüntülere boğulmuştur. Örneğin, 1942 yılında kurulan Savaş Haberleri Ofisi önemli bulunan afişlerden 1.5 milyon kopya bastırmış ve her ay 100.000 haber ilanını metrolara, tramvaylara ve otobüslere asmıştır. Ordu Muhabere Birliği 3.000 adet film üretmiş ve bunlardan 400.000 kopya dağıtmıştır. Sonuç olarak, bu filmler her ay 8.5 milyon izleyiciye ulaşmıştır. Amerikan sinemalarında sıradan bir haftada ortalama 50 milyon kişi kısa resmi haber filmlerini izlemiş ve 1943 yılında savaş konulu filmler Hollywood yapımlarının neredeyse üçte birini oluşturdu. Amerikan Hükümeti'nin haber politikası çok sayıda savaş görüntüsü üretimi ile tüm medya alanlarını etkileyen acımasız bir sansür uygulamasını bir arada yürütmüştür. Savaş muhabirleri ve fotoğrafçıları tarafından gazete ve dergilere binlerce fotoğraf gönderilmiş, ancak bunlar basılmadan önce "uygun olmayan" çeşitli konularla ilgili olanların yayımlanmasını engelleyen sansür sürecinde dikkatle incelenmiştir. Belgesel nitelikli savaş kanıtlarını propagandaya dönüştüren de bu süreçtir.

Yasaklananlar arasında en duyarlı davranılan fotoğraflar ölü Amerikan askerlerinin yer aldığı görüntülerdir. Bu fotoğrafların neredeyse tümüne el konulmasına rağmen savaş ilerledikçe, hükümet yetkilileri yurtiçindeki huzuru sağlamak için az sayıdaki fotoğrafı

uygun şekillerde basına ulaştırmıştır. Bu fotoğraflar dikkatle seçilmiş, sadece ölü askerlerin kahraman olarak gösterilmesi geleneğine uyan resimler yayımlanmıştır. Yaralı Amerikan askerlerinin resimleri de nadirdir, tedavisi yapılmakta olan, hafif yaralı ve mutlu görünen (fakat eve döneceği için de fazla mutlu olmayan) asker fotoğraflarının yayımlanma olasılığı daha fazla olmuştur. Sadece düşman saldırıları sonucu ölen ya da yaralanan Amerikan askerlerinin fotoğrafları yayımlanmış; kaza sonucu, kendi kendini yaralamalar ya da "arkadaş ateşi" nedeniyle gerçekleşen kayıplar sansürlenmiştir. Ordu yaşamı sunulurken de kavgalar, sarhoşluk, müsriflik, beceriksizlik ve kaba cinsel tavırlar dışlanmıştır. Ciddi psikolojik sorunlar yaşayan askerleri gösteren fotoğraflara el konmuştur. Düşman kayıplarının fotoğrafları kolayca yayımlanmış, Amerikan saldırılarıyla ölen sivillerin görüntüleri ise yasaklanmıştır. Ortak insani özelliklerin sergilenmesinin azaltılması için düşman halklara, özellikle de Japonlara ait genel görüntüler gözden geçirilmiştir.

Bu ayıklama işlemi, askerlerin çektiği zorlukların bir kısmını gösterip ülke içinde savaş gücüne bağlılığı sürdürmeyi amaçlarken bir taraftan da daha fazla asker toplanabilmesi için yeterince olumlu bir havanın oluşmasını sağlamıştır. Cephedeki birçok asker, sivillere nakledilen bu yumuşatılmış görüntülere öfkelenmiş, bazı gazeteler uygulanan sansür politikasını eleştirmiştir. Ancak, tüm bunların üzerinde resmi bakış açısı basının savaşı nesnel olarak bildirmekten çok savaşa yardım etmesi yönünde olmuştur.

C. DÜŞMANA NİŞAN ALMAK

II. Dünya Savaşı'nda yapılan bir İtalyan afişinde (Resim 74) ABD Silahlı Kuvvetleri'ni simgelemek üzere siyah bir asker kullanılmıştır. Asker, ganimet olarak klasik sanatın en gözde eserlerinden biri olan antik *Milo Venüsü* heykelini alan uygarlıktan yoksun bir vandal olarak resmedilmiştir. Bu kaba saba görüntü İtalyan izleyicisinde çeşitli çağrışımlar yapacak şekilde tasarlanmıştır. Afiş, bir bakıma, düşmanın temsilinde başvurulan basmakalıp stratejinin bir ör



Resim 74. Gino Boccasile, Amerikan karşıtı İtalyan afişi, 1941-45.

neğidir, düşman kadınlara kötü davranan biridir: İşgal tecavüz kavramıyla sembolleştirilir. Düşmanın bu şekilde canavarlaştırılması savaşan ulusların sıkça başvurduğu bir yöntemdir. Her iki dünya savaşında da sayısız afişte düşman, yontulmamış İngiliz Tommy, barbar Rus veya alaycı Prusyalı görevli kılığında kadınları tecavüzle tehdit ederken resmedilmiştir. İtalyan afişteki "kadın" bir heykel olduğu için tecavüzü, düşmanın milli kültüre (ve mülkiyete) saldırısının sembolü olarak sunan gizli kendini beğenmişlik duygusu resimde açık bir şekilde ortaya çıkmıştır. Irkçı önyargıları harekete geçirmek amacıyla siyah bir askerin seçilmesi Amerikan kültürünün bayağı olduğu yönündeki yaygın düşünceyi öne çıkarmak için kullanılmış olabilir. İtalya'nın klasik kültür mirasının saflığı çağrıştırmasına karşılık Amerikan kitle kültürü –örneğin caz müziği– maddeciliği ve çöküşü anımsatmaktadır.

Genellikle düşman saldırganlığının masum kurbanları olarak gösterilen kadınlar, bazı örneklerde habersiz işbirlikçiler ya da kasıtlı hainler olarak "içerdeki düşmanlar" şeklinde canlandırılmıştır. *Sessiz Kal O Kadar da Aptal Değil – Dikkatsiz Bir Sohbet Yaşamlara Mal Olur* adlı İngiliz afişi (Resim 75) bir sohbet ortamında alımlı bir sarışının etrafını saran askerleri resmetmiştir. Kadının bir ajan mı yoksa sadece bir dedikoducu mu olduğu açıkça belirtilmemiş olmasına rağmen kurnaz görüntüsü, birliklerin tayini veya gemi manevraları gibi herhangi bir askeri bilgiyi taşıyabileceğini ima etmektedir. Her iki durumda da savaşın zorlu yaşam koşullarına uymayan makyajı, mücevherleri ve parlak gece elbisesi ile kadının ahlaki kayıtsızlığına işaret edilmektedir. Savaşa doğrudan katılan hükümetlerin tümü düşman ajanlarının her yerde olabileceğini ileri sürerek dikkatsiz konuşmalar yapılmaması amacıyla kampanyalar yürütmüşlerdir. Bu durum gizli bilgilerin kontrolü konusundaki askeri gereklere hizmet etmesine rağmen tüm sivilleri bu gizlilik ortamına bulaştırarak, halkı resmi bir sansür ve gözetleme anlayışına itaat etmesi ve bu anlayışın gelişmesine yardımcı olması için teşvik etmiştir.

Düşman nüfuslar da propaganda izleyicileri olarak hedef alınmıştır. Bu amaçla radyo yayınları yanıltıcı ve zayıflatıcı bilgilerin



Resim 75. *Sessiz Ol! O Kadar da Aptal Değil-Dikkatsiz Bir Sohbet Yaşamlara Mal Olur*, 1940'ın başları. Afiş. Kraliyet Savaş Müzesi, Londra.

savunma hatlarını ve ulusal sınırları geçmesinin bir aracı olarak kullanılmıştır. Örneğin Pasifik'te Japon ordusuyla savaşan Amerikan birlikleri "Tokyo Gülü"nün sesine aşinaydı. Propaganda yayını yapan bu radyo programı, sanılanın aksine bir değil, tam on iki kadından oluşan bir ekip tarafından hazırlanıyordu. Japon radyo istasyonlarından çalınan Amerikan swing müziği ve askerlerin Amerika'ya geri dönünce yaşayacakları olası yaşamları veya geride bıraktıkları sevgilileri hakkındaki duygusal sohbet yayınıyla birliktekilerin kendilerini yalnız hissetmeleri ve sıla hasreti çekmeleri sağlanmaya çalışılmıştır. Bunun Amerikan askerlerinin moralini nasıl etkilediğini tahmin etmek güçtür. Birliklerin genç Japon kadınlarına verdikleri takma ad sevecen görünmektedir. Fakat savaş sonunda "Tokyo Gülü" takımından Iva Toguri D'Aquino Amerikan hükümetince yargılanarak devlete ihanetten suçlu bulunmuş ve altı yıl hapsedilmiştir.

Savaş sırasında dağıtılan el ilanlarında ise daha kaba bir yaklaşım sergilenmiştir: Düşman ulusu küfürlü, yıkıcı, moral bozucu veya düzmece haberlerle "bombalamak". Bunlar genellikle düşman askerlerini teslim olmaları konusunda sıkıştıran ve onlara iyi muamele göreceklerini vadeden yayınlardır. II. Dünya Savaşı'ndaki tüm uluslar bu yöntemi kullanmıştır. Amerika, sadece 1941 ve 1945 yılları arasında Uzakdoğu'da uçaklardan 90 milyon el ilanı atmıştır. El ilanlarının çoğunluğu etkisiz kalsa da atılan el ilanları bir başka mesaj daha vermektedir: bir yere kâğıtla ulaşabilenler bombayla da ulaşabilir.

D. TELEVİZYONDA SAVAŞ

Sinemanın icadıyla savaş ve kitle kültürü bir araya gelmiş olsa da sinema, televizyonun doğrudan anlatım gücüne ve çabukluğuna ulaşamamıştır. Televizyon 1950'lerin başında endüstrileşmiş ülkelerin çoğunda günlük yaşamın bir parçası olmuştur. Ancak, televizyon ve savaşın tehlikeli birlikteliği Amerikan izleyicisine ilk olarak 1960'ın sonlarında Vietnam Savaşı'yla nakledilmiştir. Haber kamc-

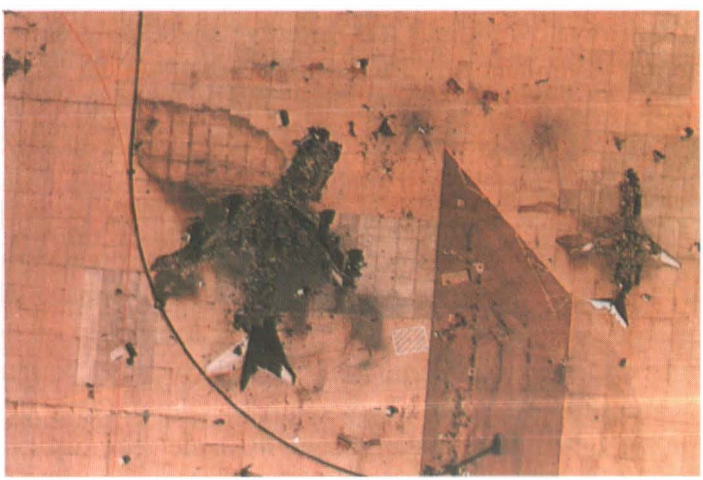
ralarına savaşta muharebe alanlarına, ülke içinde ise savaşın neden olduğu önemli sosyal krizlerin kanıtları olan gösteri ve ayaklanma meydanlarına rahatça girme izni verilmiştir. Televizyon görüntülerinin ortaya çıkardığı ahlaki karmaşanın farkına varıldığında Hollywood'un geleneksel savaş filmlerindeki basit formüllerinin modası geçmiştir. Savaş sırasında Hollywood film şirketlerinden çok azı Vietnam Savaşı konusuyla uğraşmak istemiştir. Ateşli savaş yanlısı *The Green Berets* [Yeşil Bereliler] filmi (Resim 76) bu konudaki nispeten az sayıdaki istisnalardandır. Başrol oyuncusu John Wayne (1907-1979) tarafından yapımı ve yardımcı yönetmenliği yapılan film aslında "Dodge City" adındaki bir Vietkong tarafından basılan bir Amerikan karargâhını anlatan bir westerndir. Film biçimsel olarak (özel birliklerin ana yerleşim bölgesinden uzaktaki bir grup in-



Resim 76. *Yeşil Bereliler*, başrol oyuncusu, yapımcı ve yardımcı yönetmen John Wayne, 1968. Film karesi.

sanı kurtardığı) süvari filmleri ile (barış yanlısı bir hukuk adamının istemeden silahlı savaşa zorlandığı) intikam westernleri alt-türlerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. ABD'deki küçük bir grubun savaş karşıtı eylemlerinin doruğa çıktığı ve kalan büyük kitlenin tedirginliğinin gittikçe arttığı 1968 yılında gösterime giren film başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Vietnam'dan gönderilen rahatsız edici fotoğrafların ülke kamuoyunda ABD'nin müdahalesinin doğruluğu ve etkinliği hakkındaki endişesinin artmasında önemli bir etkisi olduğuna dair hiç şüphe yoktur. Televizyon yayınları John Wayne'nin ahlak anlayışını modası geçmiş hale getirmiş olmasına rağmen Amerikan medyasının özellikle ilk yıllarındaki egemen görüşü genelde hükümetin savaş amacına destek vermiştir. Medyanın savaş filmlerine yaklaşımı muğlaktır: potansiyel bir tehlikeyi işaret eden görsel kanıtlar hiçbir sınırlamaya maruz kalmadan yayımlanmasına rağmen haber sunma biçimi oluşacak etkiyi bir miktar sınırlandıracak şekilde değiştirilmiştir. Vietnam çatışmaları ve ABD'deki ayaklanmalarda hasar görmüş cadde görüntüleri izleyici üzerinde yaratacağı şok etkisini azaltmak için yayıncılar tarafından tasarlanan çeşitli şekillerde "paketlenmiştir." 1960'ların sonunda yeni bir haber sunma biçimi ku-



Resim 77. Çöl Fırtınası Harekâtı, 1991 Körfez Savaşı. Askeri hava fotoğrafları.

ral haline gelmiştir. Bu yeni yöntem "Mutlu Haber" olarak tanımlanmıştır. Mutlu haberlerde, öyküler tek bir sunucu tarafından okunmamış bunun yerine TV stüdyosunun keyifli ortamıyla bütünleştirilmiştir: 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. Üzücü görüntü ve haberleri yapay bir normallik atmosferi içinde sunan bu üslup toplumsal sorunlara eleştirel bir gözle bakma potansiyelini en alt seviyelere düşürmüştür.

Körfez Savaşı'nda karşılıklı ateş 16 Ocak 1996 günü aniden başladığında Başkan George Bush savaşı 160 milyon Amerikalı ile birlikte televizyonda canlı izlemiştir. Bu görüntülerin Amerikan televizyon tarihindeki en yüksek izlenme oranına sahip olduğu söylenmektedir. Daha sonraki haftalarda televizyon ekranlarından günün yirmi dört saati çok sayıda görüntü, uydu yoluyla ulaştırılan canlı raporlar ve uzmanlar ordusunun "analizleri" arka arkaya aktarılmıştır. Televizyonda bu konuya ayrılan yer ve zaman Washington ve diğer Koalisyon ülkelerinin hükümet liderleri tarafından planlanmış bir "haber politikası" işbirliğiyle dikkatli biçimde yönetilmiştir. Televizyon muhabirleri kesin kurallar altında çalışmıştır: askerlerle ani görüşmeler yapmak; "şiddetli acı veya ciddi şok" yaşayan askerlerin fotoğraflarını ve "kötü görünen, ciddi yaralar yüzünden acı çeken hastaların görüntülerini" yayınlamak yasaktır. Yaralı veya öldürülmüş Irak askeri ve sivillerini 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. Son model ateşli silahların "zeki" teknolojilerinin hassaslık dereceleri, havadan çekilen fotoğraflar ve pilot kabini kameralarının video görüntüleri doğrultusunda nadiren sorgulanmıştır (Resim 77). Haftalar boyunca gece gündüz süren bombalamalarda atılan patlayıcıların esas miktarı ile hedefler üzerindeki etkileri açıklanmaz ve tasavvur edilemezken, dikkatle seçilerek kurgulanmış kan içermeyen görüntüler televizyon izleyicilerinin (ve bilgisayar oyunu tasarımcılarının) hayalgücünü hızla ele geçirmiştir.

E. SAVAŞI HATIRLAMAK: SAVAŞ ANITLARI VE KARŞI-ANITLAR

Bir savaş nasıl hatırlanmalıdır? Savaş anıtları sadece ölenlerin anısına mı yoksa onların uğruna öldükleri değerlere mi adanmalıdır? Kimlerin ölenleri anmak için semboller üretme hakkı vardır; bu sadece bireylere tanınan bir hak mıdır yoksa ulusal anma ve uzlaşma günlerini düzenlemek devletin yükümlülüğü müdür? Bu sorular matemin kişisel ifade biçimleri ile tarihin kamusal sunumu arasında çeşitli gerilimlere neden olmuştur. Örneğin, İngiltere'de I. Dünya Savaşı'nın başlarında halk siperlerde öldürülen mahalli komşuları için el yapımı geçici, küçük "sokak anıtları" oluşturmuştur. Bunlar hükümet siparişiyle yapılan daha büyük anıtların yerleştirilmesi için adım adım kaldırılmıştır. Amaç, daha uzun süreli ve vakur anıtların yapılması olduğu kadar hükümetin savaş ve ulus konusundaki düşünceler üzerindeki resmi denetimini sürdürme ve sokak anıtlarının, bazen olduğu gibi, eleştirel veya tepkisel duyguları ifade etme yolları olmasını engelleme amacını da taşımıştır.

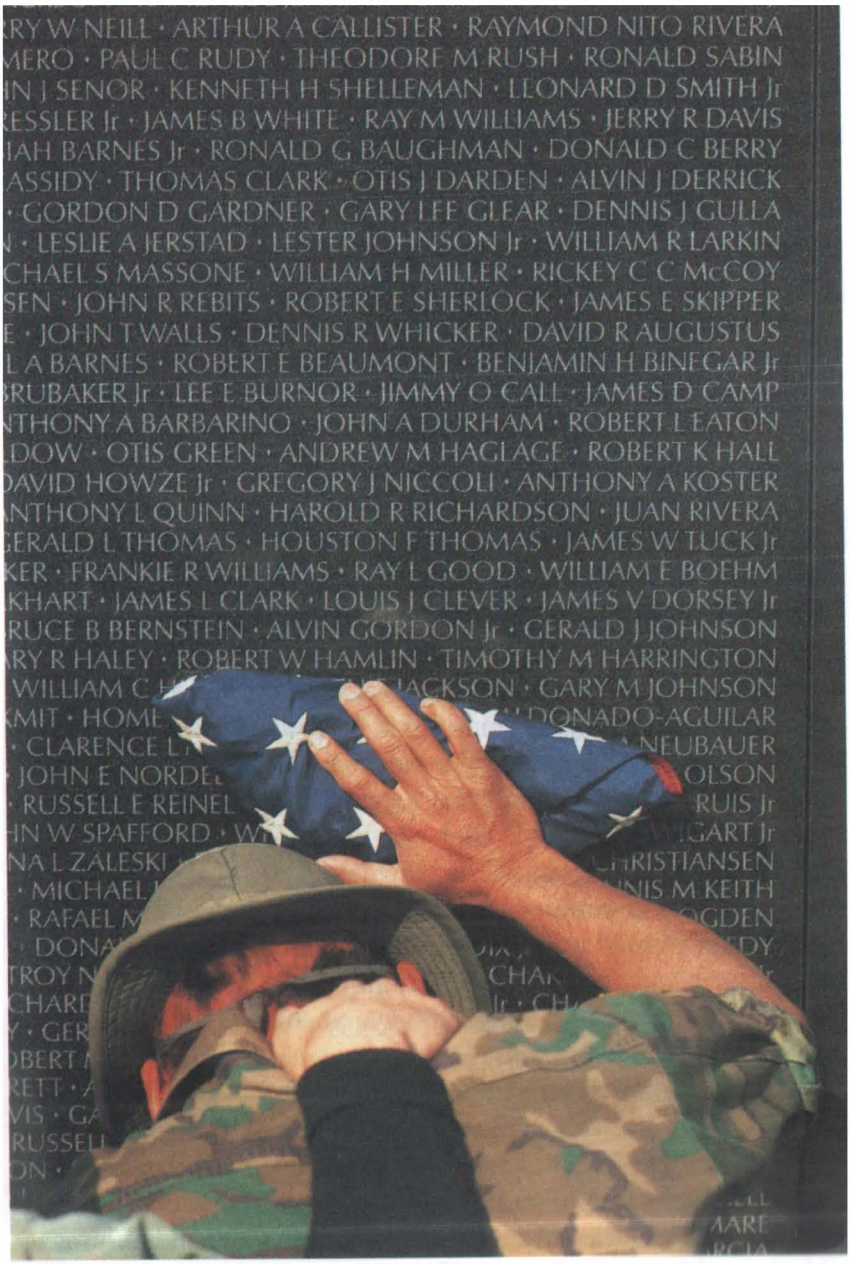
Batı'da yakın zamanlarda hiçbir savaş Vietnam Savaşı kadar çok tartışma yaratmamıştır. Maya Lin'in tasarladığı Amerika'daki ilk büyük savaş anıtı olan Vietnam Gazileri Anıtı'nın tamamlandığı 1982 yılında bile savaşın Amerikan kamuoyunda yarattığı derin ve sancılı görüş ayrılıkları hâlâ etkisini korumuştur (Resim 78 ve 79). Anıtın mekânı için Washington Federal Parkı'ndaki Constitution Gardens seçilmiştir. Constitution Gardens Beyaz Saray'ın yakınında, dikilitaş şeklindeki Washington Anıtı ve oturan bir Abraham Lincoln heykelinin bulunduğu neo-klasik bir tapınak olan Lincoln Anıtı gibi ülkenin ünlü anıtlarıyla döşenmiş bir parktır. Amerika'nın ulusal kahramanlarına adadığı bu muazzam anıtlarla Vietnam Gazileri Anıtı arasındaki zıtlık büyük tepkilere neden olmuştur. Bir yorumcu anıtı "utanç hendeği" olarak adlandırmıştır. Anıt 125° açıyla birbiriyle kesişen, uçlara doğru incelen iki siyah granit duvardan oluşur. Arkadan bakıldığında üst kısmın yer seviyesinde olması ve belli bir mesafeden görünmemesi için anıtın sırt tarafı toprağa yaslanmıştır. Eleştirmenler kolayca görülebilen eleştirelli-



Resim 78 ve 79. Maya Lin, *Vietnam Gazileri Anıtı*, Washington DC, 1982.

(Maya Lin anıt için yaptığı tasarımı şöyle anlatmıştır: "Ölümün ve birini kaybetmenin ne olduğu hakkında düşündüm...zamanla azalan fakat hiçbir zaman tam olarak iyileşmeyen keskin bir acı. Bir yara izi. Bu fikir orada yere basarken aklıma geldi. Bir bıçak al, yerde bir yarık aç ve çimenler zamanla onu iyileştirsin. Kayada bir yarık açmış ve onu parlatmışsın gibi.")

ği, kasvetli sessizliği ve ayrıca vatansever duyguları veya bunun dışındaki herhangi bir olumlu düşünceyi nakletmeyişi sebebiyle anıta itiraz etmiştir. Ancak, bahsedilen bu nitelikler kasıtlı hiçbir politik ifadenin yer almadığı sadece 1959-1975 yılları arasındaki harekâtta öldürülen veya kaybolan 58.000'den fazla Amerikalı kadın ve erkeğin isimlerinin bulunduğu bir anıt tasarımı talebinde bulunan Vietnam gazilerinin eser şartnamesinde zorunlu tutulan özelliklerdir. Kişisel yardımlarla finanse edilen projeyi başlatan Vietnam gazileri anıtın savaşa ya da ulusa değil, Vietnam'da hizmet edenlere adanması gerektiği konusunda kararlı davranmışlardır. Özellikle anıtın bir propaganda malzemesi *olmaması* istenmiştir. Eserde herhangi bir olumlu imge veya sembolün yer almaması, askerlerin ölüm nedeninin kesinlikle övülmesi gerektiği konusunda ısrarcı


RRY W NEILL · ARTHUR A CALLISTER · RAYMOND NITO RIVERA
MERO · PAUL C RUDY · THEODORE M RUSH · RONALD SABIN
IN J SENOR · KENNETH H SHELLEMAN · LEONARD D SMITH Jr
ESSLER Jr · JAMES B WHITE · RAY M WILLIAMS · JERRY R DAVIS
IAH BARNES Jr · RONALD G BAUGHMAN · DONALD C BERRY
ASSIDY · THOMAS CLARK · OTIS J DARDEN · ALVIN J DERRICK
· GORDON D GARDNER · GARY LEE GLEAR · DENNIS J GULLA
N · LESLIE A JERSTAD · LESTER JOHNSON Jr · WILLIAM R LARKIN
CHAEL S MASSONE · WILLIAM H MILLER · RICKEY C C McCOY
SEN · JOHN R REBITS · ROBERT E SHERLOCK · JAMES E SKIPPER
E · JOHN T WALLS · DENNIS R WHICKER · DAVID R AUGUSTUS
L A BARNES · ROBERT E BEAUMONT · BENJAMIN H BINEGAR Jr
RUBAKER Jr · LEE E BURNOR · JIMMY O CALL · JAMES D CAMP
NTHONY A BARBARINO · JOHN A DURHAM · ROBERT L EATON
LDOW · OTIS GREEN · ANDREW M HAGLAGE · ROBERT K HALL
DAVID HOWZE Jr · GREGORY J NICCOLI · ANTHONY A KOSTER
NTHONY L QUINN · HAROLD R RICHARDSON · JUAN RIVERA
GERALD L THOMAS · HOUSTON F THOMAS · JAMES W TUCK Jr
KER · FRANKIE R WILLIAMS · RAY L GOOD · WILLIAM E BOEHM
KHART · JAMES L CLARK · LOUIS J CLEVER · JAMES V DORSEY Jr
RUCE B BERNSTEIN · ALVIN GORDON Jr · GERALD J JOHNSON
RY R HALEY · ROBERT W HAMLIN · TIMOTHY M HARRINGTON
WILLIAM C
JACKSON · GARY M JOHNSON
KMIT · HOME
DONADO-AGUILAR
· CLARENCE L
NEUBAUER
JOHN E NORDE
OLSON
· RUSSELL E REINEL
RUIS Jr
HN W SPAFFORD · W
GART Jr
NA L ZALESKI
HRISTIANSEN
· MICHAEL
NIS M KEITH
· RAFAEL M
OGDEN
· DONA
TROY N
CHA
CHARD
Jr · CH
Y · GER
BERT
RETT · A
VIS · GA
RUSSEL
ON ·
AARE

olan Başkan Reagan'ın ilk İçişleri Bakanı James Watt gibilerin düşmanca tepkilerine neden olmuştur. Devam eden baskı sonucunda yakın mesafeye daha sonra üç Amerikan askerini temsil eden gerçekçi üslupta yapılmış bir heykel ve Amerikan bayrağı için bir direk eklenmiştir.

O sırada Yale Üniversitesi'nde öğrenci olan yirmi bir yaşındaki Maya Lin, 1421 isimsiz başvurunun yapıldığı tasarım yarışmasını kazandıktan sonra anıtın "insanların kaybetme duygusunu ve bu duygudan kurtulmaya yönelik sağalma sürecini kavramasını" hedeflediğini söylemiştir. "Böyle bir yitirişin farkına varan her birey bununla kendisi başa çıkmak zorundadır. Sonuç olarak ölüm kişisel ve özel bir meseledir; bu anıtın olduğu yer de kişisel tepkiler ve özel hesaplaşmaların yapılabileceği sessiz bir alandır." Lin'in anıtı kişilerin tek başlarına düşünebilecekleri bir yer olarak tasarlaması anıtın bir propaganda nesnesi olmadığının altını çizmektedir, çünkü propaganda genellikle bir ifadenin kolektif olarak algılanmasını sağlamak için planlanmıştır. Kamuoyunda derin ayrılıklara neden olan böyle bir savaşa yönelik hiçbir imge ya da objenin tek bir ortak tepkiyi gerektiği gibi içeremeyeceği düşünüldüğünden, anıt bireysel anmalar için bir mekân ve yazılı bir metin sağlamak üzere tasarlanmıştır. Burası aynı zamanda küçük topluluklar için bir buluşma noktası olmuş ve ziyaretçiler bazen anıta, daha sonra bir arşivde korunan, çiçekler, fotoğraflar veya (bazıları kızgın ve isyankâr olan) mesajlar iliştirmiştir. Anıt etraftaki diğer anıtlardan bilinçli olarak farklılaştırılmış yapısıyla, Vietnam Savaşı'nın Amerikan tarihindeki sorunlu yerini ifade etmektedir. Washington ve Lincoln Anıtları'nın uzun, beyaz ve kendinden emin görünüşlerinin yansımaları anıtın parlak siyah taş duvarlarında görülebilir. Vietnam Gazileri Anıtı'nın yüksek olmayan, kişiye yönelik ve yatay biçimi bu anıtların tam zıttıdır.

Vietnam Gazileri Anıtı ulusal kimliğin sembolü olarak inşa edilen geleneksel anıtların açıkça ifade ettiği didaktik monoloğa muhalif bir alternatiftir. Siyasi kamusal anıt geleneğindeki azalma "kamu" ve "halk" kavramlarının tek bir kategori olarak düşünülmesinin sona ermesinden kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda ulusal tarihlerin çeşitli ve çelişik yorumları olduğu anlamına da gelmekte-

dir. Almanya'da tarih konusunda çalışan sanatçılar savaşı ve Soykırımı hatırlatmanın gerektirdiği etik sorumluluklar konusunda karmaşık bir tartışmaya dahil olmuştur. Bu tartışma "bir kaide üzerindeki obje" biçimindeki faşist propaganda üslubunun niteliklerini yansıtır görünen geleneksel anıtların yan anlamları üzerine odaklanmıştır. Faşizme karşı olan anıt bir karşı-anıt olmalıdır: bir anıtın faşizan kamusal iletişim biçimlerinden farklılaşması, halka yönelik değişik bakış açılarını barındırmasını ve birlik, kader, devamlılık efsanelerine karşı koymasını sağlayacak karşılıklı bir kamusal etkileşime girmesini gerektirmektedir. Yakın zamanda yapılan birçok anıt arasında Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz'in tasarlayıp Hamburg banliyölerinden biri olan Harburg'da 1986 yılında gerçekleştirdikleri *Faşizme, Savaşa ve Şiddete Karşı -ve Barış ve İnsan Hakları Adına Anıt* (Resim 80 ve 81) yok olmak üzere planlanmış bir öz-eleştiri anıtıdır. Sanatçılar mekân olarak onlara önerilen park yerine bir alışveriş merkezinin yanındaki sıradan bir caddeyi seçmişlerdir. Anıt ince yumuşak bir kurşun tabakayla kaplanmış 12 metre yüksekliğinde ve 1 m^2 alanında içi boş, alüminyum bir direktir. Vietnam Gazileri Anıtı gibi uzaktan fark edilmeyecek şekilde ve izleyicisiyle iç içe geçecek biçimde tasarlanmıştır. Sanatçılar yoldan geçenleri kurşun tabaka üzerine isimlerini yazarak faşizm ve şiddete karşı direnişlerini ifade etmeye teşvik etmişlerdir. Sütun alçalarak zemin altına yerleştirilmiş boş bölmeyi yavaş yavaş dolduracak şekilde tasarlanmıştır. Anıt dibe gömülürken üst yüzeyler daha fazla ismin yazılabileceği şekilde boşalacak ve yazılan her isim daha sonra yavaş yavaş kaybolacaktır. İnsanlar isimlerini ekledikçe bunlarla birlikte bu anti-faşist söylemi sokakların sansürsüz diliyle, alaycı ve ırkçı yorumlarla, sloganlar ve simgelerle çarpıştırarak hareketli bir tartışmayı başlatan grafiti karmaşası da çoğalmıştır. Sanatçılar bu olası tahripkârlığı önceden tahmin etmişlerdir; Gerz "Neden bu toplumsal olguyu kendi haline bırakıp, anıtın sosyal yapıyı ortaya sermesine izin vermiyoruz? Esas istemediğimiz üzerinde insanların ne düşünmeleri gerektiğinin yazılı olduğu dev bir sütundur" yorumunu yapmıştır. Sanatçılar projeyi planlarken belleği sıkıca denetleyen veya bugünün çelişkilerinden uzaklaştıran bir anıt üretmekten kaçınmıştır.

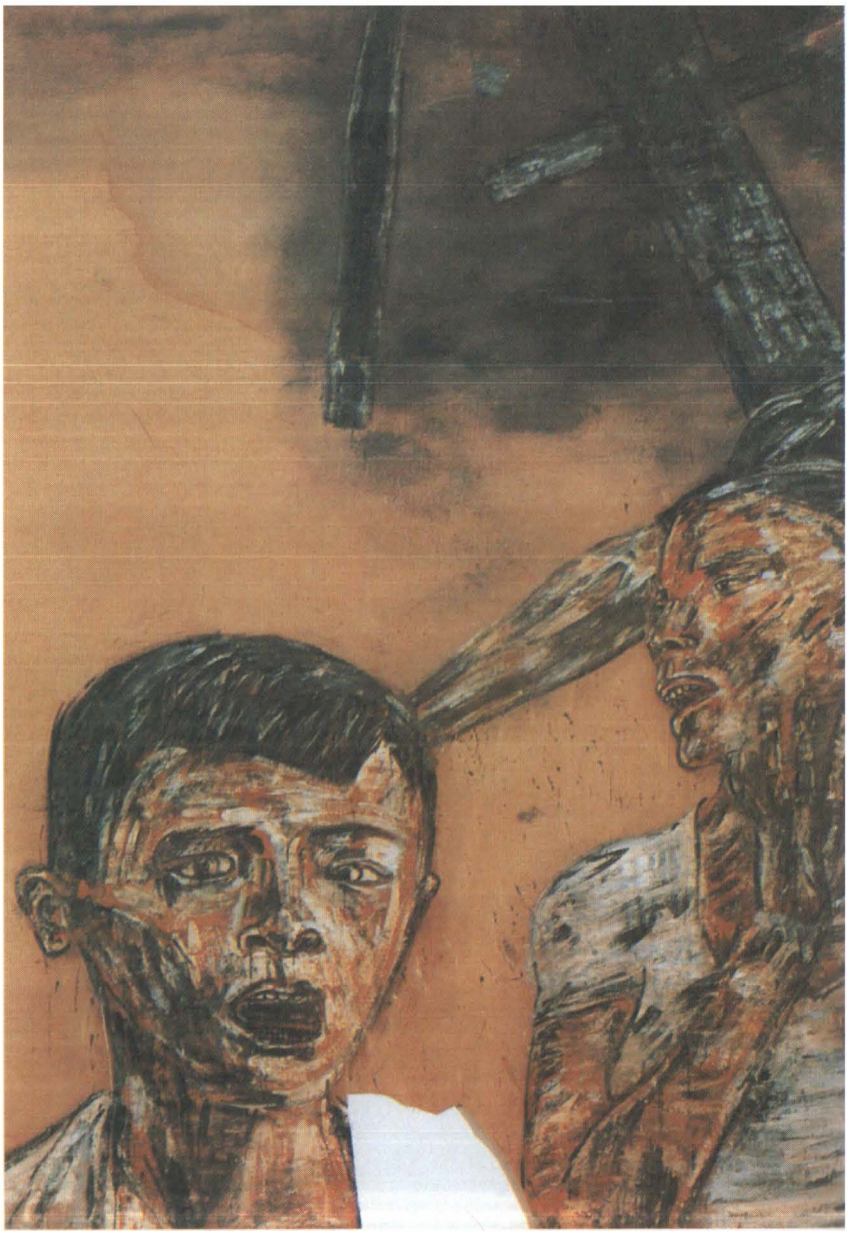


Resim 80. Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz, *Faşizme, Savaşa ve Şiddete Karşı Barış ve İnsan Hakları Adına Anıt*, Harburg, 1986.

(Tabanın yanındaki geçici bir yazıtta şöyle denmektedir: "Harburg vatandaşlarını ve ziyaretçilerini isimlerini buraya bizimkilerin yanına eklemeleri için kasabaya davet ediyoruz. Bunu yaparak olası tehlikelere karşı her zaman tedbirli olma sorumluluğunu üstleneceğiz. Bu 12 metre uzunluğundaki kurşun kolonun üzerindeki isimler arttıkça, kolon yavaş yavaş aşağıya inecektir. Bir gün tamamıyla ortadan kaybolacak ve faşizm karşıtı Harburg anıtının yeri boşalacak. Sonuç olarak adaletsizliğe karşı yükselebilecek olan sadece bizleriz.")



Resim 81. Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz, *Faşizme, Savaşa ve Şiddete Karşı Barış ve İnsan Hakları Adına Anıt* (detay). Harburg. 1986.



V
Muhalif sanat: Vietnam'dan AIDS'e



Sanatçı John Latham, 1967 Mayısında Clement Greenberg'in makalelerinin toplandığı *Art and Culture* (1961) kitabının okul kütüphanesinde bulunan kopyasına zarar verdiği için Londra'daki St. Martin Güzel Sanatlar Okulu'ndaki *part-time* okutmanlık görevinden çıkarıldı. Greenberg, o tarihte ABD ve Batı Avrupa'da büyük bir ticari ve eleştirel başarı kazanan Amerikan soyut sanatının estetik değerlerinin gelişmesini sağlayan yazılarıyla Amerika'daki en ünlü modernist eleştirmendi. Greenberg'in yazılarındaki dolaylı

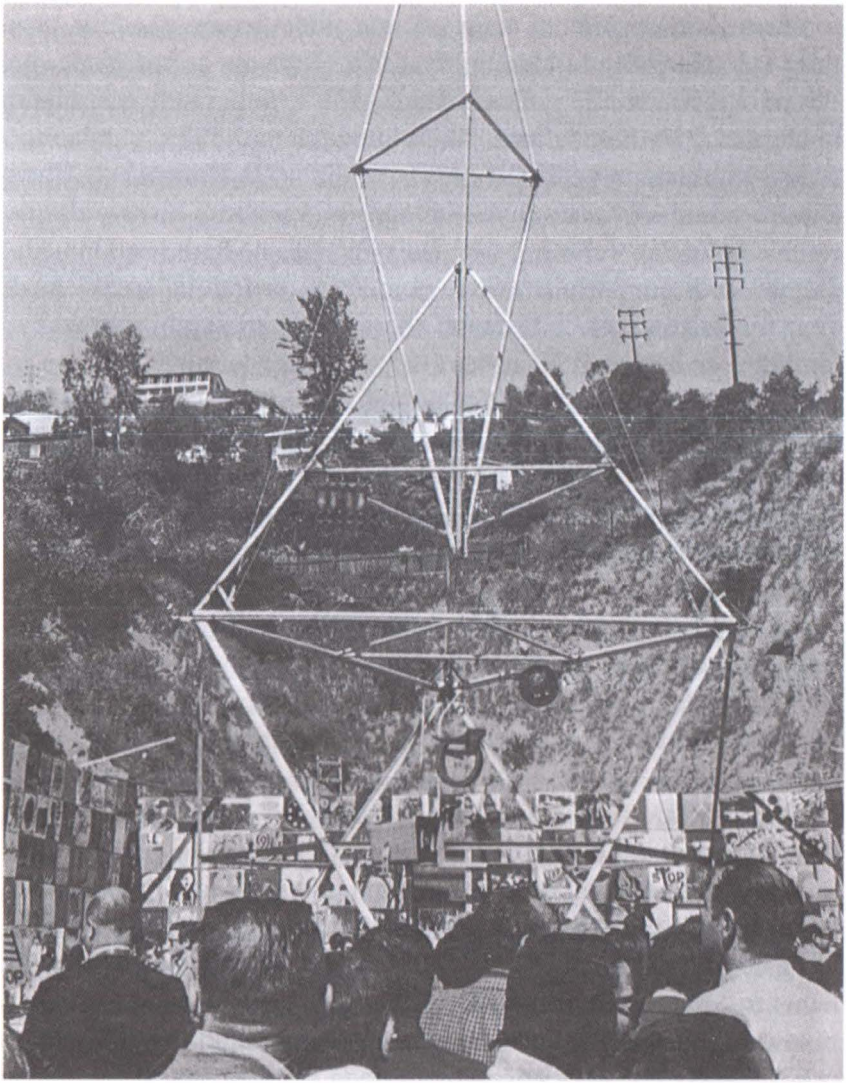
Resim 82. Leon Golub, *Vietnam II* (detay), 1973. Tuval üzerine akrilik boya. 3.04 x 1.02 m.

düşünce, modern sanatta "hakiki değerin" ancak kullanılan malzemelerin biçimsel özelliklerinin keşfedilmesi ve geliştirilmesi yoluyla sağlanabileceğiydi. Nitekim, Greenberg'in uzmanlık konusu olan resim sanatı renk, yüzey, kompozisyon ve derinlik arasındaki ilişkilerin incelenmesine adanmalıydı. Bu anlayış sanatın "yazınsallığı" reddetmesi anlamına gelmektedir: sanat toplumsal ve politik mesajlar iletmeye çalışmamalıdır. Biçimcilik 1960'lar boyunca büyük modernist müzelerde ve sanat piyasasında egemen olmuştur. Biçimcilik karşıtları, bu anlayışı modern müze ve galerilerdeki "beyaz kutu" denilen alanlarda örneklenen soğuk kuru pürist soyutlamalara benzetmiştir. Soyut sanat değerlerini küçümseyen Latham saf olma ve olmama durumunun özelliklerini keşfetmek için Greenberg'in kitabını sözde bilimsel, ayrıntılı bir deney yaparak parçalamıştır. Latham, arkadaşlarının yardımıyla kitabı sayfa sayfa çiğnemiş ve bu sayfaları cam bir kavanozda biriktirmiştir. Onları sülfirik asitte erittikten sonra sodyum bikarbonat ve maya ile karıştırmıştır. Kavanozda damıttığı kitabı yaklaşık bir seneye yakın mayalanmaya bıraktıktan sonra, kendisine "bir öğrenci tarafından acilen istenmektedir, *Sanat ve Kültür*" şeklindeki uyarı kartını gönderen kütüphaneye iade etmiştir. Kavanozu daha sonra geri alan Latham kavanoz, uyarı kartı ve mayalama araçlarını *Still and Chew* [Sakin ve Çiğnenmiş] adıyla sergilemiştir.

Latham'ın eylemi hiçbir açık politik mesaj içermemesine rağmen, ABD'nin Vietnam'a müdahalesi sırasında radikalleşen sanatçıların uyguladığı yeni yöntemlerin bir örneğidir. Kavramsal sanat ve performans sanatına dayanan bu yeni yöntemler sanatın politik mücadele karşısında tarafsız kalması düşüncesini reddetmiş, sanat ve politikanın bildik söylemlerinden kaçınan eylemler yaratmıştır. Bu eylemler genellikle saygısız ve muhaliftir; genellikle bir sanat okulu veya üniversite kampusunu forum alanı olarak kullanarak akademik kurumlara yönelmiştir. Örneğin, 1970 yılında Terry Fox, Berkeley Üniversitesi Sanat Müzesi önündeki büyük bir çiçek tarhını Vietnam'da kullanılan alev makinelerine benzer bir aletle yakmıştır. Fox, püf noktasını kaçıranlar için performansına *Yaprak Dökülmesi* ismini vermiştir. Eylem "bir sanat eseri olarak", Amerikan

toplumundaki derin krizi açığa çıkaran şiddet içeren gündelik protesto eylemlerinden farklı değildir. 1969 Mayısına gelindiğinde son iki yıl içerisinde 211 yüksekokulda 471 eylem rapor edilmiştir; bunlardan 25'i bombalama, 46'sı kundaklama, 598'i yaralanma, 6158'i tutuklanma ve 207'si bina işgalidir. 1971 Kasımı'nda Chris Burden adındaki Kaliforniyalı bir sanatçı, kendisini bir arkadaşına tüfekle kolundan vurdurmuştur. Bu eyleminin nedenini açıklamadığı gibi kırık camların üzerinde neredeyse çırılçıplak emeklemesi veya bir Volkswagen'in tavanına ellerini çivilemesi gibi sonraki eylemlerini de herhangi bir nedene atfetmeyi reddetmiştir. Burden'ın çalışmaları, kısmen izleyicinin karşılık vermesi ve sorumluluk üstlenmeye zorlanması amacını taşımıştır. Acaba sen, kendine bunları yapan birisini *izlemeli* misin? Vietnam Savaşı'nın başından itibaren Amerikan televizyonlarından akan cinayet, yanma ve yaralanma haberlerini izlemek neye benzemekte ya da benzememektedir?

"Savaşı Yurda Getirmek" Uzakdoğu'daki militarist emperyalizmi kendi ülkelerindeki ırkçılık, cinsiyetçilik ve ekonomik sömürgeciliğin genişlemesi olarak gören protestocuların yaygın sloganıdır. Martha Rosler, vahşi savaş imgeleri ile Amerikan orta-sınıf ev yaşamı manzaralarıyla oluşturduğu bir seri fotomontajı için bu sloganı kullanmıştır. Rosler, daha sonra bu dönemi "1960'lar her çeşit kurumsal bilginin meşruiyetinin sorgulandığı bir dönemdir. Vietnam'daki savaşın 'bir kaza olmadığını' söylemenin ne demek olduğunu sonunda anladığımda, resim yapmayı neredeyse tamamen bırakıp ajitatif işler yapmaya başladım," diyerek anımsamıştır. Rosler, galeri ve piyasa sistemine dahil olmayı reddedişini şöyle açıklamıştır: "Benimsenmiş ahlaki düşüncelere karşı çıkan savaş karşıtı veya ajitatif feminist çalışmaların insan topluluklarına ulaşabileceği 'sokaklarda' veya bağımsız basında sergilenmesi daha uygun görünmektedir." Alternatif bir mekânda sergilenen daha eski bir proje de heykeltıraş Mark di Suvero tarafından tasarlanan ve 1966 yılında Los Angeles Sunset ve La Cienega bulvarlarının kesiştiği yerde kiralanan parsel üzerine yapılan *Barış Kulesi*'dir (Resim 83). Protest Sanatçılar Topluluğu tarafından tasarlanan projede, 18.3 metre yüksekliğindeki kule, dünyanın pek çok yerindeki sanatçılar



Resim 83. Mark Di Suvero, *Barış Kulesi* yapım aşamasındayken, Los Angeles, 1966. Oil and Steel Gallery, Long Island City, New York.

tarafından gönderilen ve kendilerinin savaşa karşı olduklarını anlatan kelime ve resimlerin yer aldığı 400 küçük tahta parçasıyla bir-

likte sergilenmiştir. Bir sonraki yıl New York'lu Muhalif Sanatçı ve Yazarlar grubu 29 Ocak ve 5 Şubat tarihleri arasında 600 sanatçının katıldığı bir sanat festivali olan Kızgın Sanatlar Haftası'nı planlamıştır. Organizasyona katılanlar arasında resimlerinde (Resim 84) savaş karşıtı temaları işleyen Leon Golub (d. 1922) ile "Vietnam Savaşı sanatçı olarak konumumu yeniden düşünmemi sağlayan temel nedendir," diyen Nancy Spero (d. 1926) da yer almıştır. Varolan muhalefete rağmen tanınmış sanatçıların çok azı savaş öncesinde yapmakta oldukları sanat biçimini değiştirmiştir. Savaş karşıtı hareket içerisinde sözünü esirgemeyen di Suvero, Ad Reinhardt ve Carl Andre gibi sanatçılar soyut ve minimalist sanat alanlarında çalışmaya devam etmiştir. Tartışmalı bir önerme olsa da Amerikan sanatında biçimciliğin egemen olmasının politik düşüncelerini sanat çalışmalarına taşıma konusunda birçok sanatçıyı isteksiz veya donanımsız bıraktığı söylenebilir. Bununla birlikte, dönemin olayları sanat sistemindeki güçlü kurumların algılamalarını değiştirdiği için uzun süreli ve önemli etkiler bırakmıştır.

Bu kurumlar içerisinde 1929 yılında kurulan New York Modern Sanat Müzesi (MSM) muhalefetin odak noktası olmuştur. Modern galerilerin en eski ve en saygınlarından biri olan Modern Sanat Müzesi sağ-kanatın karşı çıkışlarına rağmen avangard sanatı uzun süredir desteklemiştir. Müze küratörleri, özellikle 1950'lerdeki McCarthyci sansüre karşı çıkarak sanatı politikaya boyun eğmeye zorlayan herhangi bir girişimin Nazizmin veya (daha çok) Stalinizmin yöntemlerine benzer olduğu iddiasıyla sanat için "apolitik" bir özgürlük etiği düşüncesi yaratmışlardır. Ancak, 1960'ların sonunda Modern Sanat Müzesi'nin süper-zengin sponsorları Rockefeller ailesinin apolitizmine yönelik saldırılar yenilenmiş ve müzenin Rockefeller'ların çıkarlarıyla bağlantısı sorgulanmıştır. 1969 yılında Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu [The Guerilla Art Action Group] müzenin "kanlı parayla" finanse edildiğini iddia eden bir broşür hazırlamıştır: "David Rockefeller'ın (Modern Sanat Müzesi Mütevelli Heyeti Başkanı) hissesinin bulunduğu Kaliforniya Standart Petrol Şirketi, fabrikalarından birini Birleşik Teknoloji Merkezi'ne (UTC) napalm üretimi için kiralamıştır." Broşürde ayrıca Rockefel-



Resim 84. Leon Golub, *Vietnam II*, 1973. Tuval üzerine akrilik boya. 3.04 x 1.02 m.

ler kardeşlerin yüzde yirmi hissesine sahip olduğu McDonnell Uçak Şirketi'nin "kimyasal ve biyolojik savaş araştırmalarına yoğun olarak karıştığı" da ileri sürülmüştür. Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu bu bilgileri vurgulamak amacıyla müzede "yerde ölü gibi yattıkları" performanslardan birini sergilemiştir (Resim 85). Birdenbire ortaya çıkarak giriş zeminine yüzlerce broşür yaymışlar ve daha sonra çığlıklar atarak "tecavüz" diye bağırıp birbirleriyle boğuşarak giysilerini parçalamışlar ve çantalara gizledikleri hayvan kanı torbalarını çıkartıp patlatarak etrafa yaymışlardır. Polis oraya ulaşmadan mekânı hemen terk etmişlerdir. Kamboçya'nın bombalandığı, Jackson State College ve Kent State University'de gösteri yapan öğrencilerin öldürüldüğü 1970 yılında ise müzelere yönelik protestolar müzeleri bir gün kapalı kalmaya çağıran "Sanat Grevi" ile doruk noktasına ulaşmıştır. Temelde savaş karşıtı sanatçıların oluşturduğu Birleşik Sanat Emekçileri (AWC) Vietnam Savaşı'na suç ortaklığı yaptığı ortaya çıkan Modern Sanat Müzesi'ni protesto amacıyla Picasso'yu, *Guernica*'yı müzeden alması için çağırmış-



lardır. Bunun üzerine, Modern Sanat Müzesi'nin yöneticisi John Hightower basına sanatçıların Hitler ve Stalin gibi davrandığını açıklamıştır. Daha zeki bir eleştiri ise sanatçıların savaş karşıtı duygularını paylaştığını ancak, AWC üyeleri arasındaki ünlü ve ticari başarı sahibi sanatçıların "kurumu" boykot etmesinin ikiyüzlülük olduğunu söyleyen Meyer Schapiro'dan gelmiştir: "Protestocu sanatçıların üstün gördükleri ahlak anlayışlarını müzeler, okullar, galeriler ve koleksiyoncularla her gün yaptıkları işbirliğine gelince sürdürmekte zorluk çektikleri görülmektedir."

Eğer sanatçılar sanat piyasası dışında zorlukla başarıya ulaşabileceklerini kabul etmek zorunda iseler, piyasanın kurumları da tarafsız oldukları yanılsamasının çöktüğünün farkına varmak zorundadır. Modern Sanat Müzesi'ne yönelik eleştiri bombardımanı yazar ve sanatçı Eva Cockcroft'un 1974 Haziranı'nda *Art Forum*'da yayımladığı, müzenin üst düzey yöneticileri ile CIA arasındaki bağlantıları ortaya çıkaran "Soyut Sanat, Soğuk Savaşın Silahı" adlı makalesiyle başlamıştır. CIA Sovyet komünizmine karşı yürütü



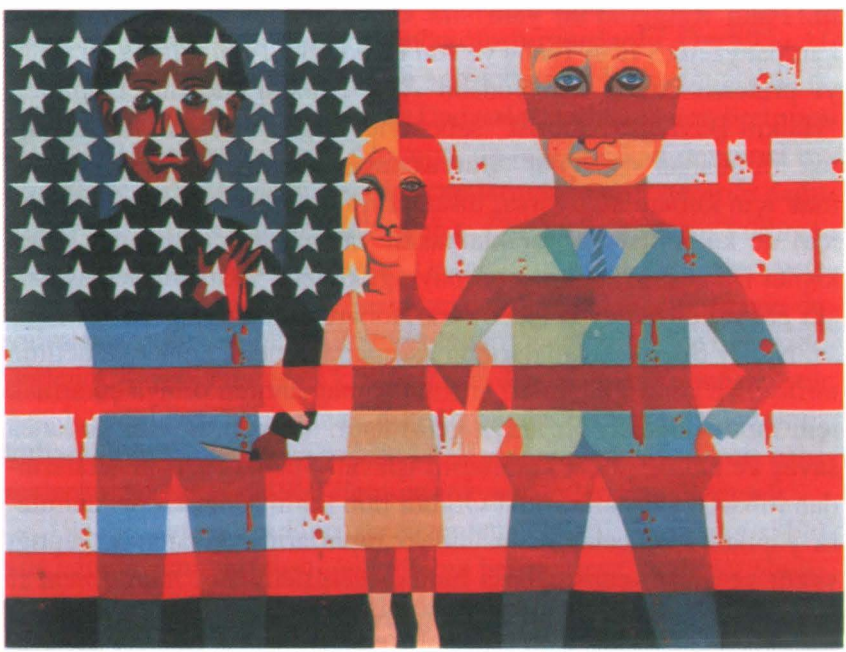
Resim 85. Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu, "*Tüm Rockefeller'ların Modern Sanat Müzesi Yönetim Kurulundan Acil İstifası için Bir Çağrı*" ("*Kan Banyosu*"), New York, 18 Kasım 1969.

(Marksist heykeltıraş ve savaş karşıtı eylemci Carl Andre 1970 yılında şöyle demiştir: "Vietnam'daki savaş hammadde için yapılan bir savaş değildir, bu savaş dünya halklarına her şeyi radikal biçimde değiştirmeyi istememenin daha iyi olacağını çünkü eğer böyle yaparlarsa Amerika'nın hemen işgalci ve cezalandırıcı bir kuvvet göndereceğini göstermek içindir...Ve onlar sanatçılar, öğrenciler ve profesörler içerisindeki politik hareketi, müze ve üniversiteler gibi sessiz ve apolitik kurumlardaki gibi bastırmak istemektedir. Görünüşe göre insanları bu sanatsal özgürlük anlayışının devamı için öldürmekteyiz.")

ğü kültürel misyonun bir parçası olarak Modern Sanat Müzesi'nin Amerikan Soyut sanatının "özgürlüğünü ve saflığını" başarıyla yücelttiği uluslararası sergilerin bir kısmını gizlice finanse etmiştir. Bundan sonra sanat ve propaganda arasındaki hiçbir ayırım basit algılanmayacaktır.

Büyük müzelerin estetik kriterlerine getirilen eleştiriler Faith

Ringgold (d. 1930) gibi sanatçılar tarafından daha da ileriye götürülmüştür. Ringgold, 1968 ve 1969 yıllarında Modern Sanat Müzesi ve Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'nin siyah sanatçıları ve diğer azınlık sanatçılarını büyük sergilerden dışlamasını engellemek için gözcülük yapılmasına liderlik etmiştir. 1970 yılında kız kardeşi Michele Wallace ile birlikte Siyah Sanatın Özgürleşmesi için Toplanan Kadın Sanatçılar ve Öğrenciler (WSABAL) topluluğunu kurmuştur. 1963 ve 1967 yılları arasında *Amerikan Halkı* adlı bir dizi resimde Vatandaşlık Hakları hareketi ve Siyah Güç'ün yükselişi ile birlikte militan ayrılıkçıların kanuni bütünleşme amacıyla gerçekleştirdikleri mücadelenin yarattığı değişimin çatışmalarını ve ateşkeslerini resmetmiştir. *Bayrak Kanıyor* (Resim 86) Ringgold'un basit bir imgeyi rahatsız edici bir belirsizlik içerisinde sunabilme başarısını göstermiştir. Düz ve sade renklerin kullanıldığı



Resim 86. Faith Ringgold, *Bayrak Kanıyor*, 1967. Tuval üzerine yağlıboya. 1.82 x 2.43 m.

yüzey, bayrağın ardında kol kola girerek beceriksizce poz veren beyaz bir çift ile siyah bir adamın yüzlerindeki anlamsız ve boş ifadeleri ile uyuşmaktadır. Siyah adam sağ elini sadakat yemini eder veya bir yarayı kapar gibi kalbinin üzerinde tutarken, sol elinde küçük bir bıçak taşımaktadır. Bayrağı kullanan protest çalışmalar içerisinde çok az örnek onun ulusal birliği sembolize etme işlevini bu derece etkili bir şekilde kaybettiren bir tezat oluşturabilmiştir.

Resmin yapıldığı 1967 yılında, hükümet 14 Haziran'da kutlanan Bayrak Günü'nü Alabama'lı Demokrat Bill Nichols'un deyimiyle, "Vietnam'daki *Eski Zafer* için savaşan ve ölen Amerikan askerlerine yürekten minnettarlığımızı göstermenin" bir yolu olarak yeniden gündeme getirmiştir. Başkan Lyndon Johnson, Amerikalıları o gün bayrak asmaya teşvik etmiştir: "Bayrağı evinizde, işyerinizde...ve yüreğinizde dalgalandırın." Bayrak Günü'nden bir hafta sonra ABD Meclisi bayrağa saygısızlık edenlere verilen cezaları sertleştiren federal bayrağa saygısızlık yasa tasarısını kabul etmiştir. Faith Ringgold'un yanı sıra Gerilla Sanat Eylem Topluluğu kampanyacıları Jean Toche ve Jon Hendricks 1970 yılında bu yasayı protesto etmek için Judson Anıt Kilisesi'nde düzenledikleri "Halkın Bayrağı Gösterisi" sebebiyle yargılanıp suçlu bulunmuştur. Yargılanan sanatçılar "Bayrak insanların öldürülmesini kutsamak için kullanılabiliyorsa, insanların öldürülmelerini engellemek için de kullanılabilir," açıklamasını yapmışlardır. Suçlanan diğer kişiler ise gösteri sonunda bir bayrağı küvette yıkayarak savaş karşıtı gösteri düzenleyen New York Hobart Koleji öğrencileridir.

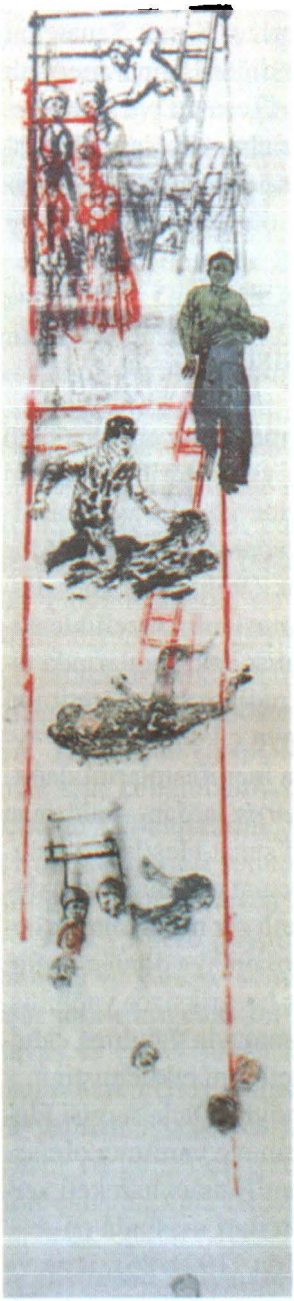
Nancy Spero çalışmalarında kadınlara yönelik devlet şiddetinin tarihsel ve güncel biçimleri arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmak için farklı imgeleri bir araya getirmiştir. Vietnam Savaşı boyunca savaş ve cinsel şiddet konularını işleyen Spero, 1970'in ortalarından itibaren Uluslararası Af Örgütü'nün Latin Amerika'da kadınlara yapılan işkenceler konusundaki raporlarına dayanarak yaptığı yazılı ve görsel çalışmalarla bunları genişletmiştir. *Asılı Totem II* adlı çalışmasında (Resim 87) İngiltere'deki cadı avlarını gösteren bir XVI. yüzyıl baskısından alınmış görüntüleri, Vietnam Savaşı'nda çocuğunu taşıyan bir kadın ile bir adam tarafından saçından sü-

rüklenen bir kadın görüntüleri ile birleştirmiştir. Spero, 1984 yılında ABD'nin Latin Amerika'ya Müdahalesine Karşı Sanatçılar Kampanyasına katılmış, Josely Carvalho ve diğer Latin Amerikalı sanatçılar ile birlikte *Rape and Intervention* [Tecavüz ve Müdahale] konulu bir serginin organizasyonunda yer almıştır. Carvalho daha sonra Latin Amerika ve Körfez Savaşı'nda yapılan insan hakları ihlalleri üzerine yaptığı çalışmalarla bu temaları geliştirmiştir (Resim 88).

A. DADA'NIN YENİLENİŞİ

XIX. yüzyılın sonlarından itibaren Sol'un temel sanat anlayışı olan gerçekçilik geleneği, 1960'lar Avrupa'sında yerini tarihi avangard bir akım olan Dada'nın alternatif yöntemlerine yönelik yeni bir ilgiye bırakmıştır. I. Dünya Savaşı ve hemen sonrasında muhalif bir hareket olarak kısa bir süre varolan Dadacılar Zürih, New York, Paris, Köln ve Berlin'de küçük gruplar oluşturmuşlardır. Özellikle Almanya'daki Dadacılar pasifist ve anti-kapitalist bakış açılarında ısrarcı olmuşlardır. Özgün Alman Dadacılar, radikal sanat üretimini 1919-1921 yılları arasında Almanya'da ortaya çıkan devrimci eylemcilikle birleştirmiştir. Fabrika kapılarında manifestolarını dağıtmış ve Berlin sokaklarındaki vahşi *Freikorps*'lardan –saldırgan sağcı gangsterler– kaçmışlardır. Dadacıların sanat eleştirileri yeteneğin ayrıcalığı, sanatçının "esin kaynağı", sanat eserinin saygı duyulması gereken ve maddi değeri olan kıymetli bir nesne olarak değerlendirilmesi anlayışına karşı bir meydan okumaya dönüşmüştür. Kendi yaptıkları "karşı-sanat" eserleri bilerek beceriksizce yapılmış, kullanılıp atılabilen veya sadece yüzleşme amacıyla yapılmış çalışmalardır. Bu anlayış 1960'ların politik sanatçılarını etkilemiştir.

1958 yılında Düsseldorf'da düzenlenen büyük Dada sergisi Fluxus adında yeni bir oluşumun yönünü belirlemeye yardımcı olmuştur. 1960'larda Avrupa ve ABD'de etkin olan Fluxus hareketi serbest bir yapıya sahip olmuştur. Fluxus sanatçıları arasında en dikkat çekici ve şaşırtıcı kişilik Joseph Beuys'du (1921-86), ikna ve



gösteri kabiliyeti ve karizmasıyla Beuys; Wolf Vostell (d. 1932), Gustav Metzger (d. 1926), K. P. Brehmer (d. 1938), Klaus Staeck (d. 1938) ve Jörg Immendorf (d. 1945; Resim 89) gibi sanatçıların bulunduğu yeni radikal Alman sanatçı kuşağında öne çıkmıştır. Beuys'un eserleri temel olarak performanslarda doğmuştur, galerilerde sergilenen objeler de bu performansların kalıntıları, diğer bir deyişle performans sürecinde değişime uğrayan "aksesuar"lardır. 1972 Ekiminde Beuys "referandum yoluyla doğrudan demokrasi için" bir boks maçı düzenlemiştir (Resim 90). Seçim prosedürünün yeniden düzenlenmesi ve heykel dersleri verdiği Düsseldorf Sanat Akademisi'nde parasız kayıtların başlatılması için yürüttüğü bu kampanyayı halka teatral bir biçimde ilan etmiştir. Beuys'un aynı sene Akademi'den atılması da bir çeşit performansa dönüşmüştür. Sınırsız demokrasi ve kolektif eylem Beuys'un politik bakış açısının temelini oluşturmuştur: Onun için herkes sanatçıdır. öğrenmek isteyen her kişi öğrencidir ve her tür toplumsal değişim yaratıcı olmak zorundadır.

Beuys diğerlerini harekete geçirme açısından dikkate değer bir beceri sergilemiş-

Resim 87. Nancy Spero, *Asılı Totem II*. 1986. Çinko damgalar ve çinko damgalarından yapılmış kolaj. 274.5 x 52.1 cm.

Resim 88. Josely Carvalho, *Basra, Hâlâ Yas Tutma Zamanıdır: Dia Meter I* adlı enstelasyondan, 1993. Serigrafi, tahta, kâğıt ve lucite. 144 x 72 x 25 cm. Sanatçının koleksiyonundan.





Resim 89. Jörg Immendorf, *Sanatınla Nerede Duruyorsun Meslektaş?* [*Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege?*], 1973. Tuval üzerine sentetik reçine ile yapılmış iki kanatlı resim. 1.3 x 2.1 cm.



Resim 90. Joseph Beuys, *Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi için Boks Müsabakası*, 8 Ekim 1972.

tir; öğrencileri ve onu destekleyen sanatçılar Beuys'u bir akıl hocası ve rol modeli olarak görmüştür. Ancak, özgün Dadacılar Beuys'a yönelik karmaşık duygular beslemişlerdir. Beuys'un eşitlikçi sanat anlayışı ve öğretime yönelik anti-didaktik tavrı, radikal sanatın şaman-gurusu olarak kendi kendine gelişen kült konumuyla bağdaşmamaktadır.

Vietnam Savaşı 1960'lar ve 1970'lerin başında Avrupa protest sanatının tüm toplumsal kaygılarını etkilemiştir. Alman sanatçı Wolf Vostell değiştirdiği veya kendi amacı doğrultusunda kullandığı medya fotoğraflarıyla yaptığı grafik çalışmalarında savaş konusunu tekrar tekrar işlemiş; Beuys'un çalışmalarından ve Amerikan *happening*'lerinden yola çıkarak 1965 yılında gerçekleştirdiği *Phanomene* [Hadise] benzeri etkinlikler düzenlemiştir (Resim 91). Bir araba mezarlığında bozuk arabaların (kapitalist üretim ve yıkım kalıntılarının) parçalanmış yığınlarının ortasında bir araya gelen şair, sanatçı ve izleyiciler kendi performanslarını sergilemişlerdir. Burada öncelikle hatırlanması gereken, bu dönemde Woodstock gibi bir pop-rock konserinin bile alternatif bir sosyal toplantı deneyi ve yeni sosyo-politik bilincin bir simgesi olarak görüldüğüdür.

B. PARİS 68'

Vietnam Savaşı, Fransızlar'a bu savaştan yaklaşık on yıl önce girilen Hindiçini Savaşı'nı ve Jean-Paul Sartre (1905-1980) gibi aydınların şiddetle karşı çıktığı Cezayir'deki sömürge çatışmalarını anımsatmıştır. Paris, uzun bir süre boyunca Afrika ve Karayipler'deki Fransız sömürgelerinden gelen siyah yazar ve sanatçıların buluşma noktası olmuştur. Şehir, 1920'lerden itibaren Pan-Afrikanizm ve Siyah Bilinçlenme hareketlerinin artan kültürel ifade biçimlerinin merkeziydi. Bu altyapı sebebiyle kolonyalizm eleştirisi ve Üçüncü Dünya tartışmaları Fransız aydınları arasında diğer Avrupa ülkelerindekilerden çok daha hızlı gelişmiştir. Yine de 1968 Mayıs Olayları'nın aniden ortaya çıkışı ve büyüklüğü katılanlar için bile şok etkisi yaratmıştır. Mayıs ayının başlarında öğrenciler ve polis ara-



Resim 91. Wolf Vostell, *Hadise*,. 27 Mart 1965. Berlin.

sında gerçekleşen küçük ölçekli çatışmalar daha sonra tam bir sokak savaşları hareketine dönüşmüştür. Görgü tanığı Marc Rohan, St. Germain Bulvarı'ndaki çatışmalardan birini şöyle aktarmıştır:

> Birkaç dakika içinde ön saflardakilerin hiçbir kaçma ihtimali kalmamıştı ve tamamen coplar ve silah kabzalarıyla sarılmıştık. Çarpışma sırasında kaldırıma itildim ve bir kafenin karşısına istiflenmiş sandalyelerin arasına düştüm. Başımı kollarımın arasına saklayıp büzüldüğümde sandalyelerin metal kısımlarına çarpan copların şiddetli seslerini duyuyor ve arada sırada darbelerin rüzgârını hissediyordum. Bana korkunç uzun gelen bir zamandan sonra eylemciler nihayet geri dönmeyi başarmış ve geniş bulvarda kısmen güvenli yerlere sığınmışlardı. Bu-

radan dağılmak yerine saldırıya saldırı ile yanıt vermek için tekrar toplanıp bu kez *jandarmaya* saldırdılar.

1968 Mayıs Olayları'nın Avrupa'nın diğer önemli şehirlerinde de benzer eylemlerin gerçekleşmesine neden olduğunu ve bu eylemlerin de 68 hareketini desteklediğini gören Fransız öğrencilerin yeni sloganlarından biri "Roma...Berlin...Madrid...Varşova...PARİS" olmuştur. Bu öğrenci ayaklanması, sonunda Che Guevara'nın devrimin bir azınlık isyanı ile nasıl kıvılcımlanabileceğini açıklayan "katalizör teorisini" doğrular şekilde, Fransa genelinde çeşitli endüstri alanlarındaki yaklaşık dokuz milyon fabrika işçisinin genel grev yaptığı büyük bir harekete dönüşmüştür. Haziran'da bir lise öğrencisinin polis tarafından dövüldükten sonra Sen Nehri'nde boğulmuş ve Sochaux Peugeot fabrikasındaki iki grevci işçi Fransız Sivil Polisi (CRS) tarafından öldürülmüştür. Bu koşullar altında diğer ayaklanmalarla karşılaştırıldığında uygulanan şiddet nispeten az olmuştur. Kriz, yapılan acil seçimle, Charles De Gaulle'ün (1890-1970) liderliğindeki iktidar partisinin hazırlıksız yakalanan bölünmüş muhalefeti kolayca başarısızlığa uğratarak iktidara geçmesiyle çözümlenmiş ve hareket başladığı gibi aniden sona ermiştir.

Protestocuların "nedenleri" birbirinden tamamen farklı yerel, ulusal ve uluslararası sorunlardır. Bu durum hareketteki düşünce ayrılıklarının kapsamını ve karmaşıklığını açıkladığı gibi liderlerin radikal bir itici gücü sürekli bir harekete kanalize etmede başarısız olmalarının da nedenidir. Harekete kadılan öğrencilerin bazıları aşırı kalabalık, bütçesi yetersiz ve giriş çıkışı kontrol etmek için çitlerle çevrilmiş okullarda gerçekleştirilen eğitim sisteminde reform yapılması talebinde bulunmuştur. Muhafazakâr ve soğuk öğretim metotlarından şikâyetçi olan öğrencilerin, esneklikten yoksun, modası geçmiş otoritaryen Fransız kurumlarına ve özellikle Gaullist hükümete bakışları gittikçe olumsuzlaşmıştır. İşçi eylemleri düzenleyen küçük "eylem komiteleri" ağı üniversitelerden fabrikalara yayıldıkça radikal öğrenci liderleri mücadeleye evrensel bir devrim perspektifinden bakmaya başlamıştır. Eylemlerini Küba'da Che



Resim 92. Fransız öğrencilerin "eylem komitesinin" kullandığı oda, Mayıs 1968. Paris

Guevara, Vietnam'da Ho Şi Minh ve Çin Halk Cumhuriyeti'nde Mao Zedong gibi birbirinden farklı ideolojik konumları olan devrimci kahramanların devrimleriyle birleştirmişlerdir. Bu bakış açısı ne Fransa'daki fabrika işçileriyle ne de "eski" Fransız Komünist Partisi (PCF) ile ortak bir zemin oluşturulmasına yardımcı olmamıştır. Ancak, katılan birçok kişiye göre bu ayaklanma ne reformlar ne de dünya devrimi için değil, düşüncelerin yaygın şekilde değişmesi için gerçekleşmiştir. Bu anlayış duvar yazılarında, keskin bir düşünce gücü ve ivedilik yansıtan afişlerde, grafik çalışmalarında (Resim 92 ve 93) ve gençlik sloganlarında bir patlama yaratmıştır: "Şiir sokaklardadır... Gerçekçi ol ve imkânsızı iste... Eylem,

tepkisel değil yaratıcı olmalıdır... Komşularınızla konuşun... Yüreğinizin pencerelerini açın... Koş yoldaş, eski dünya senin peşinde... Birbirinizi sevin... Ne olursa olsun pişmanlık yok."

1960'ların sonundaki öğrenci muhalefetinin yöntemleri naif ve hedonist olması nedeniyle kolaylıkla dışlanmasına rağmen hareket aslında, "oyun"un özgürlük anlayışı ile Guy Debord'un (d. 1931) ardılı Fransız aydınlarının deyimiyle "gösteri toplumundaki ticarileşmiş eğlence biçimlerini" karşılaştıran düşüncelerden beslenmiştir. 1920'lerde Fransa'daki Gerçeküstücüler oyun biçiminde gerçekleştirdikleri absürd ve amaçsız eylemleri politik bir duruş olarak desteklemiş ve bu yüzden kapitalist ekonominin yararcılığı tarafından kullanılamamıştır. Bu gelenek Debord'un da yer aldığı bir sanatçı ve yazarlar topluluğunun 1957 yılında kurduğu Situationist International [Durumcu Enternasyonal] tarafından yeniden ele alın-



Resim 93. *Genç Ol ve Sus*, Mayıs 1968. Afiş. Paris.

mış ve Mayıs 1968 Olayları'yla doruk noktasına ulaşmıştır. Situationistler Marx'ın kapitalizmin koşulları içerisinde emeklerini satarak metalaşan insanların konumu olarak tanımladığı "meta fetişizmi" teorisinden yola çıkmış ancak vurguyu üretimin yarattığı etkiden kitlesel tüketimin etkilerine yönlendirmiştir. Situationistler kitle-kültürü tüketiciliğinin "gösterileri", zorla kabul ettirdiği uysal eğlence biçimleri ve içi boş zevk bağımlılıkları ile geleneksel toplumsal ilişkilerin samimiyetini erozyona uğrattığını savunmuşlardır.

Bu düşünceler, *Cahiers du Cinéma* dergisi ile bağlantılı sinemacıların [cinéastes] filmlerinde ve yazılarında özellikle de Jean-Luc Godard'ın (d. 1930) çalışmalarında ortaya serilmiştir. Dergi, gerçekçi prensiplere sadık bir sinema anlayışını savunan eleştirmen André Bazin (1918-58) ile birlikte 1951 yılında kurulmuştur. Bazin'e göre usta bir yönetmen göze çarpmayan kamera açıları ve minimal bir kurgu kullanarak gündelik yaşamı mümkün olduğunca saydam ve "gerçek" şekilde canlandırmalıdır. Bazin'in bu düşünceleri, 1940'ların sonunda İtalya'da hâkim olan yeni-gerçekçilik akımında görülmüş ve Roberto Rossellini (1906-77) gibi yönetmenler tarafından uygulanmıştır. Ayrıca Fransa'da Robert Bresson'un (d. 1907) filmlerindeki sevecen hümanizmde de görülür. Dergi Bazin'in 1958 yılında ölümünden sonra deneysel yönetmenlerin yarattığı yeni dalganın sesi olmuştur. Bu yönetmenler arasında politikayla en çok ilgileneni Godard'dır.

Bazin'in gerçekçiliği ve Godard'ın avangard estetiği arasındaki zıtlık Birinci Bölüm'de bahsedilen Lukács ve Brecht arasında 1930'larda yaşanan tartışmaya benzemektedir. Godard hayranı olduğu Brecht gibi Hollywood filmlerinde görülen karşı konulmaz yanılsamaların yatıştırıcılığı ve yönlendiriciliğiyle ilgilenmiştir. Godard'ın Hollywood'a sevgi ve nefret dolu bakışı sinemanın toplumsal gerçekleri sunma gücüne duyduğu inancı yok etmemiş, ancak Hollywood üslubunun parlak görünüşünü onaylamayarak filmlerin aydınlatıcı olmaları için eleştirel bir gözle "okunmaları" gerektiğini savunmuştur. Godard'ın filmlerinde seyirciye sinemanın yapay ve "üretilmiş" olduğunu hatırlatan kasıtlı hileler kullanılır.



Resim 94. *Week-End*, yönetmen Jean-Luc Godard, 1968. Film karesi.

Bunlar arasında akıcı kurguyu bozan atlamalar, sesi görüntüden uzaklaştıran dublaj ve ana renklerin abartılı kullanımı gibi yöntemler bulunur. Anlatım oyunculardan birinin seyirciye doğrudan yönelmesiyle veya ekrana yazılmış bir metinle kesilebilir. Duygusal şoklar ile sıkıntı, rahatsızlık ve ani komik durumların bir arada kullanılması da Godard'ın seyircisinde tahrik edilmiş, eleştirel ve bağımsız bir tutum yaratmak için kullandığı bir stratejidir. Bu etkiler *Week-End* (Resim 94) isimli filminde görülebilir. Fransa'nın kırsal bölgelerine tatile giden orta sınıf bir çiftin yaşadığı korku dolu maceradan yola çıkarak modern toplumu, içeride açgözlülük, delilik,

rasgele şiddet, araba kazaları ve yamyamlık olan bir kâbusa benzetir. Tahmin edilebileceği gibi film izleyicilere bu tip sahnelere nasıl tepki vereceği konusunda herhangi bir ipucu vermemektedir.

Godard, *Week-End* filminden önce 1967 yılında öğrenci protestosu ve Vietnam Savaşı konuları ile ilgili *La Chinoise* [Çinli Kız] ve bir ortak yapım belgesel-drama olan *Loin du Vietnam* [Vietnam'dan Uzakta] filmleri üzerinde çalışmıştır. Filmlerinde Cezayir Savaşı ve Filistin Devrimi gibi özel konuların yanı sıra iş dünyasının ve cinsel ilişkilerin genel koşullarını da işlemiştir. Bunlar ticarileşmiş zevk ile metalaşmış emek temalarının kesiştiği fahişelik konusunda yinelenerek irdelenmiştir. 1976 yılında felsefeci Gilles Deleuze (d. 1925) *Cahiers du Cinéma*'da yayımlanan bir röportajında bu konuya şöyle değinmiştir: "Godard gösterdiği imgelerle somut sorular sormaktadır: Aslında satın alınan ve satılan nedir? Kimilerinin almaya ve diğerlerinin satmaya hazırlandıkları nedir...?" Godard amacının "devrimci izleyiciler için devrimci filmler yapmak" olduğunu söylemiştir. Ancak, televizyon projelerinde de çalışmasına ve önemli filmlerinin sık sık gösterilmesine rağmen tavizsiz üslubu yüzünden geniş bir izleyici kitlesine ulaşamamıştır. Bu durum akla şu soruyu getirmektedir: Acaba sinemacılar Hollywood-tarzı eğlence kalıplarının dışında (ve ona karşı) çalışarak yine de çok sayıda sinema izleyicisine ulaşamazlar mı?

C. ÜÇÜNCÜ SİNEMA: "KAMERA BİR SİLAHTIR"

Bu konu özellikle Avrupa kolonyalizmiyle şekillenen Üçüncü Dünya ülkelerinin sinemacıları için özel bir ilgi alanıdır. Kolonileştirilmiş her ülkenin politik ve ekonomik bağımsızlığa tam olarak ulaşabilmesi için kendi bağımsız kültürünü geliştirmesi gerektiğini savunan Üçüncü Dünya aydınları arasında Frantz Fanon (1925-61) önemli bir figürdür. Martinik'te doğan ve psikiyatri eğitimi alan Fanon, Cezayir'in bağımsızlık savaşında yer almış ve 1961 yılında yazdığı *The Wretched of the Earth* [Yeryüzünün Lanetlileri]* adlı

* Bkz. *Yeryüzünün Lanetlileri*, çev. Lütfi Fevzi Topaçoğlu, Avesta Yay., 2001. (y.h.n.)

kitabı kolonyalizm karşıtlarının manifestosu olmuştur. Fanon, kolonyalizmi bireylerin psikolojilerini altüst eden bir deneyim olarak tanımlamış ve bu durumun ancak kültürel bir yeniden doğuşla iyileşebileceğini ileri sürmüştür. Fanon'un düşünceleri sanat ve edebiyatın "dekolonileştirilmesi" tartışmalarında, 1960'larda Latin Amerika sinemasının yeni yaklaşımlarında, Asya ve Afrika'daki çeşitli ülkelerde birçok farklı bağlamda önemli bir yer tutmuştur.

1960'larla birlikte Latin Amerika'da film yapımcılığı konusunda gelişen radikal düşünceler devrimci hükümetler tarafından desteklenmiştir. Küba'da Fidel Castro'nun iktidara geçmesinden kısa bir süre sonra komünist devrim prensiplerini yayan belgesellerin ve konulu filmlerin yapılması amacıyla Küba Sinema Endüstrisi ve Sanat Enstitüsü kurulmuştur. Havana Salvador Allende'nin Halk Cephesi hükümetinin seçildiği 1970 yılından askeri darbenin gerçekleştiği 1973 yılına kadar Şili'de gelişen radikal sinemanın darbeden sonra sürülen sinemacıları için de bir sığınak görevi görmüştür. Yeni Latin Amerika sinemasının diğer örnekleri 1960'ların başında Brezilya'daki Cinema Novo hareketinde ve Arjantin'de 1950'lerin sonunda Santa Fe Belgesel Film Okulu'nda üretilmiştir. Bu örnekler toplumsal belgeselciliğin ve İtalyan yeni-gerçekçiliğinin estetik anlayışını ticari sinemanın genellikle görmezden geldiği şiddetli yoksulluk ve eşitsizlik sorunlarına dikkat çekmek için kullanmıştır. Brezilyalı yönetmen Glauber Rocha (1938-81) bu biçime "Açlığın Estetiği" adını vermiştir.

Arjantinli yönetmenler Octavio Getino ve Fernando Solanas (d. 1936) *Üçüncü Sinemaya Doğru* adlı manifestolarında diğer bir önemli kavrama değinmiştir. Bu Hollywood yani birinci sinema ve Avrupa etkisindeki yerel sinema yani ikinci sinemadan farklı bir sinemaya yönelik toplu bir istektir. Üçüncü Sinema'nın kurucuları Hollywood'a emperyalizmin bir aracı olarak bakan ve alternatif filmleri silahlı devrimler gibi düşünceleri değiştiren bir silah olarak gören militan bir politik bakış açısına sahiptir. Onlara göre kamera "bir silah", film bir "fitil" ve projektör ise "saniyede yirmi dört atış yapan bir tabancadır." Üçüncü Sinema'nın savunucuları filmlerin içeriğinin değişmesini yeterli bulmamıştır. Bir öyküyü anlatma ve

karakterleri canlandırma yöntemlerinin yerel kültür geleneklerini yansıtması gerektiğini savunmuşlardır. Jorge Sanjinés (d. 1936) ABD Barış Kuvvetleri'nin Bolivya'daki gücünü kötüye kullanmasına (yerli köylülerin zorla kısırlaştırılmasına ait kanıtlara dayanarak) eleştirel bir gözle baktığı *Blood of Condor* [Akbabanın Kanı] adlı filminde (Resim 95) bu yöntemi uygulamıştır. Bolivya'da nüfusun yüzde 65'ini oluşturan yerli köylüler için film izlemek nadir ve bilinmeyen bir deneyimdir. Köylüleri de filmin yapımına dahil eden Sanjinés geleneksel öykü anlatma biçimlerini uygulayan yeni gösterim biçimleri denemiştir: "Önce bir anlatıcı kahramanların fotoğraflarını göstererek hikâyeyi anlatır. Bu, kökeni İnkalara dayanan ve günümüzde de yaşayan bir gelenektir – hâlâ köyden köye yolculuk eden hikâye anlatıcılar bulunur. Bundan sonra hikâye izleyiciyle tartışılır ve son olarak film gösterilir. Bu, ulusal bir sinema yaratma çabası olduğu kadar aynı zamanda film izlemeye alışık



Resim 95. *Akbabanın Kanı*, yönetmen Jorge Sanjinés, 1969. Film karesi.

olmayan bir topluluğu eğitme meselesidir."

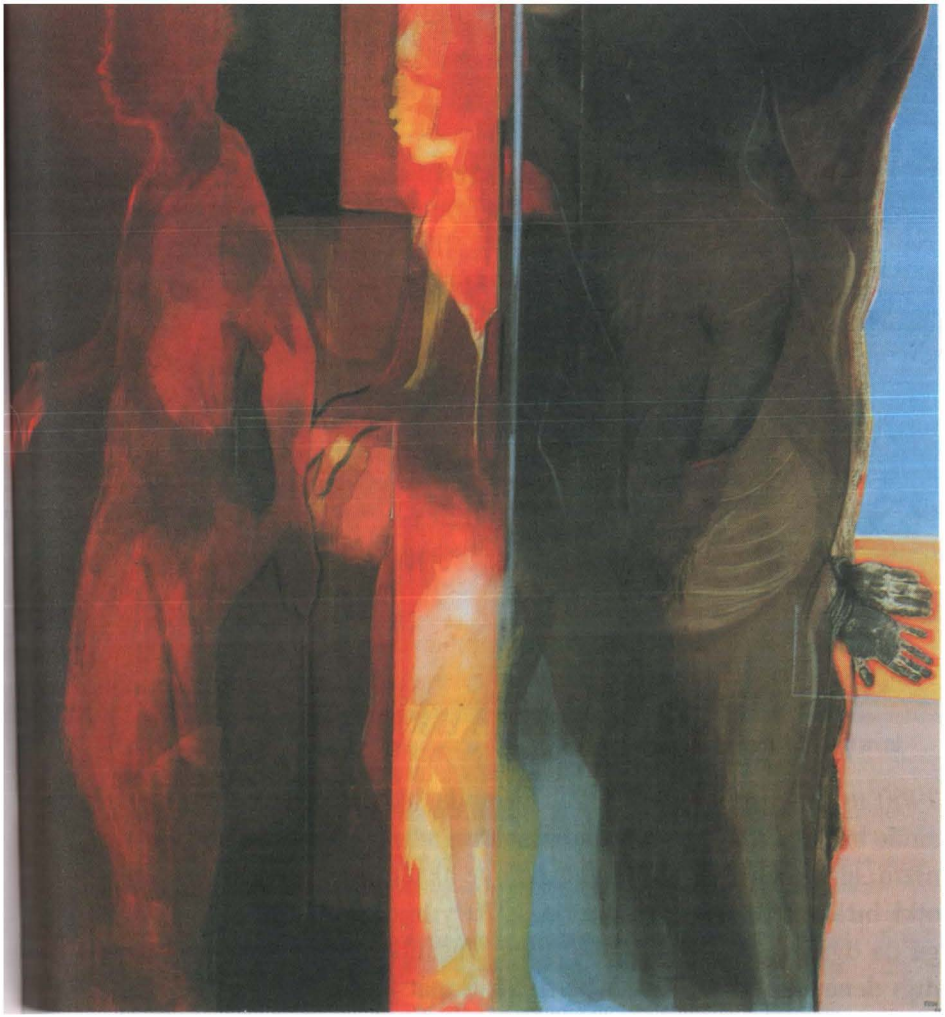
Üçüncü Sinema ilkeleri Afrika'da da geliştirilmiştir. Örneğin, Senegalli yönetmen Osman Sembéne (d. 1923) bu ilkeleri uygulayanlar arasında öne çıkmıştır. Bir balıkçının kendi kendini eğitmiş oğlu olan Sembéne, Fransa'da liman işçisi ve sendika yöneticisi olarak çalışmış, II. Dünya Savaşı'nda Fransız sömürge ordusunda savaşmış ve Fransız komünist hareketinde yer almıştır. Sembéne, Afrika'nın önde gelen roman yazarlarından biri olarak artan ünüyle 1960'larda okuma yazma bilmeyen daha geniş bir kitleye seslenebilmek için film yapmaya yönelmiştir. Moskova Gorki Enstitüsü'nde sinema tekniği üzerine çalışmış ve yapıtlarında İtalyan yeni-gerçekçiliği, Brecht tiyatrosu ve Sovyet Marksist estetik anlayışından etkilenmiştir. Filmlerinde Avrupa'ya has bu yaklaşımları Afrika'nın kültürel geleneklerine uygun şekilde kullanarak yeni bir sinema anlayışı formüle etmiştir. Afrika halk masallarının, öykülerinin, anonim şarkılarının, atasözlerinin ve sözlü tarihinin konularını ve anlatım biçimlerini kullanmıştır. Sembéne kendisini bir masal anlatıcı ya da *griot* olarak tanımlamıştır. *Griot,* Sembéne'in "halkının yaşayan belleği ve bilinci" olarak tanımladığı, Batı Afrika topluluklarında kabilenin geçmişini bugünün eleştirisini yaparak anlatan köy tarihçisidir: "*Griot* sadece kabile, klan ve köyün hareketli bir unsuru değil, aynı zamanda her olayın gerçek tanığıdır. O, bir ağacın altından herkesin hareketlerine ve serüvenlerine bizden önce tanıklık eden ve bunları hafızasına kazıyan kişidir. Benim çalışma anlayışım bu öğretiden kaynaklanmıştır: Gerçekliğe ve insanlara mümkün olduğunca yakın olmak."

Sembéne, 1940'larda Fransız koloni güçlerine direnen Senegalli bir devrimciyi anlatan *Emitai* (Resim 96) ve 1944 yılında Bağımsız Fransız Ordusu'daki Afrikalı askerlerin katliamla sonuçlanan isyanını anlatan *Camp de Thiaroyé* [Tmaroyé Kampı] (1989) gibi destansı tarihi filmler çekmiştir. Kolonyalizmin tarihi Senegalli sanatçı Fodé Camara'nın (d. 1958; Resim 97) köleliğin tarihsel tasvirleriyle modern Afrika'da bugün de devam eden insan hakları ihlallerini de eleştirdiği resimlerinde aynı şekilde gözler önüne serilmiştir. Osman Sembéne, Senegal'de postkolonyal dönemde ortaya



Resim 96. *Emitai*, yönetmen Osman Sembène, 1971. Film karesi.

çıkan siyah seçkinler sınıfını eleştiren tarihsel ve güncel konuları bir araya getirirken zaman zaman devlet sansürüyle karşılaşmıştır. Filmlerinde işsizlik, dış yardım, rüşvetçilik, çok eşlilik, cinsiyetçilik ve dinsel hoşgörüsüzlük gibi çok çeşitli toplumsal sorunları işlemiştir. 1974 yılında çektiği *Xala* [Lanet] Afrika orta sınıfının ahlak anlayışına yönelik sert ve gülünç bir taşlamadır. Filmin mutlu bir işadamı olan kahramanı eski bir lanet olan *xala*'ya yakalanıp iktidarsız hale gelmiştir. Bu lanetten kurtulma yollarını ararken kendine hizmet eden bürokrasi ve Batı'nın zenginliği tarafından benzer şekilde güçsüzleştirilmiş bir sosyal yaşamla karşılaşır. Sinemayı "halkın gece okulu" olarak tanımlayan Sembène için izleyicinin katılımı çok önemlidir. "Afiş filmleri" olarak adlandırdığı sosyalist filmlerden farklı olarak zaman zaman öykülerinin sonlarını açık bırakmış ya da onlara çeşitli bitiş seçenekleri sunmuştur. Sembène



Resim 97. Fodé Camara, *Pasaj I*, 1988. Tuval üzerine yağlıboya, akrilik ve pastel kolaj. 1.8 x 2 m. Fonds National d'Art Contemporain, Paris.

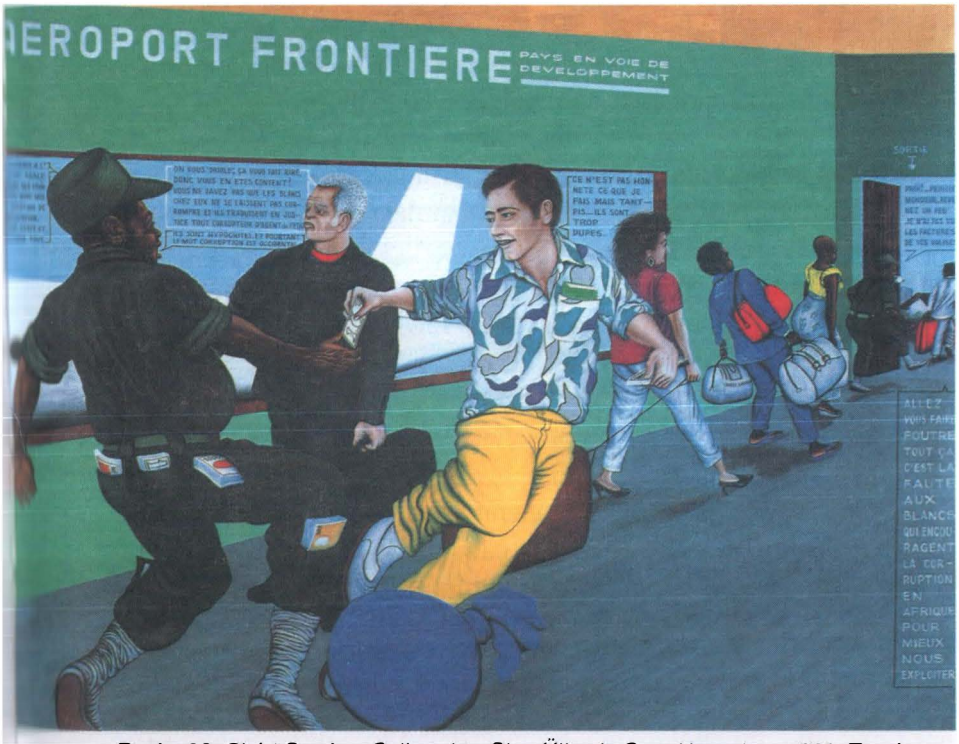
seyir bittikten sonra konunun ve sonuçların izleyiciyle tartışılmasını savunmuştur.

Afrika ülkelerindeki politik sanatın son dönem örnekleri içinde

ressam Chéri Samba'nın sanat anlayışı (d. 1956) Sembène'nin *griot* ilkelerine yakındır. Samba, Zaire'nin başkenti Kinşasa'da esas olarak tabelacılık eğitimi görmüş, aynı zamanda gazetelerde karikatürist olarak çalışmıştır. Resimlerinde yergici gazetecilik ve politik karikatürcülüğün konularını birleştirmiş; reklam, televizyon ve sinemanın anlatım biçimlerinde yararlanmıştır. Resimlerinde kullandığı asidik renkler, toplumsal ve politik kusurları eleştiren keskin düşünceleri ile uyuşur. İnsana özgü ahmaklıkları ve adaletsizlikleri anlatan görsel öykülerinde bencil kocalar, hırslı politikacılar, cinselliğe düşkün okul çocukları ve kadın satıcıları yer almıştır. Bir havaalanında bekleme salonunu resimleyen çalışmasında (Resim 98) Afrikalı bir görevli ile görevliye açık açık rüşvet veren bir turisti canlandırmıştır. Her biri içten içe bir diğerinin rüşvetçiliğini eleştirmektedir. 1980'lerin sonlarından itibaren Chéri Samba çalışmalarını Avrupa ve ABD'de birçok yerde sergilemiştir. Resimleri uluslararası arenada sergilenirken işlediği konular Afrika ve Batı ülkeleri arasındaki ilişkilerin karanlık yüzünü ısrarla gözler önüne sermiştir.

D. FEMİNİZM(LER)

1960'ın sonlarında ortaya çıkan Vatandaşlık Hakları hareketi içerisinde başlayan ve çeşitli kollardan adım adım gelişen modern feminizm, temel sanat uygulamalarında ve akademik dünyada derin bir etki bırakmıştır. Kaliforniya'da 1970 yılında Fresno State College'da öğrenci ve öğretmenlerinden oluşan küçük bir grubun katıldığı deneysel bir ders olan Feminist Sanat Programı'nda düşünceler tartışılmıştır. Bu ders 1971 yılında Kaliforniya Sanat Enstitüsü'nde oluşturulan programa örnek teşkil etmiştir. Fresno State College politik bir karmaşanın mekânı olmuştur: beş öğretmenin radikal aktivizmleri nedeniyle işten çıkarılmasına rağmen fakülte ve öğrenciler Marksizm, Anarşist teori, Amerikalı Siyahlar, Meksikalılar ve Ermenilerle ilgili dersler düzenlemiştir. Los Angeles'lı heykeltıraş Judy Chicago (d. 1939) yeni Feminist Sanat Programı'nın başına getirilmiştir. Chicago, dersleri kampus dışına taşımış



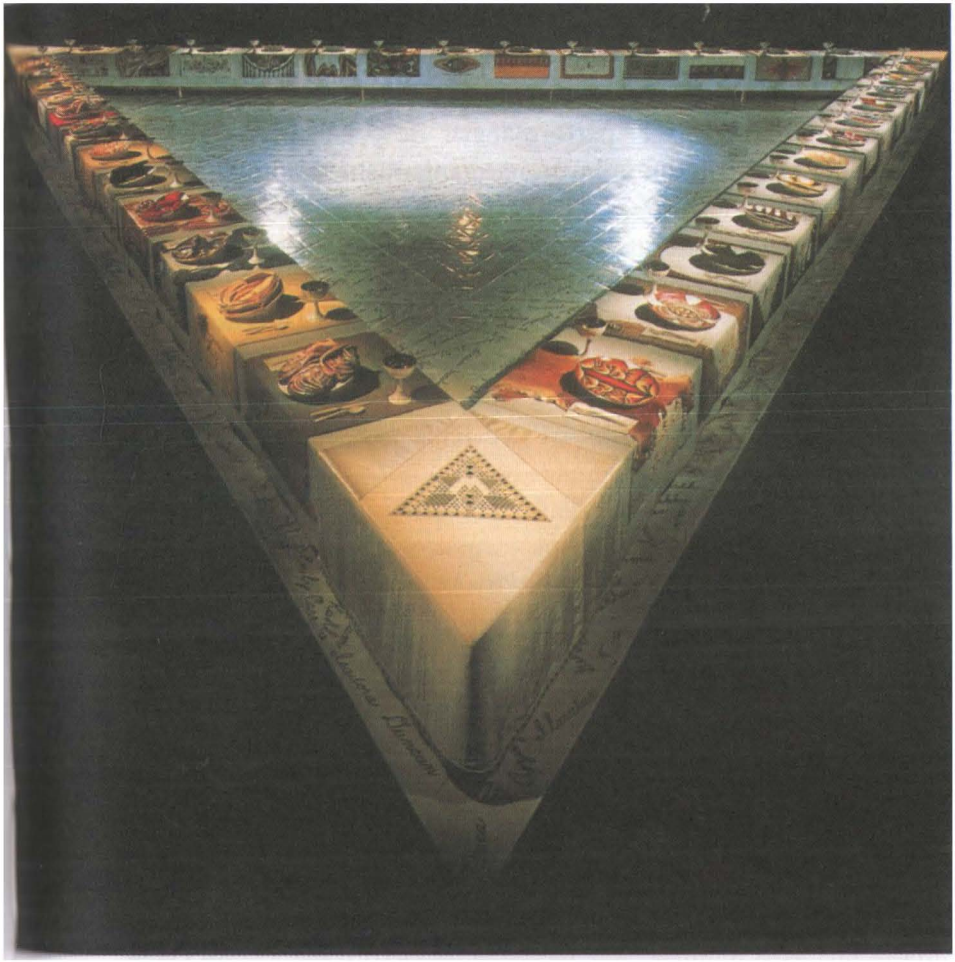
Resim 98. Chéri Samba, *Gelişmekte Olan Ülkenin Sınır Havaalanı*, 1990. Tuval üzerine yağlıboya. 1.5 x 2 m.

Görevli: *Bu tarafsız havaalanında bulunma nedenim siz yolculara güleryüz göstermek. Benim olduğum yerde hiçbir zorluk olmaz bayım, tek bir hareketimle her şeyi ayarlarım.*
İhtiyar Adam: Bıyık altından güldüğünüze göre bundan memnunsunuz. Beyazların kendi ülkesinde rüşvete izin vermediklerini ve rüşvete bulaşanları mahkemeye verdiklerini bilmiyor musunuz?
Görevli: *Onlar ikiyüzlü. Ama yine de rüşvet kelimesi Batı'dan gelir.*
Genç adam: *Dürüst bir şey değil ama napalım, fazla enayiler.*
Çıkıştaki görevli: *Bayım, bayım... Durun valiz faturalarınızı görmedim.*
Çıkıştaki adam: *Kahretsin. Bu bizi daha iyi sömürmek için Afrika'da yolsuzluğu destekleyen beyazların son marifeti.*

ve daha önce baraka olarak kullanılan binalarda atölyeler kurmuştur. Burada öğrencileriyle feminist sanatın gelecekteki temel yaklaşımlarının ilk örnekleri olan bir dizi aktivite gerçekleştirmiştir: kolektif çalışma; tarih ve kültürde kadının konumunu keşfetme; resim, performans ve enstelasyonlardaki egemen kadın klişelerini

yok etme ve hayli gerilimli kişisel tartışmalarla ajitatif eylemleri birleştirmek. Chicago'nun karizmatik liderliğinde öğrenciler ataerkil düzenin fallosantrik görsel şifrelerine karşı çıktıkları ve cinselliklerini kendilerine güvenli bir şekilde temsil etmenin yollarını aradıkları "bilinç yükseltme" toplantılarında cinsellikleriyle yüzleşmeleri için teşvik edilmiştir. Çalışmalardaki en dikkat çekici tema, öğrencilerin "vajina sanatı" adını verdiği yöntemle kadınlığın en tabulaşmış simgesinin ayrıntılarına inilmesi olmuştur. Faith Wilding, "Tablolar, çizimler, kanayan yarıklar, delikler, derin yaralar, kutular, mağaralar veya vulva mücevherleri için zarif kutular yaparak kadın cinsel organını değişik şekillerde resmetmeye çalışırken birbirimizle yarışıyorduk. 'Vajina sanatı' yapmak heyecan verici, yıkıcı ve eğlenceliydi çünkü 'vajina' bizim için bedenlerimiz ve cinsel kimliklerimiz konusunda bilinçlenme anlamına geliyordu," açıklamasını yapmıştır. Chicago, bu ilk çalışmaların birçoğunu 1974'te başlayıp birçok gönüllü asistanın yardımıyla 1978'de tamamlamış ve San Francisco Modern Sanat Müzesi'nde rekor seviyede bir kalabalığın katılımıyla açılışı yapılan *Yemek Ziyafeti* adlı ünlü projesinde (Resim 99) bir araya getirmiştir. Üçgen şeklinde yerleştirilen, her biri 1.463 m uzunluğundaki masalar tarih ve mitolojideki saygın kadınların bir araya gelişini canlandırmaktadır. Masadaki otuz dokuz ayrı bölmenin her birinde rahim-benzeri veya "merkezi delik" şeklindeki özel tasarlanmış desenlerle süslenmiş bir tabak, bir kase ve nakışla işlenmiş bir örtü bulunmaktadır. Zemindeki mermer fayansların üzerinde tarihte önemli bir yeri olan 900'ün üzerinde kadının ismi yer almıştır. Böylece ev ortamı komünal bir atmosferle birleştirilmiştir. Chicago, amacını, kadınların haberdar olmadıkları kadınlık miraslarının ve başarılarının farkına varmalarına yardımcı olmak şeklinde açıklamıştır: "Kadınların hiçbir zaman önemli herhangi bir şey başarmamış olduklarını düşünmek üzere eğitildiğimiz için önemli hiçbir şey yapamayacağımıza inanmamız da kolaylaşmaktadır." Eser tekstil tasarımı ve dekoratif el sanatlarının geleneksel sanat dünyasındaki düşük statüsünü yenilemeyi amaçlayan yeni anıtsal sanat yaklaşımlarını harekete geçirmiştir.

ABD'de 1968 yılında Atlantic City'de düzenlenen Bayan Ame-



Resim 99. Judy Chicago, *Yemek Ziyafeti*, 1974-78. Karışık malzeme yerleştirme. 1.463 x 1.463 x 1.463 m.

(*Yemek Ziyafeti*, kadınların tarihteki başarılarını anlatmaktadır. Judy Chicago'nun açıkladığı gibi: "Kadın sanatı ve edebiyatı konusundaki çalışmalarımdan ve kadınların yaşamları hakkındaki –bir kadın ve bir sanatçı olarak kendi geleneğimi oluşturma sürecinin bir parçası olarak girişiğim araştırmalarımdan– vardığım sonuç kadınlık mirasımız konusundaki genel bilgi eksikliğimizin devamlı baskıya maruz kalmamıza neden olduğudur. Bu hepimizin kendine verdiği değerin bilinçsizce azalmasına ve kadınlarda kendiyle övünme duygusunun yok olmasına neden olmuştur.")

rika Gösterisi'nin dağıtılması ve WITCH'in (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) eylemleri gibi 1960'ların sonunda ve 1970'lerde görülen feminist girişimler de savaş karşıtı gösteriler gibi "sanatsal" performanslar ile sokak protestolarının doğaçlama yöntemlerini kolayca harmanlamıştır. Kadınların medyadaki imajının eleştirilmesi ve alternatif bir temsil biçiminin yaratılması kadın hareketlerinin genel önceliğidir ve sadece sanatçı kanat için bir önem taşımamaktadır. Birçokları gibi Leslie Labowitz ve Suzanne Lacey gibi performans sanatçıları da 1977 yılında Los Angeles Belediye Binası'nda *In Mourning and in Rage* [Yas ve Nefret İçinde] adlı eylemi gerçekleştirmek için Kadınlara Yönelik Şiddete Karşı Kadınlar (WAVAW) ve Tecavüz Kriz Hattı gibi kampanya gruplarıyla yakın bağlantı içerisinde çalışmıştır. Bu eylem cinsellik yüzünden işlenen cinayet kurbanlarını anmak ve basının onları suiistimal eden tavrını eleştirmek için gerçekleştirilmiştir. Doğu Kıyısı'nda *Women's Spirituality Movement* [Kadın Tinselliği Hareketi] üyelerinden Mary Beth Edelson şehirde ve doğal mekânlarda tanrıça ve cadılara adadığı törenler gerçekleştirmiştir. Bunlardan bazıları *Kadınlar Doğuyor* adlı fotoğraf dizisinde (Resim 100) kaydedilmiştir. Edelson, New York'ta sadece kadınlara ait bir galeri kurmanın yanı sıra diğer feminist sanat faaliyetlerinde olduğu gibi profesyonel ve amatör sanatçıları bir araya getiren performans atölyeleri de oluşturmuştur. *Ataerkilliğin Ölümü* adlı çalışmasında (Resim 101) Rembrandt'ın *Dr. Tulp'un Anatomi Dersi* resmini erkek-egemen söylemi yok etme başarılarını kutlayan feminist sanatçıların tasvirine dönüştürmüştür. 1920 ve 1930'larda Alman Dadacılar ve Fransız Gerçeküstücüler gibi eski komünist avangard topluluklar, daha yaygın politik hareketlerle hiçbir zaman böylesi yaratıcı bir ilişki kuramamışlardır. Feminizm 1970'lerde galerilerdeki profesyonel denetimin sınırlarının aşılmasına yardımcı olmuş ve sanat dergilerinin içeriğini genişletmiştir. Aynı zamanda akademik sanat tarihi uzmanlığının "sanat şaheserlerine" gösterdiği saygıyı sorgulayarak bu uzmanlık dalı üzerinde önemli etkiler bırakmıştır.

Feminizmin 1980'ler boyunca süren gelişimi evrildikçe cinsel farklılık toplumsal bir olgu olarak gittikçe daha fazla yorumlanma-



Resim 100. Mary Beth Edelson, *Canlılıkla Doğan Kadın*, 1974. Kuzey Carolina Outter Banks'de gerçekleştirilen performans, Amerika. Fotoğraf üzerine çizim.

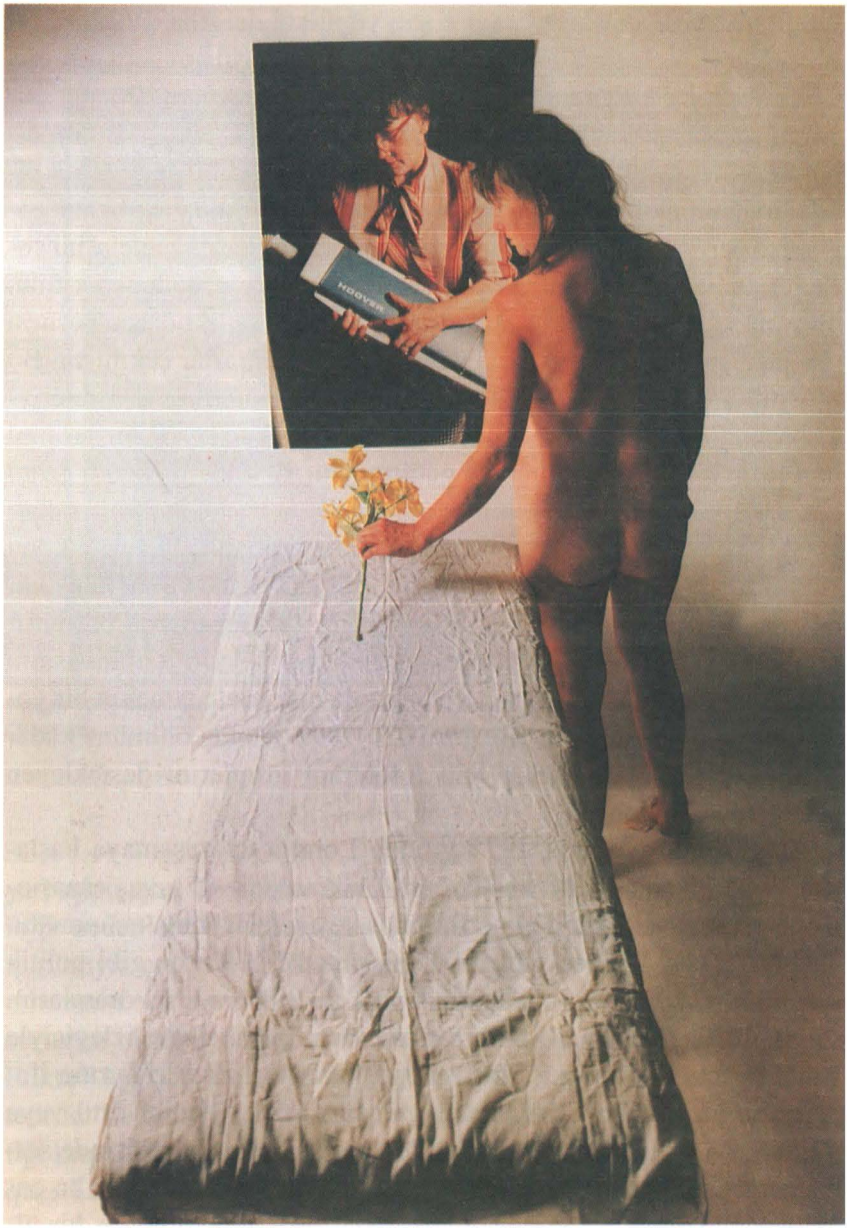


Resim 101. Mary Beth Edelson, *Ataerkilliğin Ölümü/A.I.R. Anatomi Dersi*, 1976. Ofset afiş.

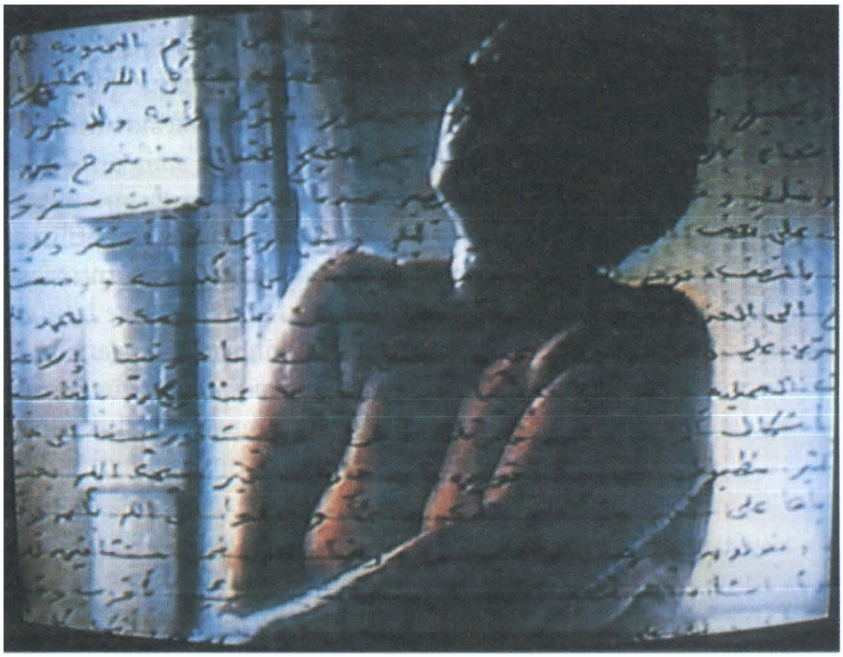
ya başlamıştır. Bu durum kadınlığı evrensel olarak ve özünde biyolojik nedenlere dayanarak kavramsallaştıran önceki feminizm kuramlarıyla çelişmiştir. Essentialist olmayan bu yeni bakış açısı, feminizmin odaklandığı konularla sınıf ve ırk gibi diğer farklılık unsurlarını birleştirmiştir. 1960'larda feminizm için "kişisel olan politiktir" kavramı ünlü bir sloganken, 1980'lerde Marksist toplumsal teoriler ile öznellik oluşumunun psikoanalitik açıklamalarla birleştiği kuramlar dayanak noktası haline gelmiştir. Bunlar arasında Jacques Lacan (1901-81) ve Julia Kristeva'nın (d. 1941) büyüyen bir çocuğun dili kullanmaya başlayarak sosyalleşmesi konusundaki yazıları özellikle etkili olmuştur. On üç yaşında okuldan ayrılıp düğün ve portre fotoğrafçılığı yapmaya başlayan, bu arada sol eğilim-

li topluluklarda ve *Camerawork* adlı yenilikçi dergide çalışan İngiliz sanatçı Jo Spence'in (1934-92) fotoğrafik çalışmaları gibi örnekler bu tarz kuramlarla kesişmiştir. Spence, toplumsal belgeselciliğin gerçekçi yaklaşımlarını yavaş yavaş terk etmiş ve aile albümlerinin şipşak fotoğraflarındaki yaygın kendini ifade etme biçimleri hakkında yazmaya başlamıştır. 1982 yılından itibaren göğüs kanserine ve tıbbi kurumlara karşı yürüttüğü mücadelesini fotoğraflayarak kaydetmiş; göğüs ameliyatı olmayı reddederek tıbbi dünyanın kendi bedenini kurumsal bilginin ve iktidarın nesnesi şeklinde görmesini parodileştirerek öfkeli fotoğraflar çekmiştir. Bu girişim, Spence'i, işçi kadın kimliğini şekillendiren otoportreleriyle basmakalıp klişeleri yeniden yarattığı ve kendi yaşam tarihini keşfettiği bir çeşit fototerapiye götürmüştür. Spence'in, kendi gençliği hakkında hatırladıklarını betimleme biçimleri genellikle rahatsız edici şekilde gülünçtür. Sürekli yüzleştiği daha acı verici konu ise eğitimsiz annesini görüntülerken hissettiği utanç ve suçluluk karışımı duygu olmuştur. Spence, sergilenen fotoğraflarda bu durumun sınıf ve toplumsal cinsiyet yargılarıyla kişinin iç dünyasının nasıl bozulduğunu anlamanın ve bununla mücadele etmenin bir yolu olduğunu keşfetmiştir (Resim 102). 1992 yılında ölümüne kadar geçen sürede işçi kadınlar için fototerapi gruplarını destekleyen projelerde çalışmıştır.

Beyrut'tan ayrılarak 1975 yılında Londra'da yaşamaya başlayan Filistinli sanatçı Mona Hatoum Lübnan'daki iç savaş esnasında gerçekleştirdiği bir dizi performans ve enstelasyonla tanınmıştır. Hatoum da Jo Spence gibi yabancılaşma ve bölünme gibi politik sorunları ifade etmek için kendi kişisel geçmişinin içsel dramlarını sergilemiştir (Resim 103). Performanslarında genellikle izleyiciyle özel bir yakınlık kurmuş, ancak, aynı zamanda aradaki ayrımı ifade eden klostrofobik yöntemler geliştirmiştir: Kendini örtü veya peçeyle sarılmış olarak kafes benzeri şeffaf bir kutu içerisinde sergilemiştir. Hem fiziksel hareketi hem de iletişimi kısıtlayan bu engeller daha geniş anlamda sömürgeleştirilmiş ve bölünmüş bir ülkeden ayırılmış olma durumunu anlatmaktadır. Tutuklu olma metaforu, sürüldüğü yabancı kültürün Hatoum'u sürekli olarak bir ya-



Resim 102. Jo Spence -David Roberts ile birlikte, *İsimsiz fotoğraf*. 1989. Jo Spence Memorial Archieve, Londra.



Resim 103. Mona Hatoum, *Uzaklık Ölçüleri*, 1988. Renkli video görüntüsü. Mona Hatoum.

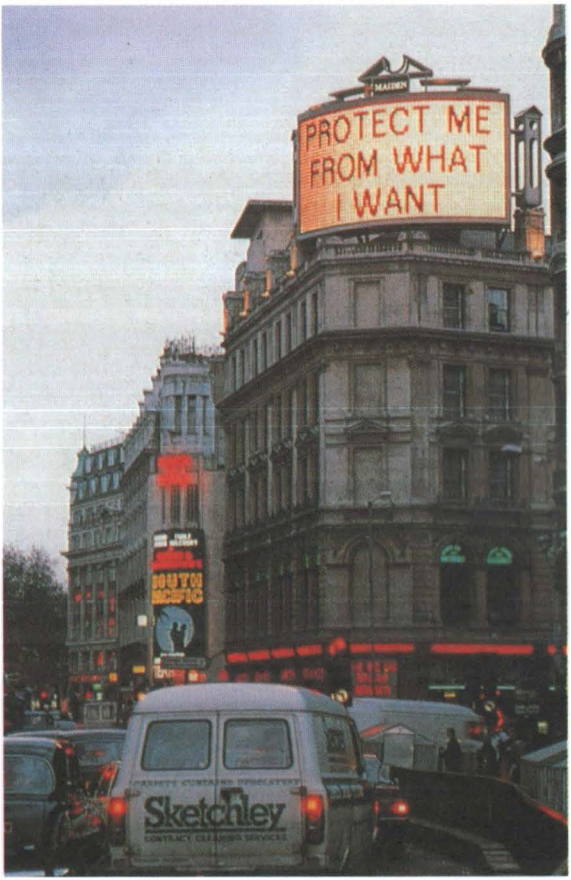
bancı olarak sınırlayan yöntemlerini de anımsatmaktadır. Spence ve Hatoum'un çalışmaları kendini anlatma ile politik duruş arasında değişmez bir ayrım yapılmayan sanat türünün tipik örnekleridir.

E. PROPAGANDAYA KARŞI PROPAGANDA

1980'ler ve 1990'lar boyunca ABD ve Batı Avrupa'daki politik sanat yaklaşımlarındaki çeşitlilik artmıştır. New York ve Los Angeles'ın genişleyen sanat merkezlerinde AIDS hastalığının ve Reagan-Bush yönetimlerinin tutucu yaklaşımlarının etkileri, Vietnam-

sonrası sanatçı, eleştirmen ve küratörler kuşağının politik tavrının güçlenmesini sağlamıştır. Aynı zamanda Sol'un geleneksel meseleleri bölünmeye başlamış ve politik bir "mesaj" iletme düşüncesi gittikçe daha sorunlu bir hale gelmiştir. 1968'in başlarında Marx'ın kapitalizmin yakında çökeceği öngörüsünün açıkça sona ermesi ve 1980 sonlarında komünist devletlerin yıkılarak itibarlarını kaybetmesiyle "devrimci sanat" kavramı tarihi bir çelişki olarak görülmeye başlanmıştır. Postmodernizm kuramıyla bağlantılı bir grup teori, çokuluslu kapitalizmin güçlenmesini küresel televizyon ve bilgisayar ağlarından oluşan enformasyon sistemlerinin yayılmasına bağlamıştır. Bu teorilerin bazıları "gerçek" dünyanın kaybolup yerine bir simulasyonlar krallığının geçtiğini ileri sürmüştür. Politik sanatçı, bu karmaşık mesaj trafiği içinde kendi anlatım biçimini bulma göreviyle karşı karşıya kalmıştır.

Amerikalı sanatçı Jenny Holzer'in (d. 1950) metne dayalı çalışmaları, sözel mesajlara özellikle didaktik ve sabit fikirlere yönelik bir kuşku beslemektedir. Holzer afişlere, bronz plakalara, granit levhalara ve elektronik tabelalara yazdığı mesajları "kendi" ağzından değil; hükümet, eğitim, reklamcılık, kamusal tavsiyeler ve kişisel itiraflar gibi diğer anonim otorite söylemlerini taklit ederek sunmuştur (Resim 104). Erken dönem projeleri arasında ilk olarak 1977 yılında aşağı Manhattan duvarlarında sergilediği *Bilinen Gerçekler* adlı bir afiş dizisi bulunmaktadır. Bu çalışmasında Holzer yüzlerce sözü hiçbir imge sunmadan basitçe alfabetik olarak sıralamıştır. Bu sözler direktif, slogan, basmakalıp ifadeler, azarlama ve talep etme gibi çeşitli konuşma tarzlarındadır: BİR OLUMLU DAVRANIŞ TÜM DÜNYAYI DEĞİŞTİRİR; İNSANLAR ADINA ONLARIN YAŞAMLARINI YÖNETMEYİN; BİR HAREKETİN NEDENLERİNİ GİZLEMEK KÖTÜDÜR; HER ZAMAN SEÇME ÖZGÜRLÜĞÜNE SAHİP OLDUĞUNUZU HATIRLAYIN. Her bir söz inandırıcı veya ikna edici olsa da sözler biriktikçe çelişki yaratmış ve birbirlerini geçersiz hale getirmeye başlamıştır. Holzer, tekrar yöntemiyle izleyiciyi birçok propaganda mesajında olduğu gibi içtenlik göstermeden kesin bir ifade sunan düşünce bombardımanına tutmuştur. Bunları şehirdeki reklam panoları, ilan tahtaları ve trafik



Resim 104. Jenny Holzer, *Beni İstediklerimden Koruyun.* Picadilly Circus'ta çalışma, Londra. 1988. Elektronik tabela.

lambaları arasına yerleştirerek rekabet halindeki artan mesajların sersemletici bir otoriter işaretler ormanı yarattığı şehir yaşamını yansıtmıştır. Holzer'in müzelerde yaptığı enstelasyonlar ise müzeye gizli bir emirle yapılmış uğursuz bir mekân havası vermiştir (Resim 105). Eleştirmen Hal Foster (d. 1955) Holzer'in çalışmalarını şöyle tanımlamıştır: "Baskıcı söylemler genellikle gizlidir, her yerde ve hiçbir yerdedirler: Ortaya çıkartıldıkları zaman saçma görünürler. *Bilinen Gerçekler* sanki bu önermelerin sözlüğüy-



Resim 105. Jenny Holzer, *Bir Kaya Altında*, 1986-89. Granit banklar ve LED (ışık yayan diyot ekran) ile yerleştirme. Barbara Gladstone Galerisi, New York.

müşçesine okunurken bu sözlerin tüketildikleri etkisini yaratıp 'faşizan' güçlerini talan etmektedir."

Aynı şekilde dilin etkisi ve sınırları konusuyla ilgilenen Rita Donagh, 1970'lerden beri Kuzey İrlanda'daki çatışmalar hakkında resimler yapmaktadır. Bunlar, taraf tutmayıp "Sorunlar" olarak tanımlanan karmaşık ve sonuçları görülemeyen durumların sözcük ve imgelerle açıklanmasındaki yetersizliği aşmak amacıyla sessizliği ve muğlaklığı kullanan resimlerdir. Kuzey İrlanda'nın politik kültürü aşırı bir slogan ve sembol üretimi ile göze çarpmaktadır: Hem Hükümet yanlıları hem Cumhuriyetçiler, rekabet halindeki ikonografilerinin bölgesel varlığını korumak için duvar resimlerini, üniformalı grupları ve sözde-dinsel geçitleri kullanmaktadır (Resim 106). Her iki taraf da basın ve televizyon için terörist saldırılar

düzenlemektedir. İngiliz hükümeti 1988 yılında Margaret Thatcher'in ifadesiyle "halka duyurma yoluyla yasadışı davranışlarına avantaj sağlamalarını" engellemek için örgüt üyelerinin demeçlerinin radyo ve televizyonlarda yayımlanmasını geçici olarak yasaklamıştır. Nefes alınamayan bu ortam Donagh'ın resimlerinde açığa vurulmuştur. *Akşam Gazeteleri (Ulster 1972-74)* Donagh'ın itinalı yöntemiyle şehir manzaralarının, haritaların ve TV görüntülerinin zihinde bıraktığı imgeleri canlandırmak için ince boya tabakaları ve cansız eğik çizgiler kullanarak oluşturduğu bir çalışmadır (Resim 107). Sağ alt köşede gizlenmiş küçük şekil 1974 yılında Dublin Talbot Caddesi'nde bombalanan bir arabada öldürülen bir adamın

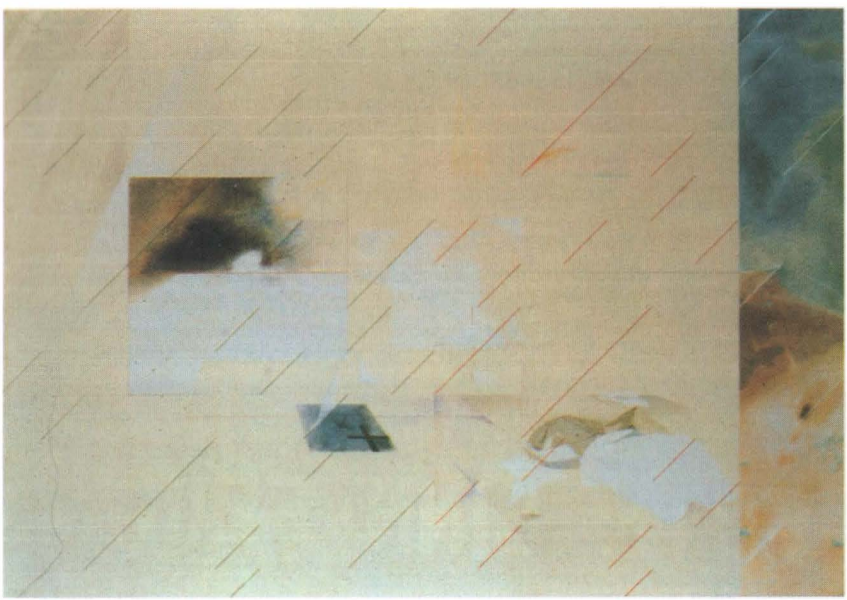


Resim 106. Cumhuriyetçilerin duvar resmi. Belfast, Kuzey İrlanda.

cansız bedenini görüntüleyen bir *Sunday Times* fotoğrafından alınmıştır. Ceset gazete kâğıtlarıyla örtülüdür. Donagh bu imgeyle ölümün gerçekliğini kelime ve resimlerle "sunulan" imgesiyle karşılaştırmıştır. Onun sıradan bir mesaj iletmeyen, merkezsizleştirilmiş kompozisyonları sadece gözlemlenecek, konuşulacak veya eyleme geçilecek bir "görüş açısı" bulmanın zorluğunu hissettirmektedir.

F. SESSİZLİĞE VE GÖRÜNMEZLİĞE KARŞI

1980'ler ve 1990'ların birçok sanatçısı içerisinde Jenny Holzer ve Rita Donagh modern yaşamın medyaya boğulmuş ortamındaki temsiliyet sorunlarıyla ilgilenmiştir. Holzer sözlü bir mesajın temelinde yatan otoriteye dikkati çekmiştir. Donagh ise politik bir duruşun



Resim 107. Rita Donagh, *Akşam Gazeteleri (Ulster 1972-74)*, 1973-74. Tuval üzerine yağlıboya, kurşunkalem ve kolaj. 1.4 x 2 m. The British Council, Londra.

sembollerin arkasına nasıl gizlendiğini ve medyanın ölümü temsil ediş biçiminin ölümün anlamını ve ölüme yönelik duygusal tepkileri nasıl yok ettiğini göstermiştir. Temsil etme konusundaki sorular "öteki olmanın" nasıl tanımlandığı tartışmalarında devam etmiştir. Bu, belirli toplulukların tanımlanmadan anlaşılan bir normallik kavramının dışında kalan "öteki" olarak sunularak marjinalleştirilmesiyle ilgilidir. Bu etki Birinci Bölüm'de Lewis Hine'ın yüzyıl başında sevecen bir niyetle de olsa New York yoksullarını orta sınıf hayırseverliğinin edilgen alıcıları olarak sunduğu fotoğrafları çerçevesinde tartışılmıştır. Jo Spence, Batı'nın hayırseverlik değerleriyle hareket eden yardım kurumlarının gelişmemiş, yoksul, sessiz ve güçsüz (ve dolayısıyla tehlikesiz) olarak tanımladığı "muhtaç ülkeler" şeklindeki Üçüncü Dünya imajını açlıktan ölmek üzere olan çocuk fotoğraflarıyla yineleyerek sunmasının benzer sonuçlar yarattığından yakınmıştır. Bununla birlikte, marjinal topluluklar için çalışan sanatçılar yazar Craig Owens'ın "diğerleri adına konuşma saygısızlığı" adını verdiği riskle yüzleşmek zorunda kalmıştır.

Sanatçı Krzysztof Wodiczko (d. 1943) bu sorundan kaçmanın bir yöntemini 1980'lerde New York evsizleri için gerçekleştirdiği *Evsiz Taşıtı* adlı projesinde (Resim 108) imgeler yerine işlevsel bir obje üreterek geliştirmiştir. Wodiczko, evsizleri "kendi şehirlerindeki sürgünler" olarak tanımlamıştır. Yoldan onları görmezden gelerek geçenlerin görünmez hale getirdiği evsizler "bulundukları çevrede sadece gözlemci durumuna indirgenmişlerdir. Evsiz olmaları doğal görülür, durumun neden ve sonuçları arasındaki bağlantılar koparılır, evsizlik şehir topluluğunun kimi meşru üyelerinin içinde bulunduğu bir konum olarak kabul edilmez." Wodiczko, evsiz kişilere danışıp tasarımcılarla çalışarak kimsesizlerin yaşamlarını devam ettirebilmeleri için geliştirdiği taşıttaki en önemli gereksinimlerin kişisel eşyaların taşınabilmesi ile toplanan atıkların depolanabilmesi olduğunu belirtmiştir. Bu amaçlara uygun bir araç tasarlayan grup izole bir uyku alanı, yıkanma leğeni, tuvalet ve eşyaların toplandığı bir depo içeren taşıtın ilk örneğini üretmiştir. Ayrıca, güvenlik amacıyla kilitler, alarm sistemleri ve araçların birle-

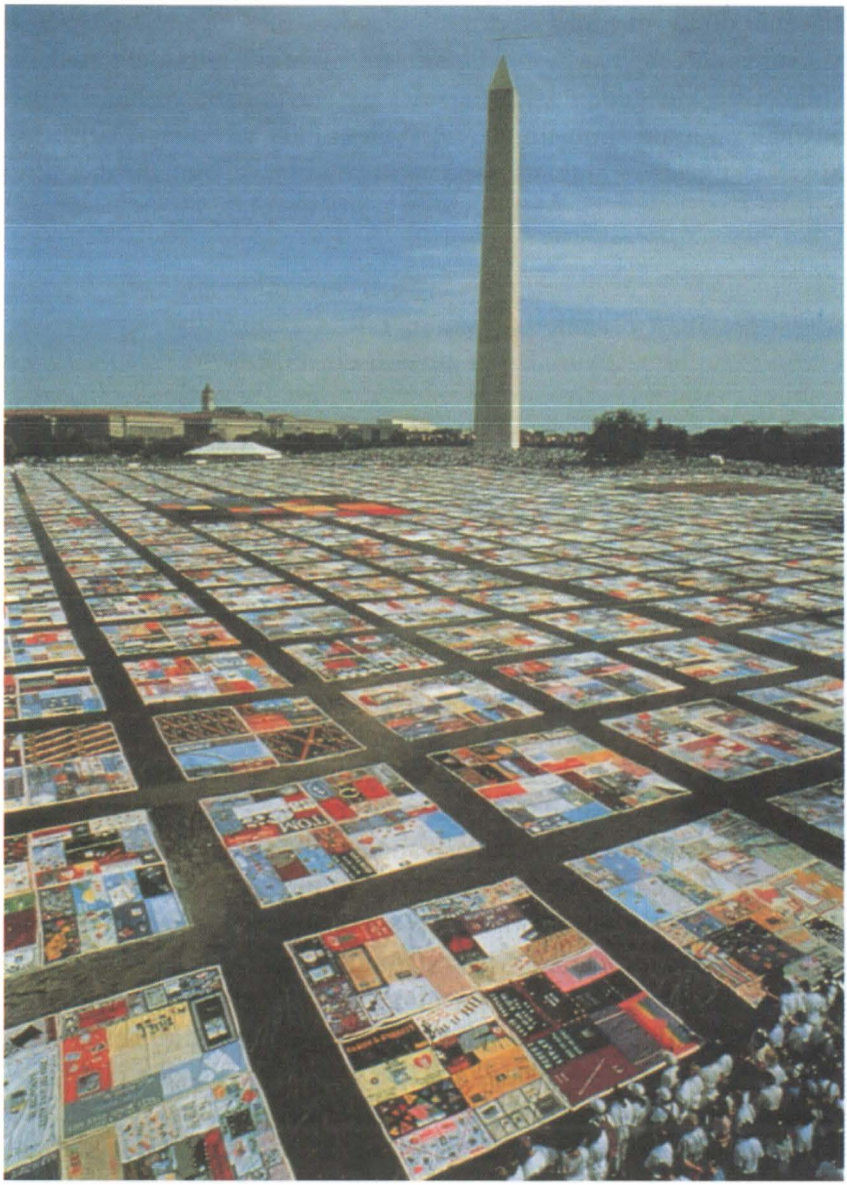


Resim 108. Krzysztof Wodiczko, *Evsiz Taşıtı*, 1988. Alüminyum, çelik ağ, pleksiglas ve özel tekerlekler.

şerek küçük bir koloni oluşturmasını sağlayan yöntemler geliştirilmiştir. Wodiczko "taşıtın ifade ettiği anlamın faydacı amacı kadar önemli olduğunu" vurgulayarak projenin hayat kurtarma amaçlı bir nesne oluştururken propaganda unsurunu da göz ardı etmediğini de belirtmiştir. Taşıtın kullanımıyla "şehrin her yanında gözle görülebilir ve maksatlı faaliyetleriyle şehir uzamındaki aktörler olarak kimlik kazanan" evsizlerin şehir ekonomisine olan aktif katılımları da böylece ortaya çıkacaktır. Bu iki taraflı "sembolik işlevi" olan mesaj "evsiz insanlarla gözlemcileri arasında bir duygu paylaşımı için köprü kurma görevi de görebilecektir."

1980'lerin başlarından itibaren birçokları için AIDS hastalığının sessizlik ve görünmezliği ile mücadele etmek bir ölüm kalım me-

selesine dönüşmüştür. Gay topluluklar için bu mücadele hastalığa yakalananları medya ile hükümetin özellikle ilk yıllardaki şiddetli ahlakçı ve kin güden saldırılarına karşı savunmak ve bağırlarına basmak şeklinde olmuştur. ACT UP, Gran Fury ve Sanat+Pozitif gibi aktivist gay topluluklar havadan afiş dağıtmak, muhalif mesajlar için reklam ve ilan siparişleri vermek gibi gerilla yöntemlerini kullanmıştır. "Sessizlik=Ölüm" ve "Tüm AIDS'liler masumdur" kamusal alandaki savaşımları sırasında kullandıkları sloganlar arasındadır. Hastalığa yönelik ilk resmi tepkilerin yetersizliği –devlet eğitiminin "topluma uyum" için güvenli cinsel yaşamın ayrıntılarını açıklamadaki başarısızlığında olduğu gibi– beden, cinsellik ve "açık saçıklık" kavramlarını politik sanatın ilgilendiği konuların ön saflarına taşımıştır. Özellikle ABD'deki Hıristiyan Sağ bu duruma aynı şiddette bir tepki göstermiştir. Bu kızgınlık devam ederken ölenleri hatırlama ve onlar için yas tutma yollarını bulma arayışı başlamıştır. Bu anıtların en başarılı ve en bilineni San Francisco merkezli özel bağışlarla yürüyen gönüllü bir topluluk olan NAMES Projesi'nin düzenlediği AIDS Quilt Anıtı olmuştur. (Resim 109 ve 110) AIDS Quilt Anıtı ilk olarak Washington'da 1987 yılında düzenlenen Gay ve Lezbiyen Hakları için Ulusal Yürüyüş sırasında sergilenmiştir. Her biri 91x182 cm boyutunda olan panolar AIDS'e bağlı hastalıklar yüzünden ölenlerin sevgilileri, arkadaşları ve aileleri tarafından dikilmiş ve üstleri isimler, mesajlar, resimler, hatıralar, giysi parçaları veya hediyelerle süslenmiştir. Şimdi çok büyük olduğundan belirli bir mekânda sadece bir kısmı görülebilen bu panolar birbirine bağlanarak halka sunulmuştur. Farklı düşünceleri iletebilen, tek bir mekânda var olmayan, taşınabilen, genişleyebilen, hem özel, hem ortak üretilebilen ve her şeyi kapsayan bir topluluk içinde bireyi hatırlatabilen AIDS Quilt Anıtı sanatın politik ve insancıl amaçlarını bir araya getirmeyi başarmıştır.



Resim 109. Cleve Jones (Proje Sahibi), NAMES Projesi AIDS Quilt Anıtı (genel bakış), 1985- günümüze. Kumaş. 91 x 182 cm (her biri).



Resim 110. NAMES Projesi AIDS Quilt Anıtı (detay), 1985- günümüze. Kumaş. 91 x 182 cm.

	Politik olaylar	Bilim ve teknoloji
1900-1910	1900 Çin'de Boxer ayaklanması 1900 İlk Pan-Afrikan kongresi 1901 ABD Başkanı McKinley suikastı 1902 Güney Afrika'da Boer Savaşı'nın sona ermesi 1905 Rusya'da başarısız bir devrim girişimi 1906 Leon Troçki'nin Siberya'ya sürülmesi 1907 Arjantin ve Nikaragua devrimleri 1908 Avusturya'nın Bosna-Hersek'i işgali 1909 İspanyol anarşist Francisco Ferrer'in idamı 1910 Meksika Devrimi	1900 Zepplin adlı ilk hava gemisinin uçuşu 1901 Mors alfabesinin radyo dalgalarının Atlantik aşırı ilk iletimi 1903 Wright Kardeşlerin uçuşu 1904 New York metrosunun açılışı 1907 İvan Pavlov'un *Koşullu Refleksler*'i yayımlaması 1908 H. Geiger'in Geiger sayacını icat etmesi 1910 Marie Curie'nin *Radyografi Üzerine Tezler* kitabının yayımlanması
1911-1920	1911 Çin Devrimi 1912 Woodrow Wilson'ın ABD Başkanı seçilmesi 1914 I. Dünya Savaşı'nın başlaması 1914 Mons Muharebesi 1915-16 Çanakkale Savaşı seferberliği 1916 Somme Saldırısı 1917 ABD'nin I. Dünya Savaşı'na girmesi 1917 Rusya'da Ekim Devrimi 1919 Versay Antlaşması 1919 Almanya'da komünist ayaklanma	1912 Vickers makineli tüfeklerinin İngiliz ordusuna tanıtılması 1913 T-model Ford üretimine başlanması 1914 Panama Kanalı'nın açılması 1915 Ypres'de zehirli gazların ilk defa kullanılması 1916 Fransa'da ilk askeri tankın kullanılması 1917 Clarence Birdseye'ın dondurulmuş yiyecek depolama yöntemini geliştirmesi 1920 J. T. Thompson'ın hafif makineli tüfekleri icat etmesi
1921-1930	1922 İtalya'da Mussolini'nin iktidara geçmesi 1923 Calvin Coolidge'in ABD Başkanı seçilmesi 1923 Mustafa Kemal'in Türkiye Cumhuriyeti'ni kurması 1923 Münih Darbesi'nden sonra Hitler'in hapsedilmesi 1924 Lenin'in ölümü 1926 İngiltere'de genel grev 1927 Troçki'nin Sovyet Komünist Partisi'nden çıkarılması 1928 Sovyetler Birliği'nde ilk beş yıllık planın başlaması 1928 Guomindang milliyetçilerinin Pekin'i ele geçirmesi 1929 Wall Street'in iflas etmesi	1921 ABD'de ilk orta-dalga radyo yayınlarının yapılması 1922 Alexander Graham Bell'in ölümü 1925 John Scopes'un Tennesse'de Darwinizm'i öğretmeye çalışması 1926 T. H. Morgan'ın *The Theory of the Gene* kitabını yayınlaması 1928 Alexander Fleming'in penisilini icadı 1929 Kodak firmasının 16 mm renkli filmi geliştirmesi

1900-1910

Kültürel gelişmeler	Görsel sanatlar
1900 Sigmund Freud'un *Die Traumdeutung* [Düşlerin Yorumu] kitabı	1901 Picasso'nun Paris'teki ilk sergisi
1902 Enrico Caruso'nun ilk kayıtları	1903 Paul Gaugin'in ölümü
1903 Edwin Porter'in *The Great Train Robbery* [Büyük Tren Soygunu] adlı filmi	1904 Giacoma Balla'nın *Bir İşçinin Bir Günü* tablosu
1904 Joseph Conrad'ın *Nostromo* adlı romanı	1905 Dresden'de Die Brücke'nin kurulması
1906 New York'ta Biograph film stüdyosunun açılması	1907 Picasso'nun *Avignon'lu Kadınlar* tablosu
1908 Jack Johnson'ın dünya ağır siklet şampiyonu olması	1908 Constantin Brancusi'nin *Öpücük* adlı heykeli
1907 J. M. Singe'nin *Playboy of the Western World* adlı oyunu	1908 Wilhelm Worringer'in *Abstraction and Empathy* adlı kitabının yayımlanması
1910 Leo Tolstoy'un ölümü	1909 F. T. Marinetti'nin *The Foundation and Manifesto of Futurism* [Fütürizmin Kuruluşu ve Manifestosu]

1911-1920

1912 Amerika Modesty Derneği'nin dar giysilere karşı kampanya başlatması	1912 Guillaume Apollinaire'in *Les Pointrese Cubist* [Kübist Ressamlar] kitabını yayımlaması
1913 Igor Stravinski'nin *Bahar Ayini* adlı balesi	1913 Marcel Duchamp'ın *ready-made* (hazır nesne) heykeli *Bisiklet Tekerleği*
1913 D. H. Lawrence'in *Son and Lovers* [Oğullar ve Sevgililer] adlı romanı	1913 New York'ta The Armory Show
1915 D. W. Griffith'in *Birth of a Nation* [Bir Ulusun Doğuşu] adlı filmi	1915 Petrograd'da *The 0.10* sergisi
1915 Charlie Chaplin'in *The Tramp* [Şarlo Serseri] adlı filmi	1916 Zürih'te Kabare Voltaire'in açılması
1917 Buffalo Bill Cody'nin ölümü	1917 Leyden'de De Stijl'in kurulması
1918 Oswald Spengler'in *Der Untergang des Abendlandes* [Batı'nın Çöküşü] adlı kitabı yayınlaması	1918 Almanya'da The Novembergruppe'nin kurulması
1919 Robert Weine'nin *The Cabinet of Dr. Caligari* [Dr. Caligari'nin Muayenehanesi] adlı filmi	1919 Weimar'da Bauhaus'un kurulması
	1920 Naum Gabo'nun yaptığı *Kinetik İnşaat*
	1920 Le Corbusier ve A. Ozafant'ın *Purism*'i [Saflık] yayımlaması

1921-1930

1921 Rudolph Valentino'nun *The Şeik* [Şeyh] filminde başrol oynaması	1922 Joan Miró'nun *Çiftlik* resmi
1922 BBC'nin kurulması	1923 El Lissitzky'nin *Proun Room* enstelasyonu
1922 Robert Flaherty *Nanook of the North* [Kuzeyli Nanook] adlı belgeseli	1924 André Breton'nun *Manifesto de Surréalisme* [Sürrealist Manifestosu] kitabını yayımlaması
1922 T. S. Eliot'un *Wasted Land* [Yitik Ülke] adlı kitabı	1924 Leon Troçki'nin *Literature and Revolution* [Edebiyat ve Devrim] adlı kitabının yayımlanması
1922 Ludwig Wittgenstein'ın *Tractacus Logico-Philosophicus* adlı kitabı	1926 Claude Monet'nin ölümü
1926 Ernest Hemingway'in *The Sun Also Rises* [Güneş de Doğar] adlı romanı	1929 New York Modern Sanat Müzesi'nin açılması
1927 İlk sesli uzun film *The Jazz Singer* [Caz Şarkıcısı]	1929 Salvador Dali'nin Gerçeküstücülere katılması
1930 Hollywood'da film sansürü için Hays Kanunlarının kabulü	1930 New York'ta Thomas Hart Benton'un *Şehir Manzaraları* duvar resmine başlaması
1930 Rus şair Vladimir Mayakovski'nin intiharı	1930 Grant Wood'un *Amerikan Gotik*'i sergilemesi

	Politik olaylar	*Bilim ve teknoloji*
1931-1940	1931 Japon Ordusu'nun Mançurya'yı işgali 1932 Hindistan'da yapılan Hindistan Ulusal Kongresi'nin yasaklanması 1933 Hitler'in Almanya Başbakanı olması 1933 ABD Başkanı Roosevelt'in Yeni Düzen'i oluşturması 1934 César Sandino'nun Nikaragua Milli Savunma Birimi tarafından öldürülmesi 1936 İspanya İç Savaşı'nın başlaması 1936 Londra'da İngiliz Faşistler Birliği'nin yürüyüşü 1938 Moskova Duruşması sonucu vatan haini ilan edilen Bukharin'in vurulması 1939 Almanya'nın Çekoslovakya'yı ilhak ve Polonya'yı işgal etmesi 1940 Almanya'nın Danimarka, Norveç, Hollanda ve Fransa'yı işgali	1932 Karl Jansky'nin radyoastronomiyi geliştirmesi 1932 James Chadwick'in nötronu keşfetmesi 1933 Ernst Ruska'nın ilk elektron mikroskopunu yapması 1935 İngiltere'de radarın geliştirilmesi 1937 İngiltere'de ilk jet motorunun yapılması 1938 Fiberglas ve teflonun bulunması 1939 Alman fizikçilerin atom çekirdeğini parçalaması 1939 Pan-Amerikan Havayolları'nın düzenli Atlantik aşırı uçuşlarına başlaması
1941-1950	1941 Almanya'nın Sovyetler Birliği'ni işgali 1941 Japonya'nın Pearl Harbor saldırısı 1944 İttifak kuvvetlerinin Normandiya çıkarması 1945 Hiroşima ve Nagazaki'ye atom bombası atılması 1945 Almanya ve Japonya'nın teslim olması 1946 Winston Churchill'in "demir perde" deyimini icadı 1947 Truman Doktrini ve Marshall Planı'nın ilanı 1948 Güney Afrika'da ırk ayrımcılığının başlaması 1949 NATO'nun kurulması 1950 Kore Savaşı'nın başlaması	1941 Atom bombası araştırmaları yapan Manhattan Projesi'nin başlaması 1942 Almanya'da ilk V2 roketinin fırlatılması 1944 Danimarka'da ilk böbrek makinesinin icadı 1946 Sovyetler Birliği'nin ilk nükleer reaktörü çalıştırması 1947 Bir Amerikan uçağının sesten hızlı ilk hava uçuşunu gerçekleştirmesi 1947 Hologramın icadı 1947 Mikrodalga fırınların satışa sunulması
1951-1960	1952 Kraliçe II. Elizabeth'in taç giyme töreni 1952 Kenya'da Mau Mau'nun İngiliz yönetimine başkaldırması 1953 Stalin'in ölümü 1954 General Nasır'ın Mısır başbakanı olması 1956 Fidel Castro ve gerilla kuvvetlerinin Küba'ya yerleşmesi 1956 Nikita Kruşçev'in Stalin'i suçlaması 1956 İngiltere ve Mısır arasında Süveyş Krizi 1958 Charles de Gaulle'ün Fransa cumhurbaşkanı seçilmesi 1960 Güney Afrika Sharpeville katliamında altmış dokuz kişinin öldürülmesi	1952 ABD'nin ilk hidrojen bombasını patlatması 1954 Amerikan Boeing 707'nin ilk uçuşu 1954 İlk nükleer denizaltının denize indirilmesi 1957 Sovyetler Birliği'nin iki Sputnik uydusunu uzaya fırlatması 1958 ABD'nin beş uydu ve bir roket fırlatması 1959 İngiltere'nin Mini Minor'ı uzaya fırlatması 1959 ABD'de doğum kontrol hapının yaygınlaşması

1931-1940

Kültürel gelişmeler		Görsel sanatlar	
1931	James Cagney'in başrolde oynadığı *The Public Enemy* [Halk Düşmanı] filmi	1932	New York John Reed Kulübü'nün yayımladığı *Draft Manifesto*
1934	Jean Vigo'nun *L'Atalante* adlı filmi	1931-32	Ben Shahn'nın *Sacco ve Vanzetti* adlı resmi
1933	George Orwell'in *Down and Out Paris and London* [Paris ve Londra'da Perişan] kitabı	1932	Sovyetler Birliği'nde bağımsız sanat topluluklarının yasaklanması
1934	Birinci Sovyet Yazarları Kongresi	1933	Bauhaus'un kapanması
1935	Alman radyolarında cazın yasaklanması	1935	Amerika'da The Federal Arts Project'in başlaması
1936	James Cain'in *Double Indemnity* [Ölüm Bizi Kovalıyor] adlı romanı	1936	New York'ta Kübizm ve Soyut Sanat sergisinin açılması
1936	Berlin'de gerçekleştirilen 11. Olimpiyatlar	1937	Picasso'nun *Guernica* tablosu
1937	Walt Disney'in *Snow White and the Seven Quarfs* [Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler] adlı filmi	1939	Renato Guttuso'nun *Etna'dan Kaçış* adlı resmi
1940	Carl Jung'un *Psychologie und Religion* [Psikoloji ve Din] adlı kitabı	1939	Clement Greenberg'in *Avangard ve Kitsch* adlı kitabını yayımlaması
1940	Alman yazar Walter Benjamin'in intiharı	1940	David Siqueiros'un Troçki suikastiyle ilişkili bulunması

1941-1950

1941	Humphrey Bogart'ın başrol oynadığı *The Maltese Falcon* [Malta Şahini]	1941	Adolph Gottlieb'in *Piktograflar* serisine başlaması
1941	Richard Wright'ın *Native Son* [Vatan Evladı] adlı romanı	1941	Rushmore Dağı Anıtı'nın tamamlanması
1942	Albert Camus'nün *L'Étranger* [Yabancı] adlı romanı	1943	Arshile Gorky'nin *Şelale* resmi
1944	Alfred Hitchcock'un *Spellbound* [Öldüren Hatıralar] adlı filmi	1944	Edward Munch'ın ölümü
1945	Jean-Paul Sartre'ın *Existansialism et Humanisme* [Varoluşçuluk ve Hümanizm] adlı çalışması	1945	Boris Taslitsky'nin *Buchenwald'daki Küçük Kamp* adlı resmi
1948	Antonio Gramsci'nin *Quaderni del carcere*'yi [Hapishane Defterleri] yayınlaması	1947	Alberto Giacometti'nin *İşaret Eden Adam* heykeli
1950	Arthur M. Schlesinger Jr'nin *The Politics of Freedom* adlı kitabının yayınlanması	1947	Eduardo Paolozzi'nin *Zengin Bir Adamın Oyuncağıydım* adlı kolaj çalışması
1950	Billy Wilder'ın *Sunset Boulevard* [Sunset Bulvarı] adlı filmi	1948	Paris'te COBRA'nın kurulması
		1950	Jackson Pollock'un *Sonbahar Ritmi* çalışması
		1950	Willem de Kooning'in *Kazı* adlı resmi

1951-1960

1952	Ingmar Bergman'ın *Summer with Monika* [Monika ile Geçen Yaz] adlı filmi	1951	Barnett Newman'ın *Vir Heroicus Sublimis* adlı resmi
1953	William Burroughs'nun *Junkie* [Canki] adlı romanı	1951	Picasso'nun *Kore'de Katliam* adlı resmi
1953	Arthur Miller'ın *The Crucible* [Cadı Kazanı] adlı oyunu	1953	Francis Picabia'nın ölümü
1954	Marlon Brando'nun başrol oynadığı *On the Waterfront* [Rıhtımlar Üzerinde]	1954	Henri Matisse'nin ölümü
1955	Disneyland'ın Kaliforniya'da Anaheim'ı açması	1955	Jasper Johns'un *Beyaz Bayrak*'ı
1956	John Ford'un *The Searchers* [Çöl Aslanı] adlı filmi	1956	Jackson Pollock'un ölümü
1957	Roland Barthes'ın kitabı *Mythologies* [Mitolojiler]	1956	Londra'daki *Bu Gelecektir* sergisinde Pop Art eserlerinin sergilenmesi
1957	Elvis Presley'in başrol oynadığı *Jailhouse Rock*	1957	Situationists International'ın kurulması
1960	Alfred Hitchcock'un *Psycho* [Sapık] adlı filmi	1958	Jasper Johns'un ilk tek kişilik sergisi
		1960	Anthony Caro'nun *Yirmi Dört Saat* adlı heykeli

Politik olaylar	*Bilim ve teknoloji*
1961 ABD'nin Domuzlar Körfezi'nde Küba'ya saldırısının başarısız olması	1961 Francis Crick ve Sydney Brenner'ın DNA'yı keşfetmesi
1962 Küba'da cephane krizi	1963 Kızamık aşısının geliştirilmesi
1963 J. F. Kennedy'nin Teksas-Dallas'ta suikasta uğraması	1964 Çin'in atom bombası patlatması
1965 Malcolm X'in New York-Manhattan'da suikasta uğraması	1965 Philips Records'un müzik kaydı için kaset satmaya başlaması
1965 ABD'nin Kuzey Vietnam'ı düzenli olarak bombalamaya başlaması	1966 Sovyet uzay aracı *Luna* 9'un Ay'a inmesi
1966 Çin'de Kültür Devrimi'nin başlaması	1967 Güney Afrika'da ilk kalp nakli ameliyatının yapılması
1967 İsrail ve Mısır arasında Altı Gün Savaşı	1968 Petrol nakli için ilk büyük tankerlerin yapılması
1968 Sovyetler Birliği'nin Çekoslovakya'yı ilhak etmesi	1969 ABD'li astronotların Ay'da yürümesi
1968 Vietnam'da Tet saldırısı	1970 IBM'in floopy diski geliştirmesi
1968 ABD ve Avrupa'da öğrenci ayaklanmalarının artması	

1971 Vietnam'daki çatışmalarda ölen ABD'li asker sayısının 45.000'i aşması	1972 Video kaset kayıt cihazlarının satışa sunulması
1973 ABD'nin Vietnam'dan çekilmesi	1973 ABD'nin *Skylab* uzay istasyonunu fırlatması
1974 Senato Komitesi'nin Watergate Skandalı duruşmalarının başlaması	1974 Amerikan uzay roketi *Pioneer II*'nin Jüpiter'e ulaşması
1974 Başkan Nixon'ın istifa etmesi	1975 ABD'de ilk kişisel bilgisayarın satışa çıkarılması
1975 Kızıl Khmerler'in Kampuçya'nın başkenti Phnom Penh'i ele geçirmesi	1976 ABD'de ilk gen mühendisliği şirketi Genetech'in kurulması
1976 Mao Zedong'un ölümü	1978 ABD'de spreylerde kloroflorokarbon (CFC) kullanımının yasaklanması
1978 Kızıl Tugay teröristlerinin İtalyan politikacı Aldo Moro'yu öldürmesi	1979 Three Mile Adası'nda nükleer santral patlaması
1979 İran'da Ayetullah Humeyni'nin iktidara geçmesi	1980 Sony walkmanlerin üretilmesi
1979 Sovyetler Birliği'nin Afganistan işgali	
1980 Zimbabwe'nin bağımsızlığına kavuşması	

Kültürel gelişmeler

1961 Michel Foucault'un *L'Histoire de la folie* [Deliliğin Tarihi]'ni yayımlaması
1961 Joseph Heller'in *Catch 22* [Şike] adlı romanı
1962 Stanley Kubrick'in *Lolita* adlı filmi
1964 Clint Eastwood'un başrol oynadığı *A Fist ful of Dollars* [Bir Avuç Dolar]
1965 Rolling Stones'un *Satisfaction* parçası
1967 Jimi Hendrix'in Are You Experienced? albümü
1967 Jacques Derrida'nın *Of Grammatology* adlı çalışmasını yayımlaması
1968 George Romero'nun *Night of the Living Death* [Yaşayan Ölülerin Gecesi] adlı filmi
1969 Amerikan televizyonlarında *Susam Street*'in [Susam Sokağı] yayımlanmaya başlaması
1970 Dario Fo'nun *Acidental Death of an Anarchist* [Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü] adlı oyunu

Görsel sanatlar

1961 Cy Twombly'nin *Naples Körfezi* adlı resmi
1962 Andy Warhol'un *Campbell'in Çorba Kutuları* baskısı
1963 Roy Lichtenstein'nin *Whaam!* adlı resmi
1963 Joseph Beuys'un *Koca Koltuk* adlı heykeli
1965 Le Corbusier'in ölümü
1966 Mark di Suvero'nun Los Angeles'ta gerçekleştirdiği *Barış Kulesi* tasarımı
1966 Edward Kienholz'un sergilediği *Devlet Hastanesi*
1966 Richard Long'un gerçekleştirdiği *Yürüyerek Yapılan Çizgi*
1969 Martha Rosler'in *Savaşı Eve Getirmek* serisine başlaması
1970 Robert Smithson'ın arazi sanatı örneği *Spiral Jetty*

1971 Stanley Kubrick'in *A Clockwork Orange* [Otomatik Portakal] filmi
1972 Bernardo Bertolucci'nin *Last Tango in Paris* [Paris'te Son Tango] filmi
1973 Jean Baudrillard'ın *The Mirror of Production* [Üretimin Aynası] adlı eseri
1974 Roman yazarı Alexander Soljenitsin'in Sovyetler Birliği'nden sürülmesi
1974 Abba'nın Eurovision şarkı yarışmasını kazanması
1976 Umberto Eco'nun *A Theory of Semiotics* adlı kitabı
1977 Sex Pistols'un *God Save the Queen* albümü
1978 Edward Said'in *Oryantalism* [Şarkiyatçılık] adlı eseri
1979 Ridley Scott'un *Alien* [Yaratık] adlı filmi
1980 Julia Kristeva'nın *Pouvoir de l'horreur* adlı çalışması

1971 Chris Burden'in *Atış* performansı
1972 Christo'nun Kolorado'da gerçekleştirdiği *Valley Curtain*
1973 Picasso'nun ölümü
1973 Mary Kelly'nin *Post Partum Belgesi* çalışmasına başlaması
1974 Judy Chicago'nun *Yemek Ziyafeti*'ne başlaması
1976 Leon Golub'un *Mercenairies* dizisine başlaması
1976 Cindy Sherman'ın New York'ta gerçekleşen ilk kişisel sergisi
1977 L. Labowitz ve S. Lacey'in *Yas ve Nefret İçinde* performansı
1979 Jörg Immendorf'un Basle'de *Café Deutschland* dizisini sergilemesi
1980 Julian Schnabel'in *Sürgün* adlı tablosu

Politik olaylar	Bilim ve teknoloji
1981-1990	
1981 Polonya'da General Jaruzelski'nin sıkıyönetim ilan etmesi	1981 IBM'in PC'lerini satışa sunması
1982 İsrail'in Lübnan'ı işgal etmesi	1982 CD çalarların satışa sunulması
1983 Başkan Reagan'ın Nikaragua'daki kontra-gerillaya destek vermesi	1983 Amerikalı bilim adamlarının HIV virüsünü bulması
1984 İndra Gandi'nin öldürülmesi	1984 İngiltere'de genetik parmak izinin geliştirilmesi
1985 Etiyopya'da devam eden kıtlık ve iç savaş	1986 Challenger uzay gemisinin infilak etmesi
1989 Protestocuların demokrasi için Tianan Men Meydanı'nda gösteri düzenlemesi	1986 Ukrayna'da Çernobil Nükleer Santrali patlaması
1989 Sovyetler Birliği'nde demokratik seçimlerin gerçekleştirilmesi	1987 İlk Atlantik aşırı fiberoptik kablonun döşenmesi
1989 Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesi	1988 Amerikan Stealth bombardıman uçağının imal edilmesi
1990 Polonya'da demokratik seçimlerin yapılması	
1990 Irak'ın Kuveyt'i işgali	
1991-1996	
1991 Koalisyon'un askeri güçlerinin Irak'ta Çöl Fırtınası Harekâtı'na başlaması	1991 Körfez Savaşı'nda bilgisayar-güdümlü füzelerin kullanılması
1992 Sırp ordusunun Bosna-Hersek'te Saraybosna'yı kuşatması	1992 Rio de Janerio'da çevrenin korunması için Birleşmiş Milletler konferansı düzenlenmesi
1992 Bill Clinton'ın ABD başkanı seçilmesi	1993 Amerikalı astronotların Hubble Uzay Teleskobu'nu tamir etmeleri
1994 Güney Afrika'da demokratik seçimlerin yapılması	1994 İngiltere ve Fransa arasında Channel Tüneli'nin açılması
1996 Rus ordusunun Çeçenistan Cumhuriyeti'ndeki bağımsızlık taraftarlarınca yenilgiye uğratılması	

Kültürel gelişmeler

1981 Jacques Lacan'ın ölümü
1981 Andrzej Wajda'nın *Iron Man* [Demir Adam] adlı filmi
1982 Thomas Keneally'nin *Schindler's Ark* adlı romanı
1984 Madonna'nın *Like a Virgin* albümü
1984 James Cameron'un *Terminator* filmi
1987 Oliver Stone'nun *Wall Street* filmi
1987 Prince'in *Sign of the Times* albümü
1989 Ayetullah Humeyni'nin Salman Rüştü'ye ölüm fetvası vermesi
1990 Luce Irigaray'ın *Culture of Difference* adlı kitabı
1990 Thomas Pynchon'un *Vineland* romanı

Görsel sanatlar

1981 Richard Serra'nın *Bükülmüş Ark* adlı heykeli
1982 Washington'daki *Vietnam Gazileri Anıtı*
1982 Robert Longo'nun *Şirket Savaşları: Etki Duvarı* adlı çalışması
1982 Berlin'de *Zeitgeist* adlı sergisi
1985 The NAMES Project'in AIDS Quilt Anıtı'nın açılması
1986 Jean-Michel Basquiat'ın ölümü
1987 Andy Warhol'un ölümü
1987 Barbara Kruger'in *Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım* çalışması
1987 Andres Serrano'nun *İsa'ya İşe* adlı çalışması
1989 Paris'te gerçekleştirilen *Yeryüzünün Büyücüleri* adlı sergisi

1991 Nirvana'nın *Nevermind* albümü
1992 Spike Lee'nin *Malcolm X* adlı filmi
1994 Snoop Doggy'nin *Doggy Style* albümü
1995 Gillian Anderson ve David Duchovny'nin başrollerinde oynadığı *The X Files*
1996 David Cronenberg'in *Crash* [Çarpışma] adlı filmi

1992 Jo Spence'in ölümü
1993 New York'ta *İğrenç Sanat* adlı sergisi
1994 New York'ta *Kötü Kızlar* adlı sergisi
1994 Clement Greenberg'in ölümü
1995-96 Londra, Barselona ve Berlin'de gerçekleştirilen *Sanat ve İktidar* sergisi

Kaynakça

Bu kitap büyük oranda bibliyografyadaki metinlerde yer alan bilgi ve düşüncelere dayanmaktadır. Birinci Bölüm için özellikle George Dimock, Maud Lavin, Linda Nead ve Lisa Tickner'in yazılarına müteşekkirim. İkinci Bölüm'de Peter Adams, Roger Griffin ve Noel O'Sullivan'ın çalışmalarından faydalandım. Üçüncü Bölüm Matthew Cullerne Brow, Wolfgang Holz ve Brandon Taylor'ın tezlerini kapsamaktadır. Dördüncü Bölüm'de George Roeder'in kitabının öneminin yanı sıra George Griswold, K. R. M. Short ve James Young'ın çalışmalarının da katkıları bulunmaktadır. Beşinci Bölüm'de Lucy Lippard ve Hal Foster'ın eserleri özellikle yararlı olmuştur.

I. BÖLÜM: DEVRİM, REFORM VE MODERNİTE, 1900-39

BERMAN, M., *All That is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity* (New York: Simon and Schuster, 1982) [Katı *Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Bülent Peker, Ümit Altuğ, İletişim Yayınları, 1. baskı, 1994]

CHIPP, H., *Picasso's Guernica: History, Transformations, Meanings* (Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Press, 1988)

DIMOCK, G., *"Children of the Mills: Re-Reading Lewis Hine's Child-Labour Photographs,"* Oxford Art Journal 16, no. 2 (1993), s. 37-54

HARRISON, C., P. WOOD (der.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell, 1992)

LAVIN, M., *Cut With The Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Hach* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1993)

LEPERLIER, F., D. BATE, *Mise En Scene: Claude Cahun, Tacita Dean, Virginia Nimarkoh* (sergi katoloğu, Londra: Institute of Contemporary Art, 1994)

LEWIS, H., *Dada Turns Red: The Politics of Surrealism* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1988)

LUNN, E., *Marxism ve Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno* (Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Press, 1982) [*Marksizm ve Modernizm: Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme*, çev. Yavuz Alogan, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995.]

NEAD , L., *The Female Nude: Art, Obscenity ve Sexuality* (Londra ve New York: Routledge, 1992), Mary Richardson ve İngiliz suffragette hareketi için bkz. İkinci Bölüm, "Redrawing the Lines: "The Damaged Venus".

NOCHLIN, L., *Realism* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1971)

ROCHFORT, D., *Mexican Muralists: Orozco, Rinera, Siqueiros* (Londra: Laurence

King, 1993)
STOURAC, R., *Theatre as a Weapon: Workers' Theatre in the Soviet Union, Germany, and Britain 1917-1934* (Londra ve New York: Routledge, 1986)
TICKNER, L., *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign 1907-14* (Londra: Chatto and Windus, 1987)
TREUHERZ, J. (ed), *Hard Times: Social Realism in Victorian Art* (sergi katoloğu, Manchester: Manchester City Art Gallery, 1987)

II. BÖLÜM: SANAT, PROPAGANDA VE FAŞİZM

Art and Power: Europe Under the Dictators 1930-45 (sergi katoloğu, Londra: The Haywood Gallery, 1995)
ADAM, P., *The Arts of the Third Reich* (Londra: Thames and Hudson, 1992)
BARRON, S., (der.) *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991)
GAY, P., *Weimar Culture: The Outsider as Insider* (Londra: Penguin, 1974)
GRIFFIN, R., *The Nature of Fascism* (Londra ve New York: Routledge, 1991)
HINZ, B., *Art in the Third Reich* (çev. R. ve R. Kimber, Oxford: Blackwell, 1979)
O'SULLIVAN, N., *Fascism* (Londra ve Melbourne: Dent and Sons, 1983)
TAYLOR, B., ve W. VAN DER WILL, *The Nazification of Art: Art, Design, Music, Architecture and Film in the Third Reich* (Winchester: The Winchester School of Art Press, 1990)
THEWELEIT, K., *Male Fantasies II: Psychoanalysing the White Terror* (çev. C. Turner ve E. Carter, Cambridge ve Oxford; Polity Press in association with Basil Blackwell, 1989)

III. BÖLÜM: KOMÜNİST DEVLET PROPAGANDALARI

BOWLT, J. (der.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, (yenilenmiş baskı, Londra: Thames and Hudson, 1988)
CULLERNE BROWN, M., *Art Under Stalin* (Oxford: Phaidon, 1991)
GOLOMSTOCK, I., *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China* (çev. R. Chandler, Londra: Collins Harvill, 1990)
GROYS, B., *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992)
JAMES, C. V., *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory* (Londra: Macmillan, 1973)
LINDEY, C., *Art in the Cold War: From Vladivostok to Kalamazoo, 1945-62* (Londra: The Herbert Press, 1990)
LOUDER, C., *Russian Constructivism* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1983)
ROSENFELD, A., ve N. T. DODGE (der.), *Nonconformist Art: The Soviet Experience 1956-1986* (New Jersey: The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, in association with Thames ve Hudson, 1995)
TAYLOR, B., *Art and Literature Under the Bolsheviks* (Londra: Pluto Press, cilt 1-1991, cilt 2-1992)
TAYLOR, B. ve M. CULLERNE BROWN (der.), *Art of the Soviets: Painting, Sculp-*

ture and Architecture in a One-Party State, 1917-1992 (Manchester ve New York: Manchester University Press, 1993). Stalinist sanat hakkında daha özlü bir araştırma için W. Holz'un kitap içerisindeki "Allegory ve Iconography in Socialist Realist Painting" adlı makalesine bakınız.

TOLSTOY, V., I. BIBIKOVA ve C. COOKE (der.), *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-33* (Moskova: Iskusstvo, 1984; Londra: Thames and Hudson, 1990; New York: Vendome, 1990)

IV. BÖLÜM: SAVAŞTA PROPAGANDA

GRISWOLD, C., "The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography," in H. SENIE, ve S. WEBSTER, *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy* (New York: HarperCollins, 1992), s. 71-100

HIGONNET, M.R., J. JENSON, S. MICHEL, ve M. COLLINS WEITZ (der.), *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1987)

PARET, P., B. IRWIN LEWIS, *Persuasive Images: Posters of War and Revolution from the Hoover Institution Archives* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992)

RHODES, A., *Propaganda, The Art of Persuasion: World War II* (New York ve Londra: Chelsea House, 1976)

ROEDER, G. H., *The Censored War: American Visual Experience During World War Two* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1993)

SHORT, K.R.M. (der.), *Film and Radio Propaganda in World War Two* (Londra ve Canberra: Groom Helm, 1983)

TAYLOR, P., *War and the Media: Propaganda and Persuasion in the Gulf War* (Manchester ve New York: Manchester University Press, 1992)

VIRILIO, P., *War and Cinema: The Logistics of Perception* (çev. P. Camiller, Londra ve New York: Verso, 1989; birinci basım Cahiers du cinema/Editions de l'Etoile, 1984)

YOUNG, J., *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1993)

V. BÖLÜM: MUHALİF SANAT VİETNAM'DAN AIDS'E

BROUDE, N., ve M. GARRARD (der.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact* (New York: Harry N. Abrams, 1994)

CHADWICK, W., *Women, Art and Society* (Londra: Thames and Hudson, 1990)

CHANAN, M. (der.), *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema* (Londra: British Film Institute and Channel Four, 1983)

DUBIN, S., *Arresting Images: Impolitic Art and Uncivil Actions* (Londra ve New York: Routledge, 1992)

FOSTER, H., "Subversive Signs," *Art in America*, 10 (November 1982): s. 88-93

FRASCINA, F., J. HARRIS, C. HARRISON, P. WOOD, *Modernism in Dispute: Art Since the Forties* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1993)

FRASCINA, F. (der.), *Pollock and After: The Critical Debate* (Londra: Harper and Row and Paul Chapman, 1985)

GADJIGO, S., R. FAULKINGHAM, T. CASSIRER, ve R. SANDER, *Ousmane Sembè-*

ne: Dialogues with Critics and Writers (Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 1993)
GUILBAUT, S., *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (Chicago ve Londra: The University of Chicago Press, 1983)
LIPPARD, L., *A Different War* (sergi kataloğu, Seattle, Washington: The Real Comet Press ve the Whatcom Museum of History and Art, 1990)
LURIE, D., K. WODICZKO, "Homeless Vehicle Project," *October*, 47 (Winter 1988), s. 53-76
Mona Hatoum (sergi kataloğu, Bristol: Arnolfini, 1993)
PLANT, S., *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age* (Londra: Routledge, 1992)
ROHAN, M., *Paris '68: Graffiti, Posters, Newspapers and Poems of the Events of May 1968* (Londra: Impact Books, 1988)
SPENCE, J., *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography* (Londra: Camden Press, 1986)
UKADIKE, N. F., *Black African Cinema* (Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Press, 1994)
VOGEL, S. ve I. EBONG (der.), *Africa Explores: 20th Century African Art* (New York: The Center for African Art, New York, in association with Prestel, 1991)

Resim kaynakları

Resimlerin yer aldığı koleksiyonlar altyazılarında belirtilmiştir. Müze veya koleksiyonlardan sağlanmamış olan resimlerin kaynakları ve telif bilgileri aşağıdadır. Aksi belirtilmediği takdirde rakamlar kitaptaki resimlerin numaralarını göstermektedir.

107 numaralı resim Londra British Council'in ve sanatçı Rita Donagh'ın izniyle kullanılmıştır.

1 © DACS 1997, resim 5 (detay), sayfa 10
3 © Stuart Franklin/Magnum, Londra
4 Marlborough Fine Art (Londra) Ltd'nin izniyle
6 © ADAGP, Paris and DACS, Londra 1997, resim 19 (detay), sayfa 25
7 Birmingham Museums and Art Gallery'nin izniyle
8 © Fotoğraf RMN, Paris
9 Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin
10 AKG, Londra/© DACS 1997
11 George Eastman House'ın izniyle, Rochester, New York
12 AKG, Londra
13 Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin
14 11 Mart 1914 tarihli The Daily Sketch'in ilk sayfası (Londra), The British Library (Newspaper Library)
17 Fotoğraflayan Hermann Kiessling, Berlin/© DACS 1997
19 Bob Schalkwijk, Mexico City
20 CNCA-INBA, Museo Nacional de Arte, Mexico City, fotoğraflayan Arturo Piera
21 © Succession Picasso/DACS 1997 24 Artothek, Peissenberg, Almanya resim 25 (detay), sayfa 63
26 British Film Institute, Londra
27 The Kobal Collection, Londra
28 © DACS 1997
29 Artothek, Peissenberg, Almanya 30, 36, 37 AKG, Londra
38 Yildiz Film/ZEF Productions Ltd'nin izniyle
39 AKG, Londra, fotoğraflayan Eric Lessing 40, 41 British Film Institute, Londra 42 Artothek, Peissenberg, Almanya
43 Zentralinstitut fur Kunstgeschichte, Münih, resim 47 (detay), sayfa 97
47 AKG, Londra/ © DACS 1997
50 © DACS 1997
51, 52 British Film Institute, Londra

53 Archives of Calmann & King, Londra
54 Novosti Photo Library, Londra
55, 56 Novosti Photo Library, Londra/ © DACS 1997
58 The Bridgeman Art Library, Londra/ © DACS 1997
59 AKG, Londra
60 © DACS 1997
62 Novosti Photo Library, Londra
63 The Bridgeman Art Library, Londra
64 Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. The Norton and Nancy Dodge Collection from the Soviet Union, fotoğraflayan Jack Abraham
65 Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, the State University of New Jersey. The Norton and Nancy Dodge Collection from the Soviet Union © 1996 Grisha Bruskin/VAGA, New York, NY, fotoğraflayan Jack Abraham
66 The Kobal Collection, Londra, resim 75 (detay), sayfa 135
73 National Archives USA, Still Picture Branch 44-PA-87
74 AKG, Londra
76 The Ronald Grant Archive, Londra
77 US Navy/TRH Pictures, Londra
78 Esto Photographies, Mamaroneck, New York
79 © Peter Marlow/Magnum, Londra 80, 81 Sanatçının izniyle resim 89 (detay), sayfa 165
82, 84 Sanatçının ve Rhona Hoffman Galerisi'nin izniyle, Chicago/fotoğraflayan Michael Tropea, Chicago
83 Sanatçı ve Oil & Steel Galerisi'nin fotoğraf izniyle, Long Island City, New York
85 John Hendricks'in izniyle fotoğraflayan Ka Kwong Hui, New York
86 Sanatçının izniyle
87 Sanatçının izniyle
88 Sanatçının izniyle, fotoğraflayan Sarah Wells
89 Michael Werner Galerisi'nin izniyle, Cologne ve New York
90 Documents Archiv, Kassel/© DACS 1997
91 © DACS 1997
92 © Bruno Barhey/Magnum, Londra 94 The Kobal Collection, Londra
95, 96 British Film Institute, Londra
97 Fotoğraflayan Christian Larrieu
98 M. Patras Galerisinin izniyle, Paris
100, 101 © Mary Beth Edelson, sanatçının izniyle
102 The Jo Spence Memorial Archive'in izniyle, Londra
103 Mona Hatoum ve Jay Jopling'in izniyle (Londra)
105 Barbara Gladstone Galerisinin izniyle, fotoğraf Eeva Inkeri
106 Collections, Londra/fotoğraflayan Alain Le Garsmeur
107 Sanatçının ve Londra British Council'in izniyle
108 Hall Bromm Galerisinin izniyle, New York 109, 110 NAMES Project Foundation'nın izniyle.

Dizin

1830 Devrimi 28
1968 Mayıs Olayları 181-183, 186
I. Dünya Savaşı 12, 32, 43, 47, 138, 144, 148, 159, 177
II. Dünya Savaşı 13, 32, 59, 92, 139, 145, 148, 150, 151, 155
III. Enternasyonal için Anıt Modeli (Tatlin) 108
III. Reich 23, 72, 75, 85, 89, 93, 122
V. Henry (L. Olivier) 137, 138

A
ABD 13, 23, 39, 41, 79, 89, 138, 148, 150, 151, 157, 167, 168, 176, 177, 190, 194, 196, 203, 211
absürd 185
ACT UP 211
Açlığın Estetiği 189
afiş 26, 59, 61, 84, 105, 140, 141, 144, 145, 146, 148, 150, 151, 153, 184, 204, 211
afiş filmleri 192
Afrika 100, 150, 181, 191, 192, 194
Afrika sanatı 87
Afrikalı 148
aidiyet duygusu 68
AIDS 203, 210
AIDS Quilt Anıtı 211, 212, 213
ailenin korunması 144
ajitatif propaganda 105
ajit-prop 105
Akbaba Lejyonu 58
Akbaba'nın Kanı (Sanjinés) 58
AkhRR 115
Akşam Gazeteleri (Ulster 1972-74) (Donagh) 207, 208
alegorik 29
alkolizm 144
Allende, Salvador 189
Alman Anne (Heyman) 65
Alman Dadacılar 43, 177, 198
Alman Dışavurumculuğu 30, 46
Alman Kadın Savaşçılar 93
Alman Nazizmi 20
Alman Sanat Festivali Günü (film) 90
Alman Sanat Kurumu 89
Alman sineması 139
Almanya 43, 46, 68, 69, 79, 80, 84, 148, 150, 163, 177
Almanya'da işçi tiyatroları 37
American School of Abstract Expressionism 13
Amerikalı Siyahlar 194
Amerikan Halkı 175
Amerikan karşıtı İtalyan afişi (Boccasile) 152
Amerikan kitle kültürü 153
Amerikan swing müziği 155
anarşist teori 194
anarşizm 25
Andre, Carl 171, 174
anıt 162
anlatım biçimi 35
Annenkov, Yuri 106
anti-propaganda 17
anti-semitizm 73
ari güzellik 86
ari ırk 84, 91, 92, 93
Arjantin 189
arkaik 77, 93
arkaizm 73, 79
Art and Culture 167

Art and Power: Europe Under the Dictators, 1930-1945 17
Art Forum 173
Asilerin Askeri Harekâtı 60
Asılı Totem II 176, 178
asker fotoğrafları 151
asker toplama 144, 145, 148
askere yazılma 140
Aslamazyan, Mariam 123, 127
Asquith, Margot 140
Asya 123, 150
Asyalı 148
Ataerkilliğin Ölümü/A.I.R. Anatomi Dersi (Edelson) 198, 200
aura 61
avangard 23, 46, 51, 85, 88, 102, 108, 111, 115, 171, 177, 186, 198
avangard tiyatro 37
Avareler 116
Avrupa 39, 46, 79, 89, 150, 194
Avrupa şehirleri 30
AWC 172, 173
Ayzenştayn, Sergey 111, 112

B

"B" Pisti Etrafında Vardiya Yarışı 122, 123
Bahar Zamanı (Stenberg Kardeşler) 113
Bahn, Roma 36
Balzac, Honoré 26
Barcelona 61
Barış Kulesi (Suvero) 169, 170
Barlach, Ernst 85
baskıcı söylemler 205
Basra Hâlâ Yas Tutma Zamanıdır: Dia Meter I (Carvalho) 178, 179
Batı Avrupa 23, 203
Baumeister, Willi 11, 17
Bayan Amerika 196
Bayrak Günü 176
Bayrak Kanıyor (Ringgold) 175
Bayrak Taşıyıcı (Lanzinger) 78
Bazin, André 186
bedenin faşist yorumlanışı 90
bedenin yorumlanışı 95
Belçika 148
belgesel fotoğrafçılık 33
belgesel gerçekçilik 139
Beni İstediklerimden Koruyun (Holzer) 205
Benjamin, Walter 72
Berlin 30, 37, 177
Berlin Olimpiyatları 92
Bertelli, Renato 81, 83
Beuys, Joseph 177, 178, 180, 181
biçimcilik 168
bilgi servisleri 12
bilgisayar ağları 204
bilgisayar oyunu 158
bilinçli imaj 140
Bilinen Gerçekler 204, 205
Bir Kaya Altında (Holzer) 206
birey 48, 66, 118
bireyci 128
Birleşik Teknoloji Merkezi 171
Blitzkrieg 58
Blood of Condor 190
Boccasile, Gino 152
bogatyr 119
Bogdanov, Aleksandr 107
Bolivya 190
Bolşevik feminizmi 119
Bolşevizm 67, 89, 107, 108, 122, 128
Bolşoy Tiyatrosu 105
Brasillach, Robert 66
Brask Hidroelektrik Enerji Santrali İşçileri (Popkov) 130, 132
Brecht, Bertolt 34, 35, 36, 37, 38, 186
Brecht tiyatrosu 191
Brehmer, K.P. 178
Bresson, Robert 186
Breton, André 48
Brezilya 189
Brodski, Isaak 104
Brugman, Til 47
Bruschetti, Alessandro 81
Bruskin, Grisha 134, 135
Buldozer Sergisi 134
Burden, Chris 169
burjuva kapitalizmi 26
Bush, George 158, 203
Byron 107

C-Ç

Cahiers du Cinéma 188
Cahun, Claude 47, 48, 49, 50
Camara, Fodé 191, 193
Camerawork 201

Camp de Thiaroyé 191
Canlılıkla Doğan Kadın (Edelson) 199
Carlos, IV. 15
Carvalho, Josely 177, 178
Caryle, Thomas 27
Casa del Fascio 82
Castro, Fidel 189
caz müziği 153
Cesaret Ana ve Çocukları 35
Cezayir 188
Cezayir Savaşı 188
Chaiers du Cinéma 186
Chaplin, Charlie 26
Che Guevara 183, 184
Chicago, Judy 194, 196, 197
Chopin 107
Chuykov, Semen 123, 127
CIA 14, 173, 174
Cinema Novo 189
Cockcroft, Eva 173
Congregatio de Propaganda Fide 12
Constable, John 27
Constitution Gardens 159
Cortés 51
CRS 183
Cuauhtemoc 51
Cumhuriyet 59
Cumhuriyetçilerin Duvar Resmi [Belfast] 59
Çalışmanın Ödülleri (Palmié) 75, 76
Çar hayranlığı 128
Çarlık emperyalizmi 123
Çernişevski 116
Çin Halk Cumhuriyeti 100, 184
Çin tiyatrosu 36
Çinli Kız 188
Çöl Fırtınası Harekâtı (askeri fotoğraf) 157

D

D'Aquino, Iva Toguri 155
Dada 43, 46, 177
Dada Panorama (Höch) 43, 45, 46
Dadacı 46, 73, 144, 181
David, Jacques-Louis 15
davranışsal psikoloji 140
De Gaulle, Charles 183
Debord, Guy 185
Deineka, Aleksandr 122, 123
dejenerasyon 87, 89
dekolonileştirme 189
Delacroix, Eugéne 28, 29, 30
Deleuze, Gilles 188
delilik 89
demokrasi 12
Demokrasi Tanrıçası ?
dergi 84
Devrim 30
devrim 26, 27, 30, 37, 50, 55, 99, 105, 183
Devrim-Barikatlarda Çarpışma (Meidner) 31
devrimci filmler 188
devrimci sanat 204
di Suvero, Mark 169, 170, 171
Díaz, Porfirio 50
didaktik 35, 119, 204
diğerleri adına konuşma saygısızlığı 209
Direniş 50
dışavurumculuk 35, 85, 86, 87
Dodge City 156
doğaya dönüş 87
doğrusal perspektif 46
Doğu Avrupa 92, 123
Donagh, Rita 206, 207, 208, 209
Dostoyevski 107
Dr. Tulp'un Anatomi Dersi 198
Drummond, Flora "General" 42
ducismo 69
Dulce et Decorum Est 145
duvar resimleri 50, 51, 206
duvar yazıları 184
Düsseldorf 177
Düsseldorf Sanat Akademisi 178
düşman 153

E

ebedi değerler 75
ebedi şaheserler 43
Ebert 43
Edelson, Mary Beth 198, 199, 200
egzotik 123
Ekim (Ayzenştayn) 112
Ekim Devrimi 101, 102, 105, 128, 129
Ekin (Yablonskaya) 116, 117
el ilanları 155
elitizm 128
Emitai (Sembéne) 191, 192

Emniyetli Kauçuk Bebek Emzikleri Reklamı 114
empresyonizm 117
Engels, Friedrich 25, 26, 35, 107
Entartung 89
Er Joe Louis Diyor ki: Kendi Payımıza Düşeni Yapmaya Gidiyoruz Ve Kazanacağız Çünkü Biz Tanrı'nın Tarafındayız. (afiş) 149
Erler, Fritz 141, 143
Ermeniler 194
Ermenistan 128
Eski Bolşevikler 129
eski Mısır 26
Eski ve Yeni Ahit 102
essentialist 200
Eşikte (*Los Angeles Times,* karikatür)109
Etiyopya 23
Evsiz Taşıtı (Wodiczsko) 209, 210
evsizler 209, 210

F
fabrika 148
Fanon, Frantz 188
fasces 82
faşist 80
faşist ideoloji 79
faşist İtalya 139
faşist sanat 75, 81
Faşist Sentez (Bruschetti) 81
faşist teatrallik 69
faşistler 66
faşizm 17, 37, 59, 63, 65, 67, 68, 72, 73, 82, 90, 95, 95, 100, 140, 163
Faşizme, Savaşa ve Şiddete Karşı - ve Barış ve İnsan Hakları Adına Anıt (Gerz Kardeşler) 163, 164, 165
feminist 198
feminist sanat 23, 47
Feminist Sanat Programı 194
feminizm 194, 200
Filistin Devrimi 188
film 84, 137
Flagg, James Montgomery 141, 142
Fluxus hareketi 177, 178
Foster, Hal 205
fotoğraf 150, 158, 198, 201, 209
fotomontaj 46, 47, 73, 169
fototerapi 201
Fox, Terry 168
Franco, Francisco 58, 59, 61
Fransa 138, 148, 187
Fransız Devrimi 105
Fransız Gerçeküstücüler 198
Fransız Öğrencilerin Eylem Komitesinin Kullandığı Oda 184
Freikorps 177
Fresno State College 194
Freundlich, Otto 88
Fury, Gran 211
fütürist 81

G
Galileo Galilei 35
gamalı haç 67, 71, 72, 73, 78
Gaullist 183
gay 211
Gelişmekte Olan Ülkenin Sınır Havaalanı (Samba) 195
Genç Ol ve Sus (afiş) 185
Gençler İçin Yurt ve Ev İnşa Edin (White) 68
genel grev 183
"General" Flora Drummond'un Üniforması 42
Gerasimov, Aleksandr 128, 129
gerçek sanat 61
gerçekçilik 26, 29, 34, 46, 75, 177
Gerçeküstücüler 185
Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu 171, 172, 174, 176
Gerz, Jochen 163, 164, 165
Gesamtkunstwerk 69
Getino, Octavio 189
Gezginler 116
Giercke, Anna von 43
Godard, Jean-Luc 186, 187, 188
Goebbels, Josef 84, 85, 87, 88
Golub, Leon 167, 171, 172
Gotik 77
Goya, Francisco de 15, 16
Göring, Hermann 58, 73
göstermeci tavır 35
gösteri toplumu 185
grafik 184, 163
Greenberg, Clement 13, 167
Greenberg, Latham 168
Gregorius, XV. 12

Griffith, D.W. 139
griot 191, 194
Grosz, George 144
grup kimliği 68
Guernica (Picasso) 55, 56, 58, 59, 61, 63, 172
Güzelliğin Festivali 93

H

haber filmleri 138, 139, 150
haber politikası 158
Hadise (Vostell) 182
Haile Selasiye'nin Rastafirici tarz afişi 23
Hâlâ Yas Tutma Zamanıdır: Dia Meter I 178
Halk Cephesi 58
Halka Yol Gösteren Özgürlük (Delacroix) 28, 29
halk-çılık 118
Halkın Bayrağı Gösterisi 176
happening 181
hara-kiri 80
Harburg 163
Hatoum, Mona 201, 203
Hava Basınçlı Matkabıyla Kadın Metro İşçisi (Samokhvalov) 119, 120
hava bisikleti 111
Havana 189
hayatın tiyatrolaştırılması 106
Heartfield, John 73, 74
Hearts of the World 139
Heckel, Erich 85
Helen 92
Helenistik 92
Hendricks, Jon 176
Hep Daha Yükseğe (Ryangina) 119, 121
Heresies 14
Herkül 119
heykel 107, 108
Heymann, R. 65
Hightower, John 173
Hindiçini Savaşı 181
Hine, Lewis 33, 34, 209
hippi 50
Hıristiyan 78
Hıristiyan Sağ 211
Hıristiyanlık 14, 33
Hitler 17, 20, 50, 66, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 75, 77, 78, 87, 89, 91, 128, 173
Holloway Hapishanesi'nde çalışanların işlediği *Suffragette* mendili (Terreno) 44
Hollywood 19, 48, 69, 121, 150, 156, 186, 188, 189
Holzer, Jenny 204, 205, 206, 208, 209
homoseksüellik 89, 92
Horta de San Juan 61
Höch, Hannah 43, 45, 46, 47, 48
hükümet propagandaları 19
Hülsenbeck, Richard 45, 46

I-İ

Immendorf, Jörg 178, 180
In Mourning and in Rage 198
ırk 148, 200
ırkçılık 73, 77
IZO Narkompros 108, 110
ideinost 118
ideolojik 11, 13, 19, 33, 66, 122, 123
ikonografi 100, 206
ilan tahtaları 204
İlerici Reform Hareketi 33
ilerleme 73
İngiliz Emperyalizmi 139
İngiliz haber filmleri 139
İngiliz İmparatorluğu'nun Kurulması 139
İngiltere 41, 138, 148, 159, 176
İngiltere'nin Kadınları Fabrikalara Gelin (afiş) 145, 147, 148
İngiltere'nin Kadınları Gidin Diyor (afiş) 144, 147
İnkalar 190
insanüstü birey 119
İradenin Zaferi (Riefenstahl) 71, 93
İsa 50
İsimsiz Fotoğraf (Spence-Roberts) 202
İspanya 51, 55
İspanya İç Savaşı 55, 59
işçi sınıfı 26, 27, 34, 67, 82
işçi sınıfı kadınları 201
işçi tiyatrosu 38
İtalya 15, 79, 153
İtalya Rönesansı 51
İtalyan yeni-gerçekçiliği 191

J

Jackson State College 172
Jamaal, Pete 23

Janesch, Albert 95, 96
Japon ideolojisi 78
Japon militarizmi 79
Japonlar 151
Japonya 150
Jersey 50
jestler 69
Johnson, Lyndon 176
Jone, Cleve 212
Judson Anıt Kilisesi 176

K
kabaredeki hiciv 37
kadın hakları kampanyaları 39
kadınlar 153
Kadınlar Doğuyor 198
kadınlara oy hakkı 41
Kadınlara Oy Hakkı Atölyesi 43
Kadınların İzlenimleri 93
Kadınların Pazarı 41
Kafkas Tebeşir Dairesi 35
kahramanlık 128
Kaliforniya 194
Kamboçya 172
kamu eğitimi 12
Kan Banyosu 174
Kan ve Toprak 75
kapitalist modernleşme 26
kapitalizm propagandası 19
Karayipler 181
karnavalesk 105
karşı-anıt 163
karşı-sanat 177
kartpostal 84
katalizör teorisi 183
kayıp Sürrealist 47
Kent State University 172
Kirchner, Ernst Ludwig 85, 86
Kırgızistan Cumhuriyeti 123
kısırlaştırılma 92
Kış Sarayı Ele Geçirildi (Sérov) 130
kitap yakılması 72
Kitchener, Lord 140
kitle iletişim araçları 19, 20, 69
kitle kültürü 20, 21, 26, 27, 84, 138, 155
kitle ruhunun örgütlenmesi 111
kitleler 101
kitsch 13, 14, 84
Kıyamet Günü 102
Kızgın Sanatlar Haftası 171
Kızıl Korku 109
Kızıl Ordu 118
Kızıl Ordu Stüdyosu (Ryangina) 115
Kızıl Roketler 37, 38
klassovost 118
Klebnikov, Velimir 111
Klucis, Gustav 111, 129
Kokuhonsha 79
kolektif kişilik 69
kolektifleşme 26
Kollwitz, Käthe 30, 31, 32
kolonyalizm 73, 181, 188, 189, 191
komünist devlet 204
komünist devlet sanatı 135
komünist devrim 189
Komünist Manifesto 25
Komünist Parti 59, 118
komünist sanat 101
komünistler 48, 66
komünizm 25, 66, 99, 100, 140
Komünizm Aileyi Yok Eder (poster) 61, 62
konformist 48
Konstrüktivist 129
koordinasyon 84
Kore Savaşı 59
Körfez Savaşı 158
Kristeva, Julia 200
Kruşçev, Nikita 130
Kuzey İrlanda 206
Küba 100, 183, 189
Küba Sinema Endüstrisi 189
Kübizm 51
Kültürel Bolşevizm 87

L
Labowitz, Leslie 198
Lacan, Jacques 200
Lacey, Suzanne 198
Lanzinger, Hubert 78
Latham, John 167
Latin Amerika 177, 189
Leete, Alfred 140, 141
Léger, Fernand 25, 26, 27
Lenin 20, 66, 102, 104, 105, 107, 108, 115, 119, 123, 128, 129
Leningrad kuşatması 134
Leninist 118
liberalizm 73

Lin, Maya 159, 160, 162
Lincoln, Abraham 159, 162
Lippard, Lucy 14
Londra, Hyde Park 41
Los Angeles 194, 203
Louis, Joe 148
Lukács, Georg 35, 186
Lübnan 201, 202

M

Madrid 63
Madrid-Asilerin Askeri Harekâtı (afiş) 60
Makine Ustası (Léger) 26
makineleşme 26
Málaga 61
Maleviç, Kazimir 101, 102, 103
Maleviç ve UNOVIS üyeleri 103
Mao ve Sarışın Kız Çocuğun Resminin Çözümlenişi (Youhan) 20, 21
Marksist 118, 200
Marksist devletler 100
Marksist estetik 35, 191
Marksist sanat 26
Marksist teori 115
Marksist ulusalcılık 50
Marksizm 23, 73, 105, 194
Marx, Karl 25, 26, 30, 50, 107, 123, 186, 204
Mayakovski, Vladimir 114
McCarthyci 171
medya 209
Meidner, Ludwig 30, 31
Mein Kampf 66
Meksika 51
Meksika Devrimi 50, 54
Meksika'nın Tarihi 50
Meksikalılar 194
meta fetişizmi 186
Metro İşçisi 119
Metzger, Gustav 178
México 50
militarizm 65
milliyetçilik 65, 140
Milo Venüsü 151
mimik 69
Minh, Ho Şi 184
misyoner 12
Mişima, Yukio 79
miting 69, 71
modern feminizm 194
modern propaganda 20
Modern Sanat Müzesi 172, 173, 174, 175
modernizm 79
modernleşme 100
Moritzburg'da Yıkananlar (Kirchner) 86
Morning Star 28
Moskova 58, 103, 119, 122, 123
Moskova Gorki Enstitüsü 191
Mussolini 66, 69, 75, 81, 128
Mussolini'nin Kesintisiz Profili (Bertelli) 81, 83
Mutlu Haber 157, 158
Münih Amatör Film Topluluğu 90

N

NAMES Projesi AIDs Quilt Anıtı (Jones) 211, 212, 213
narodnost 118, 123
narsizm 80
Nasıl Yapmalı? 115
Nasyonal Sosyalist Parti 85
Nasyonal Sosyalizm 72, 87, 93
Nazi 75, 84, 87, 100, 105, 106
Nazi Almanyası 12, 13, 20, 58, 122, 139
Nazi Partisi 19, 38, 72
Nazi sanatı 17
Naziler 67, 86, 89, 93
Nazizm 23, 66, 77, 90, 171
Neden Savaşıyoruz? 139
neo-klasizm 76, 79
nevrasteni 89
New York 13, 198, 203, 209
New York Hobart Koleji 176
New York Modern Sanat Müzesi 13, 61, 171
New York Şehrinde 33
NewYork'lu Muhalif Sanatçı ve Yazarlar 171
Nichols, Bill 176
Nikita, Lenina 134
Nolde, Emil 85
Nordau, Max 89
Noske 43
NSDAP 67
Nuremberg Davaları 58

O-Ö

Olimpik 93

Olivier, Laurence 137, 138
Olympia (Riefenstahl) 92, 94
ordu yaşamı 144
organik bütünlük 95
Orozco, José Clemente 51
Ortaçağ sanat eserleri 14
Ortadoğu 139
Otoportre (Cahun) 49
otoriteryen 119
otorite 204
Owen, Wilfred 145
Owens, Craig 209
Ölü Çocuğuyla Anne (Kollwitz) 30, 32
öteki 209

P

paganizm 78
palingenetic 67
Palmié, Gisbert 76
Pan-Afrikanizm 181
Pankhurst, Emily 39, 41
Paris 30, 51, 181
Paris Dünya Fuarı 58
Paris'in Seçimi (Saliger) 91
parti-cilik 118
partiinost 118
Pasaj I (Camara) 193
Pathé Gazette 138
Pathé Journal 138
Pathé, Charles 138, 139
patoloji 89
PCF 184
Pekin 17
Phanomene 181
Picasso, Pablo 55, 56, 58, 59, 61, 172
politika 14
Pollock, Jackson 13
Ponto, Enrich 36
Pope, Jessie 145
Popkov, Victor 130, 132
Posada, José Guadalupe 51
postkolonyal 192
postmodernizm 47, 204
Prado Müzesi 63
Pravda 107
proletkult 106, 107
Prometheus 119
propaganda 11, 12, 14, 16, 19, 33
propaganda sanatı 11, 13
protest 176, 181
Protest Sanatçılar Topluluğu 169
Protestan 12
psikoanalitik 200
punk 50
pürist 168

Q-R

Quetzalcóat 50
radikal alt kültür 21
radikal sanat 39
radyo 155
Rape and Intervention 177
Rastafaricilik 21, 23
Reagan 162, 203
Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi için Boks Müsabakası (Beuys) 180
reggae müziği 21
Reina Sofia Ulusal Müzesi 63
Reinhardt, Ad 171
reklamlar 19, 84, 140, 204
Rembrandt 198
Repin, İlya 116, 118
resim 26
Richardson, Mary 39, 40, 41
Riefenstahl, Leni 69, 71, 92, 93, 94
Ringgold, Faith 175, 176
ritüeller 72
Rivera, Diego 50, 51, 54 55
Roberts, David 202
Robespierre 15, 107
Rocha, Glauber 189
Rockefeller 171, 172
Rodçenko, Aleksandr 111, 114
Rohan, Marc 182
Roma İmparatorluğu 14, 79
Romantizm 15
Rosenberg, Alfred 87
Rosler, Martha 169
Rossellini, Roberto 186
Rönesans 15
Rublev 107
Rus Devrimi 109
Rus Halkçılık geleneği 118
Rus Konstrüktivist hareketi 111
Rusya 20, 104, 115, 123
Ryangina, Serafima 115, 119, 121

S-Ş

sado-mazoşizm 80
Saliger, Ivo 91, 92
salt propaganda 61
Sam Amca 141
Samba, Chéri 194, 195
Samokhvalov, Aleksandr 119, 120
Samuray kültürü 79
sanat 11, 13, 16, 19, 20, 27, 43
Sanat Grevi 172
Sanat ve Gerçekliğin Estetik İlişkisi 115
Sanat+Pozitif 211
sanatçı 27
Sanatçı Lenina Nikitina (Tsekhomskaya) 134
Sanatınla Nerede Duruyorsun Meslektaş? (Immendorf) 180
Sanjinés, Jorge 190
sansür 79, 99, 150, 151, 171
Santa Fe Belgesel Film Okulu 189
Sartre, Jean-Paul 181
savaş 78, 137, 138, 139, 150, 155, 159
savaş anıtları 159
savaş filmleri 156, 157
Savaş Haberleri Ofisi 150
savaş karşıtı 63
Savaş Yardımı İçin Ulusal Sergi (Suján) 146
Savaşı Yurda Getirmek 169
Schapiro, Meyer 173
Schmeling, Max 148
Schmidt-Rottluff, Karl 85
sdvig 102
Selasiye, Haile 21
Sembène, Osman 191, 192, 194
sembol 206
Senegal 191
Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum (Flagg) 142
Sérov, Vladimir 130
ses düzeni 69
sesli sinema 140
Sessiz Ol! O Kadar da Aptal Değil - Dikkatsiz Bir Sohbet Yaşamlara Mal Olur (afiş) 153, 154
Sessizlik=Ölüm 211
Shakespeare 138
Shalev-Gerz, Esther 163, 165
Shaw, Bernard 145
Shelley 15
simulasyonlar 204
sinema 20, 139, 155
sınıf 200, 201
sınıf-sallık 118
Siqueiros, David Alfaro 51
Situationist International 185
Siyah Bilinçlenme 181
Siyah Kare (Maleviç) 101
Slav 92
slogan 206
Smolnyi'de Lenin (Brodski) 104
Soğuk Savaş 12, 13
sokak anıtları 159
sokak tiyatroları 72
Sol 204
Solanas, Fernando 189
sosyal antropoloji 33
sosyal bilim 140
sosyalist 118
Sosyalist Marş 105
sosyalizm 25, 65, 118
Sovyet Kırgızistan'ının Kızı (Chuykov) 123, 127
Sovyet Komünist Partisi 19
Sovyet komünizmi 13, 20, 173
Sovyet propagandası 123
Sovyet Rusya 12
Sovyet sanatı 75
Sovyet sistemi 117
Sovyet toplumu 122
Sovyetler Birliği 13, 23, 58, 92, 100, 139
Sovyetler Birliği Yazarlar Sendikaları Kongresi 115
Soyut Dışavurumculuk 13, 19
soyut sanat 167, 168
Soyut Sanat, Soğuk Savaşın Silahı 173
sömürge 148
sözde-dinsel geçitler 206
sözel mesaj 204
Spandau Günlükleri 72
Spartacus 107
Speer, Albert 72
Spence, Jo 201, 203, 209
Spero, Nancy 171, 176, 177, 178
spor 92, 122
St Germain Bulvarı 182
Staeck, Klaus 178
Stahanov, Aleksey 119

Stahanovit 119
Stalin 59, 79, 84, 100, 101, 106, 115, 117, 122, 128, 129, 130, 173
Stalin ödülü 123
Stalin'in 16. Komünist Parti Kongresi'ndeki Konuşması için taslak (Gerasimov) 128, 129
Stalinist 108, 118, 123
Stalinist kitsch 128
Stalinizm 17, 119, 119, 128, 171
Stenberg 113
Stenberg kardeşler 111
Still and Chew 168
Su Sporları (Janesch) 95, 96
Suárez, Adolfo 63
suç 137, 144
suffragette 39, 42
suffragette hareketi 39
Suffragette mendili 44
Suján, Pál 144, 146
Sunday Times 208
süprematist 102
Sürrealistler 47, 48
süvari filmleri 157
Şili 189
Şinoyama, Kişin 80
şövale resmi 51

T
tarım işçileri 27
Taş Kırıcı (Wallis) 27, 28
Tatlin, Vladimir 108, 110, 111
teatrallik 72
televizyon 140, 155, 157, 158, 204
televizyon haberleri 19
tembellik 144
Temel Sözlük (Bruskin) 135
terminoloji 158
terörist saldırılar 207
Terreno, Janie 44
Thatcher, Margaret 207
The Dinner Party 196
The Wretched of the Earth 188
Tianan Men Meydanı 17, 19
Toche, Jean 176
Tokyo Gülü 155
Tolstoy 107
Toplumcu Gerçekçilik 100, 101, 115, 118, 118, 121, 123, 129, 130, 134
toplumsal belgeselcilik 32, 34, 189
toplumsal cinsiyet 47, 148, 201
toplumsal gerçekçilik 28, 30, 32
Toskana 82
totalitarizm 12
trafik lambaları 205
Triumph Des Willens 69
Tsekhomskaya, Natalia 134
Tüm Rockefeller'ların Modern Sanat Müzesi Yönetim Kurulundan Acil İstifası İçin Çağrı, "Kan Banyosu" (Gerilla Sanatı Eylem Topululuğu) 174

U-Ü
ulusal bayram takvimi 68
Ulusal Çocuk Emeği Komitesi 33
Ulusal Kültür Senatosu 84
Uluslararası Af Örgütü 176
Ulusların Festivali 93
UNOVIS 102, 103
UTC 171
Uzaklık Ölçüleri (Hatoum) 203
Üç Kuruşluk Opera (Brecht) 35, 36
Üçüncü bir Metin 102
Üçüncü Dünya 181, 188, 209
Üçüncü Sinema 189, 191
Üçüncü Sinemaya Doğru 189
Ülke ve Özgürlük 51
Ülkenin Sana İhtiyacı Var (Leete) 140, 141
üniformalı gruplar 206

V
vajina sanatı 196
Van Gogh, Vincent 144
Vasconcelos, José 51
Vatikan 12
Ve Onun İçin Yapılabilecek Bir Şey Yoktu (Goya) 16
Velázquez, Diego 39, 40, 41
Venüs (Velázquez) 39, 40
Vietnam 157, 168, 184
Vietnam gazileri 160
Vietnam Gazileri Anıtı (Lin) 159, 160, 162, 163
Vietnam II (Golub) 167, 172
Vietnam Savaşı 14, 23, 155, 156, 159, 162, 169, 171, 172, 176, 177, 181, 188
Vietnam'dan Uzakta 188

Viktorya dönemi 27
Volga Üzerinde Mavna Çekicileri (Repin) 116
Volksgemeinschaft 66
Vostell, Wolf 178, 181, 182
völkische 86
völkish 76, 78

W

Wallace, Michele 175
Wallis, Henry 27, 28, 31
Wamper, Adolf 95, 96
Washington Anıtı 159
Washington Federal Parkı 159
Watt, James 162
WAVAW 198
Wayne, John 156, 157
Week-End (Godard) 187, 188
Weimar 47, 66, 69
Weltanschauug 66, 85
western 137, 156, 157
Whitney Amerikan Sanatı Müzesi 175
Wilding, Faith 196
Wilson, Woodrow 43
WITCH 198
Witte, Herman 68
Wodiczko, Krzysztof 209, 210
Women's Spirituality Movement 198
Woodstock 181
WSABAL 175

X-Y

Xala 192
yabancılaştırma efekti 35
Yablonskaya, Tatyana 116, 117, 118
Yahudi Emperyalizmi 87
Yahudi sorunu 89
Yahudiler 67, 92
Yahudilik 89
yanılsama 99
Yaprak Dökülmesi 168
yaratıcı zanaatkâr 27
Yaşasın, Tereyağının Hepsi Bitmiş! (Heartfield) 73, 74
yazınsallık 168
Yemek Ziyafeti (Chicago)197
yeni dalga 186
Yeni İnsan 88
yeni-gerçekçilik 186, 189
Yeşil Bereliler (J. Wayne) 156
Yoksullar Evinde bir Aile-New York City (Hine) 34
Yoldaş Stalin'in Portresini Halıya İşleyen Ermeni Dokuyucular 123, 124
Youhan, Yu 20, 21
Yozlaşmış Sanat (sergi) 87, 88, 89
Yukio Mişima (Şinoyama) 80
Yüce Alman Sanatı Sergisi 89

Z

Zafer İçin Yardım Et! Savaş Harcına Bağış Yap (Erler) 141, 143
Zaferin Dehası (Wamper) 95, 96, 97
Zaire 194
zanaat 43
zanaatkâr 27
Zapata, Emiliano 54
Zapatista Manzarası-Gerilla (Rivera) 54
Zedong, Mao 20, 21, 184
zencileştirici 87
zihinsel ve fiziksel engelliler 89

"Sanat" ve "propaganda" sözcüklerinin yan yana gelmesi ilk bakışta çelişkili bir etki yaratıyor: "Sanat", özgürlüğü, özgünlüğü, estetik kaygıyı çağrıştırırken, "propaganda" etkileme, sindirme ve yanıltma yöntemlerini akla getiriyor.

Yüzyılın başında, "sanat ve sanatçının toplumsal ve politik sorunlarla ilişkisi"ne dair yapılan tartışmalar günümüzde yerini başka sorulara bıraktı: Sanat ve propagandanın işbirliği, mesajın estetik kaygıyı geri plana itmesine mi neden olur? Estetiği değerlendirirken başvurulan ölçütler ideolojik değerlerden ne kadar ayrılabilir? Sanat ne zaman propagandaya dönüşür? Politik içerik, sanatı lekeler mi, sönükleştirir mi, yoksa yüceltir mi?

Bu kitabında Toby Clark, sanat ve propagandanın politik imgeleri yorumlama biçimlerini inceliyor. Sanatsal çalışmaların da politik bir amacının olabileceğinin altını çizerken, politik amaçların sanat akımlarını nasıl kendi düşünce sistemlerini yayma aracına dönüştürdüklerini gösteriyor. Modern propaganda tarihi ile kitle kültürü arasındaki bağlantıyı mercek altına alırken, kitle kültürünü sadece otoritenin kontrol etmediğini, bu kültürün aynı zamanda radikal alt kültürleri de ifade edebildiğini belirtiyor.

Kitap işe, yüzyılın başında ortaya çıkan sanat akımlarından başlıyor. Sanat ve toplumsal değişim temasını temel alan Marksist düşünceden yola çıkarak, kadınların politik haklar için verdiği mücadeleyi aktarıyor. Feminist sanatın ilk örneklerini ve avangard hareketlerle bağlarını gözden geçiriyor. Ardından Nazi Almanyası, Faşist İtalya ve Stalin dönemi Sovyetler Birliği'nde devlet propagandasının kitlelere ulaşmak için sanata ve sanatçıya nasıl baktığını, döneme ait sanat ürünleriyle örnekliyor. Yazar ilerleyen bölümlerdeki çözümlemelerinde, asker toplamak için kullanılan afişlerdeki görsel teknikleri yorumlayarak Batı demokrasilerinde savaş propagandalarının militarist karakterine ve düşmanların temsil edilişindeki ırkçılığa da dikkat çekiyor. Vietnam Savaşı ve AIDS bağlamında başkaldırı sanatı meselelerine de eğiliyor. Clark aralarında Delacroix, Goya, Kollwitz, Brecht, Picasso, Godard gibi birçok önemli sanatçının resim, afiş, fotoğraf, film, heykel, happening ve/veya enstelasyonlarının da yer aldığı geniş bir örneklem sunuyor.

AYRINTI

AYRINTI • SANAT ve KURA
ISBN 975-539-404

9 789755 394046