TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİM ANABİLİM DALI

LEON GOLUB'UN RESİMLERİNİN GERÇEKLİK ALANI OLARAK SAVAŞ FOTOĞRAFLARI

İbrahim YILDIZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA–2013

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİM ANABİLİM DALI

LEON GOLUB'UN RESİMLERİNİN GERÇEKLİK ALANI OLARAK SAVAŞ FOTOĞRAFLARI

İbrahim YILDIZ

Danışmanı: Prof. Suat KARAASLAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA–2013

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Suat KARAASLAN
(Danışman)

Üye: Prof. Mustafa OKAN

Üye: Doç. Dr. Faruk YILDIRIM

ONAY
Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elamanlarına ait olduklarını onaylarım.
.../…/…

Prof. Dr. Azmi YALÇIN
Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ÖZET

LEON GOLUB'UN RESİMLERİNİN GERÇEKLİK ALANI OLARAK SAVAŞ FOTOĞRAFLARI

İbrahim YILDIZ

Yüksek Lisans Tezi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Suat KARAASLAN
Haziran 2013, 88 Sayfa

Bu çalışmada, Amerikalı sanatçı Leon Golub'un sanat yaşamı, sanatçının yaşadığı dönemdeki savaşlar ve dönem sanatı, sanatçının resimleri ve resim yaparken kullandığı fotoğraflar arasındaki ilişki incelenmiştir.

Kırım savaşından bu yana "görsel savaş belgeleri" tüm insanlığın belleğine kazınmaya başlamıştır. Bu savaşı takip eden Amerikan İç Savaşı, Birinci ve İkinci Dünya savaşı, Fransa'nın Cezayir'de, Amerika'nın ise Vietnam'da yaptığı yıkımlar, fotoğraf makinelerinin ve kameraların objektifinden geçerek günümüze kadar ulaşmıştır. Şüphesiz bütün bu dokümanlar izlendikçe, geçmişe yönelik kaynaklık etmekle kalmamış, toplumda da bir çeşit bellek oluşturmuştur. Bu bellek biçimi kimi zaman manipülasyonlarla kırılmalara uğrasa da toplumun düşünüş biçiminde "savaş olgusunu" tanımlamak için büyük önem taşır. Görsel medya ve iletişim araçlarının çoğalması ile birlikte savaşların görsel dokümanlarına ulaşmak kolaylaşmıştır. Vietnam savaşı ile birlikte televizyonlardan savaşın görüntülerinin yayınlanması, dergilerde ve gazetelerde savaşa dair fotoğrafların yer alması toplumda bazı tepkilere sebep olmuş ve savaş karşıtı olan insanların sayılarını arttırmıştır. Bazı dönemler bu tepkiler sokaklara dökülen insanlar tarafından dile getirilmiş ya da sanatçıların eserlerinde yer verdiği savaş karşıtı söylemlerle ortaya konulmuştur.

Bir ressamın resim yaparken fotoğrafa başvurması onun bir kaynağa ya da belgeye başvurmasıdır. Nitekim birçok ressamın resim yaparken kaynak olarak fotoğraftan yararlandığı gibi Leon Golub da resim yaparken fotoğraftan yararlanmış bir ressamdır. Savaşa dair görsel dokümanlar da Golub'un sanatsal üretim sürecinde ilgi alanına hemen girmiştir.

Anahtar Kelimeler: Savaş, Sanat, Fotoğraf, Resim

ABSTRACT

THE WAR PHOTOS AS REALITY FIELD OF LEON GOLUB PAINTINGS

İbrahim YILDIZ

Master Thesis, Department of Fine Arts
Adviser: Prof. Suat KARAASLAN
June 2013, 88 pages

In this study, the American artist Leon Golub's art life, the wars during the artist's lifetime, the art in that period, the relationship between the artist's paintings and the photographs that he used while painting are analyzed.

Since The Crimean War, "visual war documentation" has been imprinted on the memory of humanity. The American Civil War which followed The Crimean War, The First and Second World War, the destruction that France did in Algeria and also that America did in Vietnam have reached today through the lens of the cameras. Certainly, as all of these documents were viewed, they have not only been a retroactive source, but also they have formed a kind of memory in society. Although, from time to time, this type of memory has been exposed to break downs caused by manipulations, it has played a significant role in defining "war phenomenon" in social perception. It has been easier to reach the visual documentation of wars due to the proliferation of visual media and communication instruments. Along with The Vietnam War, the publication of images and photographs of war on televisions, in magazines and newspapers has resulted in reactions in the society and has increased the number of people who are against war. In some historical periods, these reactions have been often uttered by people on streets and artists in their anti-militarist manifestos of their works.

When an artist refers to a photograph for his or her painting, in fact, he or she refers to a source or documentation. Indeed, like many artists who have benefited from photographs while painting, Leon Golub is a painter who has also benefited from photographs in his paintings as a source. Visual documents about the war have interested Golub in his artistic production process.

Keywords: War, Art, Photograph, Painting

ÖNSÖZ

"Leon Golub'un Resimlerinin Gerçeklik Alanı Olarak Savaş Fotoğrafları" adlı bu çalışmada, yüzyıllardır süre gelen, insanlık tarihinin içerisinde sürekli yer almış olan savaş olgusunun fotoğraf ve resim sanatı ile etkileşimi ve Leon Golub'un resimlerindeki etkileri araştırılmıştır. Üzülerek belirtmek gerekir ki günümüzde savaşlar halen devam etmektedir. Bu tezin içeriğinin oluşturulmasından sonra bile yeni savaşlar patlak vermiştir. Savaşların bir türlü bitmek bilmediği Ortadoğu, yeni çalkalanmalar içinde yeni çatışmalar yaşamış ve bu çatışmalar bir ülkeden diğerinde sıçramıştır.

Bu tezin hazırlanmasında büyük emeği olan, süreci kolaylaştırmak için her türlü desteğini esirgemeyen ve tezin yazım sürecinde yol gösteren Sayın Prof. Suat Karaaslan'a, Yüksek Lisans sürecinde beni eğiten, daha doğru bir sanat algısı kazandıran Sayın Prof. Mustafa Okan'a, Fikirlerini ve yardımlarını esirgemeyen Sayın Yrd. Doç. Dr. Ayhan Özer'e, zor zamanlarımda bana destek olan tüm aileme ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkür ederim.

İbrahim YILDIZ, 2013

NOT: Bu araştırma Ç.Ü. Araştırma Fonu Sayışmanlığınca EF2011YL10 nolu proje ile desteklenmiştir.

İÇİNDEKİLER

ÖZET iii
ABSTRACT iv
ÖNSÖZ v
İÇİNDEKİLER vi
RESİMLER DİZİNİ viii
FOTOĞRAF DİZİNİ x

BÖLÜM I
GİRİŞ 1

BÖLÜM II
SAVAŞ VE FOTOĞRAF 3

1.1. Belgeleme İşlevi Olarak Fotoğraf 5
1.2. Sanatın Alanından Savaş Fotoğraflarına Bakış 10
1.3. Savaş İçin ve Savaşa Karşı Fotoğraf 15

BÖLÜM III
LEON GOLUB VE RESMİN GERÇEKLİK ALANI OLARAK FOTOĞRAF

2.1. Leon Golub: Savaşlar İçinde Geçmiş Bir Ömür ve Savaşlar Dizini 22
2.1.1. İspanya İç Savaşı 24
2.1.2. İkinci Dünya Savaşı 25
2.1.3. Kore Savaşı 27
2.1.4. Vietnam Savaşı 29
2.1.5. Arap-İsrail Savaşları 31
2.1.6. İran-Irak Savaşı 33
2.1.7. Körfez Savaşı 35
2.1.8. Irak'ın İşgali 36
2.2. Leon Golub ve Savaşlar Karşısındaki Tutumu 39
2.2.1. Leon Golub'un Resmi için Tarihsel Kaynaklar 40
2.2.1.1. Leon Golub ve Dönem Sanatına Kısa Bir Bakış 50
2.2.1.2. Leon Golub ve Savaşı Tartışan Resimlerinden Örnekler 65
2.2.1.3. Leon Golub'da Fotoğrafın Resme Dönüşümü 78

BÖLÜM IV

SONUÇ 83

KAYNAKÇA..... 85

ÖZGEÇMİŞ 88

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa

Resim 1. Francisco de Goya, Savaşın Felaketleri,1810.....12
Resim 2. Francisco de Goya, Savaşın Felaketleri,1815.....13
Resim 3. Francisco de Goya, 3 Mayıs 1808, Tuval üzerine yağlıboya, ...14
Resim 4. Pablo Picasso, Guernica, tuval üzerine yağlıboya, 349 x 776 cm, 1937.....24
Resim 5. John Heartfield, savaş ve cesetler – zenginlik için son umut, 1932 26
Resim 6. Pablo Picasso, Kore'de Katliam, yağlıboya, 110x210 cm, 1951.....28
Resim 7. Leon Golub, Vietnam II, tuval üzerine akrilik, 304x1219 cm, 1973.....29
Resim 8. İsmail Shammout, The Road to Nowhere, tuval üzerine yağlıboya, ...32
Resim 9. John Keane, Mickey Mouse at the Front, 1991, yağlıboya, 173x198cm.....36
Resim 10. Fernando Botero, Abu Ghraib 57, 2005.....38
Resim 11. Fernando Botero, Abu Ghraib 45, 2005.....38
Resim 12. Leon Golub, Burnt Man, tuval üzerine karşık teknik,.....40
Resim 13. Leon Golub, Thwartded, tuval üzerine lacquer, ...41
Resim 14. Leon Golub, Birth IV, tuval üzerine karışık teknik, ...42
Resim 15. Leon Golub, Birth III, tuval üzerine lake, ...42
Resim 16. Leon Golub, Siamese Sphinx I, sunta üzerine lake, 76x104 cm, 1954.....43
Resim 17. Leon Golub, Philosopher II, tuval üzerine yağlı boya, ...44
Resim 18. Leon Golub, Orestes, tuval üzerine lake, 208,28 x 1106,68 cm, 1956.....45
Resim 19. Leon Golub, Ischian Sphinx, tuval üzerine yağlıboya, 81.5x132 cm, 1956.46
Resim 20. Leon Golub, Colossal Heads I, tuval üzerine lake, 213x232 cm, 1959.....46
Resim 21. Leon Golub, Head I, tuval üzerine lake ve akrilik, 133x98 cm, 1961 47
Resim 22. Leon Golub, Combat I, tuval üzerine akrilik, 233x205 cm, 1962 47
Resim 23. Leon Golub, Colossal Torso II, tuval üzerine akrilik, 1959.....48
Resim 24. Leon Golub, Burnt Man IV, tuval üzerine akrilik, 114x154 cm, 1961.....48
Resim 25. Leon Golub, Giantomachy III, tuval üzerine akrilik, 289x538 cm, 1966....49
Resim 26. Leon Golub, Napalm I, tuval üzerine akrilik, 294x502 cm, 1969 49
Resim 27. Robert Motherwell, *Elegy to the Spanish Republic No. 110,* 1971 51
Resim 28. Franz Kline, Painting Number 2, tuval üzerine yağlıboya, 1954 51
Resim 29. Clyfford Still, No 1, tuval üzerine yağlıboya, 1957.....52
Resim 30. Barnett Newman, Onement, III, tuval üzerine yağlıboya, 1949.....52
Resim 31. Jackson Pollock, *Autumn Rhythm*, 1950 53

Resim 32. Yves Klein Performance, Anthropometries of the Blue Period, 1960 55
Resim 33. Richard Hamilton, "Bugünün evlerini bu denli farklı, bu denli cazip kılan nedir?", Kolaj, 26 x 25 cm, 1956 55
Resim 34. Roy Lichtenstein, Whaam!, 1963 56
Resim 35. Andy Warhol, Campbell's Soup I, 1968 57
Resim 36. Naum Gabo, uzayda çizgisel konstrüksiyon, 1957 58
Resim 37. Alexander Calder, Crinkly with Red Disk, 1973 59
Resim 38. Alexander Calder, Mobile, 1973 60
Resim 39. Bridget Riley, karelerde hareket, 1961 61
Resim 40. Dan Flavin, Tatlin için anıt, 1964 62
Resim 41. Chuck Close, Big Self-Portrait, (1967-1968) 63
Resim 42. Joseph Kosuth, bir ve üç sandalye, 1965 64
Resim 43. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1972 64
Resim 44. Leon Golub, Vietnam I, tuval üzerine akrilik, 304x853 cm, 1972 65
Resim 45. Leon Golub, Vietnam II (Altta), ... 65
Resim 46. Leon Golub, Vietnam III, tuval üzerine akrilik, 304x853 cm, 1974 66
Resim 47. Leon Golub, Portrait Of Castro 3 (1964), ... 67
Resim 48. Leon Golub, Portrait Of Chou En Lai (1968), ... 68
Resim 49. Leon Golub, Portrait Of Nelson Rockefeller (1941), ... 68
Resim 50. Leon Golub, Portrait of Ho Chi Minh (1945), ... 69
Resim 51. Leon Golub, Mercenaries I, keten üzerine akrilik, 304x421,5 cm, 1979 70
Resim 52. Leon Golub, Mercenaries II, keten üzerine akrilik, 305x437 cm, 1979 71
Resim 53. Leon Golub, Mercenaries III, keten üzerine akrilik, 304x503 cm, 1980 71
Resim 54. Leon Golub, Mercenaries IV, keten üzerine akrilik, 305x584 cm, 1980 72
Resim 55. Leon Golub, Mercenaries V, keten üzerine akrilik, 305x584 cm, 1984 73
Resim 56. Leon Golub, Interrogation I, keten üzerine akrilik, 304x447 cm, 1981 73
Resim 57. Leon Golub, Interrogation II, keten üzerine akrilik, 304x427 cm, 1981 74
Resim 58. Leon Golub, Interrogation III, keten üzerine akrilik, 304x421cm, 1981 74
Resim 59. Leon Golub, White Squad I, keten üzerine akrilik, 304x518 cm, 1982 75
Resim 60. Leon Golub, White Squad II, keten üzerine akrilik, 304x475 cm, 1982 75
Resim 61. Leon Golub, White Squad III, keten üzerine akrilik, 308x434 cm, 1982 76
Resim 62. Leon Golub, White Squad (El Salvador) IV, keten üzerine akrilik, ... 77
Resim 63. Leon Golub, White Squad V, keten üzerine akrilik, 304x408 cm, 1984 77
Resim 64. Leon Golub, Vietnam II, 1973 fotoğraf kaynakları ile birlikte 78

Resim 65. Leon Golub, Giantomachy III, 1966, fotoğraf kaynağı ile birlikte.....79
Resim 66. Leon Golub, Interrogation I, 1980–81, fotoğraf kaynakları ile birlikte.....80
Resim 67. Leon Golub, Riot I, 1983, fotoğraf kaynakları ile birlikte 81
Resim 68. Leon Golub, The Blue Tattoo, 1998, fotoğraf kaynakları ile birlikte.....82

FOTOĞRAF DİZİNİ

Sayfa

Fotoğraf 1. Ken Light, John Kerry, 1971, New York. 7
Fotoğraf 2. Owen Franken, Jane Fonda, 1972, Florida. 8
Fotoğraf 3. Kerry ve Fonda'nın montajlanmış fotoğrafı, 2004, ABD. 8
Fotoğraf 4. Manipüle edilmiş fotoğraf örneği 10
Fotoğraf 5. Ermanox, 85mm fotoğraf makinesi, 1933 16
Fotoğraf 6. Leica II, 35mm fotoğraf makinesi, 1932. 16
Fotoğraf 7. This is War, Robert Capa at Work katalog kapağı, 1985 17
Fotoğraf 8. Vu dergisi, 1936, Fransa 17
Fotoğraf 9. Robert Capa, Vurulan Cumhuriyetçi, 1936, İspanya. 18
Fotoğraf 10. Robert Capa, Vurulan Cumhuriyetçi, 1936, İspanya. 18
Fotoğraf 11. Tony Vaccaro, II. Dünya Savaşında Ölen Asker 19
Fotoğraf 12. Tony Vaccaro, Vurulan asker 20
Fotoğraf 13. Werner Bischof Koje Do, Güney Kore, 1952 28
Fotoğraf 14. Ut Cong Huynh, Vietnam Napalm, Trang Bang, 1972 30
Fotoğraf 15. Eddie Adams, Saygon polis şefi tarafından vurulan vietkong'lu, 1968, Vietnam. 30
Fotoğraf 16. Robert Capa, 1949, A Jewish refugee from an Arab country arrives, Israel 32
Fotoğraf 17. Alfred Yakupzade, İran-Irak savaşı, 1982 33
Fotoğraf 18. Samira Mahmalbaf, Kara Tahta filmi, 2000, İran 34
Fotoğraf 19. Körfez savaşının simgesi haline gelen petrole bulanmış karabatak kuşu 35
Fotoğraf 20. Ebu Ghraib, işkence fotoğrafları, köpek muamelesi yapılan mahkûm 37
Fotoğraf 21. Ebu Ghraib, işkence fotoğrafları, başlarına çuval geçirilmiş mahkûmlar 37

BÖLÜM I

GİRİŞ

1922 yılında Chicago'da doğan Leon Golub, 1942 yılında Chicago Üniversitesinde Sanat Tarihi alanında lisans öğrenimini tamamlamıştır. 1947–1949 yılları arasında, sonradan evleneceği sanatçı Nancy Spero ile tanıştığı Chicago Sanat Enstitüsünde eğitim görmüştür. Golub, resim sanatının, dış dünyadaki güncel olayların toplumla ilgili olduğunu izleyiciye göstermek için gerekli olduğuna inanan bir grup olarak bilinen ve Chicago'da etkinliklerini sürdüren, Monster Roster grubunda yer almıştır. Bu grup ile yaptığı çalışmalar ve ortak fikirler, Golub'un sanat yaşamı boyunca sürdürdüğü çalışmalarına yön veren önemli bir dönüm noktası olmuştur.

Golub, oluşturduğu devasa yüzeylerde; Antik Yunan ve Roma heykellerinden, koşu yarışlarından ve pornolardan yola çıkarak, benzersiz figürler resimlemiştir. Astarlanmış tuval yerine doğrudan bez yüzeyine resimler yapan Golub, ince katmanlar kullandığı ve yer yer kazıyarak oluşturduğu kendine özgü tekniğini, etkilendiği güncel dünya olaylarıyla biçimlendirmiş, güçlendirmiştir. 1959 yılında eşi Nancy Spero ile birlikte Avrupa'da yaşamaya karar veren Golub, sanat ve dünya görüşünü Avrupa'nın sanatsal ortamı içerisinde daha köklü bir biçimde şekillendirmiştir. Avrupa'da kaldıkları süre zarfında Golub, atölyesinin sunduğu imkân ve Fransız sanat geleneğinin ona verdiği ilhamla, çalışmalarının boyutunu devasa ölçülere çıkarmıştır. Akrilik, vernik gibi malzemeler kullanarak, yüzeyleri kazıyarak, kimi yüzeyleri boş bırakarak resimler tarzını özgünleştirmiştir. Golub ve eşi Spero İtalya'da kaldıkları süreçte genellikle "güç" ve "vahşet" kavramlarının bolca barındıran Etrüsk ve Roma sanatından derinden etkilenmişlerdir.

Golub, 1964 yılında New York'a döndüğünde, ABD birliklerinin 1963 yılından 1973 yılına kadar dâhil olduğu ve yaklaşık 60.000 kadar askerinin öldüğü Vietnam savaşı, gittikçe yıkıcı bir hal almaya başlamıştır. Golub'un, bu sırada yaptığı Napalm ve Vietnam resimleri serisi, o'nun, bu savaşa ilişkin görüşlerinin betimlemeleri olarak ortaya çıkmıştır. Golub, 1970'lerin ortalarında, sanatı ile ilgili buhranlı bir süreç geçirmiş, acımasız özeleştiriler yapmıştır. Bu dönem boyunca ürettiği birçok çalışmasını yok etmiş, bir kısmını da parçalar halinde kesmiştir. 1970'lerin sonlarında ise yüzlerce sıradan porte resimlemesinin yanında siyasi liderlerin ve kişiliklerin, dini figürler ile

bazı diktatörlerin portrelerini yapmıştır. 1950–2000 yılları sürecinde resimlediği bu portreler, Nelson Rockefeller, Ho Chi Minh, Fidel Castro, Francisco Franco, Richard Nixon ve Henry Kissinger gibi önemli tarihi kişiliklerin görüntüleri ile çeşitli portrelerini içermektedir.

1980'lerde Golub sanatsal ilgisini terörizmin çeşitli formlarına, iktidarların yıkıcı faaliyetlerine, kentsel-sokak şiddetine yöneltmiştir. "İşkenceler", "genelevler", "şiddet ve saldırganlık", "ırksal eşitsizlik", "cinsiyet belirsizliği ve baskı" gibi temalardan yola çıkarak seçtiği konuları resimlemiştir. Bu dönemde, Mercenaries, Interrogation, Riot, ve Horsing Around gibi resimleri öne çıkan eserlerinden bazılarıdır.

Golub, 1990'lı yıllarda tema olarak ölümü seçmiş, ölüm kavramına ilişkin konulara yoğunlaşmıştır. Bu durum, yaşlanmakta olan kendisinin, "kendi ölümünü" sıklıkla düşünmesinden kaynaklanmıştır. Bu dönem resimlerinde kullandığı; yazılar, köpekler, aslanlar ve iskeletler ölümü çağrıştıracak birer sembol olarak algılanabilir.

Leon Golub, gerçeklik alanı olarak savaş fotoğraflarını etkili ve güçlü yanları ile kullanan sıra dışı bir ressam olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, bu tezde Golub'un resimlerinde, yola çıktığı savaş teması ve fotoğraf arasındaki ilişki açıklanmaya çalışılmıştır.

BÖLÜM II

SAVAŞ VE FOTOĞRAF

Savaş, insanlığın yaşam serüvenini, dönüştürücü ve yıkıcı etkileriyle büyük ölçüde etkileyen durumların başında gelen olgulardan biridir. En başından bu yana doğaya karşı kıyasıya bir yaşam mücadelesi veren insan, olağan bir şekilde kendini, çeşitli "savaşlar" içerisinde bulur. Avcılık, toplayıcılık dönemlerinde insan, yaşamını sürdürebilmek için doğaya karşı savaşım verirken, yerleşik düzene geçilmesiyle birlikte, diğer topluluklar karşı var oluş için savaşım vermiştir. Günümüzde ise modern insan; sömürü amacı güden, kendinden güçsüz toplumları köleleştirme amacıyla savaşlar yapmakta, hatta amacına ulaşabilmek için savaşı kendisi üretmektedir.

C. V. Clausewitz, "savaş" kavramı üzerine, "savaş, hasmı irademizi yerine getirmeye zorlayan bir şiddet hareketidir" (Clausewitz, 1975, s.14) demektedir. Savaşı tanımlamaya çalışırken, şiddet kavramının da açıklığa kavuşturulması gerekir. Turak'a göre şiddet, "sosyal ilişkiden kaynaklanan, herhangi bir ortamda ve durumda bir kişiye ya da gruba karşı, dolaylı ya da doğrudan, fiziksel ya da psikolojik hasar verecek olan veya veren her türlü söz, tavır, tehdit ve davranış" olarak tanımlanmaktadır (Turak, 1999, s.65). Günümüz toplumlarında şiddete ilişkin durumlardan söz etmek doğal karşılanmasına karşın, insanların birbirine uyguladıkları şiddetin anlaşılması/açıklanması bu oranda kolay değildir. "İnsanlar arasındaki çatışma aslında iki değişik unsura bağlıdır: düşmanlık duygusu ve düşmanlık niyeti" (Clausewitz, 1975, s.15). Fakat düşmanlık duygusu tek başına şiddetin zeminini oluşturmaz. Bunun içindir ki "en hırslı, en vahşi, en içgüdüsel nefret duygusu bile, düşmanca niyetler olmadan düşünülemez" (Clausewitz, 1975, s.15).

İlkellik ve uygarlık kavramlarını, savaşın ve toplumun doğrudan ilişkisi bakımından ele alacak olursak; ilkel toplumların, sıklıkla, duygularından hareketle düşmanca niyetler ürettiğini, uygar toplulukların ise akıl yürüterek düşmanca niyetler üretip, savaştıklarını ya da diğer toplulukları savaştırdıklarını görürüz. Akıl yürüterek savaşı kurgulayan ve süreci yöneten toplumlar, savaşı sadece bir yıkım süreci olarak değil, diğer amaçlarına ulaşmalarını sağlayacak bir süreç olarak da planlayabilirler. Bu

duruma ilişkin Clausewitz; “Uygar milletler savaş tutsaklarını öldürmüyor, kentleri ve köyleri yakıp yıkmıyorlarsa, bu, savaşın yönetilmesinde zekânın daha önemli bir yer tutmasından ve uygar milletlerin, kendilerini içgüdülerinin vahşetine kaptırmadan, kuvveti daha etkin bir şekilde kullanmasını öğrenmiş olmalarından ötürüdür” demektedir (Clausewitz, 1975, s.15).

İnsanlık tarihinin dönüşümünde, bir yığın yıkıcı etkiye sahip olan savaşlar, sanat tarihinde de temalar ve konular açısından birçok eserin ilham kaynağı olmuştur. Neredeyse tüm sanat disiplinlerinde, savaşı ve onun yıkımlarının doğurduğu sonuçları ortaya seren eserler üretilmiştir. İlkel örneklerinden modern savaşlara değin, neredeyse yaşanmış tüm savaşlar; resim, fotoğraf, sinema gibi birçok sanat disiplini ve onların üretilmiş unsurları ile toplumların görsel belleğine, işlenmiştir.

Fotoğraf, 19. yüzyılın önemli buluşlarından biri olması yanında, kullanımındaki yoğunluk ve kolay üretilebilme olanakları nedeniyle, günümüz insanının hayatını içeren yeni bir gerçeklik ve bellek haline gelmiştir. Fotoğrafın, insanlığın her anında olup bitenleri belgeleyebilmesi, onun aynı zamanda bir tür arşivleme aracı olarak da kullanılmasını sağlamıştır. Fotoğrafçı, deklanşöre bastığı anda, esasında; zamana tanıklık etmiş ve o anı kayıt altına almış olur. John Berger, fotoğrafın sunduğu bu olanaktan ötürü fotoğraflanan an’ı şu şekilde açıklar: “Geçmiş, gelecek bütün zamanlar içinde bu an biriciktir: bir daha hiç görülmeyecek olanı, bir kez olmuş ve bir daha hiç olmayacak olanı çizmek için son fırsat” (Berger, 2003 s.9). Fotoğrafın bellekteki imgelerle karşılaştırılabileceğini, ancak zihnimizdeki imgelerin deneyimlerimizden etkisinde izler bıraktığını, fotoğrafın ise koparılmış bir an’ın manipülasyona uğramadan yalıtılmış bir imgeye dönüştürüldüğünü söylemektedir.

Öyleyse yinelemek gerekir; fotoğraf, yalnızca, kayıt altına alınmış durağan bir görüntü değildir. Başlı başına, akan zamanın içinden koparılmış anlar olmakla birlikte, toplumun da süreğen biçimde başvurabileceği bir bellek biçimine de dönüşmüştür.

Sanayi devriminin ardından, makineleşme ile birlikte süreli yayın yapan gazetelerin sayıları hızla artmış ve okurlarının ilgisini çekmek amacıyla, bu gazetelerde resimlemenin kullanımı, yerini, yavaş yavaş fotoğrafa bırakmıştır. Fotoğrafın pratikliği ve sunduğu diğer olanaklar bu amaçla kullanımının yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır. Bu dönüşümsel durumu izleyen süreçte, basın fotoğrafçılığı olgusu da hayat bulmuştur.

Fotoğrafın, basın mecralarında ilk kullanımı 19. yüzyılın sonlarında görülmektedir. Freund, bu geçişi şöyle aktarır:

> "O güne kadar, basında çok az sayıda tıpkıbasım yayınlanıyordu ve hepsi de el işçiliğiyle üretiliyordu; bu iş için tahta üzerine gravür yöntemi kullanılıyordu, hatta bu yöntemle bazı fotoğrafların çoğaltıldığı da oldu ve bunlar 'fotoğraftan hareketle yapılmıştır' ibaresiyle yayımlandı. Yeni yöntem Amerika'da ***halftone*** olarak adlandırılıyor ve ilk fotoğraf, 4 Mart 1880'de New York'ta yayımlanan ***Daily Graphic'te*** şu başlık altında çıkıyordu: 'Shantytown' (gecekondu mahallesi). Bu yöntemde fotoğraf, tramlı bir ekran yardımıyla sayısız noktacıklara bölünüyor. Böylece fotoğraftan elde edilen kalıp, yazılı metinle birlikte baskıdan geçiriliyor. Bu yönteme ***ototipi*** yöntemi deniyor" (Freund, 2006, s.95).

Fotoğraf ile Savaş'a ilişkin unsurların ilişkiye girmesi de kaçınılmaz bir sonuç olmuştur. "Fotoğraf, makinesinin icadından kısa bir süre sonra hızla farklı kullanım alanlarına yayılarak, polis dosya kayıtları, savaş muhabirliği, askeri istihbarat, pornografi, ansiklopedi belgeleri, aile albümleri, kartpostallar, antropolojik kayıtlar, haber röportajcılığı, vesikalık fotoğraf ve estetik etkiler yaratmak için kullanılmaya başlandı" (Türker, 2006, s.9). İnsanlar, bir anda, savaşları oturma odalarındaki televizyonlardan takip etmeye başladılar ve öyle ki örneğin Vietnam savaşı, neredeyse tüm detayları ile fotoğraflar sayesinde izlenebilmiştir.

1.1. Belgeleme İşlevi Olarak Fotoğraf

İnsan, var olduğu tarihsel süreç boyunca ardında sayısız ve farklı izler bırakmıştır. Bu izler kimi zaman bedensel izlerken, kimi zaman da, bedenden gelen izler olmuştur. Günümüz gerçekliği ve koşullarından bakıldığında, bunların, belgesel değerler olduğu söylenebilir. İnsanlık yaşam serüveninde, bu türden pek çok belge günümüze değin gelmeyi başarmıştır. Bu belgelerin başında, kuşkusuz, günümüzde de halen yer altından çıkarılmaya devam edilen fosiller gelir. Diğer yandan insan, tarihi boyunca aklı ile bu belgeleri çoğaltmış, yaşamından izleri günümüze bırakmıştır. Bu izlerin; mağara resimleri, ev ve savaş aletleri gibi buluntular ve hızla gelişen teknolojinin zamanın gerisinde bıraktıkları ile gelecekte getirecekleri şeyler olduğu söylenebilir.

Herhangi bir şeyin belge niteliği taşıması için hangi özellikleri taşıması gerektiğini açıklamak yerinde olacaktır. Türk Dil Kurumunun ***belge*** için tanımı şöyledir: "Bir gerçeğe tanıklık eden yazı, fotoğraf, resim, film vb. vesika, doküman" (TDK, 2012). Bir dokümanın, bir yazının, bir resmin ya da fotoğrafın belge olarak değer kazanabilmesi için bir gerçeğe tanıklık etmesi şarttı aranır. Berger, bu durum için şöyle der: "Fotoğraf, yalnızca bir imge (yağlıboya resmin olduğu anlamda bir imge), gerçeğin taklidi değildir; aynı zamanda bir belgedir, ayak izi ya da ölünün yüzünden alınan maske gibi gerçeğin kendisinden doğrudan doğruya çıkarılmış bir şeydir" (Berger, 2003, s.71).

Öyleyse, fotoğrafın da, belge olarak kabul görmesi için bir gerçekliğe tanıklık emesi gerekir. Oysaki bu gerçeklik kimin gerçekliğidir? Bu sorunun cevabının açıklığa kavuşması gerekir. Örneğin; savaşa tanıklık etmiş bir fotoğrafa bakarken de bilinmesi gereken asıl konu "kimin kim tarafından öldürüldüğüdür" (Sontag, 2005 s.8). Kudüs'ün merkezinde patlayan bir bomba nedeniyle ölen bir çocuğun fotoğrafı, İsrailli bir kişiye göre öldürülmüş bir Yahudi çocuğunun fotoğrafıdır. Öte yandan Gazze'de tank tarafından ezilen bir çocuğun fotoğrafı ise Filistinli bir kişiye göre, öldürülen bir Filistinli çocuğun fotoğrafıdır. Belirtmek gerekir ki, bu fotoğrafların üzerine ya da altlarına yazılacak herhangi bir yazı ya da başlık, sözü edilen algısal durumu tam tersine çevirebilme gücüne sahiptir. "Son dönemlerdeki Balkan savaşlarının ilk aşamalarında Sırplarla Hırvatlar savaşırken, bir köyün topa tutulmasıyla öldürülen aynı çocukların fotoğrafları hem Sırpların hem de Hırvatların propaganda dosyaları içinde yer almıştır. Yazısını değiştirirseniz, çocukların ölümü kolaylıkla yeniden kullanılabilme özelliğine sahiptir" (Sontag, 2005, s.9).

Fotoğrafın belgeleme işlevi açısından zorunlu tanıklığı hakkında Susan Sontag, şunları söylüyor: "Görüntülerin azami düzeyde yeniden üretilip yayılmasına dayalı bir sistemde, tanıklık etmek, önemli ve rahatsız edici fotoğraflar çekmekteki cesaretleri ve gayretleriyle ünlenen yıldız tanıklar yaratmayı gerektirmektedir" (Sontag, 2005, s.32).

Fotoğrafın, belge ya da tanıklık aracı olarak kullanılmasının beraberinde getirdiği sorunlardan biri de manipülasyondur. Çünkü bir dokümanın belge niteliği taşıması için herhangi bir şeyin ya da kişinin müdahalesine maruz kalmamış olması gerekmektedir.

Nazım Serhat Fırat, *Savaş Fotoğraflarının Kullanımı Bağlamında Propaganda ve Manipülasyon* başlıklı yüksek lisans tezinde manipülasyon üzerine şunları söyler:

> Propaganda kavramıyla beraber düşünülmesi gereken bir kavram olan manipülasyon bilgileri seçme, ekleme ve çıkarma yoluyla değiştirmek anlamına gelir. Kavramın ekonomik, psikolojik vb. alanlarda farklı yorumları vardır. Manipülasyon en basit tanımıyla *yönlendirme, güdümleme* anlamına gelir. İletişim alanında karşımıza sıkça çıkan tanım, kitle iletişim araçlarının kitleleri tek yönlü haber akışıyla yanıltması ve hile yoluyla yönlendirmesiyle mümkün olur. Haber kaynağından gelen bilgi, üretiminden, tüketimine dek geçen süreçte yeniden kurgulanır ve izleyiciye farklı bağlamlarda sunulur (Fırat, 2008, s.22).

İnsanlık tarihinin görsel belleğini oluşturan belgelerden bahsediyorsak şayet, kuşkusuz, bu belgelerin tarafsız olmaları yanında ve üzerlerinde oynanmamış, değiştirilmemiş olmaları gerektiğini de belirtmek gerekir. Ancak yine de, tarihi kimi belgelerin değiştirilmiş olduğu, özellikle, kimi fotoğraf örneklerinde görülmektedir. Seçim kampanyaları için yapılan haberlerde kullanılan fotoğrafların birçoğunun, montajlanarak değiştirilmesi, siyasi tarihinin en sık karşılaşılan örneklerin başında gelmektedir.



Fotoğraf 1. Ken Light, John Kerry, 1971, New York.



Fotoğraf 2. Owen Franken, Jane Fonda, 1972, Florida.



Fotoğraf 3. Kerry ve Fonda'nın montajlanmış fotoğrafı, 2004, ABD.

Kemal Cengizkan konu ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade eder:

> Aktrist ve savaş karşıtı aktivist Jane Fonda, Vietnam gazilerine seslenirken Vietnam gazisi John Kerry (solunda) konuşma sırasını bekliyor. *AP Photo* (Fotoğraf 1) alt yazısı ile gazetelerde basılan bu fotoğraf Cumhuriyetçi aday G.W. Bush'un Demokrat rakibi John Kerry'yi savaş karşıtı bir mitingde gösteriyor. Özellikle seçimlerde siyasal partilerin rakiplerine karşı yürüttükleri kirli propaganda, fotoğrafın sahiciliğiyle birleştiğinde kitleler gözünde kesin bir gerçeğe dönüşür. Vietnam gazisi olan Kerry'yi aslında göründüğü gibi *vatansever* biri olmadığını ve savaş karşıtı aktivist Jane Fonda ile bir arada gösteren fotoğrafın gazetelerde yayımlanmasının ardından fotoğrafçı Ken Light, CNN'de ve MSNBC'de canlı yayında konuşarak ve The Washington Post'a bir yazı yazarak gerçeği ortaya çıkarır. John Kerry konuşma kürsüsünü Jane Fonda ile paylaşmamıştır çünkü Jane Fonda o mitinge katılmamıştır. Fotoğrafı, bir yıl sonra, Ağustos 1972'de Florida'da konuşurken fotoğrafçı Owen Franken tarafından çekilmiştir (Fotoğraf 2). Kerry'yi ise Ken Light başka bir mitingde fotoğraflamıştır (Fotoğraf 3) (Cengizkan, 2004, s.42).

Bir yandan fotoğrafa müdahale edilmesinin fotoğrafın belge niteliğini bozacağı kuşkusuzken, diğer yandan fotoğrafçının da bakışı temel bir manipülasyon olarak algılanabilir. Fotoğraf kadrajının içindekiler kadar kadrajın dışında kalanlarda önemlidir. Eğer bir tanıklık durumunda gösterilmek istenen şeyler gösterilirken diğerleri kadrajın dışına itiliyorsa bu durum da başlı başına bir manipülasyondur.



Fotoğraf 4. Manipüle edilmiş fotoğraf örneği

> "Manşet fotoğrafında gördüğünüz gibi, Irak'ta bir Amerikan askeri bir sivilin kafasına silah dayarken, diğerinin mataradan su içirmesi fotoğrafını CNN sadece askerin su içirdiği yerden kesip yayınlarken El Cezire de diğer kısmını, yani askerin sivilin kafasına silah dayadığı kareyi yayınlıyor. İkisi de doğru değil ve bütünü yansıtmıyor. Hizmet edilen ideolojiler ve yaratılmak istenen algılar doğrultusunda verilen mesajlarla oynanıyor" (Çınarlı, 2009).

1.2. Sanatın Alanından Savaş Fotoğraflarına Bakış

Sanat için, insanlığın görsel ve kültürel bellek oluşturma çabalarının sonuçlarından biridir denebilir. Resim, Edebiyat, Sinema ve Fotoğraf gibi sanat dallarının üretimleri her ne kadar birer estetik nesne iseler de bir yandan da insanın var ettiği bir bellek biçimidir. Başlangıçta, sesler/sözler, dans ve belki müzik ardından taklit etme yetisiyle gelişen resim ve diğer boyutları ile sanatın biçimleri, insanlık tarihindeki belgeleyici ve dönüştürücü yerlerini almışlardır. İnsanın, iletişim kurmak için geliştirip, kullandığı pek çok yoldan biri de öteden beri sanattır. "Her iletinin ileten için bir anlamı vardır. Bir film, yönetmenin anlatmak istediklerini; bir resim, ressamın bakış açısının; bir şiir, ozanın duygu ve düşüncelerinin anlamını taşır; bir fotoğraf da fotoğrafçının bakış açısının ve düşüncelerinin anlamını taşır. Yaşamın anlamını kavramak, dünyayı anlamlı kılmak isteriz" (Zıllıoğlu, 1996, s.100).

Türker'e göre:

> İnsanlığın başlangıcında, henüz bir dilin oluşmadığı ve iletişimin bugün bize anlamsız gelebilecek sesler aracılığıyla yapıldığı dönemlerde, güçlü bir iletişim kanalı insanlık tarihindeki yerini almıştı: Resim. İlk örneklerinin mağara duvarlarında görüldüğü resimler, ilk insanın duygularını, düşüncelerini, deneyimlerini aktarmak için kullandığı iletişim diliydi. Zamanla konuşma dili gelişti. İnsanlar, konuşma diliyle binlerce yıl boyunca birbirleriyle iletişime geçtiler, ancak bu dil zamanı ve mekânı aşamadı. Konuşmanın kalıcı ve taşınılabilir olması için kil tablet, papirüs deri, kumaş gibi malzemelere sözlerini aktardılar (Türker, 2006, s. 35).

Teknolojik gelişmelerinin, hızı ve kullanımlarındaki dönüşümler, insanın ve insanlığın kendini ifade etmek için kullandığı biçimleri de değişmektedir. Taştan üretilmiş bir balta ile çelikten dövülmüş bir balta arasında, binlerce yıllık insanlık birikimi yatmaktadır. Aynı şekilde mağaranın duvar yüzeyine yapılan resimler ile tuval yüzeyine yapılan resimler arasındaki ilişkide olduğu gibi, teknolojinin gelişimi, -bir açıdan bakıldığında- sadece üretilmek istenenin üretiminde kullanılan malzemelerinin değişimine yol açmıştır. Günümüze değin ne el baltasının kullanımında ne de herhangi bir yüzeye resim yapma eyleminde önemli bir değişim olmadığı gözlenebilir.

Özdemir'e göre:

> 19. Yüzyıl icatlar yüzyılı olarak bilinir. Çünkü birçok bilim adamı ve araştırmacı, yaptıklarıyla insanoğlunun yaşamını derinden etkileyecek birçok buluş gerçekleştirmiştir. (Lokomotif, buharlı gemi, silindirli baskı makinası, bisiklet, demiryolu, elektrikli telgraf, odundan kâğıt yapılması, lastik tekerleklerin bulunması...) Buluşlar teknolojik gelişme sonucu ortaya çıkarken toplumsal değişimlere ivme kazandırmıştır. 1800'li yıllarda gerçekleşen teknolojik gelişmeler ile ekonomik ve toplumsal değişimler, bir yandan var olan sanat dallarının biçimlerinin değişmesine, yeni formlar kazanmasına, diğer yandan da yeni sanat dallarının ortaya çıkmasına yol açmıştır (Özdemir, 1996, s.1).

Fotoğraf makinesinin icadından önce, resim, çok çeşitli alanlara dönük amaçlarla üretiliyordu. "19. yüzyılda gazetenin ortaya çıkışıyla, haberi görselleştirmek

için resim yoğun olarak kullanılmaya başlanmıştı. Ancak fotoğrafın keşfi ve matbaa teknolojisindeki gelişmelerle birlikte, fotoğraf basında resmin yerini almaya başladı. Fotoğrafın gerçekçi olma özelliği ve çabuk üretiliyor olması da bunu hızlandırdı" (Türker, 2006, s. 36) ve böylece fotoğraf kavramı kendisine alanlar yaratmaya başlamış oldu.

Resim sanatı, fotoğraf makinalarının savaş alanlarına girmesinden çok önceleri, savaşa ilişkin imgelerin yayılması ve kaydı için üretiliyor, kullanılıyordu. Ancak bu kayıt altına alma, sanatçının kendisine verilen bir görevden öte, o'nun zamanına tanıklık etmesidir. Baynes, ressamın sadece yaşamındaki olaylardan ya da etkilenmelerinden yola çıkarak değil, sanat tutkusuna sahip olduğu için de resim yaptığını söylemektedir. Fakat bu tutku, o'nu kendi zamanına tanıklık etmekten alıkoymaz. Tıpkı Goya'nın *Savaşın Felaketleri* gravürlerinde (Resim 1–2) olduğu gibi, bir ressamın, günlük yaşamını resmetmesi ile yaşadığı dönemi resmetmesi aynı şey değildir. Goya, içinde yani ruhunun derinliklerinde savaşa duyduğu öfkeyi ve savaşın o'na hissettirdiği dehşeti yorumlamış ve bugünün paha biçilmez sanat eserleri olan, kendi derin imgelerini yaratmıştır.



Resim 1. Francisco de Goya, Savaşın Felaketleri,1810



Resim 2. Francisco de Goya, Savaşın Felaketleri,1815

Mustafa Okan'ın Goya'nın, *"Savaşın Felaketleri"* dizisi üzerine söylediklerini, sözün bu noktasında aktarmak yerinde olacaktır:

> Goya'nın bu süreçten nasıl etkilendiğini gözlemeyi olanaklı kılan ve "Savaşın Felaketleri" dizisini önceleyen çalışmalardan ilki "Ocak 1794'de bakır üzerine basılmış 11 küçük resimden oluşan" (Üstünipek, 2006) bir seridir. İkincisi ise 1799 yılına tarihlenen Los Caprisios'dur. "...Los Capriccios'da Goya, yaşadığı dönemin İspanya'sındaki açgözlülük, ahlaksızlık ve batıniliği ele almıştır. Hem alegorik hem de edebi kaynaklı figürlerle tanımlanan bu resimlerde, yarı gerçek ve yarı doğaüstü bir anlatım görülmektedir." (Üstünipek, 2006) Bu iki dizide görülen eleştirel tutum, Goya'nın aristokrat çevrelerden gelen siparişler üzerine yaptığı resimlere örtük bir şekilde de olsa yansımıştır. "1808 yılında Fransa ordularının İspanya'ya girmesi ve tahta Napoléon'un kardeşi Joseph Bonaparte'ın geçmesiyle birlikte, halk Fransız istilacılara karşı ayaklanmış ve 2- 3 Mayıs'ta başlayan ayaklanmalar Joseph Bonaparte tahttan çekilinceye ve İspanya özgürlüğünü kazanıncaya kadar altı yıl boyunca sürmüş ve kanlı olaylara sahne olmuştur." (Üstünipek, 2006) Francisco de Goya "Savaşın Felaketleri" serisini, bir bölümü işgal yılları içinde olmak üzere, 1812 ile 1820 arasında 82 levha olarak üretmiştir. 3

Mayıs 1808 adlı resim bu sürecin işgal döneminin sona erdiği 1814 yılında yapılmıştır (Okan, 2006, s.129).



Resim 3. Francisco de Goya, 3 Mayıs 1808, Tuval üzerine yağlıboya, 268 x 347 cm, 1814

"Savaşın Felaketleri", Fransa'nın hâkimiyetine karşı çıkan halk ayaklanmasını bastırmak üzere 1808'de İspanya'yı işgal eden Napolyon'un ve askerlerinin zulmü ile o günlerdeki katliamları anlatır. Sontag, Goya'nın resimlerinin, izleyiciyi dehşet duygusuna iyice yaklaştırdığını söyler. Goya tarafından resmin seyirlik olma özelliğinden gelen bütün tuzaklar ortadan kaldırılmıştır der ve şöyle devam eder: "Manzara bir atmosfer, bir karanlıktır ve ana hatları bile belirgin değildir. Savaş bir seyir malzemesi değildir. Ve Goya'nın baskı dizisinde de bir anlatı değildir: İşgalci askerlerin aşağılık sefilliğine ve onların müsebbibi oldukları dehşetengiz acılara yas tutan kısa açıklamalarla desteklenmiş olan her resim, diğerlerinden bağımsız olarak ayrı bir yerde durmaktadır. Hepsinin toplam, birikmiş etkisi ise tam bir yıkım tablosudur" (Sontag, 2005, s.44).

Goya'nın yaptığı bu çığır açıcı üretimlerin yeni ve güncel halini, savaş fotoğrafçılarının ve onların ürünlerinin aldığı söylemek doğru olacaktır.

1.3. Savaş İçin ve Savaşa Karşı Fotoğraf

Savaş fotoğrafçılığı kavramının oluşmasındaki yegâne temel itki maalesef savaş olmuştur. Bunun yanında 20. yüzyılın bu kavramı oluşturmak için çok uygun bir dönemdir ve bu yüzyılın savaş fotoğrafçılığı kavramının tartışıldığı bir dönem olduğu da görülmektedir.

İkinci Dünya Savaşının başlangıcına yol açan olaylardan biri sayılabilecek İspanya İç Savaşı, "Sol ve onun seçimle iktidara gelmiş Halk Cephesi hükümeti ile başında General Francisco Franco'nun bulunduğu bir faşist, monarşist ve Katolik koalisyonu olan Sağ'ı karşı karşıya getirmiştir"(Whelan, 2006, s.95). Bu savaş, 1936 yılında başlamış ve İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı 1939 yılında sonlanmıştır. "Hitler ve Mussolini isyanın başlamasından hemen sonra Franco'ya destek için, sayıları 200,000'i geçen Alman, İtalyan ve Arap askeri İspanya'ya göndermiştir" (Fırat, 2008, s.69). General Franco'nun ordusu karşısında, Cumhuriyetçi kesim sayıca kıyaslanamayacak oranda az olmalarına rağmen yoğun bir direniş göstermiştir. Cumhuriyetçiler, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nden ve dünyanın birçok yerinden gelen gönüllülerin desteğini almışlardır. İspanya İç Savaşı, bitiminin ardından başlayacak olan yeni savaş için kostümlü bir tiyatro oyunu provasıdır adeta. Sontag, bu savaş için şunları söyler; "Bu savaş Alman ordusu içinde bir deney sahasıydı. 27 Nisan 1937 yılında askeri anlamda hiçbir önemi olmayan İspanya'nın Bask bölgesindeki Guernica kasabasının yoğun hava bombardımanı ile yok edilmesi bunun örneğidir. Picasso'nun savaş karşıtı Guernica tablosunun da esin kaynağı olan katliam, Avrupa kıtasında ki bir kente karşı gerçekleştirilen ilk hava saldırısıydı" (Sontag, 2005, s.30).

İspanya İç Savaşı'nda yaşananların, gözler önüne serilebilmesinin asıl nedeni yeni ortaya çıkmış olan Ermanox ve Leica (Fotoğraf 5 ve 6) gibi taşınır fotoğraf makinelerinin kullanılmasıdır. Bu makinelerle birlikte, daha hızlı ve ışığa duyarlı filmler de geliştirilmiş ve bu nedenle, savaş alanlarındaki fotoğraflama koşulları daha da kolaylaşmıştır. Gelişen teknolojinin sağladığı bu kolaylıklar, fotoğrafçılara, savaşı ilk kez gözler önüne serme ve başarı ile betimleme olanağı sağlamıştır. Daha önce yaşanan savaşlarda kullanılmaya çalışılan kameraların ağır ve kurulumunun uzun sürüyor olması; savaş esnasını değil, ancak savaşın arkasında bıraktıklarını fotoğraflama olanağı sağlamıştır.

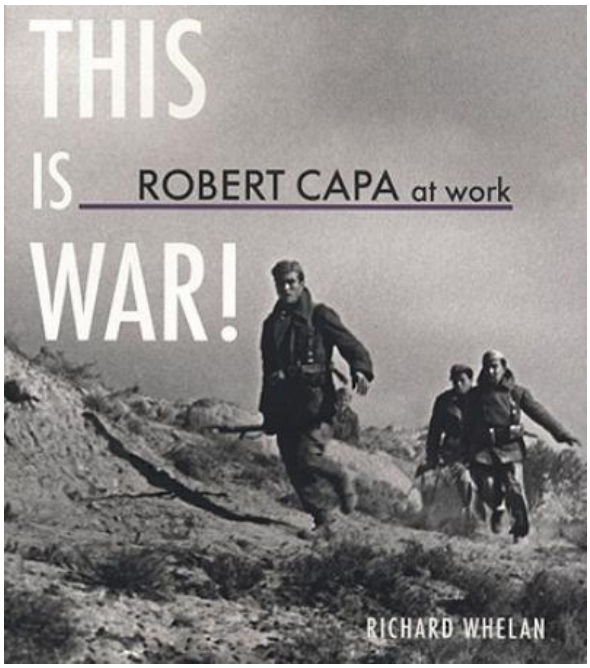


Fotoğraf 5. Ermanox, 85mm fotoğraf makinesi, 1933



Fotoğraf 6. Leica II, 35mm fotoğraf makinesi, 1932.

Gelişen teknolojinin fotoğrafçılara sunduğu olanaklar ile gerek basın dünyası ve gerekse okurlarında o güne değin görülmemiş heyecan ve tepkiler meydana gelmiştir. *"En Büyük Savaş Fotoğrafçısı"* olarak nitelenen Macar fotoğrafçı Robert Capa'nın *Picture Post* dergisinde yayınlanan fotoğrafları büyük bir etki yaratmıştır. Bu görseller insanlık tarihinde ilk kez görülüyorlarmışcasına "This is War!" yani "Bu Savaştır" anlamına gelen bir başlıkla yayınlanmıştır. Hatta başlıklardan birinde "barutun kokusunu bu resimden alabilirsiniz" vurgusu, bu durumun yarattığı heyecanı özetler.



Fotoğraf 7. This is War, Robert Capa at Work katalog kapağı, 1985



Fotoğraf 8. Vu dergisi, 1936, Fransa.

Robert Capa'nın çektiği fotoğraflar ölümün fotoğraflarıydı ve toplum onun aracılığıyla, ilk kez savaş anında ölümle burun buruna geliyordu. (Fotoğraf 9–10) Öte yandan Capa'nın sözü edilen fotoğrafları çekerken, birçok defa ölümle burun buruna gelmesi ve bunları kimi röportajlarında belirtmesi yaşanan durumun, ürkünçlüğünü izleyiciye fazlasıyla hissettirmiştir.



Fotoğraf 9. Robert Capa, Vurulan Cumhuriyetçi, 1936, İspanya.



Fotoğraf 10. Robert Capa, Vurulan Cumhuriyetçi, 1936, İspanya.

Capa, fotoğraflarını çektiği anda yaşadıklarını şu sözlerle anlatmıştır:

Kıymetli makinem ve askerle tüfeği Cordoba cephesinde sıkışıp kalmıştık. Asker sabırsızdı. Cumhuriyetçilerin hatlarına dönmek istiyordu. İkide bir tırmanıp kum torbalarının üzerinden bakıyor ve her seferinde makineli tüfeğin uyarı ateşiyle geri atlıyordu. Sonunda tehlikeyi göze alacağı konusunda bir şeyler mırıldandı ve ardında ben olduğum halde siperden çıktı. Makineli tüfekler çatırdarken ben deklanşöre bastım ve sonunda kendimi askerin yanına yere attım. İki saat sonra karanlık basıp da silahlar susunca sürünerek güvenli bir yere geçtim. Daha sonra İspanyol savaşının en esaslı pozlarından birini yakaladığımı öğrenecektim (Whelan, 2006, s.101).

Savaş fotoğrafçılığında Robert Capa kadar önemli bir yere sahip olan diğer bir isim ise Tony Vaccaro'dur. Vaccaro, profesyonel bir fotoğrafçı değil, aksine savaşın içinde bir askerdi. Vaccaro'nun İkinci Dünya Savaşı'ndaki ilk asker-fotoğrafçı olduğu düşünülmektedir. Vaccaro, fotoğrafları nasıl çektiğini şöyle anlatmaktadır: "Fotoğraf makinem her zaman boynumda asılı durmuştur. Ne omzumda ne de başka yerimde sadece boynumda durmuştur ve silahım daima nizami tutuş şeklindeydi. Böylece kolaylıkla silahımı tutarken bir yandan da fotoğraf çekebiliyordum"[1].



Fotoğraf 11. Tony Vaccaro, II. Dünya Savaşında Ölen Asker

[1] Kirby, T. (Prodüktör), & Rodley, C. (Yöneten). (2007). *The Genius of Photography* [Sinema Filmi]. İngiltere: BBC. Dk.00:10:51/00:11:03



Fotoğraf 12. Tony Vaccaro, Vurulan asker

Capa da, Vaccaro'da, ölümün fotoğraflarını çekiyorlardı ve bir yandan da savaşın dehşetini gözler önüne seriyorlardı. Savaştan sonra Capa, Hitchcock'un Notorius filminin set fotoğraflarını çekmek için Hollywood'a gitti, Vaccaro ise fotoğraf çekmek amacıyla Almanya da kaldı.

İspanya İç Savaşı'nın hemen ardından patlak veren İkinci Dünya Savaşı, tam anlamıyla bir insanlık yıkımıydı. Birçok kaynakta, elli milyonu aşkın insanın bu savaşta yaşamını yitirdiği belirtilmektedir.

McNeill şöyle söylüyor:

> 1 Eylül 1939 tarihinde Nazi Almanya'sının Polonya'ya saldırmasıyla başlayan İkinci Dünya Savaşı, 2 Mayıs 1945 tarihinde Kızıl Ordu'nun Berlin'e girmesiyle sona erdi. Almanya, İtalya ve Japonya öncülüğündeki mihver ülkeler ile SSCB, ABD ve İngiltere öncülüğünde ki müttefik ülkelerin savaştığı, insanlık tarihinin gördüğü en yıkıcı savaş olan ve milyonlarca insanın ölümüyle sonuçlanan İkinci Dünya Savaşı kutuplar haricindeki tüm kıtalarda yaşandı. Bu savaşta siviller ilk kez doğrudan hedef oldu. Kentler asker sivil ayrımı yapılmadan hava bombardımanlarıyla yok edildi, milyonlarca insan dini veya ideolojik inançları yüzünden gaz odalarında öldürüldü ve savaşın sonunda

> insanlığın icat ettiği en dehşetli silah olan atom bombası ABD tarafından Hiroşima ve Nagazaki'ye atıldı (McNeill, 2005, s.782).

Bu büyük savaşların ardından, insanlık, arka arkaya irili ufaklı birçok savaş ile boğuşmaya devam etmiştir. 1960'ların başlarında, Vietnam ile Amerika Birleşik Devletleri arasında savaş başlamıştı. Bu savaş büyük tepkilere maruz kalıyor, birçok kesimin tepkisini çekiyordu, bu kesimleri tatmin edecek gerekçeler sunulamıyor ve medyanın etkisiyle de bu tepkiler giderek şiddetleniyordu. Vietnam'da yaşanan savaşa ilişkin üretilen anlamsız gerekçe ve yalan beyanlar; bu savaşın ve yarattığı insanlık dışı şiddetin doğurduğu ikiyüzlülük, kimi fotoğrafçıları bu yönde çalışmak için harekete geçirmiştir. Bu savaşta yaşanan fotoğrafçılık serüvenleri ile kimi insanlar, oturma odalarından savaşı takip etme imkânı bulurken diğerleri de savaş karşıtı bir duruş geliştirmişlerdir. İzleyici olarak olsa da savaşın içerisinde bu denli etkin roller almayan topluluklar, savaşın doğurduğu vahşeti ve savaşın anlamsızlığına, ilişkin görselleri ilk kez bu denli yakından takip etme olanağı bulmuşlardır. O dönemin Amerika'sında, güçlenmeye başlayan savaş karşıtlığı, bir bakıma bu süreç ile birlikte ortaya çıkmıştır. 1960'larda toplumsal bellek çoğu zaman olduğu gibi birçok olayı göz ardı etmeyi sürdürmüş, yeni oluşan ve muhtemelen yine unutacağı olaylarla karşı karşıya kalmaya devam etmiştir. Dönemin sanatçılarının birçoğu savaşın kötülüğüne ilişkin işler üretmiş, buna ilişkin görüşlerini toplumlarıyla paylaşmıştır. İnsanların önemli bir kısmı, sanatçıların bu görüşlerine, aynı biçimde tepki geliştiriyordu. Ancak değişmeyen bir şey daha vardı ki o da, savaşın tüm bunlara karşın daha uzun bir süre devam edecek olması idi.

BÖLÜM III

LEON GOLUB VE RESMİN GERÇEKLİK ALANI OLARAK FOTOĞRAF

2.1. Leon Golub: Savaşlar İçinde Geçmiş Bir Ömür ve Savaşlar Dizini

Leon Golub, 1922–2004 yılları arasında yaşamış, Chicago, Illinois'li bir sanatçıdır. Golub, yaşamının büyük kısmını New York'ta geçirmesine rağmen genellikle *Chicago'lu Sanatçı* olarak bilinmektedir. Chicago ile olan bağlantısı çok önemlidir çünkü sanat yaşamının geleceği burada şekillenmiştir. Golub, orta sınıf Yahudi bir aileden gelmektedir. Golub'un ailesi onun sanata olan ilgisini cesaretlendirmiş, o'nu çocuklara sanat eğitimi veren bir enstitüye göndermiştir. Bundan sonra Golub'un sanat kariyeri başlamış oluyordu. 1942'de Chicago Üniversitesinde Sanat Tarihi üzerine eğitim görmüş, sonrasında 1947'den 1949'a kadar Chicago Sanat Enstitüsünde sanat eğitimi almıştır. Yaklaşık elli yıllık evli olduğu karısı Nancy Spero ile de bu okulda tanışmıştır.

Leon Golub 82 yıllık yaşamı süresince, sanatının yönünü değiştirecek birçok savaşa tanıklık etmiştir. Çoğu sanatçı için, sanatlarının konusu, *yaşam*ın kendisi olagelmiştir. Yine *yaşam*ın içinden bir kavram olan *savaş* da, 20. yüzyılın önemli sanat kavramlarından biri haline gelmiştir.

Ken Baynes, Toplumda Sanat adlı kitabında savaş olgusunun toplumsal algıda nasıl biçimlendiği ilişkin şunları söylemiştir:

> Sonuç, gerçekleşmemiş düşlerin ve isteklerin bir yıkıntısıydı: Korkuların, umutların ve giderilmemiş isteklerin yıkıntısı. Durumun böylesine bütünüyle içinde olmasaydık, böylesine kanlı bir çağda, böylesine çok insanın savaş gösterisinde eğlence bulacağı olgusunun örtünçlüğüyle elbet sarsılırdık. Gene de, sanayileşmiş dünyada kitaplar, filimler, televizyon programları çatışmayı her çeşitten serüven öyküsünün konusu olarak kullanır. Aynı zamanda belgesel gereçlerin de geniş bir seyircisi vardır. Saldırının yüceltilmesi mi, yoksa istek tatmininin süreğen titreşimi midir bu? Ne olursa olsun savaş, çağdaş toplumun tinsel yaşamında tedirgin edici bir rol oynuyor (Baynes, 2008, s.233).

Leon Golub, savaşın tanıklığını yapan diğer çağdaşları gibi savaşı ve doğurduğu vahşeti resimlerinin ana unsuru haline getirmesi, o'nu 20. yüzyılın önde gelen ressamlarından biri haline getirmiştir. Vietnam savaşı, Leon Golub'u savaş temalı resimlerine yön veren asıl savaş tanıklığıdır. Golub ve ailesi, 1959 ile 1964 yılları arasında Fransa'da yaşamıştı ve o sırada Cezayir Savaşı devam etmekteydi. Golub, bu dönemlerde savaş temasıyla pek yakından ilgilenmese de, 1964 sonbaharında Amerika'ya döndükten sonra, bu konuyla yakından ilgilenmeye başlamıştır. Aynı yıllarda Vietnam savaşı da sürmekteydi. Golub, Vietnam'daki savaşa karşıtı sanatçılar ve yazarlar için düzenlenen bir toplantıya katılmasının ardından, savaş teması üzerine yoğunlaşmaya karar vermiştir.

Leon Golub'un doğduğu 1922 yılında, birçok savaşın planı, yapılmaya başlanmıştı. Dünya adeta fırtına öncesi sessizliği yaşıyor gibiydi, ancak bu sessizliğin ardından, birçok büyük savaş yaşandı. Teknolojide yaşanan gelişim bunun doğurduğu pazar ihtiyacı ve benzeri birçok sebep, birinci dünya savaşının fitilini ateşlemiştir. "Birinci dünya savaşı büyük güçler arasındaki paylaşım sorunu nedeniyle çıkmış ama oluşan büyük kriz sömürgelerdeki ulusal kurtuluş hareketleri ve sosyalist akımların her yerele yükselmesine neden olmuştu" (Akad, 2011, s.261). Ayrıca hem hammadde arayışları hem de Faşist yönetimlerin Komünizm korkusu savaşların devam etmesi konusunda önemli bir yere sahiptir.

20. yüzyıl kendisinden önceki yüzyıllar gibi bir savaş yüzyılı olmuş ve bu geleneğini 21. yüzyıla da taşmıştır. İki yüzyılın arasına iki büyük dünya savaşının yanı sıra: İspanyol İç Savaşı (1936–1939), Çin İç Savaş (1946–1949), Yunan İç Savaşı (1946–1949),Fransa-Vietnam Savaşı 1946–1954), Kolombiya İç Savaş (1948–1958), Arap-İsrail Savaşları (1948–1973), Kore Savaşı (1950–1953), Fransa-Cezayir Savaşı (1954–1962), Guatemala İç Savaşı (1960–1996), ABD-Vietnam Savaşı (1964–1973), Endonezya İç Savaşı (1965–1966), El Salvador İç Savaşı (1977–1992), Nijerya-Biafra İç Savaşı (1967–1970), Khmer Rouge ya da Kamboçya Savaşı (1975–1979), Mozambik İç Savaşı (1976–1993),Irak-İran Savaşı (1980–1988), Birinci Körfez Savaşı (1990–1991), Rusya-Çeçenistan Savaşı (1991–2009), Yugoslavya'nın dağılmasıyla sonuçlanan iç çatışmalar (1992–1996) gibi çok sayıda savaş sığmıştır. XXI. yüzyılda da 2002 yılında patlak veren Fildişi Sahilleri İç Savaşı ile 2003'de başlayan İkinci Körfez savaşının yanı sıra, geçen yüzyıldan devralınan pek çok çatışma günümüzde de

sürmektedir. Yaşanan bu süreçte, sanatsal üretimlere konu olmuş bu savaşlardan kimileri üzerinde özellikler durmak yerinde olacaktır.

2.1.1. İspanya İç Savaşı

Avrupa'da yaşanan ideolojik karmaşa sırasında İspanya'da bir iç savaş ortaya çıkmış ve bu savaş dünyayı derinden sarsmıştı. İspanya İç Savaşı, birçok sanat eserinde derin izler bırakmıştır. O güne değin belki de adı, çoğu kişi tarafından bilinmeyen Guernica'nın bombalanmasından sonra, Picasso, aynı isimde resmini yapmıştır (Resim 4). Bundan tam 23 yıl sonra Nazım Hikmet şu dizeleri yazmıştır:

> Kimimiz altmışındadır kimimiz gitti daha ötelere kimimiz bir avuç kemiktir çoktan / İspanya gençliğimiz / İspanya kanlı güldür göğsümüzde açılmış / İspanya arkadaşlığımız ölüm karanlığında / İspanya arkadaşlığımız aydınlığında altedilmez umudun / ve koca zeytin ağaçları yırtık pırtık ve toprak sarı ve toprak kırmızı ve delik deşik / Kimimiz altmışındadır kimimiz gitti daha ötelere kimimiz bir avuç kemiktir çoktan / İspanya 39'da düştü öfkeli sıcak sesi geliyor Asturya madenlerinden 62'de / Bilbao'da aydınlığı altedilemeyen umudumuzun / İspanya gençliğimizdi, İspanya gençliğimizdir. / İspanya alınyazımızdadır hepimizin… (Hikmet, 2011, s.1810).



Resim 4. Pablo Picasso, Guernica, tuval üzerine yağlıboya, 349 x 776 cm, 1937

Milliyetçiler denilen Sağcılar ile Cumhuriyetçiler denilen Solcuların karşı karşıya geldiği bu savaş; İkinci Dünya savaşının bir provası olarak görülmekte ve İngiltere, Fransa, Almanya, Rusya gibi devletler tarafından yakından izlenmekteydi. İspanya iç savaşının temel özelliği; I. Dünya Savaşı'ndan önceki bloklar arası

çatışmalarda olduğu gibi, devletlerin karmaşalar esnasında, yeni bir savaş planı yapmaları ve bu iç savaşı, bir tür prova olarak değerlendirmeleridir. İspanya'nın 19. yüzyılın başından beridir içinde bulunduğu siyasal istikrarsızlıklar ve iç karışıklıklar bu iç savaşı tetiklemiştir. I. Dünya Savaşı sonrasında komünizmin uluslararası ilişkilerde bir faktör olarak yer alması, İspanya'nın iç düzensizliğini daha da kötü bir hale getirmekte idi.

1936 Temmuzunda başlayan savaş ve yaklaşık üç yıl sürmüş olan İspanya İç Savaşı, adeta bir ülkenin kendi kendini yok etme dönemidir. Savaş süresince neredeyse yarım milyon insan ya ölmüş ya da yaralanmıştır. Bir milyondan fazla insanın ise sürgüne gönderildiği kayıtlara geçmiştir. Daha önce de belirtildiği üzere bu savaş,. Dünya Savaşı için tam bir deney alanı idi. Bu deney alanında Alman Kondor Lejyonu hava taktiklerini ve teorilerini deneme fırsatı bulmuştur. Bunun sonucunda 27 Nisan 1937 yılında, İspanya'nın Guernica adlı kenti, yoğun hava bombardımanı ile yerle bir edilmiştir.

İspanya İç Savaşının bitiminin ardından, milliyetçiler İspanya'ya egemen olmuşlar, Cumhuriyetçi Askerlerin savunduğu birkaç şehir dışında, tüm stratejik noktalara da hakim hale gelmişlerdir. 1938 yılından sonra, milliyetçilerin ilerlemesi hızlanmıştı. Barcelona ve Madrid Cumhuriyetçi askerler tarafından başarıyla savunuluyordu, ancak 1939 yılı Şubat ayında, Barcelona ve Mart ayında da Madrid milliyetçiler tarafından önce kuşatıldı ardından da tamamen ele geçirildi. Böylece Cumhuriyetçilerin ellerinde kalan son kaleleri de düşmüş oluyordu. Bu dönemin ardından, Doğu Akdeniz'de yeni faşist bir düzen ortaya çıkmış ve böylece de İtalya hükümetinin de istediği olmuştu.

Sonuçta milliyetçilerin bu zaferi ile İkinci İspanya Cumhuriyeti dağıtılmış, yerine İspanya kırallığı kurulmuş ve ardından 1975 yılında Franco ölünceye değin, İspanya'da bir faşizm süreci yaşanmıştır.

2.1.2. İkinci Dünya Savaşı

İkinci Dünya Savaşı'nın, sanatın hem kuramsal temelleri hem de biçimi üzerinde derin etkiler yarattığı söylenebilir. Ahmatova, bu savaşla ilgili şu dizeleri yazmıştır:

"Ve insanın panik içindeki kulağı / İnanmak istemiyordu / Sesin nasıl büyüyüp yayıldığına, / Nasıl kayıtsızca ölüm getirdiğine / Benim çocuğuma" (Ahmatova, 1999, s.10). Nazım Hikmet ise hapiste kaldığı günlerde üzülerek izlediği savaşı şöyle aktarmıştır: "Günler ağır / Günler ölüm haberleriyle geliyor / En güzel dünyaları / yaktık ellerimizle / ve gözümüzde kaybettik ağlamayı / Bizi bir parça hazin ve dimdik bırakıp / gözyaşlarımız gittiler / ve bundan dolayı / biz unuttuk bağışlamayı" (Hikmet, 2011, s.716). Ayrıca, Dadaist sanatçı John Heartfield, sanatın, siyaset üzerinde etkin bir rol oynamasını sağlanmasında öncülük etmiş ve bu savaş döneminde, savaş temalı birçok poster üretmiştir (Resim 5).



Resim 5. John Heartfield, savaş ve cesetler – zenginlik için son umut, 1932

İkinci Dünya Savaşı, bir yandan çok geniş bir coğrafyaya yayılması, diğer bir yandan da teknolojik gelişmelerin etkisiyle, yıkımın çok trajik boyutlara ulaştığı bir savaş olarak tarihe geçmiştir. Savaşın merkezinde yer alan Almanya, yıldırım saldırılarıyla küçük ülkeleri işgal ederek, bu savaşı başlatmıştır. O yıllarda Hitler, huzurun bir türlü gelmediği Avrupa'da Renenya'yı işgal ederek Versay Anlaşması'nı hiçe saymış ve 1936 yılından sonra hızla askeri gücünü arttırmıştı. Saldırganlığı tahmin edilemez boyutlara ulaşan Hitler, başta dost göründüğü ülkelere dahi işgal girişiminde bulunma cesareti göstermişti.

Almanya'nın 1 Eylül 1939′da Polonya'ya saldırması ile İkinci Dünya Savaşı başlamış oluyordu. Bu olayın ardından İngiltere ve Fransa, Polonya'ya yardım etme gayesi ile Almanya'ya savaş açtılar. Kısa sürede savaşın alanı oldukça genişledi ve İskandinavya'dan Kuzey Afrika'ya, Balkanlardan Manş kıyılarına kadar olan bölgeleri, Almanlar, "Yıldırım Harekâtı" taktiği ile ele geçirdiler. 1939′da Sovyet Rusya ile

Almanya arasında dostluk paktı imzalanmasına karşın, Hitler, ihtiyaç duyduğu savaş araçlarını üretmek için gereksinim duyduğu ham madde ihtiyacını karşılamak gerekçesi ile 22 Haziran 1941 tarihinde Alman orduları Rusya topraklarına da girdi.

Japonya'nın 7 Aralık 1941 tarihinde, Pearl Harbour'da mevzilenen Amerikan donanmasına saldırması üzerine, dönemin Amerikan Başkanı Roosevelt, Japonya'ya savaş ilan etmiştir. Böylece Başkan Roosevelt, Amerika'yı Rusya ve İngiltere'nin yanında da İkinci Dünya Savaşına dahil etmiş oldu. 1942 yılı sonlarına doğru müttefik güçleri dengeyi kendi lehlerine çevirmeye başladılar ve sonrasında Amerika, Pasifik'te Japonya'yı geri çekilmeye zorladı. 1 Ekim 1943 tarihinde ise müttefikler Sicilya Adasından İtalya'ya çıkartma yaptılar ve bundan bir süre sonra da İtalya teslim oldu. 6 Haziran 1944 tarihinde, müttefik kuvvetler Normandiya kıyılarına çıkarma yaparak Fransa cephesini açmış oldular. Bunun sonucunda, Almanya'nın direnci iyice kırılmış oldu. 1945 yılında Nazi Partisi dağıldı ve yeni Almanya Hükümeti 7 Mayıs 1945 tarihinde teslim oldu. Savaşın sonlarına doğru Amerika, Japon kentleri; Nagazaki ve Hiroşima üzerine atom bombaları attıktan sonra (ki savaş boyunca görülen en ürkütücü yıkım burada yaşanmıştır) 1945′de Japonlar da teslim oldular. Böylece İkinci Dünya Savaşının askeri safhası sona ermiş oldu.

Sivil veya asker gözetmeksizin kentlerin bombalandığı, sivillerin yok yere hedef alındığı bu savaş, ayrıca yeni kitle imha silahlarının da deneme sahası oldu. Zira ölümcül gazlar, ölüm kampları nihayetinde atom bombası kısa sürede, korkunç bir kıyım gerçekleştirmiştir. Sonrasında kimi önemli felsefeciler bu süreci zamanın sonu olarak nitelemişlerdir.

2.1.3. Kore Savaşı

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından başlayan Kore Savaşı, diğer büyük savaşlardan farklı olarak Avrupa'dan çok uzakta yaşanmıştır. 1950'lerin başlarında patlak veren savaş, gündemde çok uzakta sürerken; Picasso'nun, Goya'nın "3 Mayıs 1808" resmine gönderme yaparak betimlediği "Kore'de Katliam" adlı resmi (Resim 6) ile dikkatleri Kore'de olup bitenlere çekmeyi başarmıştır. Sanat, her ne kadar, tarihsel olayları yoğun biçimde konusu haline getirmişse de, yakın dönemde yaşanan savaşlara ait fotoğraflar kadar, kitleler üzerinde etki yaratmayı başaramamıştır. Bunun nedenini, belki de insanın nesnel gerçekliğe olan bağlılığında aramak gerekir.



Resim 6. Pablo Picasso, Kore'de Katliam, yağlıboya, 110x210 cm, 1951



Fotoğraf 13. Werner Bischof Koje Do, Güney Kore, 1952

Bir yandan savaş sürerken, öte yandan tarihsel süreç içerisinde savaş alanlarına çoktan girmeyi başarmış olan fotoğrafçılar, elde ettikleri görüntüleri vakit kaybetmeden yayımlamaya başlamışlardı. Magnum Ajansı fotoğrafçılarından İsviçreli foto muhabiri Werner Bischof, 1952 yılında çektiği fotoğrafında, Kuzey Kore'ye ait tutuklama kamplarının birinde, kuruması için dikenli tellere asılmış kıyafetlerle birlikte askerlerin görüntüsünü yakalamıştır (Fotoğraf 13).

Kore Savaşı, 1950–1953 yılları arasında Kuzey Kore ile Güney Kore arasında yaşanmıştır. Bu savaş, uzun yıllar sürecek olan Soğuk Savaş'ın ilk sıcak çatışması olarak kabul edilir. Amerika ile müttefiklerinin ve sonrasında Çin Halk Cumhuriyeti'nin müdahalesi, savaşı uluslararası bir boyuta taşımış, nitekim sonrasında Türkiye de bu savaşa dâhil olmuştur.

Kore Savaşı'nın sonuçsuz kalması ve cephenin her iki tarafın da gözle görülür bir kazanç elde edilememesi, tarafları barış görüşmeleri yapmaya zorlamıştır. 1951yılının Nisan ayında başlayan görüşmelerin sonucu, ancak 1953 yılının Temmuz ayında kesinleşmiş ve ateşkes anlaşması imzalanmıştır.

2.1.4. Vietnam Savaşı

Vietnam'ın güneyindeki Trang Bang kasabasına, 8 Haziran 1972 de Napalm bombaları atılmasının ardından Ut Cong Huynh tarafından çekilen fotoğraf (Fotoğraf 14) insanlığın belleğine kazınmış, unutulmaz imgeler arasındaki yerini almıştır. Ayrıca, Eddie Adams'ın çektiği ve bir Vietkong'lunun Saygon polis şefi tarafından vurulduğu anı belgeleyen bir diğer fotoğraf ise ölümün korkusunun ve doğan gerginliğin, kişinin yüzüne nasıl yansıdığını dünyaya sergilemiştir (Fotoğraf 15). Bu dönemleri izleyen yıllarda, savaşın bir tarafı olan Amerika'nın vatandaşı olan Leon Golub ise *"Vietnam"* başlıklı bir dizi resim yapmıştır (Resim 7).



Resim 7. Leon Golub, Vietnam II, tuval üzerine akrilik, 304x1219 cm, 1973



Fotoğraf 14. Ut Cong Huynh, Vietnam Napalm, Trang Bang, 1972



Fotoğraf 15. Eddie Adams, Saygon polis şefi tarafından vurulan vietkong'lu, 1968, Vietnam.

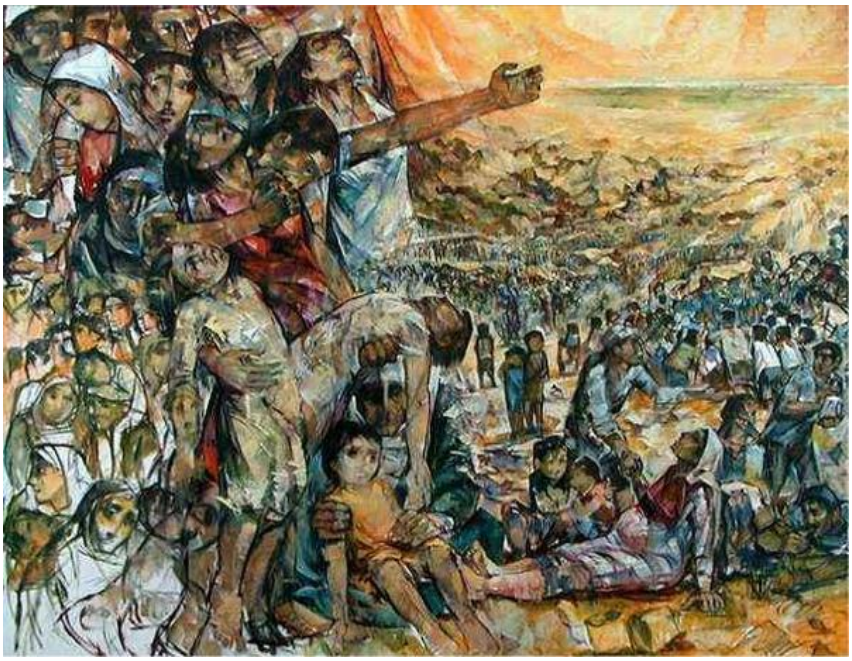
II. Dünya Savaşı'nın sonra ardından Vietnam savaşı insanlık tarihinin en önemli siyasi olaylardan biri olarak görülmektedir. Amerika tarafından, Fransızlardan devralınan bu savaş; Uzakdoğu ve Güneydoğu Asya'da komünizm düşüncesinin etkileyici sonuçlarını durdurmak adına yıllarca sürdürülmüş, arkasında ağır yıkımlar bırakmıştır. Aynı zamanda bu savaşın bir diğer üzerinde durulması gerekli yanı ise, basın yayın kuruluşlarının bu savaşı içeriden takip etmeleri ve neredeyse tüm dünya insanlarının, olup bitenleri an be an evlerinden izleyebilmesidir. Bu süreç, ölüm korkusundan uzak bir şekilde; siperlere yatmadan, mermilerden çekinmeden savaşa tanık olmayı mümkün hale getirmiştir.

Vietnam savaşının en çok bilinen dönemi, 1965–1971 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri ile Kuzey Vietnam arasındaki çarpışmalardır. Amerikalı askerlerin alışık olmadığı Vietnam'daki doğa koşulları ve daha da önemlisi savaştıkları toplumun kurtuluş mücadelesi için gösterdiği azim, yaşanan savaşı bir çıkmaza sürüklemiştir. Amerika halkı da, gittikçe amaçsızlaşan bu savaşa, çekilen ve medyada yer bulan video görüntüleri ve fotoğraflarla tanıklık etmiş, ülkede hükümet karşıtı, barış yanlısı eylemler başlamıştır. 1970'lerin başında halkın neredeyse %70 savaşa karşı tutum geliştirmiştir. "Amerika'da yaşanan savaş karşıtlığı geniş bir kültürel değişimi beraberinde getirmiştir. Vietnam Savaşı, modern tarihte medyaya açık ilk savaştır… Savaş medya tarafından sansürsüz olarak takip edilir ve görüntülenir." (Gürbüz, 2011, s.22). Bu nedenledir ki toplum, savaşta yaşananları dolaysız bir yol ve daha gerçekçi bir yönden bakabilmiş, savaş karşıtı sesler, daha fazla yükseltebilmiştir.

Vietnam'ın kurtuluş hareketi, uzun bir hazırlık döneminin ardından, 1945 yılında Japonların teslim olmalarıyla yeni bir döneme girmişti. Vietnam halkının 1946 yılında Fransızlara karşı başlattığı savaş, 1954'te Fransızların yenilgiyi kabul etmeleriyle sonuçlandı. Halkın bağımsızlık için verdiği mücadele, 1971 yılında da Amerikalıların yenilgiyi kabul edip, Vietnam'dan tamamen çekilmelerine neden oldu. Vietnam'ın bağımsızlık mücadelesi, 1973 yılında Güney Vietnam'ın kesin çöküşüne kadar sürmüştür.

2.1.5. Arap-İsrail Savaşları

Arap-İsrail Savaşları; Ortadoğu'nun bitmek bilmeyen savaşlarındandır ve Filistin ile İsrail arasındaki birçok sorunun da başlangıcı kabul edilir. 1948 yılında başlayan bu savaşlar dizini, günümüzde de halen sürmektedir. Şüphesiz ki bu savaş yılları, her iki taraf için de yıkıcı sonuçlar doğurmuştur. 1949 yılında bu savaş cephelerinden birinde Robert Capa, Yahudi bir mülteci çocuğun fotoğrafını çekerken (Fotoğraf 16) diğer yandan Filistinli sanatçı İsmail Shammout yıllardır süren bu yıkımı 1998 yılında yaptığı "The Road to Nowhere" isimli tablosunda resmetmiştir (Resim 8)



Resim 8. İsmail Shammout, The Road to Nowhere, tuval üzerine yağlıboya, 165x200 cm, 1998



Fotoğraf 16. Robert Capa, 1949, A Jewish refugee from an Arab country arrives, Israel

I. Dünya Savaşı sonucunda İngiliz mandası olan Filistin; Yahudiler ile Araplar arasındaki çatışmalar nedeniyle, İngiltere için büyük problem oluşturuyordu. İki savaş arası dönemde İngiltere, Yahudi ve Arap toplumları arasında uzlaşma sağlamak amacıyla, toprak paylaşımı yapmış olsa da, bu paylaşım çözüm olmamış yeni sorunlar doğurmuştur.

İsrail askeri güç bakımından, Arap ülkelerine kıyasla üstündü, çünkü hem istihbarat, hem de emir komuta yönetimi açısından çok daha tecrübelilerdi. Ayrıca İsrail, hava gücü donanımları ile de hâkimiyetini elinde bulunduruyordu. Her ne kadar, o dönemlerde, Mısır ve Suriye orduları birlik içerisinde hareket etmeyi öğrenmiş olsalar da, bir orduda olması gereken bütünlüğü tam olarak sağlayamamışlardı. Ordu yöneticileri, savaş sahasında siyasi ve bürokratik eğilimlerle savaşın sürdürülemeyeceğini anlayamamışlardı. Günümüzde de bu durum pek değişiklik göstermemiştir.

2.1.6. İran-Irak Savaşı

1980–1988 yılları arasında yaşanan İran-Irak savaşı, diğer savaşlar gibi büyük yıkıcı sonuçlar doğurmuştur. Savaş süresince yaklaşık bir milyon insan hayatını kaybetmiştir. Alfred Yakupzade, savaşın başlamasının iki yıl sonrasında, 1982 yılında, savaşa gönderilmiş bir çocuğu, eline verilmiş bir tüfekle fotoğraflamış ve bu fotoğraf İran-Irak Savaşının simgesi haline gelmiştir (Fotoğraf 17). Yakupzade, fotoğraftaki çocuğun, birkaç gün sonra hayatını kaybettiğini bildirmiştir. Samira Mahmalbaf'ın yönetmenliğinde çekilen "Kara Tahta" isimli sinema filmi, İran-Irak savaşının sürdüğü yıllarda sırtladıkları yazı tahtalarıyla gezerek öğrenci arayan öğretmenleri konu edinmiştir (Fotoğraf 18).



Fotoğraf 17. Alfred Yakupzade, İran-Irak savaşı, 1982



Fotoğraf 18. Samira Mahmalbaf, Kara Tahta filmi, 2000, İran

İran-lrak Savaşı, cephenin her iki yanındaki eşit güçteki savaş birliklerinin mücadelesi olan ve bu nedenle de sonuçsuz kalan, dramlarla dolu bir mücadeledir. İran, savaşın başladığı dönemlerde Amerika üretimi silahlara, Irak ise Sovyet üretimi silahlara sahipti. Ancak kendi silah sanayilerine sahip olmayan her iki ülke de savaş süresince, neredeyse silah üreten tüm ülkelerden silah satın almıştır. Savaşın bu denli uzun yıllar sürmesine ise bu ülkelerin sahip oldukları petrol zenginliklerinin sağladığı güç olanak sağlamıştır. Uzun yıllar süren bu savaşta, cephenin her iki tarafı da ağır bedeller ödemiş ve belki de kazanan tek taraf silah üreticileri ve tüccarları olmuştur.

Her iki taraf, kimi zaman karşı cepheye doğru hücum ediyor, kimi zaman da savunma yapıyordu. Bir tarafın aldığı bir kenti, bir süre sonra diğeri yeniden ele geçiriyor bu durum, savaşın sonuçlanmadan uzamasına neden oluyordu. Karşılıklı saldırılar 1981'e gelene değin önemli bir sonuç vermemişti. 1982'de taarruz sırası İranlılara geçti, ancak bu saldırılarda İran, Irak'ın üstün ateş gücü ve kademeli savunması karşısında ezildi. 1983 boyunca İranlılar ağır kayıplar verdi. Irak, 1983 Şubat'ından, 1984 Şubat'ına kadar "Şafak I" den "Şafak VI" olarak adlandırılan saldırılarda, küçük başarılar elde ettiler fakat bunlar da savaşın kaderini değiştirecek başarılar değildi.

Sonuçta İran ve Irak arasında yaşanan bu savaş, insanlık tarihinin diğer kanlı savaşlarında olduğu gibi ağır yıkımlarla sonuçlandı. Savaş süresince dışarıdan silahlar satıp, iki ülkenin birbirini kıyımdan geçirmesini izleyen diğer ülkeler savaşa mühimmat açısından sonuna kadar destek verirken, insani açısından yeterince destek vermemişlerdir.

2.1.7. Körfez Savaşı

Körfez savaşı sadece insanlar üzerinde değil, aynı zamanda doğanın diğer unsurları için de tam bir felaket olmuştur. Savaş sırasında ve sonrasında, medyada sürekli yer alan petrole bulanmış zavallı kuşların fotoğrafları, adeta savaşın simgesi haline gelmiştir (Fotoğraf 19). Neredeyse bir yıl boyunca yanan petrol kuyuları, çevresel bir felaket yaratmıştır. İngiliz ressam John Keane, Körfez Savaşı ile ilgili bir dizi resim yapmıştır. Bunlardan, 1991 yılında yaptığı "Mickey Mouse at the Front" adlı resmi yapıldığı dönemde çok eleştiri almıştır. Resimde eğilmiş bir palmiye ve rasgele yerleştirilmiş çeşitli nesnelerin önünde oturan ve Amerika'yı temsil eden Mickey Mouse karakteri, gülümseyerek oturmaktadır. Silahla doldurulmuş bir alışveriş sepetinin tekerleği altında, bir Irak bayrağı görünmektedir. Bu resim için savaşın ironik bir perspektiften özetlenmesidir denilebilir (Resim 9).



Fotoğraf 19. Körfez savaşının simgesi haline gelen petrole bulanmış karabatak kuşu



Resim 9. John Keane, Mickey Mouse at the Front, 1991, yağlıboya, 173x198cm

Körfez Savaşı; 2 Ağustos 1990 günü Irak'ın Kuveyt'i işgaliyle etmesi nedeniyle başlamıştır. Bu savaş Irak için, gerek Basra Körfezi'ndeki kendi çıkışını genişletmek, gerekse Kuveyt'in petrol kaynaklarına el koymak için çok cazipti. İlerleyen süreçte, sonradan bu fikrini değiştirecek olan Ürdün hariç tüm Arap ülkelerinin Amerika Birleşik Devletleri'nin yanında yer alması, savaşın Irak ve Amerika arasında yoğunlaşmasına neden olmuştur.

Yenilginin ardından, Irak'ta Saddam Hüseyin yönetimini hedef alan halk ayaklanmaları, ülkenin geneline yayılmaya başlamıştır. Saddam elinde kalan son askeri güçleriyle, zorda olsa bu ayaklanmayı bastırmayı başarmıştır. Sözü edilen bu ayaklanmaların bastırılmasında, orantısız güç kullanılması ve sonu katliamlara kadar giden müdahaleler olduğu da bilinmektedir. Bu sürecin sonunda, Amerika'nın, Irak'a bazı yaptırımlar uygulamasıyla, bölgeye, "Çekiç Güç" adındaki askeri birliklerin de yerleştirilmesiyle, Kuzey Irak'ta fiili bir Kürt yönetiminin oluşturulma çalışmaları başlamıştır. Günümüzde bu çalışmalar meyvesini vermiştir.

2.1.8. Irak'ın İşgali

2003 yılında Irak'taki işkencelerin anlatıldığı ve kamuoyundan gizlenen 53 sayfalık bir rapor, gündeme oturdu. Ebu Ghraib Hapishanesi'nde yapılan işkenceleri kanıtlayan fotoğrafların da ortaya çıkmasının ardından, bu rapora ait bazı bölümler Amerika basınında yer aldı. Raporda, "sadistçe, kaba ve ahlak dışı" olarak tanımlanan

çok sayıda işkence biçimi anlatılırken, "Iraklı esirlere sopalar ve farklı aletlerle tecavüz edildiği, çırılçıplak soyuldukları, kadın çamaşırları giymeye zorlandıkları, günlerce su ve tuvalet bulunmayan hücrelerde tutuldukları ve sürekli olarak dövüldükleri" yer almaktaydı (Fotoğraf 20-21).



Fotoğraf 20. Ebu Ghraib, işkence fotoğrafları, köpek muamelesi yapılan mahkûm



Fotoğraf 21. Ebu Ghraib, işkence fotoğrafları, başlarına çuval geçirilmiş mahkûmlar

Ebu Ghraib'te yaşanan işkence fotoğraflarının ortaya çıkmasının ardından, Kolombiyalı ressam Fernando Botero, bu işkencelerle ilgili bir dizi resim yaptı. Resimler Botero'nun kendine has üslubu ile biçimlendirilmiştir, bunların bazılarında üst üste yığılmış çıplak insanlar, bazılarında ise köpek tarafından ısırılan mahkûmlar resmedilmiştir (Resim 10–11).



Resim 10. Fernando Botero, Abu Ghraib 57, 2005



Resim 11. Fernando Botero, Abu Ghraib 45, 2005

1991 yılında, Irak birliklerinin çok kısa bir sürede Kuveyt'ten çıkarılmasından hemen sonra, ABD liderliğindeki koalisyon güçlerinin Bağdat'a kadar ilerlemesini engelleyecek herhangi bir karşı güç olmamasına karşın, ABD geri çekildi. 2003 yılında, Irak'ın kimyasal silah bulundurduğu bahanesi ile yarım kalan bu plan da yakın zamanda gerçekleştirilmiştir.

Sonuçta, işgal aracılığıyla yarım kalmış bir plan gerçekleşmiş oldu. İşgalin başlamasından kısa bir süre sonra Irak'ın düzenli ordusu dağıldı ve Saddam yakalanıp idam edildi. Amerika bu savaşta ağır kayıplar vermesine karşın, Irak topraklarında birliklerini konuşlandırmaya devam etti. 2007 yılında yapılan araştırmalara göre Irak'ta tahmini 1.000.000 sivil halk hayatını kaybetmiştir. UNHCR Nisan 2008 tarihli verilerine göre 4,7 milyon Iraklı yer değiştirdi (Irak nüfusunun %16sı), bunların iki milyonu komşu ülkelere sığındı.

2.2. Leon Golub ve Savaşlar Karşısındaki Tutumu

Çoğu sanatçı gibi Leon Golub da savaşa karşı durmuş ve savaşa karşıtı resimler yapmıştır. Nasıl ki Goya kendi yüzyılında yaşanan savaşlara kayıtsız kalmayıp "Savaşın Felaketleri" gravürlerini üretmiş ise Leon Golub da kendi yaşam serüveni içerisinde, bu savaşlarda olup bitenleri resmetmiştir. Carter Ratcliff, Gücün Tiyatrosu başlıklı makalesinde Golub için şunları söyler: "Medya görüntüleriyle oluşturduğu ***Katiller*** ve ***Paralı Askerler*** resimleri ile Golub, bizi ***hükmeden gücün*** dehşet verici gerçekliğiyle yüzleştiriyor, bizi dışarıdan resmediyor" (Ratcliff, 1984, s.75). Goya, kendi ülkesine saldıran güçlerin yıkıcı zulmünü resimlemişti, ancak Leon Golub, Goya'dan çok farklı olarak kendi ülkesinin, diğer ülkelere yaptığı zulümleri, yıkımları resmediyordu.

Savaş, şiddet olgusunu en açık şekilde somutlar. Leon Golub, Helen Ferrulli ile yaptığı bir söyleşide, bir insan eylemi olarak şiddeti ele alırken, nereden yola çıktığını şöyle anlatır: "Her zaman şiddet benim konum olmuştur. Bunun kökeni tamamen kendimdendir, yani içimden geliyor. Bu gibi konularla uğraştığımdan beri yapmaya çalıştığım şey yaptığım işin ne anlama geldiğini anlamaya çalışmaktı ve yaptığım işi kendi görüşümün bir enstrümanı haline getirmeye çalıştım…" (Ferruli, 1982)". Ayrıca Leon Golub, 1968'de "Gigantomachies" resimlerinin üzerine yorum yaparken şunları söylüyor:

> " … lokal bir bakış taşıyan resimler üretmek istemiyorum. Örneğin, ben bir savaş resmi yaparsam, resme bir tank koymak zorunda kalırım ya da resimdeki insanlara üniforma giydirmek zorunda kalırım. Hâlbuki ben elimden geldiğince evrensel olmak, ebedi olmak istiyorum. Şiddetin metaforuna ulaşmak istiyorum... 1968'de Vietnam da olmak istemiyorum. Karalara boyamak istemiyorum. Olabileceğim en sert koşullar altında, yapabildiğim kadar İnsanın en genel görüşünün resmini yapmak istiyorum. Çok kesin olursam ancak o anı yakalarım. V. yüzyılda Yunanistan'da olmak istemiyorum ya da Vietnam'da. Fakat yaptığım resimlerin kesin olarak Vietnam'a referans olduğunu düşünüyorum" (Sandler, 1978, s.11).

Leon Golub'un sanatı ve resimlerindeki savaşa ait izleri alt bölümlerde incelemek yerinde olacaktır.

2.2.1. Leon Golub'un Resmi için Tarihsel Kaynaklar

Leon Golub, 1950'li yıllarda, Antik Yunan sanatının kendi üzerinde yarattığı etkilerden yola çıkarak resimler yapmıştır. Golub'un "Victim (kurban)" dizisi, Afrika masklarını andıran yüzler, önden ve güçlü duruşları ile betimlenen figürlerden oluşmaktadır. Bu figürler, her ne kadar güçlü birer insan gibi betimlenmiş olsalar da, bu figürler bir yandan da savaşın insan üzerinde bıraktığı derin izleri de taşımaktadır.



Resim 12. Leon Golub, Burnt Man, tuval üzerine karşık teknik, 116,84x81,28 cm, 1953



Resim 13. Leon Golub, Thwartded, tuval üzerine lacquer,

119.5x78.5 cm, 1953

Vatikan koleksiyonundaki “Belvedere Torsu” nasıl ki yüzyıllar boyunca, diğer sanatçıları etkilemiş ise Leon Golub’un erken dönem eserlerini de etkilemiştir. Golub'un bu dönem resimlerinde Yunan kaynaklarını sıklıkla kullanması, o’nun Yunan Heykelleri’ni konu olarak kullanma düşkünlüğünü de açıklamaktadır. Golub, bu seri resimlerinin sonrasında, katliam temalı resimler yapmış ve bunun için de, daha çok kendi belleğini yoklamıştır.

Golub, New York tabanlı Soyut Dışavurumculuk hareketinden de yoğun biçimde etkilenmiştir. Golub’un akademik çalışmaları, o’nu yaptığı çalışmaların tümünde tarihsel bir izlek bulmaya ve bu yönde bir denklem kurmaya zorlamıştır. 1955 yılında, bu süreç içerisinde ürettiği çalışmalarından yola çıkarak, kaleme aldığı bir eleştiri makalesi de yayımlamıştır. Bu makalesi, Golub’un, o dönem için pek kabul görmeyen bakış açısını, kapsamlı bir şekilde yayımladığı ilk makalelerinden biri olmuştur.



Resim 14. Leon Golub, Birth IV, tuval üzerine karışık teknik,

208x116 cm, 1956



Resim 15. Leon Golub, Birth III, tuval üzerine lake,

119.5x84 cm, 1956

Leon Golub, çocuğunun doğumunun ardından, 1953–1957 yılları arasında "doğum" başlıklı bir dizi resim yapmıştır (Resim 14–15). Bu dönemde Golub'un çalışmaları klasikleşmiş izlenimci üsluba doğru kaymıştır. Dikkat çeken önemli bir diğer durum ise Golub'un bu dönemlerdeki çalışmalarını daha iyimser bir hal almış olmasıdır.



Resim 16. Leon Golub, Siamese Sphinx I, sunta üzerine lake, 76x104 cm, 1954

Golub'un resim anlayışı, o'nun "Sphinx" serisi ile birlikte biraz daha değişmiştir; formlar artmaya başlamış ve daha açık yüzeylerde yer alır hale gelmişlerdir. Golub'un bu dönemine ait, en karmaşık ve zorlama olarak nitelendirilebilecek çalışması "Siamese Sphinx I"dır (Resim 16). Golub, bu dönemlerinde Asur, Hitit, Mısır ve Yunan Sanatı gibi birçok tarihsel imgeye başvurmuştur.



Resim 17. Leon Golub, Philosopher II, tuval üzerine yağlı boya,
205,7 x 118,1 cm, 1958

Golub'un ilk başarısı; 1954 yılında, Guggenheim Müzesinde açılan "Saygın Genç Amerikalı Ressamlar" sergisine seçilmesi olmuştur. Gerçekleştirdiği ilk kişisel sergisini de New York'ta, "New York's Artists" galerisinde gerçekleştirmiştir. Ancak Golub'un sanat hayatının daha başlarında bu tür bir beğeni görmüş olması, kısa sürmüş, bu durum bir süre sonra o'nu New York sanat dünyasından uzaklaştırmıştır.

Bir haminin, 1956 yılında bir yıllık resim masraflarını karşılama teklifini kabul ettikten sonra Golub, bu parayı ailesi ile birlikte yaz aylarını İtalya'da geçirmek için kullanmaya karar vermiştir. Bu süre zarfında bir yandan erken dönem çalışmalarının ona verdiği sıkıntılardan uzaklaşma şansı bulmuş, diğer yandan da İtalya'daki tarihi kaynaklardan da faydalanarak "Ischian Sphinx" (Resim 19) ve "Birth III" (Resim 15) gibi resimlerini üretmiştir.



Resim 18. Leon Golub, Orestes, tuval üzerine lake, 208,28 x 1106,68 cm, 1956

Golub'un tarihe düşkünlüğü, o'nu sürekli yeni kaynaklar bulmasını sağlamış ve resimleri için birer gösterge olmuştur. Golub'un 1956'da yaptığı "Orestes[2]" (Resim 18) resmindeki biçemi, 1958'de yaptığı "Philosophers" (Resim 17) serisinde de devam ettirmiştir. Tuvalinin, neredeyse tamamını kaplayan figür, "Orestes" resmindeki hareketliliğin, aksine durağandır.

[2] Orestes; Yunan mitolojisindeki bir karakterdir. Yunanca *dağcı* anlamına gelen "Oreivates" kelimesinden türemiştir. Metaforik anlamda ise *dağları fethedebilen* olarak kullanılır.

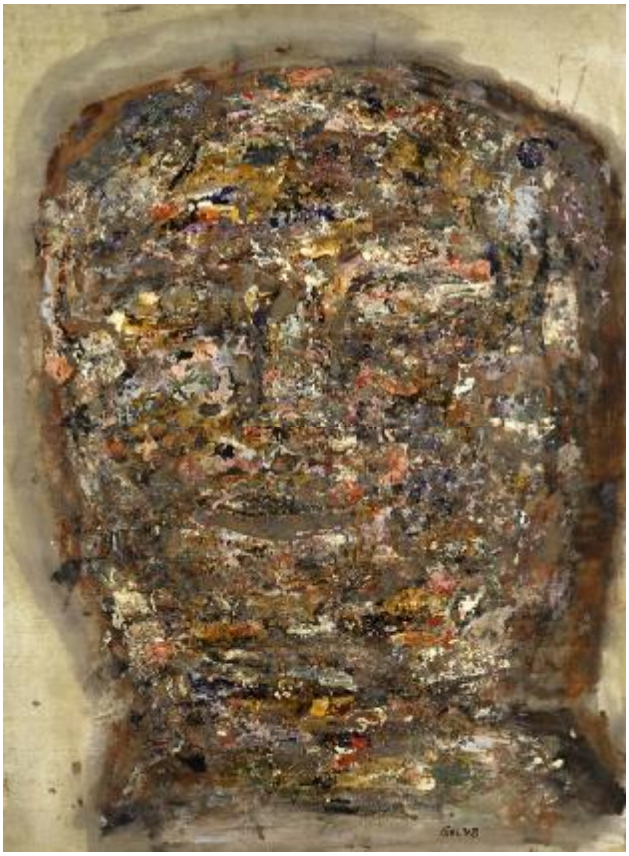


Resim 19. Leon Golub, Ischian Sphinx, tuval üzerine yağlıboya, 81.5x132 cm, 1956

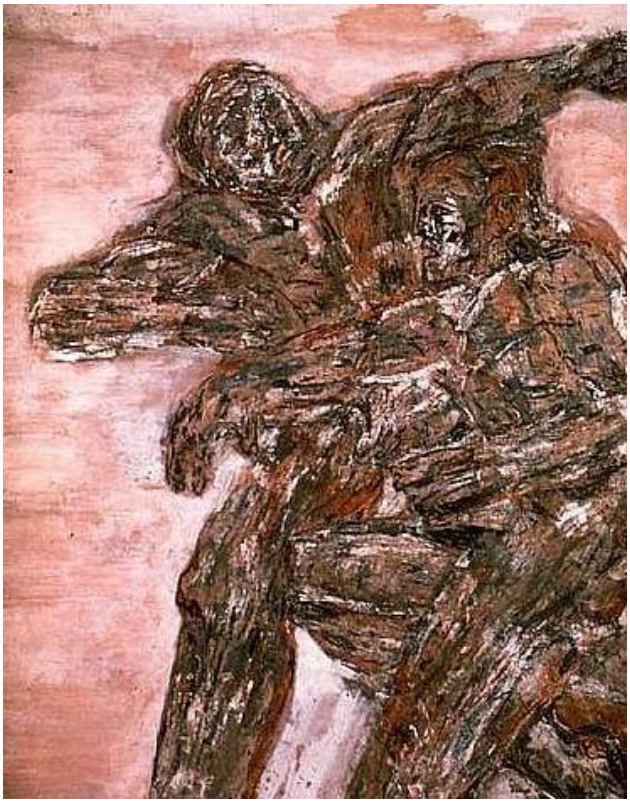


Resim 20. Leon Golub, Colossal Heads I, tuval üzerine lake, 213x232 cm, 1959

Leon Golub, İtalya'da geçirdiği bu kısa süre zarfında, kendisine ilham verecek iki yeni kaynak bulmuş, aynı yıllarda Floransa'daki arkeoloji müzesinde sergilenen Etrüsk heykellerinden yola çıkarak "Ferociously Humane" çizimini yapmıştır. Buna ek olarak Nepal Müzesi'nde sergilenen ve kaba olarak nitelendirilen "Roma Sanatı" da Golub'u oldukça, etkilemiş ve beslemiştir. Golub, müzelerdeki heykelleri en ince ayrıntılarına kadar inceleyen bir sanatçı idi. İzlediği çoğu heykel, deforme edilmişti. Özellikle incelediği heykellerin yüzlerindeki sürekli deformasyonlar, Golub'un resimlerindeki figürlere yansımıştır.



Resim 21. Leon Golub, Head I, tuval üzerine lake ve akrilik, 133x98 cm, 1961



Resim 22. Leon Golub, Combat I, tuval üzerine akrilik, 233x205 cm, 1962

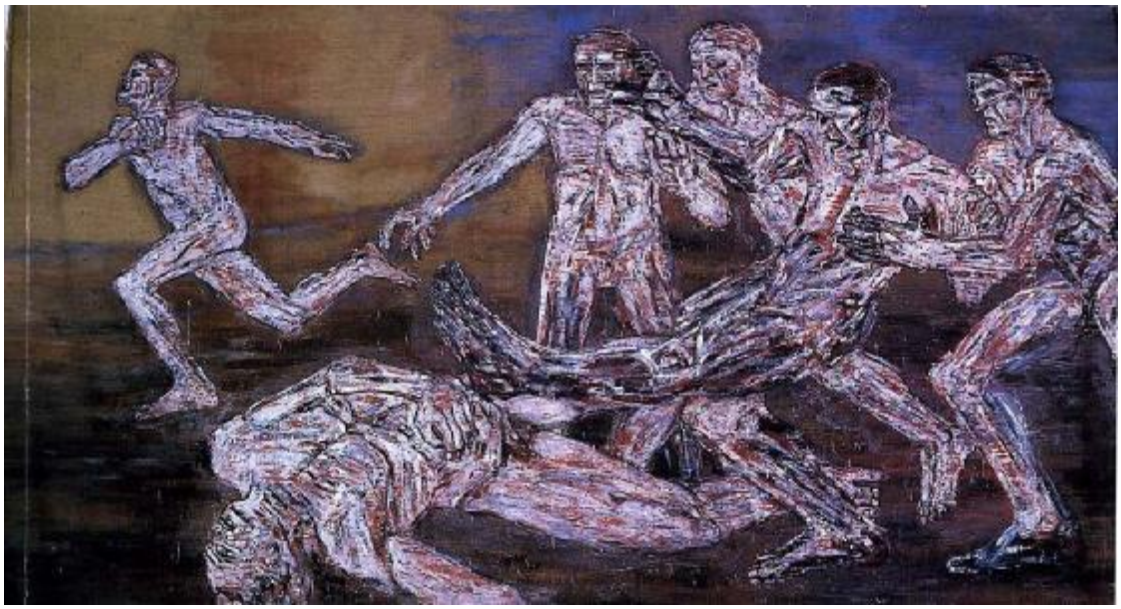


Resim 23. Leon Golub, Colossal Torso II, tuval üzerine akrilik, 1959



Resim 24. Leon Golub, Burnt Man IV, tuval üzerine akrilik, 114x154 cm, 1961

Leon Golub, yaşamı boyunca, zaman zaman, İtalya'da keşfettiği kaynaklardan yararlanarak resimler yapmaya devam etmiştir. Özellikle, Roma Sanatı 1958 yılında "Colossal Heads" resimlerini yaparken esin kaynağı olmuştur. Golub'un "Philosophers" serisi ile birlikte yaptığı keşifler, çalışmalarının boyutlarını ciddi oranlarda büyütmüştür. Üniversitenin büyük stüdyolarının da Golub'un resimlerinin ebatlarının büyümesinde etkili olmuştur. Ayrıca "Geç Roma Sanatı"nın içerisindeki figürler özelliklede "İmparator Constantine'nin Başı", Golub'u, devasa baş resimleri yapmaya yönlendirmiştir.



Resim 25. Leon Golub, Giantomachy III, tuval üzerine akrilik, 289x538 cm, 1966

Golub'un resimlerinde gördüğümüz bozulmuş yüzeyler 1953 sonrası keşfettiği bir tür emaye boyama biçiminin resimlerine uyarlaması sonucu olmuştur. Sanatçı, bu tür boyamalar yaparak, sonra yüzeyleri bazı kazıma aletleri ile kazıyarak resim yüzeyini bir çeşit heykel sürecinden geçirmiştir. Ayrıca Golub, bir süre heykel yapmış, sonra tekrar resim yapmaya geri dönmüştür.



Resim 26. Leon Golub, Napalm I, tuval üzerine akrilik, 294x502 cm, 1969

Golub heykelle resim arasındaki geçiş sürecini şöyle aktarır:

> Heykel yapmamamın sebebi fikirlerimi heykel aracılığı ile anlatamayacağıma inanmamdır. Temel olarak bu resimlerde barınan her şey –klasisizm ve primitivizm ya da her ne yapmaya çalıştıysam- birer metafor olarak işlev görür, yani bir fikir olarak derdimi anlatır diyebilirim. Aklımdaki resim fikri ile heykel yapsaydım eğer yaptığım resimler kadar ilginç olmazdı sanıyorum. Bu bir tür karmaşık fikirler serisidir. Bunların hiçbiri gerçek şeyler değildir, düşünseldir. Bu nedenle, benim için heykelle ilintili olan resim fikri sadece heykel yapmaktan daha iyi bir yoldur (Gumpert, 1984, s.23).

2.2.1.1. Leon Golub ve Dönem Sanatına Genel Bir Bakış

Leon Golub'un resim yapmaya başladığı dönemde Amerika'da Soyut Dışavurumculuk akımı gündemdeydi. Bu dönemlerde Clyfford Still ve Barnett Newman gibi ressamlar büyük renk alanları kullanarak resimde daha yalın bir anlatıma ulaşmaya çalışmışlardır. Bu sanat akımının Amerika'da gelişmesinin en büyük etkenlerinden biri kuşkusuz İkinci Dünya Savaşıdır. Fakat öncesinde, Almanya ve İtalya gibi Avrupa ülkelerde gelişen totaliter rejimler, sanat üzerinde yıkıcı bir etki oluşturmasından dolayı birçok Avrupalı sanatçı Amerika Birleşik Devletlerine göç etmeye zorlamıştır. Savaşın patlak vermesinin ardından Avrupa'dan ABD'ye göç eden sanatçı sayısı da oldukça arıtmıştır. Bu süreçte sanatın merkezi de Paris'ten New York'a taşınmıştır. Böylelikle Amerikan Soyut Dışavurumculuğun gelişmesinde Avrupalı sanatçıların etkisi büyük olmuştur. Dahası Soyut Dışavurumculuğun tamamen Avrupalı sanatçıların oluşturduğu söylenebilir. Norbert Lynton'un Modern Sanatın Öyküsü kitabının "Amerikan Toplumunda Sanat" bölümünde söylediği üzere "ileride Soyut Ekspresyonizm olarak adlandırılacak akımın öncülüğünü yapan tek bir Amerikalı ressam yoktur" (Lynton, 2004, s.226).



Resim 27. Robert Motherwell, *Elegy to the Spanish Republic No. 110,* 1971



Resim 28. Franz Kline, Painting Number 2, tuval üzerine yağlıboya, 1954



Resim 29. Clyfford Still, No 1, tuval üzerine yağlıboya, 1957



Resim 30. Barnett Newman, Onement, III, tuval üzerine yağlıboya, 1949

İkinci Dünya Savaşı öncesinde Amerikan sanatı daha yerel tema odaklı ve figüratifken Soyut Dışavurumculuk ile birlikte daha sade ifadelere kavuşmuştur. "Amerikalı Eleştirmen Harold Rosenberg, Amerikan Soyut Dışavurumculuğuyla ilgili olarak, 'artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olaydır' yorumunu yapmış, dışavurumcu soyut resimler yapmanın bir tür özgürlük eylemi haline geldiğini savunmuştur" (Antmen, 2009, s.144). Soyut Dışavurumculuk 1948 yılında zirveye ulaşmıştır. Bu sanat hareketinin önemli isimlerinden bazıları; Mark George Tobey, Mark Rothko, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Franz Jozef Kline, Jackson Pollock, Robert Motherwell'dir.



Resim 31. Jackson Pollock, *Autumn Rhythm*, 1950

Soyut Dışavurumculuk akımı içerisinde yer alan önemli sanatçılardan biri olan Jackson Pollock bir arayış ardından resim fikrini eyleme dökmeyi başarmıştır. Norbert Lynton, Pollock hakkında şunları söyler:

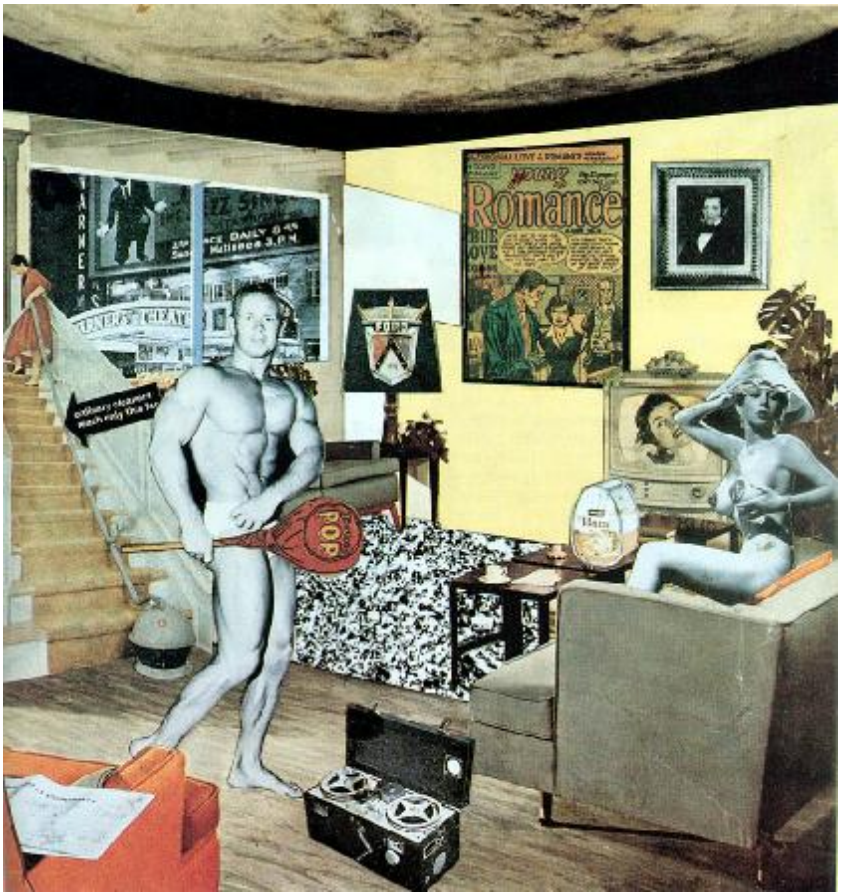
> Jackson Pollock, bir önceki yıl boyaları damlalar halinde akıtarak, yaptığı resimlerini, Ocak 1948'de ilk kez sergiledi. De Kooning'in sonradan söylediği gibi bu resimlerde Pollock adeta 'buzları eritmişti', bu resimler ve bunları ortaya çıkaran resim yapma eylemi, insanların yeni sanatı algılama biçimine egemen olmuştu. Bunlar, ressamın yere serilen geniş tuvaller üzerinde bir teneke kutudan ya da bir ölçekten boyayı damlatarak, dökerek yaptığı resimlerdi. Tuval üzerindeki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlerde sallayarak, elini tuval yüzeyinde

> dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketlerini kaydetmiş oluyordu. Beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey birbiriyle adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde 'temsil eden şey' olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın 'izleri'yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak şok edici olarak niteleldiler. Onların tutumları daha sonra bu sanatı tapınç derecesinde yüceltmeleri kadar tuhaftır. Haber patlar patlamaz pek çok genç ressam, bu öncü sanatla ilişki kurdu ve boyayı çılgınca yöntemlerle kullanarak, duygularını bireysel olarak ifade etme yollarını aradılar. Bunlar arasında boyayı tuvale fırlatanlar, bisikletle üzerinden geçenler, boya dolu torbalara nişan alıp patlatanlar, dikey ya da yatay kumaş üzerinde vücudu boyanmış çıplak kadınları yuvarlayanlar oldu (Lynton, 2004, s.230).

Lynton Pollock'un bu sanatsal üretim biçimini bir eylemsel resim biçimi olarak tanımlamış ve tuvalin yüzeyini de bir kayıt cihazı olarak değerlendirmiştir. Tuval sanatçının nasıl hareket ederek boyamalar yaptığını, nereden başlayıp nerede eylemini bitirdiğini bize söyler. Pollock'un boyama biçimine yakın olan bir diğer sanatçı Yves Klein'dir. Sanatçı, modellerin vücutlarını boyayarak tuval yüzeyine vücutların baskısını yapar böylelikle resmi bir tür performans haline dönüştürür.



Resim 32. Yves Klein Performance, Anthropometries of the Blue Period, 1960

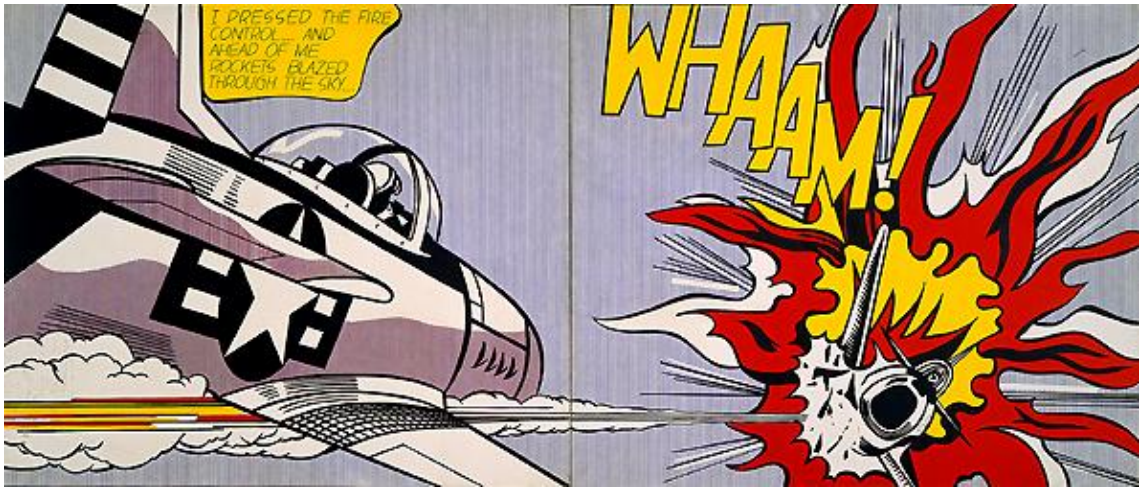


Resim 33. Richard Hamilton, "Bugünün evlerini bu denli farklı, bu denli cazip kılan nedir?", Kolaj, 26 x 25 cm, 1956

Golub, tarihsel kaynaklar arayışlarını sürdürürken dünya sanatı yeni değişimler yaşamaya başlamıştır. Bu değişimlerden biri de Pop Art'tır. Ahu Antmen, Richard Hamilton'ın Pop Art akımı dahilinde öne çıkmış eserlerinden birini şöyle tanımlar:

> Richard Hamilton'ın 1956 yılında Londra'daki Whitechapel Galerisi'nde açılan "İşte Yarın" sergisi için gerçekleştirdiği kolaj, Pop akımının başlıca yapıtı olarak nitelendirilmesine karşın gerçekte serginin kataloğunda yer alacak bir illüstrasyon olarak tasarlanmıştır. 1950'li yılların popüler kültür öğelerine göndermeler içeren kolaj, sonraki yıllarda Pop Sanatçıların ilgileneceği hemen tüm konuları içerir: Sinema, televizyon ve genel olarak gösteri dünyası, afişler, çizgi filmler, reklamlar ve kitle kültürüne ilişkin hemen hemen her şey (Antmen, 2009, s.158).

Pop Art, bir terim olarak ilk kez İngiltereli eleştirmen Lawrence Alloway'ın Şubat 1958'de Architectural Design dergisinde yayınlanan "Sanatlar ve Kitle İletişimi" adlı makalesinde görülmüştür. "Alloway (1926–90), 1962 yılından itibaren terimin kapsamını genişleterek güzel sanatlar alanında popüler kültür öğelerini kullanan sanatçıları da bu şemsiye altında değerlendirmeye başlamıştır" (Antmen, 2009, s.160). 1950'li yılların sonlarında özellikle Amerika ve İngiltere'de Soyut Dışavurumculuğa tepki gösteren sanatçılar Pop Art'ı ortaya çıkarmışlardır. Pop Art'ı benimsemiş sanatçılar Popüler kültüre ait imgeleri sanatsal bir tema olarak kullanmışlardır. Roy Lichtenstein ile Andy Warhol, Pop Art akımının en bilinen sanatçılarındandır.



Resim 34. Roy Lichtenstein, Whaam!, 1963



Resim 35. Andy Warhol, Campbell's Soup I, 1968

> Amerikalı sanatçılar içinse parlak tüketim dünyası belli belirsiz bir çekiciliğe sahipti. Bu imgelerin çoğu, çocuklarda görülen iştah ve yetişkinlerin serüvenlerini akla getiriyor; ulusal boyutlara ulaşan açgözlülük ve toplumsal körlüğe dikkat çekiliyordu. Amerikan Pop sanatı, başlangıçta sanata ve topluma İngiltere'de olduğundan çok daha fazla meydan okumuş; ama aynı zamanda daha hızla özümsenmiştir. Amerika'da üne kavuşan ve parasal başarılar kazanan bu sanatçılar, sanki her şeye rağmen profesyonel sanatçılar olduklarını yeniden dünyaya kanıtlamak istercesine, kendilerinden beklenen türde yapıtlar vermeyi sürdürmüşlerdir. İngiltere'de ressamlar, sanatta kişisel amaçlarını gerçekleştirmeye daha fazla ağırlık verince, pop hareketi çabucak dağılıp parçalanmıştır. Amerika'da 1960'larda ortaya çıkan Pop sanatçıları, 1970'le-rin sonunda da hâlâ Pop sanatçıları olarak varlıklarını sürdürüyorlardı (Lynton, 2004, s.293).

Dünyadaki sanat algısı sürekli değiştiği bu yıllarda ortaya çıkan diğer bir akım da, Kinetik Art'tır. Bu akımı benimseyen sanatçılar hareketi doğrudan bir sanat elemanı

olarak kullanmaya başlamışlardır. 1968'de Frank J.Malina, Kinetik Sanat'ın kapsamını parçaları mekanik yöntemle hareketli kılan üç boyutlu nesne ve kuruluşlar olarak tanımlamış, ayrıca film aygıtlarından yararlanılarak yaratılan resimleri de bu kavram içine dâhil etmiştir (Malina, 1968, s.25). Bu akımın başta gelen öncüleri; Marcel Duchamp, Naum Gabo ve Alexander Calder'dir.



Resim 36. Naum Gabo, uzayda çizgisel konstrüksiyon, 1957

Önemli Rus heykeltıraşlardan biri olan Naum Gabo, heykel sanatına teknolojik bir duyarlılıkla yaklaşmış ve bu anlayış içinde soyut biçimler üretmiştir. Plastik formlar ve çizgisel yapılar kullanarak, genel heykel algısının alışılmış kütle formları yerine matematiksel biçimler meydana getirmiştir.



Resim 37. Alexander Calder, Crinkly with Red Disk, 1973

ABD'li heykeltıraş ve ressam olan Alexander Calder ise geliştirdiği elle ya da motorlar yardımı ile hareket edebilen heykellerle heykel sanatı alanına hareket kavramını getirmiştir. Alexander Calder, mühendislik eğitimi sonrasında sanat eğitimi almış bir sanatçıdır ve yaşamın her alanında olan devinimi ve enerjiyi eserlerine yansıtmıştır. Calder'in En bilinen eseri Mobil'dir. Bu kavramı 1932'de Duchamp ortaya koymuş ve bu hareket edebilen eserlere "Mobiller" demiştir.



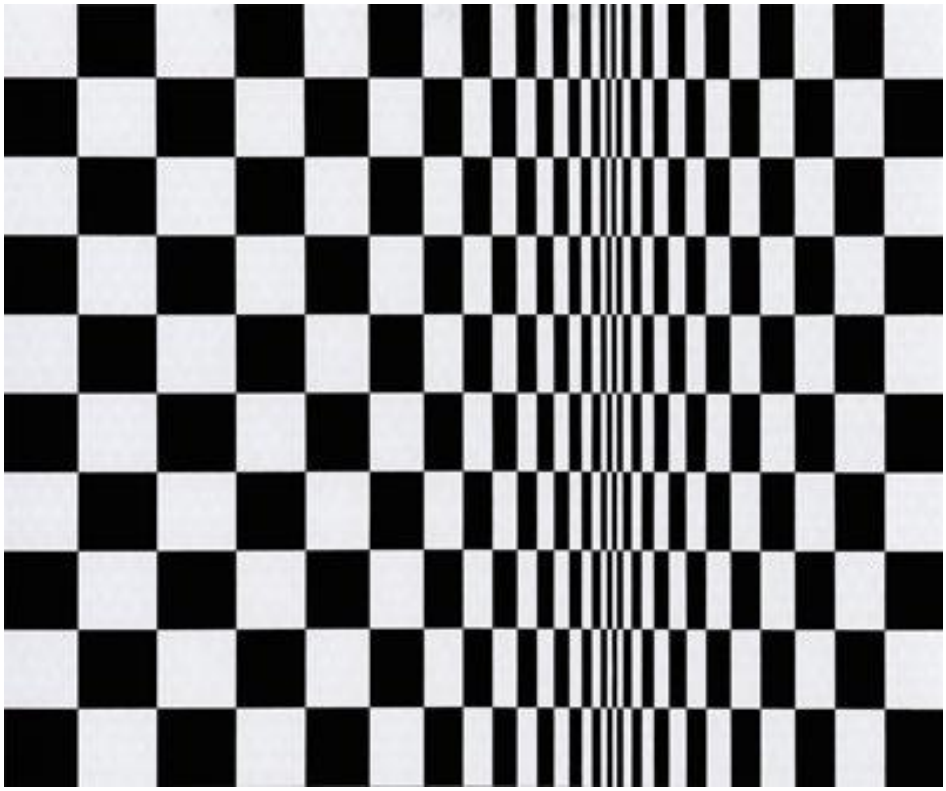
Resim 38. Alexander Calder, Mobile, 1973

1960'larda, bazı sanatçılar geometrik şekillerle görsel yanılsamaları kullanarak sanatsal işler üretmişlerdir. Optik Art olarak adlandırılan bu akım rastlantısal resme karşı olduğu görüşünü savunmuş, resmin bilimsel yollarla yapılması gerektiği görüşünü ortaya atmıştır. Op Art'ta, gözdeki retina tabakasına etki etmesi, bu sanatın temel etkileşim yoludur. Amaç seyircide fiziksel etkilerle bir deneyim oluşturmaktır.

Norbert Lynton, Op Art üzerine şunları söyler:

> Buradan da anlaşılacağı gibi, pek çok Op Art yapıtı, ister hareketli, ister sabit olsun; ister sık kullanılsın, ister kullanılmasın, iki ya da üç boyutlu nesneler aracılığıyla gözün uyarılışına ilişkin akıllıca oyunlar oluşturur. Bu tür nesnelere gösterilen ilgi, zorunlu olarak, kısa ömürlü olmuştur. Bridget Riley'nin eserleri dışında, Op Art ürünlerinden sanat yapıtı olarak kabul edilebilecek nitelikte olanlar çok azdır. 1960'da, güçlü etkiler bırakan siyah-be-yaz resimler yapmak için Riley, bilim adamlarının, algılama süreçlerini inceledikleri çizelgeleri eserlerine uyarlamaya başladı. Bu alanda yaptığı ustaca girişimlerinden sonra, griyi ve daha sonra da öteki renkleri yapıtlarına soktu. Salt optik uyarı yapmış olmak için, optik uyarıdan yararlanmak hiçbir zaman Riley'nin amacı

olmamıştır. Nasıl bir manzara resminin öğeleri olan ağaçlar, bulutlar, tepeler, ırmaklar doğanın parçalarıysalar, Riley de resimde kullandığı öğeleri, doğanın bir parçası olarak görür. Bu öğelerden, biçimsel ve renksel işlevlerinin toplamından daha fazla şeyler ifade edecek biçimde tılsımlı görünümler örmeye çalışır. Wordsworth haklıysa, belki de bu, insanlığın başlangıcında ortaya çıkan 'kutsal ışık'a benzer. Bizde bilimsel olmaktan çok lirik ve şiirsel bir etki yaratır (Lynton, 2004, s.293).



Resim 39. Bridget Riley, karelerde hareket, 1961

Minimalizm, 1960'larda, sadelik ve nesnelliği benimsemiş bir akımdır. ABC sanatı, minimal sanat olarak da bilinmektedir. Minimal Sanat, Soyut Dışavurumculuğun önemsediği biçim ve duygusal sadeliğe karşı bir tepki olarak, nesnenin nesne olma özelliğini önde tutmuş, ifadeleri, sembolleri daha az kullanmıştır. Minimalist sanatçılar, genellikle heykel üzerinde yoğunlaşmışlardır. Bu alandaki önemli isimler, Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra, Donald Judd, Dan Flavin sayılabilir.

Minimal Sanat ortaya çıkışı birçok hareket için de öncü olmuştur. Süreç sanatı, arazi sanatı, performans sanatı ve yerleştirme sanatı Minimal Sanattan etkilenerek ortaya çıkmıştır. Ahu Antmen Minimal Sanatın ortaya çıkışını şu şekilde anlatır:

1960’lı yıllarda bir akım olarak gündeme geldiğinde “ABC Sanatı”, “Retçi Sanat”, “Soğuk Sanat”, “Dizisel Sanat” ya da “Temel Strüktürler” gibi isimlerle anılan Minimalizm, ABD’de Pop Sanat’ın en şaşaalı günlerini yaşadığı dönemde sanat ortamını kitle kültürünün bir başka yüzüyle tanıştırmıştır: Minimalistlerin kullandığı gündelik endüstriyel malzemenin tek örneği Flavin’in floresanları değildir. Pek çoğu yapı-endüstri pazarlarından temin edilen Minimalist malzeme dağarcığı içinde tuğla, sunta, kontrplak, alüminyum, çelik, fiberglas, pleksiglas gibi çeşitli malzemeler, çoğunlukla endüstriyel yöntemlerle sanat yapmak için kullanılmıştır. Minimalistleri kendilerinden önceki sade, indirgemeci bir estetiği benimseyen sanatçılardan, sözgelimi Ad Reinhardt (1913-67), Agnes Martin (1912-2004), Robert Ryman (1930-) gibi sanatçılardan ayıran, hem bu tür endüstriyel malzemelere yönelmeleri, hem de resim ya da heykel gibi belirgin kategoriler içinde kalmamalarıdır (Antmen, 2009, s.181).



Resim 40. Dan Flavin, Tatlin için anıt, 1964

1960'larda özelikle Amerika’da ortaya çıkan "Fotogerçekçilik” akımı yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu akım içerisinde yer alan eserler incelendiğinde konunun kendisinden bir fotoğrafa benziyor olup olmaması dikkat çekicidir. Modern sanatın

temellerinin atıldığı 1960'lı yıllarda yaratıcılık ve özgünlük tartışılırken, John Baeder, Richard Estes, John Kacere, Jack Mendenhall, David Parish, Davis Cone ve Franz Gertsch gibi bazı sanatçılar kendi özgün düşünceleri dışında bir resim biçimini benimsemişlerdir. Bu akımın sanatçılarının ürettiği eserler temel olarak "Realist" ressamlarla benzerlik taşımaktadır fakat fotoğrafın varlığından dolayı benzetme çabası daha fazladır.



Resim 41. Chuck Close, Big Self-Portrait, (1967-1968)

1960'ların başında Henry Flynt tarafından kavram sanatı olarak ilk defa anılan Kavramsal Sanat, Joseph Kosuth tarafından farklı anlamlarda da kullanılmıştır. 1970'lerden sonra ise "Kavramsal Sanat" kullanımı daha da yaygınlaşmıştır. Bu sanat akımında öncelik kavramın kendisinde olduğundan çeşitli alanlarda ve malzemelerle eserler üretilebilmiştir. Kavramsal Sanat, temel olarak 1960 ve 1970'lerde yaygın bir akım olmasına karşın günümüzde etkinliğini halen sürdürmektedir.



Resim 42. Joseph Kosuth, bir ve üç sandalye, 1965

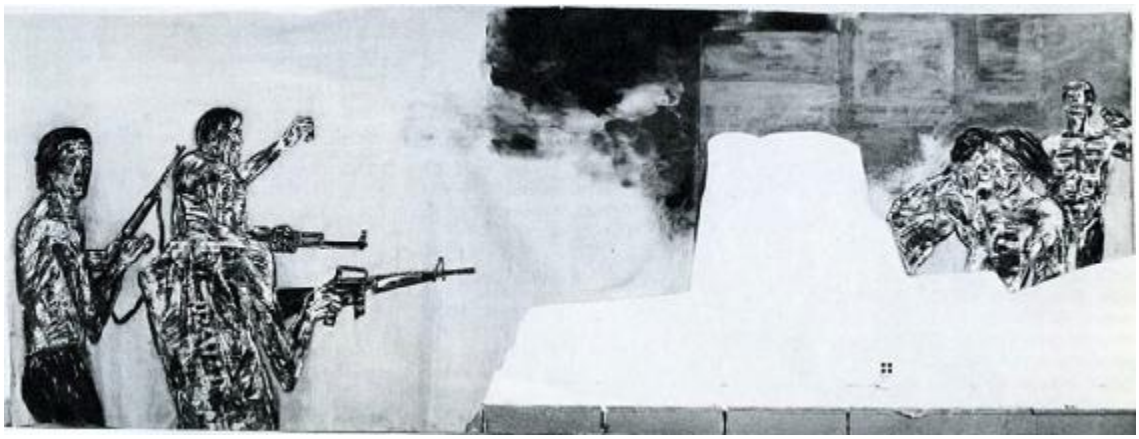
1965 yılında "Farklı nesnelerle de gerçekleştirdiği "Bir ve Üç Sandalye" adlı yapıtında nesnenin kendisini, tanımını ve imgesini bir araya getiren Kosuth, görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiş, sanatın doğasını sorguladığı yapıtlarında izleyiciyi felsefi bir sürece ortak etmiştir" (Antmen, 2009, s.192). Kosuth ve çağdaşları olan sanatçılar tekil nesneyi dışlayarak, belgeler, fotoğraflar, videolar gibi birçok medyum kullanarak eserin alt metninde kavramsal fikirler barındıran eserler vermişlerdir. Kavramsal Sanat akımının ardından 1970 ve 1980'li yıllara gelene kadar birçok sanat kavramı ve hareketi ortaya çıkmıştır. Bunlardan bazıları; Action, Fluxus, Body Art, Happening, Kavramsal Sanat, Land Art, Performance Art, Enstalasyon ve Video'dur. Bu tür yeni sanat yönelimleri, 1980 yılı öncesinde başlayarak sonrasında da sanat algısını farklı yönlere sürüklemişlerdir.



Resim 43. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1972

2.2.1.2. Leon Golub ve Savaşı Tartışan Resimlerinden Örnekler

Leon Golub, 1950'lerden sonraki sanat yaşamı boyunca resminde çelişki kavramını incelemiştir. Golub, sanat tarihi geçmişinin de vermiş olduğu eğilimle birlikte, Yunan, Roma ve Asur sanatlarına da ilgi göstermiş ve bu tarihsel kaynakları da kullanarak sanat görüşünü şekillendirmiştir. Ancak 1960 sonrası ürettiği büyük figürlerle konularına sosyal biçim veren Golub, özellikle Vietnam dizisi ile resimlerini açık bir biçimde siyasallaştırmıştır.



Resim 44. Leon Golub, Vietnam I, tuval üzerine akrilik, 304x853 cm, 1972



Resim 45. Leon Golub, Vietnam II (Altta),
sırasıyla Goya, Manet ve Picasso'nun eserleri ile karşılaştırması (Üstte)

Golub'un "Vietnam I ve II" resimlerinin teması, Pablo Picasso ve Edouard Manet gibi ressamların da yeniden yorumladığı, İspanyol ressam Goya'nın "Madrid'de 3 Mayıs 1808" isimli tablosu ile benzerlik taşır. Resimlerde idam mangası ve karşılarında

kurşuna dizilmek üzere olan siviller görülmektedir. Fakat "Vietnam I ve II" resimleri diğer kurşuna dizilme sahnelerinden fark edilir bir biçimde ayrılır. (Resim 44 ve 45)'de de görüldüğü gibi idam mangası sol tarafta, siviller ise sağ tarafta yer almaktadır. Bir diğer farklı özellik ise sivillerin izleyiciye doğru yönelmesidir. Resmin bütününe bakıldığında bir çeşit yaylım ateşine maruz kalan bir gurup insan görülmektedir. Bu da günümüz modern savaşlarında yaygın bir şekilde yer almaktadır.



Resim 46. Leon Golub, Vietnam III, tuval üzerine akrilik, 304x853 cm, 1974

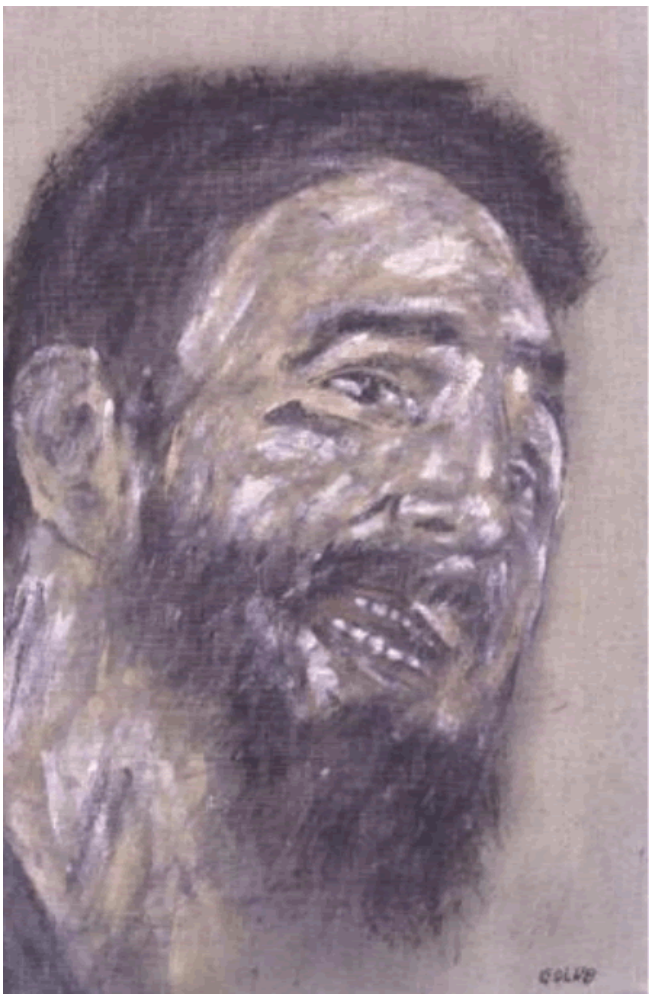
Vietnam serisinin sonuncusu olan "Vietnam III" (Resim 46) resmi ise içerisinde daha karmaşık psikolojik etkiler barındırır. Her biri ayrı fotoğraf kaynaklarından referans alınmış figürler birbirinden izole bir şekilde yerleştirilmiştir. Bu çalışmadaki asıl vurgu, "saldırgan Amerikan politikasının" sorgulanması ve geri dönüşü mümkün olmayan yitik yaşamlardır.

Leon Golub, ürettiği savaş karşıtı resimlerden bir süre sonra 1974-76 yılları arasında resimlerinin iyiye gitmediğini düşünmeye başlamış, bir süreliğine sanat yaşamında bocalamaya başlamıştır. Bu süreç içerisinde politik güç simgesi haline gelmiş kişilerin portrelerini üretmeye başlamıştır.

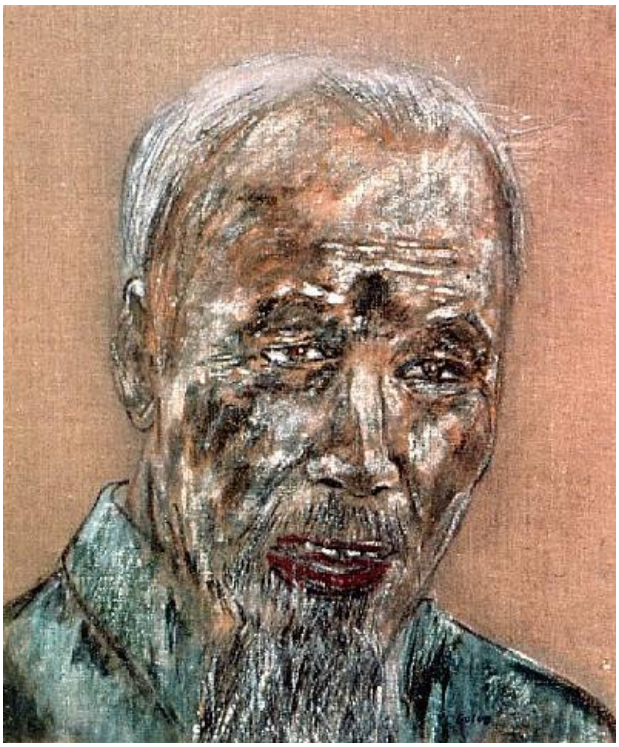
1976 ile 1979 yılları arasında ürettiği bu yeni şekillenmiş temadaki eserler güçlü bir seri haline gelmiştir. Bu süreç içerisindeki üç yılda sanatçı, yüzün üzerinde politik figürü resimlemiştir. Bu kişilerden bazıları; Yüksek Mahkeme Yargıcı William O. Douglas, Amerikan Emek Federasyonu ve Sanayi Örgütleri Kongresi Başkanı George Meany, Amerika Dışişleri Eski Bakanı Henry Kissinger ve John Foster Dulles, Philadelphia Belediyesi Eski Başkanı ve Polis Şefi Frank Rizzo'dur. Golub, sadece Amerikalı politik figürleri resimlemekle sınırlı kalmamıştır. Yasser Arafat, Leonid

Brezhnev, Fidel Castro, Ho Chi Minh, Zhou Enlai ve Mao Zedong gibi dini ve politik liderlerin de portrelerini yapmıştır

Golub, ilk zamanlar haftalık dergi ve gazetelerden elde ettiği fotoğrafları kaynak olarak kullanmıştır ancak, bir süre sonra bununla yetinmeyerek medya ajanslarından fotoğraflar kiralamaya ve onları kaynak olarak kullanmaya başlamıştır.



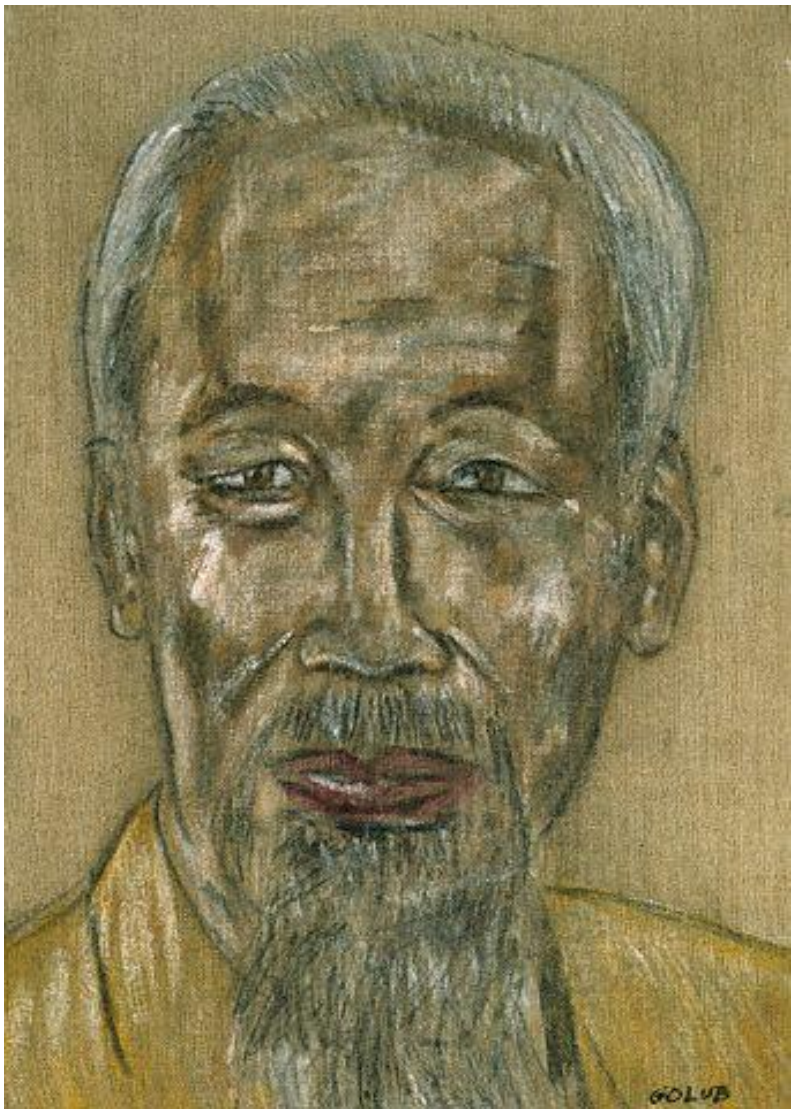
Resim 47. Leon Golub, Portrait Of Castro 3 (1964),
keten üzerine akrilik, 61x40 cm, 1977



Resim 48. Leon Golub, Portrait Of Chou En Lai (1968),
keten üzerine akrilik, 1976



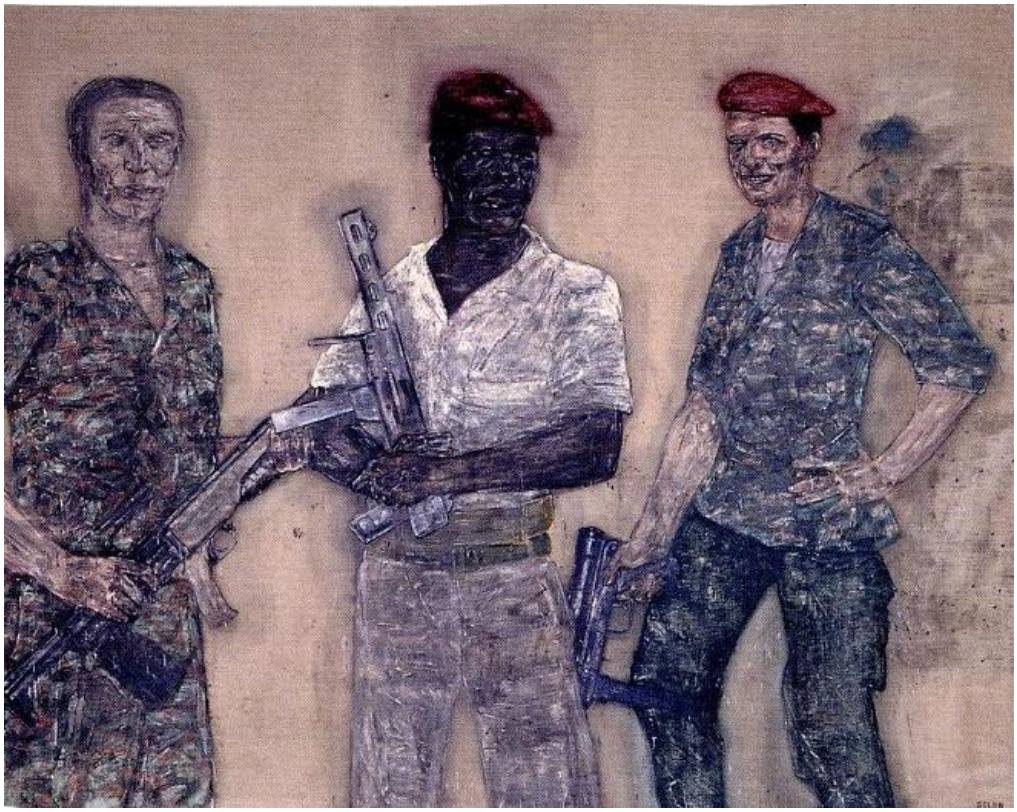
Resim 49. Leon Golub, Portrait Of Nelson Rockefeller (1941),
keten üzerine akrilik, 61x45 cm, 1976



Resim 50. Leon Golub, Portrait of Ho Chi Minh (1945),

keten üzerine akrilik, 53x38 cm, 1976

1979 İlkbaharında Golub, tekrar "Mercenaries (Paralı Askerler)" serisi ile birlikte anıtsal ebatlardaki resimlerine geri dönmüştür. Resimlerde belirli bir mekân yoktur. Yani bu resimlerin mekân olarak neredeki bir olaya ait olduğu belirgin değildir fakat figürler Vietnam serisinde olduğu gibi açıkça ayırt edilebilir durumdadır.



Resim 51. Leon Golub, Mercenaries I, keten üzerine akrilik, 304x421,5 cm, 1979

"Mercenaries I" resmindeki üç figür Golub'un uzun yıllar kullandığı okra rengi ham Belçika keteni üzerinde sanki boş bir zemine yerleşmiş gibidir. Figürler ellerindeki makinalı tüfekleri farklı yönlerde tutmaktadırlar. Ayrıca her figür izleyiciyle göz teması kurmaktadır. Figürlerin rahatsız duruşları sanki fotoğraf çektirirken poz veriyormuş hissini uyandırmaktadır. Bir diğer önemli ayrıntı ise figürlerin yüzleri önceki politik liderlerin portrelerinde olduğundan daha büyük resmedilmiş olmasıdır (Resim 51).

Serinin ikinci resmi olan *"Mercenaries II"* de Golub, figür, zemin ve izleyici arasında ilginç bir ilişki oluşturmuştur. Sanatçı, diğer serilerde olduğu gibi figürleri ham zemin üzerine yerleştirtmek yerine arka zemini oksit kırmızıya boyamıştır. Böylece Kırmızı arka planla şeklen Roma duvar resimlerine öykünürken, aynı zamanda da mecazi bir anlamda kan ve şiddet olgusunu vurgulamıştır. Diğer bir taraftan da figürler kırmızı zeminden dolayı izleyiciye doğru itilmiş ve resmin etkisi daha da artmıştır. İki figür resmin alanı içinde ters iki odağa bakarken ortadaki figür doğrudan izleyiciye gözlerini dikmiş durumdadır. Böylelikle izleyici bakan değil bakılan haline gelmiş, Paralı Askerler tarafından bir çeşit dikizlenme durumuna maruz bırakılmıştır.



Resim 52. Leon Golub, Mercenaries II, keten üzerine akrilik, 305x437 cm, 1979



Resim 53. Leon Golub, Mercenaries III, keten üzerine akrilik, 304x503 cm, 1980

Serinin sonraki resimlerinde arka planda daha fazla boşluklar olduğu ve resmin iki tarafında gruplaşmış figürlerin azaldığı görülür. Resminde siyahi bir paralı askerin beyaz paralı askerler bakışması görülmektedir. Bu sahne izleyiciye aynı tarafta olan ya da aynı işi yapan iki kişinin arasındaki ırkçılık kökenli düşmanlığı da sezdirir. Siyahi figür diğerinden bedenen daha güçlü bir fiziğe sahiptir ve elinde dönemin üstün silahlarından birini tutmaktadır. Birçok açıdan güçlü görünen siyahi figür, yine de karşısındaki kişi tarafından sözlü saldırılara karşı savunmasız izlenimi vermektedir.

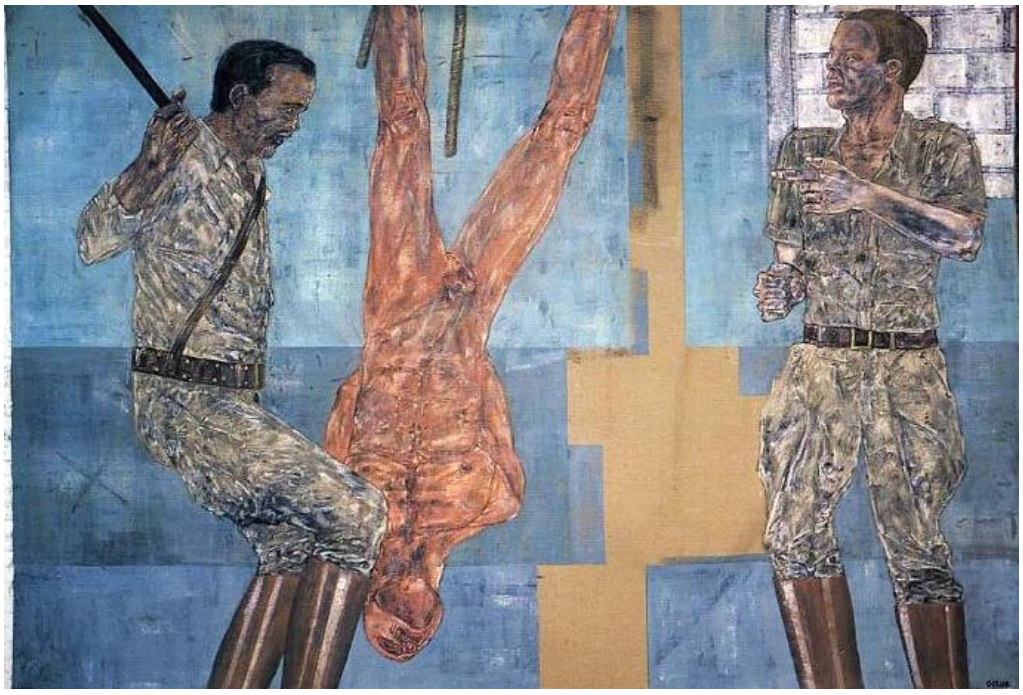


Resim 54. Leon Golub, Mercenaries IV, keten üzerine akrilik, 305x584 cm, 1980

Golub, "Mercenaries" serisindeki figürler için şunları söyler: "Amerika'nın iktidarını ya da genelde iktidar biçimlerini anlamak için etrafa bakmak gerek. Hükümetler ve uzantıları merkezi kontrol kullanmak istemedikleri zaman paralı askerler meydana çıkar. Hükümetlerin bunlarla resmi ilişkisi olmadığı için paralı askerlerin eylemleri hem belirsiz, hem de açıkça ortadadır (Newman, 1982, s.11).



Resim 55. Leon Golub, Mercenaries V, keten üzerine akrilik, 305x584 cm, 1984



Resim 56. Leon Golub, Interrogation I, keten üzerine akrilik, 304x447 cm, 1981

Golub, "Güç" kavramının toplumda ayırıcı özelliğe sahip sosyal bir yapı olduğunu söyler (Gumpert,1984,s.49). Ne var ki, az tanınmış toplumlarda terör ve işkencenin yoğunluğu paralı askerlerin mevcudiyeti ile doğru orantılıdır. Golub'un bir sonraki serisi de bu ilişkiyi inceler nitelikte, "Interrogators" [Sorgucular] üzerinde odaklanmıştır.



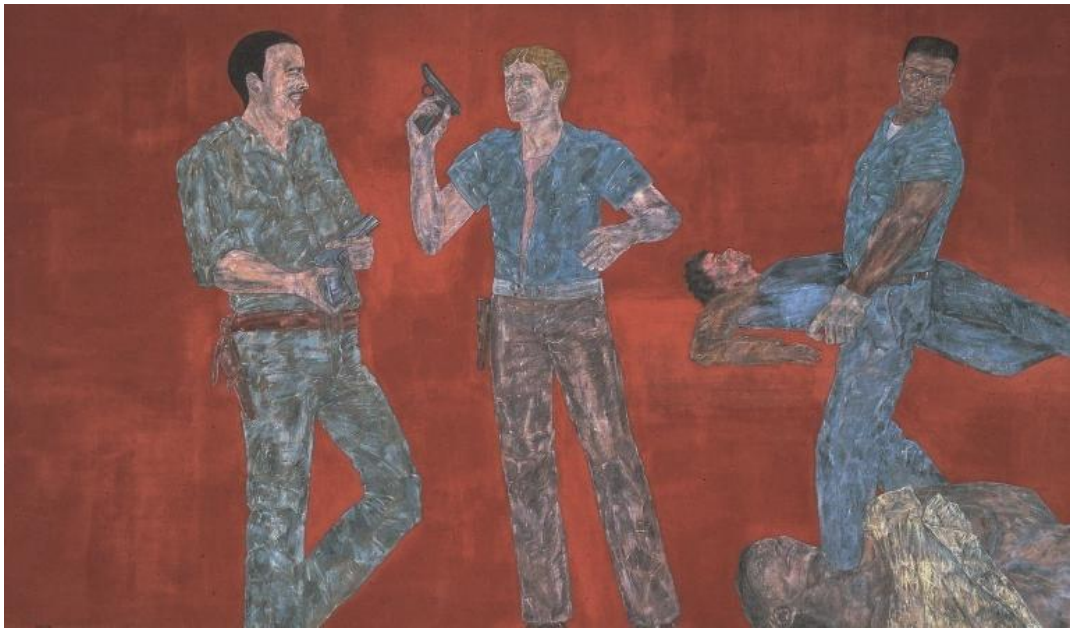
Resim 57. Leon Golub, Interrogation II, keten üzerine akrilik, 304x427 cm, 1981



Resim 58. Leon Golub, Interrogation III, keten üzerine akrilik, 304x421cm, 1981

"Interrogation" serisinde bulunan üç resmin tamamı 1981 yılında üretilmiştir. Bu betimlemelerde kurbanların ya ağzı tıkanmış ya topuklarından bağlanmış ya da fiziksel istismara uğradıkları görüntüler sahnelenmiştir. Resimlerin siyasi içeriğinin yanı sıra Golub, sorgucuların rollerini izleyicilerle yüzleştirmiştir. Sanatçı bu şekilde

izleyicileri açık bir şekilde bu sorgulama görüntülerine maruz bırakmıştır. Böylece Golub, izleyiciyi bu tür canavarca davranışlara dolaylı bir şekilde tanık etmiş, izleyicileri de bu duruma seyirci kalmaya zorlamıştır.



Resim 59. Leon Golub, White Squad I, keten üzerine akrilik, 304x518 cm, 1982



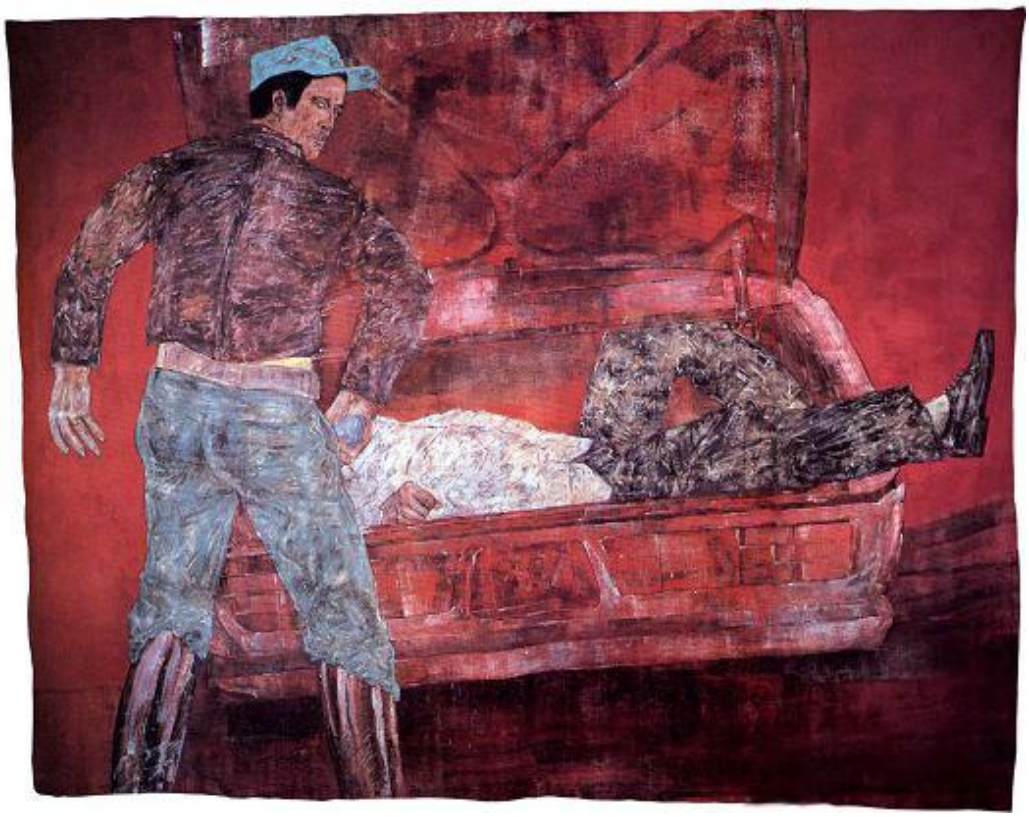
Resim 60. Leon Golub, White Squad II, keten üzerine akrilik, 304x475 cm, 1982

Leon Golub, "Sorgucular" serisini takip eden yıllarda, White Squad [Beyaz Manga] isimli beş resimden oluşan bir seri üretmiştir. Bu seride özellikle Latin Amerika

ülkelerinde sıkça karşılaşılan ve yaygınlaşan şiddet unsuru işlenmiştir. Resimler izleyiciye "güç" sahibi olanlar ve savunmasız olan figürleri göstermektedir. Golub bu resimlerin konusu hakkında şunları söyler: "Arjantin ve Şili gibi ülkelerde silahlı kuvvet elemanları ya da polisler, sözde çalışma saatleri içinde sözde görevlerini yerine getirirler fakat aslında çalışma saatlerinin bitiminde ya da sabahın erken saatlerinde düzensiz olarak operasyonlar yaparlar. Bunlara beyaz Manga ya da Ölüm Mangası denir." (Baigell, 1981, s.167).



Resim 61. Leon Golub, White Squad III, keten üzerine akrilik, 308x434 cm, 1982



Resim 62. Leon Golub, White Squad (El Salvador) IV, keten üzerine akrilik, 304x391 cm, 1983

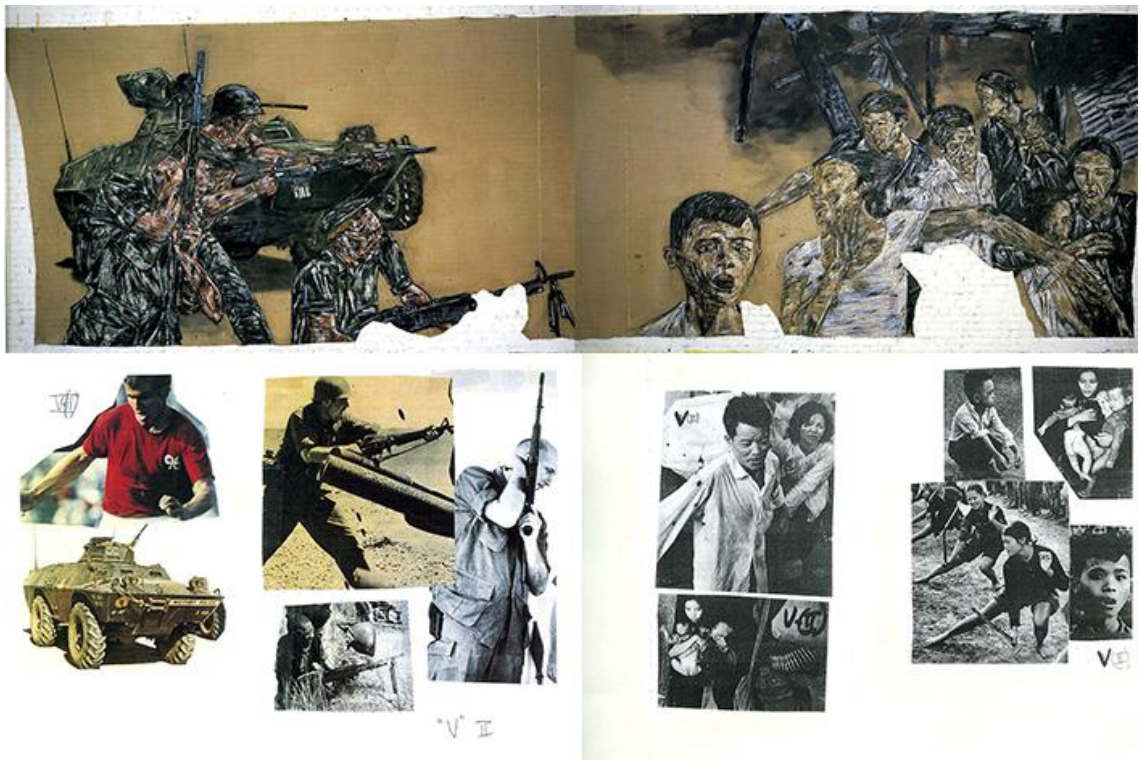


Resim 63. Leon Golub, White Squad V, keten üzerine akrilik, 304x408 cm, 1984

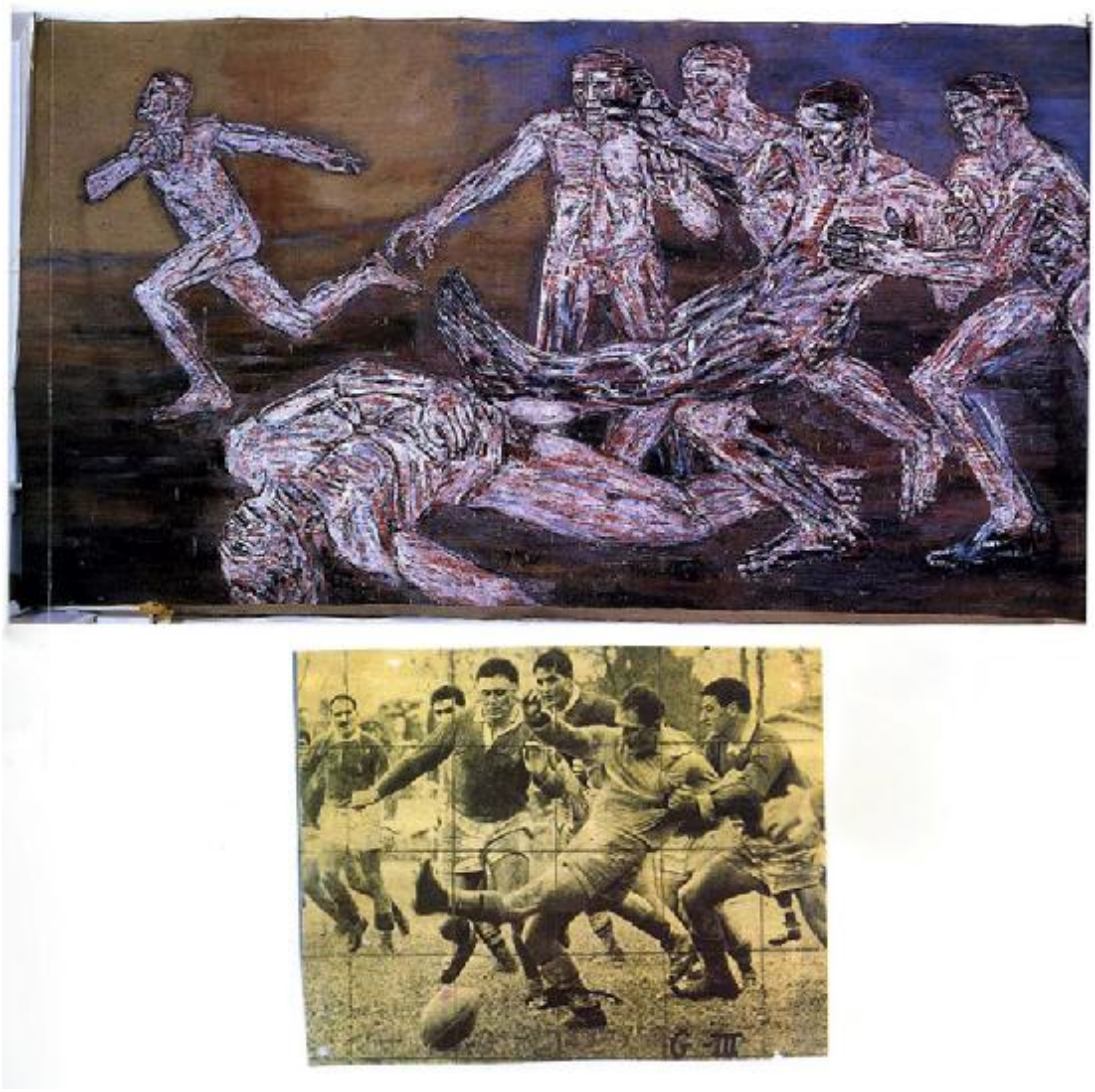
White Squad serisi genel itibari ile izleyiciyi resimlerde görülen olaylara dahil eder. Bir çeşit "Ölüm Mangası" insanları öldürmektedir. İzleyici ise bu duruma tanık olmaktan başka bir şey yapamaz. Bu serideki resimlerin bu denli etkileyici olmasının nedeni gerçek yaşamda böyle bir durumla karşılaştığımızda içine düşeceğimiz dehşetten kaynaklanır.

2.2.1.3. Leon Golub'da Fotoğrafın Resme Dönüşümü

Susan Sontag'a göre, "Fotoğraf toplamak dünyayı biriktirmektir" (Sontag, 2008, s.17). İnsan belleği çok zayıftır ve çabuk unutur. Bu nedenle de fotoğraf insan için kalıcı bir bellek yerine geçmiştir. Leon Golub, neredeyse hayatı boyunca fotoğraf biriktirmiş bir sanatçıdır. Leon Golub, David Procuniar ile yaptığı bir söyleşide bunu şöyle anlatır: "Ben her zaman malzeme için kaynak arayışındayımdır. Yıllarca fotoğraf toplayarak devasa bir fotoğraf arşivi elde ettim. İlgi alanlarım sürekli değişir benim. Örneğin, yaşlı kadınlar çalışacaksam onlarla ilgili fotoğraflar toparlarım" (Procuniar,1995).

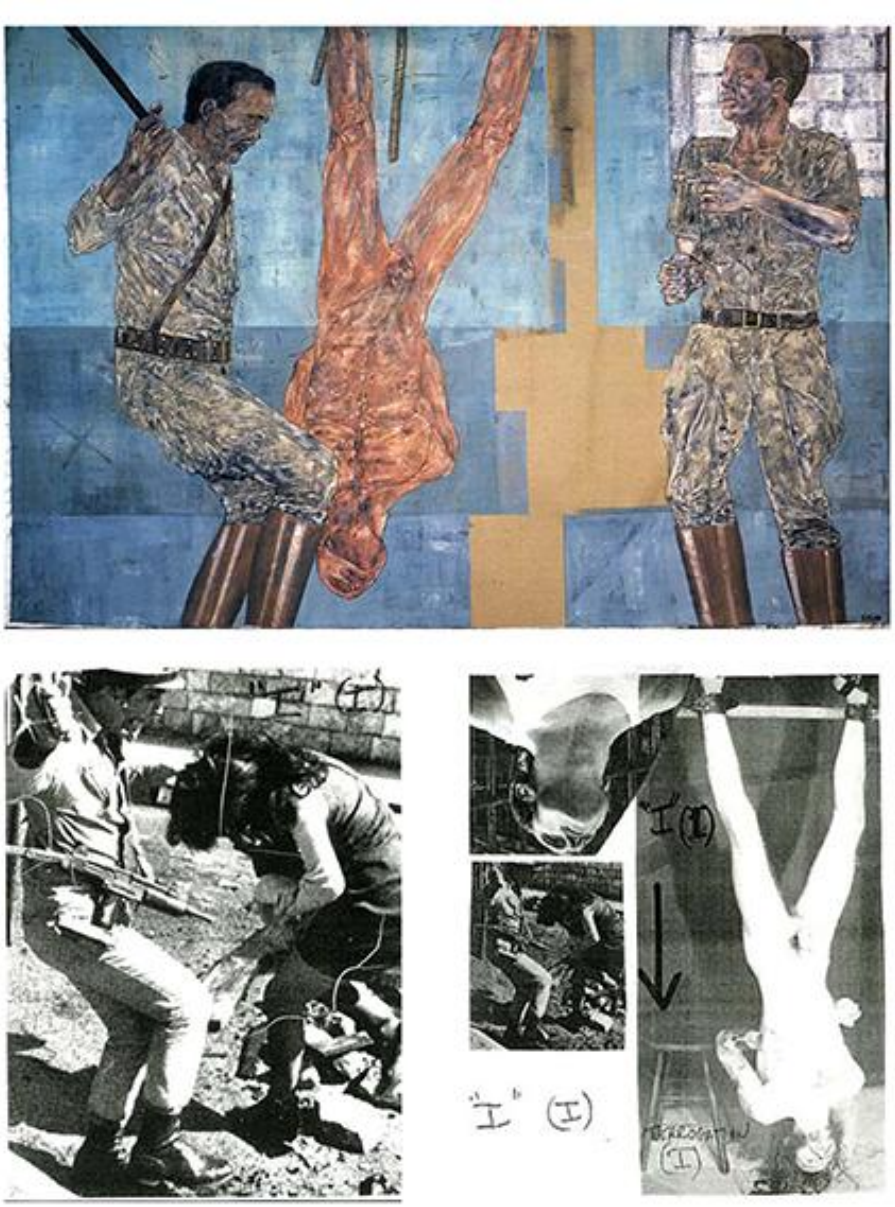


Resim 64. Leon Golub, Vietnam II, 1973 fotoğraf kaynakları ile birlikte



Resim 65. Leon Golub, Giantomachy III, 1966, fotoğraf kaynağı ile birlikte

Leon Golub, fotoğrafı bir bellek biçimi olarak gördüğü içindir ki, Golub sanatının kaynağı olarak fotoğrafı seçmiştir. Dergiler, gazete ve benzeri kaynaklardan kestiği fotoğraflarla kendisine devasa bir arşiv oluşturmuştur. Resme başlarken kurguladığı figürü oluşturmak için, arşivlediği fotoğraflardan seçimler yapar ve seçtiği bu fotoğrafları duvara gerdiği beze yapıştırır. Deseni çizerken, her bir fotoğrafı amacına göre konumlandırır, figürün nasıl durmasını istiyorsa ona göre birkaç ya da bir düzine fotoğrafı kaynak olarak kullanır. Kimi fotoğraftan, başın duruşunu kimilerinden kolları ve bacakların duruşunu referans alır, böylece Golub, kendi kafasında kurguladığı figürü elde etmiş olur.



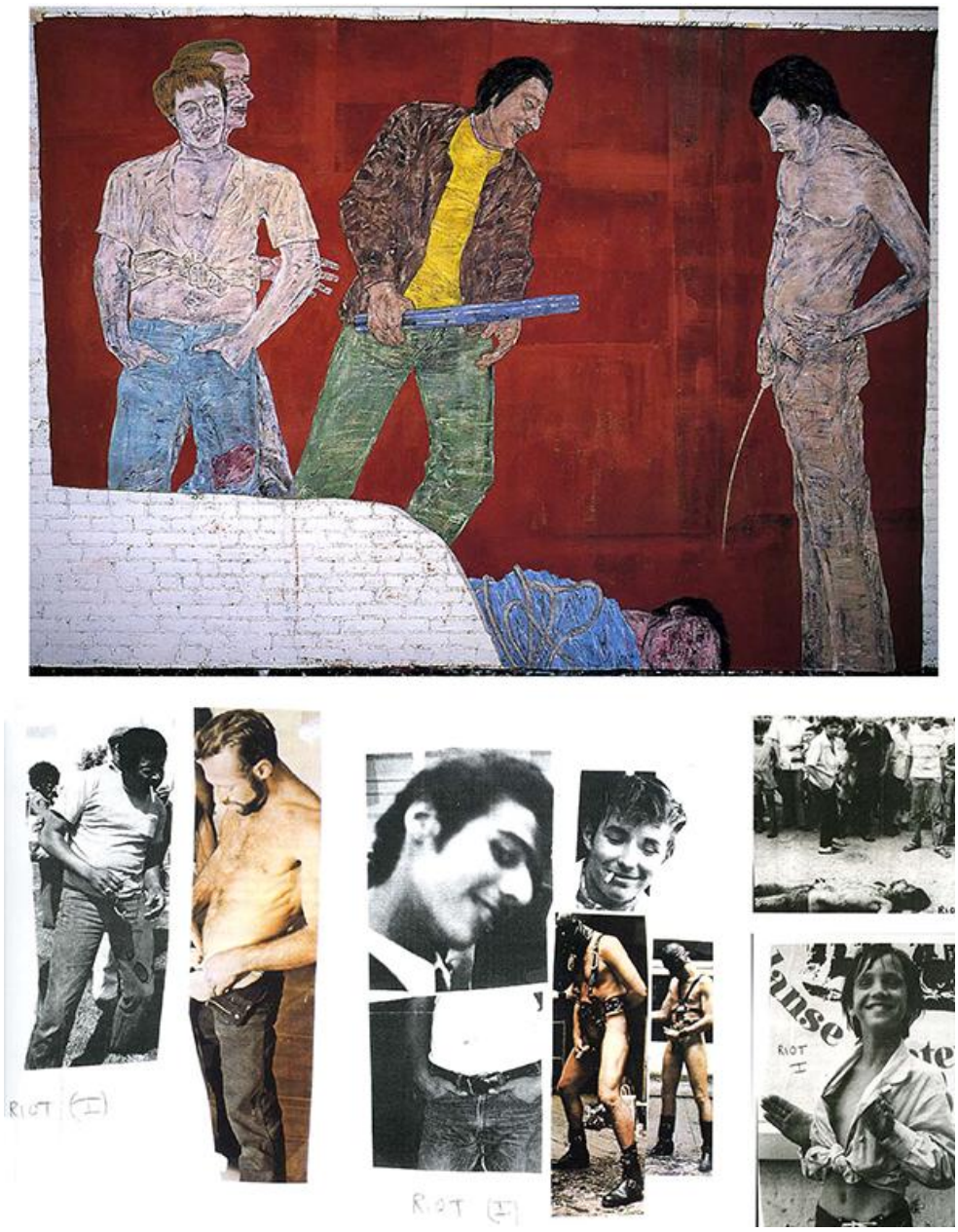
Resim 66. Leon Golub, Interrogation I, 1980–81, fotoğraf kaynakları ile birlikte

Leon Golub, “Dünyamızda neler olup bitiyor bununla ilgili bazı bağlantılar kurmaya çalışıyorum. Ve bunun içim modern dünyanın sunduğu sıra dışı belgeler olan fotoğraf ve filmleri kullanıyorum. İnsanlar şunu söylerler, ‘bütün fotoğraflar yalan söyler.’ Üzerinde durulması gereken aslında tam olarak bu değildir. Üzerinde durulması gereken şudur: Yalan aynı zamanda doğrudur da” (Strauss, 2001, s.52) der.

Golub resimlerinde fotoğrafı doğrudan bir gerçeklik alanı olarak kullanır:

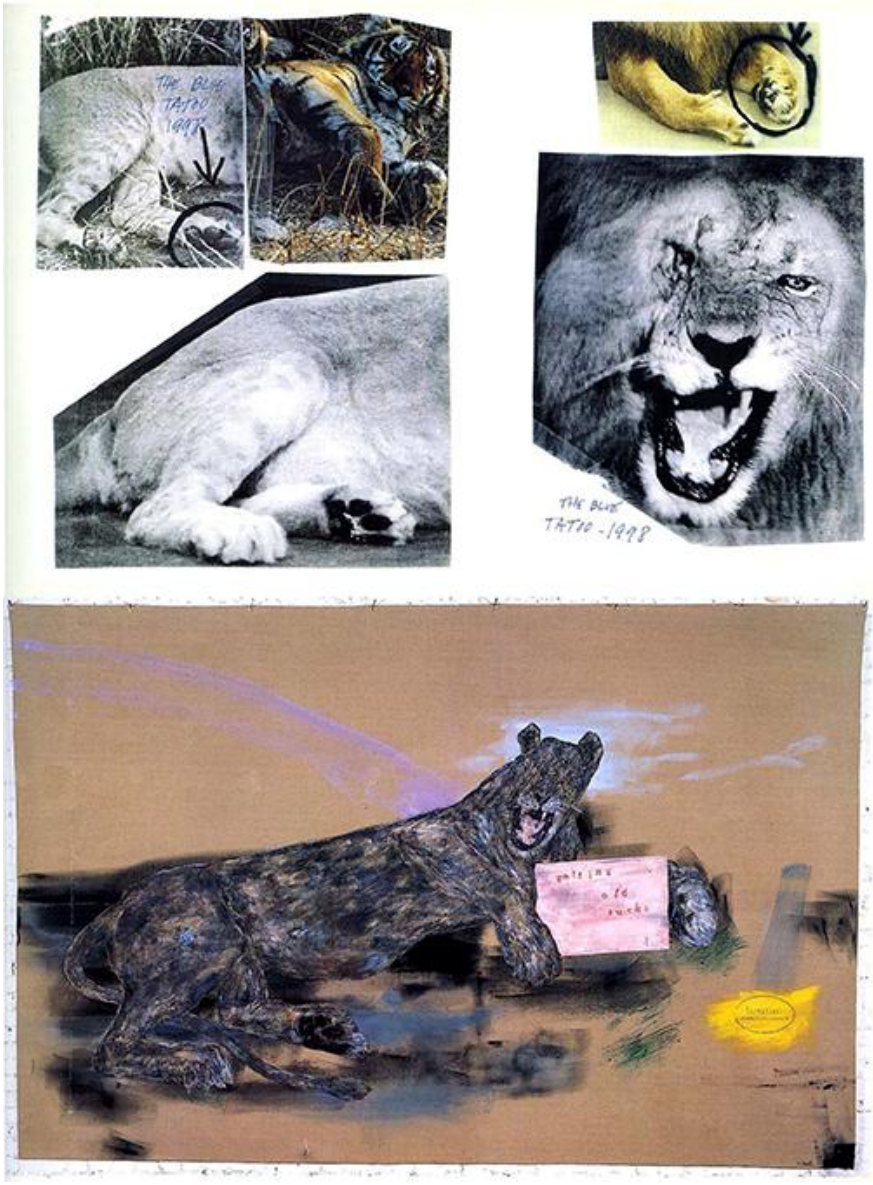
> “Yaptığım figürlerin ‘gerçek’ olmasını istememin haricinde hiç bir mantığı yok bu işin! … Kişilerin davranışları ve durumları güncel ve anlamlandırılabilir olmalı. Örneğin, daha erken dönemlerde yaptığım Vietnam resimleri, tipik

olarak sürekli olmamasına rağmen figürler birebir olarak resmedilmemiştir; fotoğraflardan alınmış olmalarına rağmen kısmen farklılar ama temelde bütündürler. Çoğu zaman bir figürü pek çok fotoğraf kullanarak oluştururum bunun sebebi de istediğim etkiyi oluşturabilme çabasıdır" (Procuniar,1995).



Resim 67. Leon Golub, Riot I, 1983, fotoğraf kaynakları ile birlikte

Golub'un yaptığı resimler, her şeyden önce, o'nun yaşadığı çağın tanığı olmaya çalıştığını gösteren kanıtlar sunar bize. Televizyondaki bir haber, gazetede yayınlanmış bir fotoğraf, Golub'un resmi içerisine rahatlıkla girebilir ve bu tanıklığın biçimlenmesine katılır.



Resim 68. Leon Golub, The Blue Tattoo, 1998, fotoğraf kaynakları ile birlikte

BÖLÜM IV

SONUÇ

20. yüzyılın bir anlamda savaşın ve şiddetin yüzyılı olması, sanatın savaş ve şiddetin yarattığı düşünsel iklimden çok yönlü olarak etkilenmesine neden olmuştur. Sanatçılar bir yandan bir uygarlık sorunu olarak savaşla ilgilenirken öte yandan da savaşın ve şiddetin, hayatın algılanışı üzerinde yarattığı etkiyle sanat kavrayışlarını yeniden biçimlendirmişlerdir.

Bir teknolojik olanak olarak fotoğraf ve ona dayalı teknolojiler hayatı ve sanatı biçimleyen her şeyi kayıt altına almakla kalmamış onların biçimlenmelerini de dolaysız şekilde yönlendirmişlerdir. Paul Nash, Fernando Botero ve Leon Golub gibi önde gelen sanatçılar hem fotoğraftan faydalanmışlardır hem de savaşı ve savaşın doğurduğu şiddeti sanat algılarının merkezi haline getirmişlerdir. Fotoğrafın savaş sahalarını görüntülemesi ve bunların belge niteliği kazanmasının kökleri Kırım Savaşı'na kadar dayanmaktadır. Kırım Savaşı'ndan önce 1846–48 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri ile Meksika arasında geçen savaşın ve Şubat 1849'da Fransa'nın, Papalığın desteğiyle Roma'yı kuşatmasının fotoğrafları çekilmiştir. Fakat düzenli bir şekilde takip edilen ilk savaş Roger Fenton'un 1855'de çekmeye başladığı ve hastalığından dolayı James Robertson'un çekmeye devam ettiği Kırım Savaşı'dır. Kırım Savaşı'nın yanı sıra bazı fotoğrafçılar, "(…) 1857-1858'de Sepoy İsyanı'nı (Hint Ayaklanması), 1860'da Çin'deki İkinci Afyon Savaşı'nı ve 1885'te Sudan'daki sömürge savaşlarını izlemiştir" (Sontag, 2005, s.50). Bu savaşlar dizini, Amerikan İç Savaşı'ndan Birinci Dünya Savaşı'na kadar devam eder. Fakat İspanya İç Savaşına kadar olan süreçte kullanılan fotoğraf makinelerinin ağır olması ve kurulumunun uzun sürmesi, savaş esnasını değilse de, savaşın ya da çatışmaların arkasında bıraktığı görüntüleri yakalamayı başarabilmiştir. Savaşın asıl yüzü İspanya İç Savaşı ile birlikte ortaya çıkmıştır. Bunun asıl nedeni ise yeni geliştirilen Ermanox ve Leica gibi taşınabilir fotoğraf makinelerinin üretilmesidir. Bu makinelerle birlikte hızlı ve ışığa duyarlı filmlerin geliştirilmiş olması, savaş alanlarındaki fotoğraflama koşullarını daha olanaklı bir hale getirmiştir.

Vietnam Savaşı'ndan bu yana toplum, televizyonlardan evlere kadar giren savaş görüntüleri ile her gün karşı karşıya kalmaktadır. Bu görüntülerle yüzleşmenin sıklığından dolayıdır ki savaş ve şiddet görüntülerine karşı toplumun tutumu

sıradanlaşmış durumdadır. Leon Golub'un savaş temalı resimlerinde ise günlük hayatın bir parçası haline gelmiş savaş ve şiddet görüntüleri, başka anlamlar içerisinde şekillenerek yeniden izleyicinin karşısına gelir ve izleyiciyi dehşete düşürür. Bu resimlerdeki durumlar ve figürler izleyicinin seyretmeyi tercih edeceği türden değildir. Çünkü Susan Sontag'ın da dediği gibi "savaş bir seyir malzemesi değildir" (Sontag, 2005, s.44).

Sonuç olarak savaş, ortaya çıktığı bölgelerde ardından yıkım ve katliamdan başka bir şey bırakmamıştır. 21. yüzyılda savaş, anlamsal olarak iki taraf arasında olan çatışma, yıkım ve katliamdan daha çok internet, televizyon ve diğer görsel iletişim araçları aracılığıyla toplumun gündelik hayatına yoğun bir biçimde karışan ve toplumun giderek duyarsızlaştığı bir durumdur.

KAYNAKÇA

Ahmatova, A. (1999). *Sobranie soçineniy v şeşti tomah, kniga pervaya 2.* Moskova: Ellis Lak.

Akad, M. T. (2011). *20. Yüzyıl savaşları ve 21. yüzyılın başında yakın tarihin savaşlarına bakış*. İstanbul: Kastaş Yayınevi.

Antmen, A. (2010). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Araştırma: (2012). http://www.opinion.co.uk/Newsroom_details.aspx?NewsId=88 adresinden 22 Eylül 2012 tarihinde edinilmiştir.

Armaoğlu, F. (2010). *20. Yüzyıl Siyasî Tarih,* İstanbul: Alkım Yayınları.

Baigell, M. (1981, May). The Mercenaries': An interview with leon golub. *Arts Magazine 55*(9), 167-169.

Baynes, K. (2008). *Toplumda sanat.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, J. (2003). *O ana adanmış*. İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, J. (2004). *Görme biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.

Cengizkan, K. (2004, Haziran). Gerçeğin sahteleşmesi dijital çağda fotoğrafik oyunlar. *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi, 37,* 42-44.

Clousewitz, C. V. (1997). *Savaş üzerine*. İstanbul: Spartaküs Yayınları.

Çınarlı, İ. (2009). http://biletsiz.com/halkla-iliskilere-etiksel-yaklasim/ adresinden 18 Kasım 2012 tarihinde edinilmiştir.

Ferruli, H. (1982). Leon golub talks of painting. (Söyleşi*). Arts Indiana Magazine, Arts Insight, Indianapolis.* Part I-May; Part II-June s.15.

Fırat, N. S. (2008) *Savaş fotoğraflarının kullanımı bağlamında propaganda ve manipülasyon*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Freund, G. (2008). *Fotoğraf ve toplum.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Gumpert, L., Rifkin, N. (1984). *Golub.* New York: The New Museum of Contemporary Art.

Gürbüz. M. V. (2011). *Vietnam savaşı*. İstanbul: Yitik Hazine Yayınları.

Hikmet, N. (2011). *Bütün şiirleri.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Kirby, T., & Rodley, C. (2007). *The Genius of photography* [Sinema Filmi]. İngiltere: BBC. Dk.00:10:51/00:11:03.

Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü.* İstanbul: Remzi Kitapevi.

Malina, J. F. (1968). *Kinetic painting: The lumidyne system.* Leonardo, *1,* .25-33

McNeill, W. H. (2005) *Dünya tarihi*. (A. Şenel, Çev.), Ankara: İmge Yayınevi.

Müftüoğlugil, Ö. (2006). *Küresel şiddet*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay.

Newman, M. (1982). *Leon Golub'la söyleşi*. London: Catalog, Institute of Contemporary Arts.

Okan, M. (2006). Tarihsel tanıklık olarak resim: goya'nın \"savaşın felaketleri\" dizisi için notlar. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,* 129-138. http://egitim.cu.edu.tr/efdergi/download/2006.2.32.63.pdf adresinden 22 Eylül 2012 tarihinde edinilmiştir.

Özdemir, B. (1996). *Fotoğrafik dil yetisinin evrimi bağlamında müdahale sorunsalı*. Yayımlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Procuniar, D. (1995). *Interview With Leon Golub.* New York: Journal of Contemporary Art, Inc. http://no-art.info/golub/interview-en.html adresinden 03 Aralık 2012 tarihinde edinilmiştir.

Ratclif, C. (1984). *Theater of power.* New York: Art in America.

Richard, W. (2006). *Robert Capa.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Sandler, I. (1978). Interview: Leon golub talks with ırving sandler. *Journal: Archives of American Art, 18,* 11-18.

Sontag, S. (2005). *Başkalarının acısına bakmak.* İstanbul: Agora kitaplığı.

Sontag, S. (2008). *Fotoğraf üzerine*. İstanbul: Agora kitaplığı.

Strauss, D. L. (2001). Where the camera cannot Go: Leon Golub on the relation between painting and photography. *Aperture, 16,*. 52-64

TDK. (2012). http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.51a47f52c4e9b8.83982278 adresinden 24 Mayıs 2012 tarihinde edinilmiştir.

Turak, P. (1999). Şiddetin incelenmesine yönelik sosyolojik bir araştırma. *Sosyoloji Dergisi, 7*(65), 12-13.

Türker, N. (2006). *Basında fotoğrafın kullanılması, fotoğrafın altyazı ile birlikte olayı ve durumu biçimlendirmesi.* Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

UNHCR: http://www.unhcr.org/cgibin/texis/vtx/iraq?page=briefing&id=4816ef534 adresinden 22 Eylül 2012 tarihinde edinilmiştir.

Whelan, R. (2006). ***Robert Capa.*** İstanbul: Agora Kitaplığı.

Yıldız, S. (2001). ***Fotoğrafya: Fotoğraftan Al Haberi.*** 10. Sayı. Fotoğrafya:http://www.fotografya.gen.tr/issue-10/serpil_yildiz.html adresinden 06 Mayıs 2012 tarihinde edinilmiştir.

Zıllıoğlu, M. (1996). ***İletişim nedir***. İstanbul: Cem Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı **:** İbrahim YILDIZ
Doğum Yeri ve Tarihi **:** Oğuzeli 22.08.1984
Adres **:** Kavaklık Mah. Mistir Aizli Sok. Pir Apt. No:26/6 Şahinbey/Gaziantep
Telefon **:** 0 555 528 5156
E-posta **:** ibrahimyildiz.art@gmail.com

EĞİTİM DURUMU

2013 **:** Yüksek Lisans, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Adana.
2008 **:** Lisans, Çukurova Üniversitesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü, Adana.
2002 **:** Lise, 19 Mayıs Lisesi, Gaziantep

YABANCI DİL

İngilizce **:** Çok iyi
İspanyolca **:** Biraz

İŞ DURUMU

Kasım 2011–Şubat 2012 **:** Öğretmen, Milli Eğitim Bakanlığı, Şahinbey Bilim ve Sanat Merkezi, Gaziantep
Şubat 2012–Haziran 2013: Araştırma Görevlisi, Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Gaziantep