

T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI



**KÜRESEL VE YEREL TOTALİTARİZMİN, SANATIN
ÜRETİMİ, TÜKETİMİ VE MÜLKİYETİ AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Dursun Ali KAZAN

Danışman

Doç. Dr. Hülya DEMİR

SAMSUN
2025

TEZ KABUL VE ONAYI

Dursun Ali KAZAN tarafından, **Doç. Dr. Hülya DEMİR** danışmanlığında hazırlanan “**KÜRESEL VE YEREL TOTALİTARİZMİN, SANATIN ÜRETİMİ, TÜKETİMİ VE MÜLKİYETİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 02.07.2025 tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı Adı Soyadı
Üniversitesi

Ana Bilim/Ana Sanat Dalı

Sonuç

Başkan

Prof. Dr. Metin EKER
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Resim Ana Bilim Dalı

☒ Kabul
☐ Ret

Üye

Doç. Dr. Hülya DEMİR
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Grafik Ana Bilim Dalı

☒ Kabul
☐ Ret

Üye

Doç. Dr. Hasan BALTACI
Amasya Üniversitesi
Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı

☒ Kabul
☐ Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

Prof. Dr. Faik Ahmet SESLİ
Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım Yüksek Lisans tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynaklarda gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

Etik Kurul Gerekli mi

Evet ☐ (Gerekli ise ekler kısmına ekleyiniz)

Hayır ☒

02 / 07 / 2025

Dursun Ali KAZAN

TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI

KÜRESEL VE YEREL TOTALİTARİZMİN, SANATIN ÜRETİMİ, TÜKETİMİ VE MÜLKİYETİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 20.07.2025 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 3

Tek kaynak oranı : % 1 çıkmıştır.

02 / 07 / 2025

Doç. Dr. Hülya DEMİR

ÖZET

KÜRESEL VE YEREL TOTALİTARİZMİN, SANATIN ÜRETİMİ, TÜKETİMİ VE MÜLKİYETİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Dursun Ali KAZAN
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı
Yüksek Lisans, Mayıs/2025
Danışman: Doç. Dr. Hülya DEMİR

Bu çalışmada, küresel ve yerel ölçekteki totaliter rejimlerin sanatın üretim, tüketim ve mülkiyet süreçleri üzerindeki dönüştürücü etkileri incelenmektedir. Adorno'nun kültür endüstrisi kavramından Gramsci'nin hegemonya kuramına, Foucault'nun iktidar-söylem ilişkilerinden Rancière'nin estetik rejim yaklaşımına uzanan çok katmanlı bir kuramsal çerçeve oluşturulmuştur. Nitel araştırma yöntemi benimsenmiş; arşiv taraması ve görsel söylem çözümlemeleri aracılığıyla veri toplanmıştır.

Nazi Almanyası'ndaki propaganda sanatı, Sovyet Sosyalist Gerçekçiliği ve güncel dijital otoriterlik örnekleri, karşılaştırmalı yöntemle değerlendirilmiştir. Bulgular, totaliter pratiklerin yalnızca devlet destekli üretim mekanizmalarını yönlendirmekle kalmayıp piyasa temelli tüketim modellerini de yeniden yapılandırıldığını ve özel mülkiyet rejimini ideolojik bir araç olarak kullandığını göstermektedir. Sanat, teşvik-ceza mekanizmalarıyla disipline edilmekte; tüketim alanı, kitlesel duygu mühendisliğine tâbi kılınmakta; mülkiyet ise sembolik sermaye tahakkümünün merkezî bir taşıyıcısı hâline getirilmektedir.

Sonuç olarak, sanat alanı totaliter rejimlerde iktidar stratejilerinin ekonomi ve kültür kesişimi noktalarında konumlandırılmaktadır. Bu durum, eleştirel sanat pratikleri için yeni karşı-hegemonik imkânların araştırılmasını zorunlu kılmakta; sanatın toplumsal muhalefet ve özgürleştirici potansiyeli üzerine yeniden düşünülmesi gereğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Totalitarizm, Sanat, Üretim, Tüketim, Mülkiyet

ABSTRACT

ANALYZİNG GLOBAL AND LOCAL TOTALİTARIANİSM THROUGH THE LENS OF ART PRODUCTION, CONSUMPTION, AND OWNERSHIP

Dursun Ali KAZAN

Ondokuz Mayıs University

Institute of Graduate Studies

Department of Painting

Master, June/2025

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Hülya DEMİR

This study examines the transformative effects of totalitarian regimes-both globally and locally-on the processes of art production, consumption, and ownership. A multi-layered theoretical framework has been constructed, spanning from Adorno's concept of the culture industry and Gramsci's theory of hegemony to Foucault's power-discourse relations and Rancière's aesthetic regime approach. A qualitative research method has been adopted, with data collected through archival research and visual discourse analysis.

The analysis employs a comparative approach to evaluate examples such as propaganda art in Nazi Germany, Soviet Socialist Realism, and contemporary forms of digital authoritarianism. Findings indicate that totalitarian practices not only direct state-sponsored production mechanisms but also restructure market-driven consumption models and utilize the regime of private ownership as an ideological instrument. Art is disciplined through reward-punishment mechanisms; the field of consumption is subjected to mass emotional engineering; and ownership becomes a central vehicle of symbolic capital domination.

In conclusion, the field of art under totalitarian regimes is positioned at the intersection of power strategies between economy and culture. This situation necessitates the exploration of new counter-hegemonic possibilities for critical art practices and reveals the need to rethink the emancipatory potential of art and its role in social opposition.

Keywords: Totalitarianism, Art, Production, Consumption, Ownership

ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının tamamlanmasında emeği geçen, her koşulda desteğini esirgemedi bana yol gösteren, rehberliği sayesinde tüm zorlukları aşmamı sağlayan danışmanım Doç. Dr. Hülya DEMİR hocama sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Dursun Ali KAZAN



İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAYI	i
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI	ii
TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem.....	2
1.1.1. Alt Problemler.....	3
1.2. Araştırmanın Amacı	4
1.3. Araştırmanın Önemi	4
1.4. Yöntem.....	5
1.5. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi	6
1.6. Sayıtlar	7
1.7. Sınırlılıklar	8
1.8. Kavramsal Çerçeve	9
1.9. Benzer Çalışmalar	10
2.TOTALİTARİZM VE SANAT.....	11
2.1. Sanatın Toplumsal ve Politik Rolü	11
2.2. Totalitarizm Kavramı ve Tarihsel Arka Planı	16
2.3. Totaliter Rejimlerin Sanat Politikaları	18
2.4. İdeoloji, Propaganda ve Sanat.....	21
2.5. Kuramsal Yaklaşımlar (örn. Adorno, Arendt, Marcuse, Jameson).....	34
3. KÜRESEL VE YEREL TOTALİTARİZMİN SANATSAL ÜRETİME	
ETKİLERİ	39
3.1. Küresel Totalitarizmin Sanata Müdahalesi	39
3.2. Küresel Totalitarizmin Tanımı ve Örnekleri.....	50
3.3. Sanat Üretiminde Sansür ve Oto-sansür	53
3.4. Sanatın Propagandadaki Rolü	56
3.5. Sanatçının Konumu ve Etik Duruşu.....	62

3.6. Yerel Totalitarizmin Sanata Etkileri	68
3.6.1. Yerel Totalitarizmin Sanattaki Dinamikleri ve İşleyişi	74
3.6.2. Yerel Sanat Pratikleri ve Kimlik İnşası.....	79
3.6.3. Sanatın İfade Özgürlüğü ile Yaratıcı Üretimlerin Gerilimi	86
4. TOTALİTER REJİMLERDE SANATIN TÜKETİMİ VE KÜLTÜREL	
YAYILIM DİNAMİKLERİ	94
4.1. Sanatın Yayılması ve Erişilebilirliği	95
4.2. Kültürel Bellek İnşasında Sanatın Toplumsal Rolü	98
4.3. Sanatın Totaliter Topumlardaki İzleyici Deneyimi	103
4.4. Dijital Çağda Sanatın Yeni İzleyici Rejimleri	105
5. SANATIN MÜLKİYETİ, PİYASALAŞMASI VE İDEOLOJİK	
ARAÇSALLAŞMASI	108
5.1. Sanat Eserlerinin Mülkiyeti ve Kontrolü	109
5.2. Sanat Piyasasının Totalitarizmle Etkileşimi.....	119
5.3. Sanatın Mülkiyetinin İdeolojik Amaçlarla Kullanımı	122
5.4. Kültürel Varlıkların İdeolojik Transferi.....	127
6. SONUÇ VE VARGILAR	131
6.1. Vargılar	133
7. KAYNAKÇA	136
ÖZ GEÇMİŞ.....	145

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1.	The Survivors, Kathe Kollwitz, 1923.....	14
Şekil 2.2.	Migrant Mother, Fotoğraf, Siyah-Beyaz, 28x35.5 cm. Dorothea Lange, Library of Congress, Washington D.C. 1936.....	14
Şekil 2.3.	Stalin ve Vorosilov Kremlin’de Yürürken, Aleksandr Gerasimov, 1938.....	19
Şekil 2.4.	“NSDAP Ailesi”, Afiş, Nazi Almanyası, 1930’lar.	22
Şekil 2.5.	He болтай! (“Konuşma!”), Sovyet Propaganda Afişi, Moskova, Nina Vatolina 1941.	23
Şekil 2.6.	Leni Riefenstahl, <i>Triumph des Willens</i> “İradenin Zaferi”, Belgesel Film Afişi, Nazi Almanyası. 1935.	24
Şekil 2.7.	Beat the Whites with the Red Wedge, El Lissitzky, 1919.	26
Şekil 2.8.	The Red Detachment of Women. Soldiers of the Women's Detachment performing rifle drill in Act II, National Ballet of China production, 1972.....	28
Şekil 2.9.	“Let Mao’s Philosophy Be Our Strongest Weapon.” Çin propaganda afişi, 1970.	29
Şekil 2.10.	Works From Degenerate Art, Munich, 1937.....	30
Şekil 2.11.	Wahlplakat zur Reichstagswahl, 1920.	31
Şekil 2.12.	In the Beginning Was the Word, Hermann Otto Hoyer, 1937.....	32
Şekil 2.13.	Meyerhold’s Theatre of the Revolution, The Big Hearted Cuckold, Set Design, Lyubov Popova, 1922.	33
Şekil 2.14.	Stalinists! Broaden the front of shock workers, 1930.	34
Şekil 2.15.	“Dein KdF Wagen.” Nazi Propaganda Afişi, Kraft durch Freude Programı kapsamında, Almanya, 1938.	35
Şekil 3.1.	All of Germany Listens to the Führer with the People's Radio, 1936.....	41
Şekil 3.2.	Mostra della Rivoluzione Fascista, Exhibition of the Fascist Revolution, Carlo Vittorio Testi, 1933.....	43
Şekil 3.3.	German students are called upon to fight for the Fuhrer and the people, 1935.	45
Şekil 3.4.	The Motherland Calls, Iraklii Moiseevich Toidze, 1941.	47

Şekil 3.5. “Bitter Campari - I fari dell’avvenire”, Fortunato Depero, 1932.....	48
Şekil 3.6. Tacete! Italian World War II, Gino Boccasile, 1941.	58
Şekil 3.7. I want you for U.S. Army: Nearest Recruiting Station, James Montgomery Flagg, 1917.....	59
Şekil 3.8. Love Is In The Air, Original Mural, Banksy, 2022.....	61
Şekil 3.9. Guernica, Pablo Picasso, 1937.	63
Şekil 3.10. This is Nazi Brutality, Ben Shahn, 1942.....	65
Şekil 3.11. Hurrah, die Butter ist alle! John Heartfield, 1934.	67
Şekil 3.12. Long live the great unity of all the peoples of the whole nation, Yang Junsheng, 1957.....	69
Şekil 3.13. Long live the unity and brotherhood of the workers of all nationalities of the USSR! Serov Vladimir Aleksandrovich, 1934.....	70
Şekil 3.14. No Pasarán! Spanish Civil War, 1936.....	73
Şekil 3.15. Karşı Devrimcileri Bastır, Aydınlık Günleri Korum! Wang Shoumu, 1951.....	75
Şekil 3.16. Feind Hört Mit! Eisenbahn, 1944.....	78
Şekil 3.17. Pazar Günü Alameda Parkı’nda Rüya, Diego Rivera, 1947.	80
Şekil 3.18. Chion-in Temple Gate, Hiroshi Yoshida, 1935.....	81
Şekil 3.19. Dónde Están Los Desaparecidos, 1977-Günümüz.	83
Şekil 3.20. Si Se Puede, Boycott Lettuce & Grapes, 1977.....	85
Şekil 3.21. Man at the Crossroads, Diego Rivera, 1933.....	87
Şekil 3.22. Soweto, Anti Apartheid Movement, Remember Soweto, 1976.....	90
Şekil 3.23. The Problem We All Live With, Tuval üzerine yağlıboya, 91 × 150 cm. Norman Rockwell Museum, Stockbridge, Massachusetts, Norman Rockwell, 1964.	92
Şekil 4.1. The cover of the “Degenerate Art” exhibit brochure, 1937.	96
Şekil 4.2. Chairman Mao Goes To Anyuan, Liu Chunhua, 1968.	97
Şekil 4.3. Worker and Kolkhoz Woman, Vera Mukhina, 1937.	99
Şekil 4.4. Cathedral of Light, Nuremberg Rally, Albert Speer, 1937.	100
Şekil 4.5. La Lutte Continue (Mücadele Sürüyor), Atelier Populaire, 1968.....	101
Şekil 4.6. Bleep - Everyday: The First 5000 Days, NFT, 2021.	107
Şekil 5.1. Ein Volk, Ein Reich, Ein Führer! Carl Werner, 1938.	112
Şekil 5.2. The Defence of Sevastopol, Alexander Deineka, 1942.	113
Şekil 5.3. Die Partei & Die Wehrmacht "İkiz Heykelleri", Arno Breker, 1939. ...	114

Şekil 5.4. Cubism and Abstract Art Exhibition, The Museum of Modern Art, 1936.....	114
Şekil 5.5. Barnes Foundation, Alfred C. Barnes, Collection, 1920-Günümüz.....	116
Şekil 5.6. Comedian, Maurizio Cattelan, 2019.	117
Şekil 5.7. Die Partei & Die Wehrmacht, Arno Breker, 1939.	120
Şekil 5.8. Hitler ve Sağında İtalyan Faşist Diktatör Mussolini, Entartete Kunst (Yoz Sanat) Sergisi, Münih, 1937.	121
Şekil 5.9. Glory To The Heroic Officers And Soldiers Of The Korean People's Army, 1980.....	122
Şekil 5.10. Esodo Pratelli. Room A, Exhibition of the Fascist Revolution, Rome, 1932-1934.....	123
Şekil 5.11. The Sunshine of Mao Zedong Thought Illuminates the Path of the Great Proletarian Cultural Revolution, 1967.....	124
Şekil 5.12. Çift portre seti, Kim Il-sung & Kim Jong-il, 1970-Günümüz.....	125
Şekil 5.13. Banksy, Love is in the Bin, Sotheby's müzayede evi, Londra. Fotoğraf: Sotheby's. 2018.	126
Şekil 5.14. "Nazi Looted Art Storage – Neuschwanstein Castle", 1945.	128
Şekil 5.15. "Benito Mussolini at the Roman Forum Exhibition", 1937.	129
Şekil 5.16. "Benin Bronzes at the British Museum", 2018.	130

1. GİRİŞ

Sanat, tarih boyunca farklı biçimlerde özgürlüğün alanı olmayı denemiştir; ancak egemen düşünce sistemlerinin etkisinden tamamen azade olamamıştır. Yöneten ile yönetilen arasındaki görünmeyen hatlarla estetik alanın da şekillendirildiği bir dünyada; sanat eserinin kime ait olduğu, nasıl üretildiği ya da kimler için erişilebilir olduğu, her zaman bir iktidar meselesi olarak değerlendirilmiştir. Bir tapınak freskinden bir propaganda afişine, bir saray koleksiyonundan dijital bir NFT'ye kadar sanatın tarihsel serüveni, egemenliğin biçim değiştiren yüzleriyle birlikte yorumlanmalıdır. Sanatın özerklik iddiası bu nedenle, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda mülkiyetsel, ekonomik ve ideolojik sınırların da sürekli yeniden çizildiği bir mücadele alanı olarak tanımlanmaktadır.

Totalitarizm, modern siyasal düşüncenin en keskin otoriterlik biçimlerinden biri olarak, toplumsal yaşamın tüm alanlarını kapsayan kapsamlı bir denetim mekanizması tarafından inşa edilmektedir. Hannah Arendt'in (1951) çözümlemelerinde bu rejim biçimi, bireyin hem kamusal hem de özel alanlardaki özerkliğinin bütünüyle ortadan kaldırıldığı, yaşamın tüm pratiklerinin ideolojik bir bütünlük içinde yeniden düzenlendiği bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Friedrich ve Brzezinski (1965) ise totalitarizmi, tek merkezden yönetilen siyasal denetim ağları, tek parti egemenliği, ideolojik manipülasyon, propaganda aygıtlarının mutlak kontrolü, ekonomik müdahale düzenekleri ve meşruiyetini şiddetten alan bir tahakküm modeli olarak açıklamışlardır. Bu tanımlarda, yalnızca siyasal kurumlar değil, kültürel üretim alanları da kapsanan bir baskı mimarisi olarak gösterilmektedir. Sanat bu bağlamda, ifade özgürlüğünün ötesinde bir anlam taşımakta; toplumsal hafızanın kurgulandığı, ideolojinin biçim kazandığı, direnişin ya da boyun eğmenin estetikle temsil edildiği bir alan hâline getirilmektedir. Totaliter sistemlerde sanat, içerik ve form açısından yeniden inşa edilen, normatif söylemler doğrultusunda işlevselleştirilen bir müdahale nesnesine dönüştürülmektedir.

Sanat, tarih boyunca ideolojilerin, inanç sistemlerinin ve siyasal yapıların yansıdığı bir temsil düzlemi olarak işlev görmüştür. Özellikle otoriter ve totaliter rejimler tarafından, sanat kitlelerin düşünce yapısını şekillendirecek bir araç olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle, sanatın üretim, tüketim ve mülkiyet biçimleri, çoğu zaman iktidar tarafından müdahale edilen stratejik alanlar arasında konumlandırılmıştır. Modern çağın siyasal yapıları içinde totalitarizm, bu müdahaleyi

sistematikleştiren, kültürel üretim alanlarını ideolojik hegemonyanın bir uzantısı hâline getiren en kapsamlı rejim tiplerinden biri olarak öne çıkarılmaktadır.

21. yüzyılın tarihsel seyri, ulus-devlet merkezli totaliter yapıların yanı sıra dijitalleşme, algoritmik yönlendirme ve kültürel homojenleşmeye dayalı yeni nesil küresel denetim biçimleriyle de şekillendirilmeye devam edilmektedir. Bu durum, sanatın fiziksel alanların dışına çıkarılarak dijital platformlarda gözetim altına alındığı çok katmanlı bir denetim yapısını ortaya çıkarmaktadır.

Shoshana Zuboff'un gözetim kapitalizmi kavramı (2019), kullanıcı verilerinin ticarileştirilmesi yoluyla bireysel davranışların öngörülmesini ve yönlendirilmesini açıklayan bir paradigma olarak öne sürülmektedir. Bu bağlamda dijital sanat platformları, algoritmalar aracılığıyla hangi eserlerin görünür olacağına karar veren denetim mekanizmalarına dönüştürülmektedir. Sanatçının üretim süreci ile izleyicinin tüketim biçimi, veri temelli yönlendirme ve reklam algoritmaları tarafından şekillendirilmektedir. Aynı şekilde, Pierre Bourdieu'nün kültürel sermaye teorisi (1986), estetik üretimin iktidar ilişkileriyle nasıl iç içe geçtiğini açıklamak açısından bu çalışmaya kuramsal zemin sunmaktadır. Araştırmada, eleştirel teori geleneğine bağlı olarak Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi yaklaşımı (Horkheimer & Adorno, 2002), Michel Foucault'nun bilgi-iktidar ilişkisini analiz ettiği Disiplin ve Ceza (1995) başta olmak üzere, modern gözetim pratiklerine dair çözümlemeleri ve Gramsci'nin hegemonya kavramsalı (1971) ekseninde şekillenen bir kuramsal çerçevede konu ele alınmaktadır.

Tez, altı ana bölümden oluşturulmuştur. İlk bölümde, çalışmanın kuramsal temelleri ve temel kavramları ortaya konulmuştur. Ardından, totalitarizm ile sanat arasındaki tarihsel ve kavramsal ilişki irdelenmiştir; üçüncü bölümde ise küresel ve yerel düzeylerdeki totaliter rejimlerin sanat üretimine etkileri karşılaştırmalı biçimde analiz edilmiştir. Tüketim süreçlerine yönelik müdahaleler dördüncü bölümde ele alınmış; mülkiyet ilişkilerinin dönüşümü ise beşinci bölümde incelenmiştir. Son olarak, elde edilen bulgular ışığında genel bir değerlendirme ve çözüm önerileri altıncı bölümde sunulmuştur.

1.1. Problem

Bu araştırmanın temel problemi; küresel ve yerel ölçekte işleyen totaliter yapılar tarafından sanatın üretim, tüketim ve mülkiyet biçimlerine yönelik olarak

gerçekleştirilen müdahalelerin, sanatın toplumsal rolü üzerindeki dönüştürücü etkilerinin çok yönlü bir şekilde ortaya konulması biçiminde tanımlanmıştır. Söz konusu müdahaleler, yalnızca baskı yoluyla değil; aynı zamanda ekonomik yapılar, kültürel sermaye ve medya araçları kullanılarak oluşturulan daha rafine kontrol mekanizmaları aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Sanatın, içeriksel ve yapısal olarak bu baskı alanları içinde yeniden biçimlendirilmesi, sanatçıların yaratıcı özne olarak konumunun sorgulanır hâle getirilmesine neden olmaktadır. Diğer yandan, sanat alanında gelişen alternatif üretim modelleri de bu denetim sistemlerine karşı birer direniş stratejisi olarak değerlendirilmektedir ve bu durum, bazı alt problemlerin ortaya atılmasını gerekli kılmaktadır.

Çalışma, bu bağlamda şu temel sorular etrafında şekillendirilmektedir:

1.1.1. Alt Problemler

- Totaliter rejimler, sanatın üretim sürecine hangi yapısal, ideolojik ve teknolojik mekanizmalarla müdahale etmektedir?
- Sanatın tüketimi ve izleyici deneyimi, küresel ve yerel denetim biçimlerinden nasıl etkilenmektedir?
- Sanat eserlerinin mülkiyeti üzerinden yürütülen ideolojik kontrol, kültürel özerklik ve ifade özgürlüğü üzerinde nasıl bir sınırlandırma oluşturmaktadır?
- Totaliter sistemler karşısında sanat alanında gelişen alternatif üretim ve dolaşım modelleri hangi direniş biçimlerini ortaya koymaktadır?
- Dijitalleşme ve gözetim kapitalizmi bağlamında, yeni medya sanatları bu müdahale biçimlerine karşı nasıl bir karşı söylem üretebilmektedir?

Bu alt sorular aracılığıyla, sanatın üretim-tüketim-mülkiyet üçgeni üzerinden totalitarizmin estetik alanla kurduğu ilişkinin çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Bu sorulara verilen cevaplar doğrultusunda çalışma; hem siyasal rejimlerin kültürel alan üzerindeki etkilerinin kavramsal düzeyde açıklanmasını, hem de sanatın potansiyel direniş araçları olarak nasıl yeniden konumlandırılabilceğini analiz etmeyi hedeflemiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, totaliter rejimlerin sanat üzerindeki etkilerinin üretim, tüketim ve mülkiyet eksenlerinde incelenmesi yoluyla, sanatın toplumsal özgürlük alanlarıyla kurduğu ilişkinin kavramsal ve tarihsel düzeyde çözümlenmesidir.

Tezin bulgular kısmında, totaliter sistemler tarafından sanata yönelik gerçekleştirilen müdahaleler hem tarihsel örnekler hem de kuramsal yaklaşımlar üzerinden analiz edilerek, sanatın bu rejimler altında nasıl araçsallaştırıldığı ve ideolojik bir aygıt hâline getirildiği ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu süreçte, sanatçının yaratıcı özgürlüğünün sınırlandırılması, sansür ve otosansür mekanizmalarının işletilmesi, estetik tercihlerde normatif kodların dayatılması ve sanat eserlerinin sergilenme, mülkiyet ve dolaşıma girme biçimlerinin merkezi bir denetim altında şekillendirilmesi, çalışmanın odaklandığı başlıca meseleleri oluşturmaktadır. Ayrıca bu tezde, farklı coğrafyalarda ve dönemlerde yaşanmış totaliter deneyimlerin sanat üzerindeki yansımaları, karşılaştırmalı bir çerçevede ele alınarak, söz konusu yapıların hem ortak stratejileri hem de özgül farklılıkları ortaya konulmak istenmiştir. Hem küresel düzlemdeki totaliter örnekler (örneğin Nazi Almanyası, Stalin dönemi SSCB, günümüz otoriter dijital yapıları) hem de yerel baskı pratikleri üzerinden sanatın nasıl yeniden biçimlendirildiği tartışmaya açılmıştır. Bu amaçlar doğrultusunda çalışma, geçmişin analizine ek olarak, günümüzde sanatın dijitalleşme ve gözetim kapitalizmi bağlamında maruz kaldığı yeni müdahale biçimlerine de ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın ana hedefi ise, sanatın bir ifade biçimi olarak özgürleşebilmesi için tarihsel deneyimlerden hareketle eleştirel bir farkındalık geliştirilmesi ve kültürel alanın demokratikleşmesine yönelik düşünsel katkılar sunulmasıdır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışmada, sanatın totaliter rejimler altındaki dönüşümü; üretim, tüketim ve mülkiyet bağlamlarında ele alınarak, sanat-siyaset ilişkisi disiplinler arası bir kuramsal çerçevede tartışmaya açılmaktadır.

Totalitarizmin kültürel alanda oluşturduğu ideolojik baskı mekanizmaları aracılığıyla, sanatın ifade biçimleri, estetik kodları ve dolaşım pratikleri yeniden biçimlendirilmektedir. Bu durumun tarihsel örneklerle karşılaştırmalı biçimde incelenmesi, sanatın toplumsal işlevi, estetik özerkliği ve kültürel direniş potansiyeli gibi başlıkların yeniden değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır.

Araştırmanın önemli katkılarından biri, yalnızca tarihsel değil; aynı zamanda güncel otoriter eğilimlerin sanat alanındaki yansımalarının da göz önüne alınmasıdır. Gözetim kapitalizmi, dijital sansür ve kültürel hegemonya gibi çağdaş olgular tarafından, totaliter yapılarla benzer kontrol stratejileri üretilmektedir.

Bu bağlamda, çalışma geçmiş ve güncel müdahale biçimleri birlikte değerlendirilerek, sanatın özgürlük, kimlik inşası ve toplumsal hafıza ile kurduğu ilişki eleştirel bir bakış açısıyla sorgulanmaktadır. Ayrıca bu tezde, sanatın baskı altında geliştirdiği alternatif üretim ve dolaşım modelleri görünür kılınarak, yaratıcı direnişin biçimlerinin analiz edilmesine olanak tanınmaktadır.

Bu yönüyle çalışma, sanat araştırmaları, kültürel çalışmalar ve siyaset bilimi gibi alanlar arasında kurduğu geçişkenlik sayesinde hem teorik hem de yöntemsel düzlemde yeni araştırma yollarının açılmasına katkı sunmaktadır.

1.4. Yöntem

Bu araştırma, sosyal bilimler alanında yer alan kültür, sanat ve siyaset ilişkilerini inceleyen kuramsal bir çerçevede konumlandırılmış olup, nitel araştırma paradigması temelinde yapılandırılmıştır.

Yöntemsel tercih, araştırma probleminin çok katmanlı yapısı ve disiplinler arası doğası dikkate alınarak belirlenmiştir. Çalışma kapsamında, başlıca yöntem olarak belge (doküman) analizi kullanılmış; bu yönetime destekleyici nitelikte karşılaştırmalı tarihsel çözümleme ve örnek olay incelemesi (case study) teknikleri de dâhil edilmiştir. Belge analiziyle, özellikle sanat eserlerinin üretildiği tarihsel, siyasal ve kültürel bağlamlar sistematik biçimde taranmıştır; karşılaştırmalı tarihsel analiz aracılığıyla, farklı rejimlerdeki sanatsal üretim biçimleri arasında benzerlikler ve ayrışmalar belirlenmiştir. Örnek olay yöntemi ise belirli sanat eserleri ya da olaylar üzerinden derinlemesine çözümlemeler yapılmasına olanak tanımıştır. Araştırmada görsel çözümleme, biçimsel kompozisyon analizinden ziyade, sanat eserlerinin taşıdığı sembolik, ideolojik ve kültürel anlam katmanlarını ortaya koymaya yönelik olarak gerçekleştirilmiştir. Anlam odaklı bu yaklaşımda, sanat ürünlerinin ideolojik söylem taşıyıcısı olarak nasıl konumlandırıldığı, yorumlayıcı (hermeneutik) ve eleştirel analiz teknikleri kullanılarak çözümlenmiştir. Görseller, politik ve kültürel birer temsil olarak ele alınmış; bu temsilin taşıdığı anlamlar kuramsal bir bağlamda değerlendirilmiştir.

Bu yöntemsal yapı, araştırmanın amacıyla tutarlı bir biçimde, sanatın üretim, tüketim ve mülkiyet süreçlerinin totaliter rejimler tarafından nasıl biçimlendirildiğini derinlemesine kavramsallaştırmak üzere oluşturulmuştur.

1.5. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın evreni, sanatın üretim, tüketim ve mülkiyet biçimlerinin totaliter rejimler tarafından biçimlendirildiği tarihsel ve güncel bağlamlarda ortaya çıkan kültürel pratikler ile sanat ürünlerini kapsamaktadır. Bu evren, hem 20. yüzyılda farklı coğrafyalarda yaşanmış olan otoriter-totaliter siyasal yapılar (örneğin Nazi Almanyası, Stalin dönemi Sovyetler Birliği, Mao dönemi Çin) hem de çağdaş dijital gözetim toplumlarının kültürel üretim pratiklerini içeren geniş bir tarihsel ve coğrafi yelpazeyi barındırmaktadır.

Araştırmanın örnekleme ise, amaçlı örnekleme (purposeful sampling) tekniğiyle belirlenmiştir. Bu kapsamda, totaliter rejimlerde sanatın propaganda aracı olarak kullanıldığına dair açık göstergeler taşıyan seçili sanat eserleri, sergi uygulamaları, sansür vakaları ve sanatçı söylemleri çalışmaya dâhil edilmiştir. Örneklem seçiminde, sanat eserlerinin biçimsel özelliklerinden ziyade taşıdıkları politik temsil gücü, ideolojik kodlama biçimi ve toplumsal etkileşim bağlamı dikkate alınmıştır.

Bu doğrultuda, örneklem şu bileşenleri içermektedir:

Tarihsel örnekler: Nazi Almanyası'nda “yoz sanat” olarak damgalanan ekspresyonist eserler ve Hitler'in sanat politikaları; Sovyetler'de sosyalist gerçekçilik örnekleri ve sansür uygulamaları; Kültür Devrimi sırasında Çin'de sanatın ideolojik olarak araçsallaştırılması.

Çağdaş örnekler: Çin, Rusya ve İran gibi günümüzde de otoriter özellikler taşıyan rejimlerde üretilmiş güncel sanat işleri ile bu işlere yönelik sansür veya müdahale örnekleri.

Dijital çağ örnekleri: Gözetim kapitalizmi ve algoritmik denetim altında sanat üretimi yapan günümüz sanatçılarının, özellikle dijital medya alanında geliştirdiği direniş pratikleri ve yeni medya sanatı bağlamında ortaya konulan karşı söylem temelli işler.

Bu seçilmiş örnekler üzerinden sanatın nasıl biçimlendirildiği, sınırlandırıldığı ya da dönüştürüldüğü çok boyutlu biçimde analiz edilmiştir. Örneklem, farklı tarihsel

kesitlerden ve siyasal rejimlerden seçilerek karşılaştırmalı çözümleme olanağı sağlamıştır.

1.6. Sayıtlar

Çalışmada, “totalitarizm” kavramı, Arendt (1951) ile Friedrich ve Brzezinski (1965) gibi temel kuramsal kaynakların tanımları doğrultusunda ele alınmıştır. Totalitarizmin merkeziyetçi iktidar yapısı, tek parti yönetimi, baskıcı denetim mekanizmaları ve yoğun ideolojik propaganda gibi ayırt edici özelliklere sahip olduğu kabul edilmiştir. Bu bağlamda, totalitarizmin sanat üzerindeki etkileri yalnızca tarihsel bağlamda incelenmemiş; günümüzde dijital gözetim, kültürel tekelleşme ve neoliberal yönetim biçimleri üzerinden devam eden yapılar da değerlendirmeye dâhil edilmiştir.

Araştırmada, sanatın kültürel, toplumsal ve politik yapılara müdahale etme kapasitesine sahip bir üretim biçimi olduğu varsayılmıştır. Bu doğrultuda, farklı dönem ve coğrafyalarda ortaya çıkan totaliter yapıların, sanatın üretiminden mülkiyetine kadar uzanan çeşitli aşamalarda benzer müdahale pratikleri geliştirdiği kabul edilmektedir. Sanatın eleştirel bir potansiyel taşıdığı ve bu potansiyelin baskıcı rejimler tarafından sistemli biçimde sınırlandırılma eğiliminde olduğu düşünülmektedir. Çalışmada, totaliter rejimler tarafından sanatın estetik bir alan olarak ele alınmak yerine, ideolojik yönlendirme, kimlik inşası ve toplumsal hafızayı biçimlendirme aracı olarak işlevselleştirildiği varsayılmıştır. Bu doğrultuda, sanatın taşıdığı söylemsel içeriklerin resmî ideolojilerin yaygınlaştırılması amacıyla yönlendirildiği; mülkiyet, finansman ve sergileme süreçlerinin ise sanatı kontrol altında tutmak amacıyla yeniden düzenlendiği öngörülmektedir.

Sanat eserlerinin özgür dolaşımının, özellikle telif hakları, devlet destekleri, müze ve galeri politikaları gibi alanlarda uygulanan yapısal düzenlemeler aracılığıyla sınırlandırıldığı kabul edilmektedir. Bu durumun, hem sanatçının ifade alanını daralttığı hem de kamusal alandaki sanat temsillerini tek tipleştirdiği varsayılmaktadır. Araştırma, sanatın yalnızca estetik bir ifade biçimi olmadığı; aynı zamanda toplumsal değerlerin, kimlik politikalarının ve tarihsel belleğin taşıyıcısı olarak önemli bir rol üstlendiği düşüncesine dayanmaktadır. Bu kuramsal kabul, çalışmanın temel dayanak noktalarından birini oluşturmaktadır.

Son olarak, tezde incelenen örneklerin, farklı dönem ve coğrafyalardan seçilmiş totaliter rejimlerin sanata müdahale pratiklerini küresel ölçekteki tüm uygulamaları temsil etme iddiası taşımadığı; ancak söz konusu müdahalelerin temel eğilimlerini yansıttığı kabul edilmektedir. Bu sınırlı temsil gücüne rağmen, seçilen örneklerin totalitarizmin sanatsal alan üzerindeki etkilerini çözümlemeye yönelik yeterli kuramsal zemin sunduğu kabul edilmektedir.

1.7. Sınırlılıklar

Araştırmada, totalitarizmin sanata etkilerinin kavramsal, tarihsel ve kültürel yönleriyle incelenmesi hedeflenmiş olmakla birlikte, belirli sınırlılıklar içerisinde yürütülmüştür. Öncelikle, çalışmada seçilen örnek rejimler ve sanat pratikleri temsil gücü yüksek olsa da, küresel ölçekteki tüm totaliter rejimleri kapsamamaktadır. Bu durum, ulaşılan sonuçların tüm benzer rejimlere genellenmesi konusunda temkinli olunmasını gerektirmektedir.

İncelenen belgeler, sanat eserleri ve ikincil kaynaklar, erişilebilirlik koşulları dikkate alınarak belirlenmiştir. Arşivlere, özgün belgelere veya sansürlenmiş sanat pratiklerine ilişkin bazı kaynaklara ulaşılamamış, bu durum analiz derinliğini yer yer sınırlamıştır. Ayrıca, kullanılan verilerin zaman zaman ideolojik önyargılar içerebilecek nitelikte olması nedeniyle, eleştirel okuma süreci dikkatle yürütülmüştür. Araştırmada benimsenen kuramsal çerçevenin, özellikle siyaset felsefesi ve kültürel analiz alanlarında belirli düşünürlerin yaklaşımlarına dayandığı ve alternatif kuramsal yorumlara açık bir zemin oluşturduğu kabul edilmektedir. Bu bağlamda, farklı disiplinlerin teorik araçlarıyla yapılacak çalışmaların mevcut çözümlemelere yeni boyutlar kazandırma potansiyeli taşıdığı düşünülmektedir. Sanatın çok disiplinli doğası dikkate alındığında, bu tezde belirli sanat türlerine (örneğin resim, dijital sanat, tiyatro gibi) odaklanılmış; sinema, dans, mimarlık ve yerel halk sanatları gibi alanlar ise kapsam dışı bırakılmıştır. Böylece, sanatın farklı disiplinlerdeki işlevleri ve karşılaşmaları konusunda kapsamlı bir bütünlük hedeflenmemiştir. Ayrıca, araştırmanın zaman ve kaynak kısıtları doğrultusunda yürütülmesi, daha geniş veri havuzlarına ve uzman görüşlerine ulaşma imkânını daraltmıştır. Sanatın sosyoekonomik yapılar, inanç sistemleri ya da gündelik hayat pratikleriyle olan ilişkisi gibi dolaylı etkiler ise çalışmanın odak noktasının dışında bırakılmıştır.

Çalışmada yer alan çözümlemeler, araştırmacının kuramsal yönelimi ve eleştirel bakış açısı doğrultusunda yapılandırılmıştır. Aynı konunun farklı araştırmacılar tarafından farklı yöntem ve kuramsal pozisyonlarla ele alınması hâlinde, alternatif yorumlar ve sonuçlar ortaya çıkabilir. Bu durum, sanat-siyaset ilişkisine dair disiplinler arası araştırmaların çoğulcu doğasını yansıtmaktadır.

1.8. Kavramsal Çerçeve

Bu çalışmada temel kavramlar, sanat ile siyasal tahakküm arasındaki ilişkiyi disiplinler arası bir yaklaşımla irdeleyen kuramsal bir zemin üzerinden ele alınmıştır. Özellikle totalitarizm, sanat, kültürel hegemonya, ifade özgürlüğü ve mülkiyet gibi kavramlar, araştırmanın teorik yapı taşları olarak belirlenmiştir.

Totalitarizm, çalışmada; bireysel ve kültürel özgürlük alanlarının sistematik biçimde daraltıldığı, sanat da dâhil olmak üzere tüm yaratıcı ifade biçimlerinin siyasal iktidar tarafından kontrol altına alındığı bir yönetim biçimi olarak tanımlanmıştır. Bu bağlamda, sanat; sansürlen, ideolojik olarak yeniden biçimlendirilen ve araçsallaştırılan bir alan hâline getirilmiştir.

Sanat, özellikle totaliter rejimler altında, ya bir hegemonik araç hâline getirilmekte, ya da bastırılması gereken bir muhalefet biçimi olarak görülmektedir. Bu bağlamda, sanat; estetik bir üretim alanı olmanın ötesinde, toplumsal belleğin inşası, kimlik oluşumu ve politik eleştiri süreçlerinde etkin bir rol oynayan kültürel bir alan olarak konumlandırılmıştır. Kültürel hegemonya, Antonio Gramsci'nin yaklaşımıyla, iktidarın fiziksel baskı yerine toplumsal rıza üreterek tahakküm kurduğu bir ideolojik mekanizma olarak ele alınmaktadır. Bu perspektif, sanatın hegemonik düzene nasıl dâhil edildiğini ve direniş potansiyelinin nasıl dönüştürüldüğünü anlamak açısından açıklayıcı bulunmuştur. İfade özgürlüğü kavramı ise, sanatçının düşünce ve üretim süreçlerinde bağımsız hareket edebilme kapasitesiyle doğrudan ilişkilendirilmiştir. Bu özgürlük, totaliter yapılar altında sembolik olarak varlığını sürdürebilse de, çoğu zaman iktidarın sınırlarını aşmayan denetimli bir ifade alanı içinde tutulmuştur.

Sanatın mülkiyeti ise ekonomik, ideolojik ve kültürel bir denetim aracı olarak değerlendirilmiştir. Kamusal koleksiyonlar, devlet destekli kurumlar ve telif düzenlemeleri yoluyla sanatın dolaşımı, görünürlüğü ve eleştirel potansiyeli üzerinde kontrol sağlanabilmektedir. Bu durum, sanatın hem üretim aşamasını hem de dolaşım ve alımlama süreçlerini siyasal denetim altına almaktadır. Çizilen kavramsal çerçeve,

sanatın totaliter koşullardaki dönüşümünü hem tarihsel hem de çağdaş boyutlarda; yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik, sosyolojik ve kültürel eksenlerde ele almayı mümkün kılmaktadır. Kavramlar arası ilişkiler, sanatın iktidarla olan dinamik etkileşimini daha derinlikli bir biçimde analiz etmeye olanak tanımaktadır.

1.9. Benzer Çalışmalar

Literatür, farklı coğrafyalardaki totaliter rejimlerin sanatı ideolojik bir araç hâline getirerek üretimden mülkiyete kadar uzanan tüm devreyi merkezi denetime aldığını göstermektedir (Golomstock, 1990; Kurt, 2020; Mullahi, 2014). Golomstock'un kapsamlı karşılaştırması, Kurt'un II. Dünya Savaşı bağlamındaki sansür ve "resmî" estetik incelemeleri ile Mullahi'nin Arnavutluk örneği modernist-muhafız sanatın bastırılışı ve propaganda işlevinin kurumsallaşmasını somut verilerle ortaya koymaktadır (Golomstock, 1990; Kurt, 2020; Mullahi, 2014). Özkul'un totaliter kültür analizleri ile Greenberg'in 1939'da ilk kez yayımlanan "Avant-Garde and Kitsch" makalesi ve Arendt'in totalitarizm çözümlemesi, sanat alanının özerkliğinin fiilen ortadan kalktığını ve kitsch estetiği ile lider kültürünün kitle yönlendirmesinde temel rol oynadığını vurgulamaktadır (Özkul, 2017; Greenberg, 1939/1961; Arendt, 1951).

Bu tez, söz konusu çalışmalardan farklı olarak, küresel-yerel eksenleri aynı analitik çerçevede birleştirerek mekânsal ölçekler arası karşılaştırmayı derinleştirmekte, üretim, tüketim ve mülkiyet boyutlarını eş zamanlı ele alarak sanat döngüsünü bütüncül biçimde ele almakta ve dijital otoriterlik ile güncel görsel kültür pratiklerini dâhil ederek literatürdeki tarihsel odaklı boşluğu doldurmayı hedeflemektedir. Böylece, totalitarizmin sanat üzerindeki dönüştürücü etkilerine ilişkin mevcut bilgiyi genişletirken, çok katmanlı kuramsal zemin ve güncel vaka incelemeleriyle alana özgün bir akademik katkı sunmayı amaçlamaktadır.

2.TOTALİTARİZM VE SANAT

Moderniteyle birlikte sanat, bireysel bir yaratım alanı olmanın ötesine geçmiş; toplumsal düzenlemeler, siyasal sistemler ve ekonomik yapılar tarafından şekillendirilerek karmaşık bir kültürel üretim alanına dönüştürülmüştür. Bu bağlamda, sanatın işlevi yalnızca güzellik üretmekle sınırlı kalmamış; anlam, temsil, hafıza ve kimlik gibi toplumsal kurucu unsurların taşıyıcısı hâline getirilmiştir. Özellikle otoriter ve totaliter rejimlerde, sanat bir ifade biçimi ve denetim altına alınması gereken bir alan olarak görülmüştür.

Sanatın dönüştürücü ve muhalif potansiyeli, bu tür rejimlerde tehlikeli olarak kabul edilmiş ve çoğu zaman sansür, araçsallaştırma ya da propaganda mekanizmaları aracılığıyla kontrol altına alınmıştır. Diğer yandan, muhalif sanat pratikleri, rejimin söylemini kıran, alternatif temsil alanları üreten ve toplumsal bellekte karşı-hegemonik izler bırakan araçlara dönüştürülmüştür. Bu bölümde, sanatın toplumsal ve politik bir işlev taşıyan bir üretim biçimi olarak nasıl konumlandırıldığı; totalitarizm kavramının tarihsel bağlamı ve bu sistemler tarafından sanatla kurulan ilişkinin hem kuramsal hem de tarihsel perspektiflerle nasıl ele alındığı incelenmiştir. Sanatın bir ideoloji taşıyıcısı mı yoksa eleştirel bir alan mı olduğu sorusu, özellikle Adorno, Williams, Bourdieu, Hall, Mouffe, Groys, Jameson ve Rancière gibi düşünürlerin perspektifleriyle derinleştirilmiştir.

İlgili çerçevede, ilk olarak sanatın toplumsal ve politik rolü ele alınmış; ardından totalitarizm kavramı, bu rejimlerin sanat politikaları, sanatın propaganda aracı olarak kullanımı ve bu süreci açıklayan kuramsal yaklaşımlar üzerinden kapsamlı bir çözümleme sunulmuştur.

2.1. Sanatın Toplumsal ve Politik Rolü

Sanat, tarih boyunca estetik bir ifade biçimi olarak varlığını sürdürmenin yanı sıra, toplumsal yapılar, ideolojik sistemler ve politik iktidar biçimleri tarafından hem yansıtılmış hem de bu yapıların yeniden üretilmesine hizmet etmiştir. Bu yönüyle sanat, yalnızca bireysel yaratımın ötesinde, kolektif hafızayı kuran ve şekillendiren bir kültürel pratik alanı hâline getirilmiştir.

Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer (Adorno, 1984: 5) tarafından kültür endüstrisi kavramı üzerinden, sanatın sistem içinde nasıl araçsallaştırıldığı ortaya konmuş; sanatın eleştirel niteliğinin ancak egemen düzenle çatıştığında anlam

kazandığı ifade edilmiştir: “Sanatın hakikati, onun egemen sistemle kurduğu çelişkide yatar.” Bu yaklaşımda, sanatın eleştirel doğasının hem bireysel bir estetik tavır hem de politik bir tutum olduğu vurgulanmıştır. Sanat, sistemle kurduğu çelişki görünür kılındıkça, hem etik hem de estetik düzeyde işlevselleştirilmektedir. Dolayısıyla ortaya çıkan bu yeni eleştirel sanat, yalnızca biçimsel bir yenilik değil, sistemsal bir karşı duruşa dönüştürülmektedir.

Raymond Williams (1983: 13), kültürü “mücadele hâlindeki anlamlar ve değerler bütünü” olarak tanımlamış ve sanatın bu mücadeleye katkısını simgesel üretim yoluyla açıkladığı ifade edilmiştir: “Kültür, anlamlar ve değerler için yürütülen bir mücadele alanıdır.” Bu tanıma göre, sanat; üretilen imgeler ve bu imgelerin üretildiği bağlamlar aracılığıyla politikleştirilmektedir. Egemen anlatılarla uyumlu üretimler çoğunlukla desteklenirken, muhalif söylemler görünmez kılınabilmektedir. Bu nedenle, sanatın toplumsal gücünün, ideolojik mücadelenin bir aracı olarak konumlandırıldığı söylenebilmektedir.

Pierre Bourdieu (1993: 39) tarafından sanat alanı, “kültürel üretim alanı” olarak kavramsallaştırılmış ve konuya farklı bir boyut kazandırılmıştır. Bourdieu’ye göre, “sanat alanı, sembolik iktidar mücadelelerinin en yoğun yaşandığı alanlardan biri” olarak değerlendirilmektedir. Bu ifade, sanatın içerik üretimi ve sembolik iktidarın yeniden dağıtımı için bir araç olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Sanatçılar, eleştirmenler ve kurumlar bu mücadele içinde konum almakta; bu konumlar da sanatın nasıl algılanacağını belirlemektedir. Dolayısıyla estetik değerler dahi toplumsal ve ideolojik dinamiklerden bağımsız bırakılamamaktadır.

Howard Becker (1982: 25) ise sanat eserini bireysel yaratımdan ziyade bir “sanat dünyası”nın ürünü olarak ele almıştır: “Sanat eseri, sanatçının ve onu mümkün kılan toplumsal ilişkiler ağının ürünüdür.” Bu yaklaşımda, sanatın üretim süreçlerinin çok aktörlü yapısı vurgulanmaktadır. Sanatçı, yalnızca bireysel yaratıcı bir özne değil; çok katmanlı bir toplumsal etkileşim sistemi içinde konumlandırılmaktadır. Bu sistem içinde sanat eseri, hem üretim hem de sunum süreçleriyle politikleşmektedir.

Stuart Hall (1997: 16) temsiliyetin kimlik oluşumundaki rolüne dikkat çekmiştir: “Kimlikler, temsil pratikleriyle inşa edilir; sanat bu insanın merkezinde yer alır.” Bu yaklaşımda sanat, yalnızca geçmişin anlatımı değil; aynı zamanda kimliklerin inşa ve dönüşüm sürecinde işlev gören bir alan olarak konumlandırılmaktadır. Özellikle

azınlık kimliklerin görünürlük kazanmasında sanat, karşı-hegemonik bir alan oluşturmaktadır. Bu da sanatı yalnızca güzelliğin değil, politik aidiyetin de üretim yeri hâline getirmektedir.

Chantal Mouffe (2007: 4), sanat alanını “agonistik bir kamusal alan” olarak tanımlamıştır: “Sanat, estetik olanın siyasal olanla kesiştiği bir mücadele zemindir.” Bu tanımla, sanatın çatışmalı doğası kavramsallaştırılmış; çoğulculuk ve gerilim üretme kapasitesi sayesinde demokratik bir potansiyel taşıdığı öne sürülmüştür. Özellikle hegemonik temsillere karşı geliştirilen sanat pratikleri aracılığıyla alternatif anlam rejimlerinin kurulduğu görülmektedir.

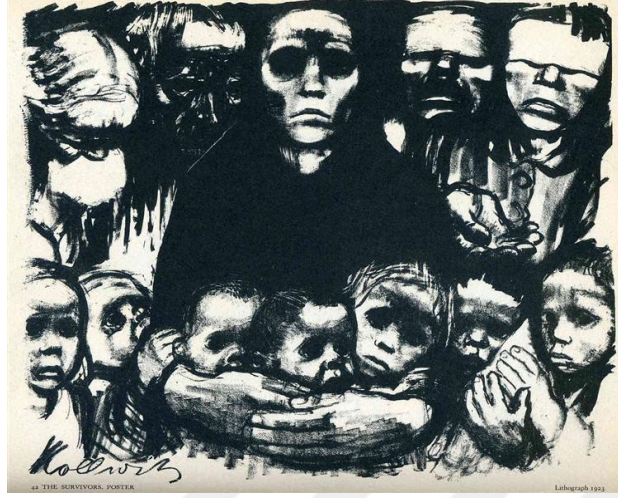
Boris Groys (2013: 7), totaliter sistemlerde sanatın araçsallaştırılmasını “estetik diktatörlük” olarak adlandırmıştır: “Totaliter rejimler, estetik biçimlerin kontrolü yoluyla ideolojik denetim kurar.” Bu bağlamda sanat, özgür bir ifade biçiminden uzaklaştırılarak, iktidarın estetik söylemine indirgenmiş bir form hâline getirilmektedir. Bu durum, sanatı temsil gücünden uzaklaştırmakta ve bir propaganda makinesine dönüştürmektedir. Böylece sanatın özgürlükle olan bağı koparılmaktadır.

Fredric Jameson (1981: 79), sanatı “politik bilinçdışının sembolik formu” olarak görmüş ve şu şekilde ifade etmiştir: “Sanat eserleri, toplumun bastırılmış tarihsel çelişkilerini sembolik olarak temsil eder.” Bu görüşe göre, doğrudan söylemin mümkün olmadığı koşullarda sanat, bir alt-dil olarak işlev görmektedir; özellikle sansür ve baskı ortamlarında, dolaylı anlatım stratejileriyle politik olan aktarılabilmektedir. Böylece sanat, söylemsel sınırlara rağmen bir direniş alanı oluşturmaktadır.

Jacques Rancière (2004: 13), sanatın siyasal gücünü “duyumsanabilir olanın dağılımı”na müdahalesiyle açıklamaktadır: “Sanat, kimin görüleceği, neyin temsil edilmeye değer olduğu gibi sorularla ilgilenir.” Sanat, bu bağlamda estetik olduğu kadar siyasal bir düzenleme biçimi olarak da konumlandırılmaktadır. Temsil edilmeyenlerin görünür kılınması, estetik alanı doğrudan politikleştirmektedir. Bu yönüyle sanat, sessizleştirilmiş deneyimlerin dili hâline gelmektedir.

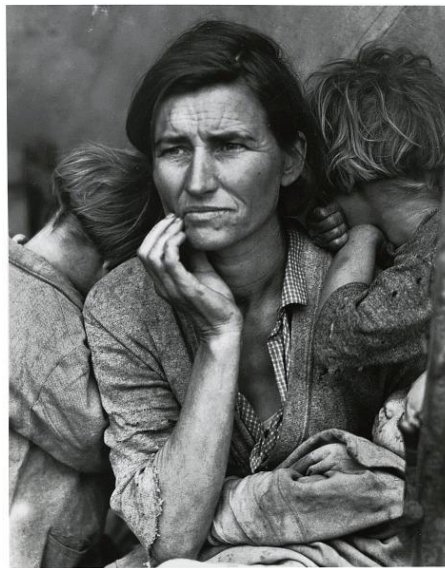
Sanatın, toplumsal değişimin tetikleyicisi olarak işlev görebileceği sıklıkla dile getirilmektedir. Özellikle baskıcı rejimler ve zorlu toplumsal koşullar altında sanat, hem ifade özgürlüğünün hem de direnişin bir simgesi hâline gelmektedir. Toplumsal hareketler ve değişimler sırasında sanatın, önemli bir motivasyon kaynağı oluşturduğu ve toplumları yeni düşünce ve bakış açılarına yönlendirebildiği gözlemlenmektedir.

(Goldfarb, 2001: 157). Bu durum, sanatın toplumsal bilinci artırma ve değişime öncülük etme gücünü ortaya koymaktadır.



şekil 2.1. The Survivors, Kathe Kollwitz, 1923.

şekil 2.1.' de gördüğümüz Alman sanatçı Käthe Kollwitz'in bu eserinde, savaş sonrasında hayatta kalan kadın ve çocukların acı dolu yüzleri aracılığıyla, baskı, yoksulluk ve kayıpların yarattığı kolektif travma görselleştirilmektedir. Kollwitz tarafından, sosyal adaletsizliklere karşı geliştirilen sanat pratiğinde, figüratif ve ekspresyonist bir üslup benimsenmiş; bu sayede sessiz bırakılanların sesi hâline gelinmiştir. Söz konusu eser, sanatın yalnızca estetik bir ifade biçimi olmadığını; aynı zamanda toplumsal adalet arayışının görsel bir aracı olarak da işlev görebileceğini göstermesi bakımından anlamlı bulunmaktadır.



şekil 2.2. Migrant Mother, Fotoğraf, Siyah-Beyaz, 28x35.5 cm. Dorothea Lange, Library of Congress, Washington D.C. 1936.

Sanat, yalnızca estetik bir deneyim alanı olarak değil; aynı zamanda toplumsal hafızanın kurulduğu, kolektif travmaların görünür kılındığı ve tarihsel koşulların belgelendiği güçlü bir ifade biçimi olarak değerlendirilmektedir. Özellikle modern dönemde, belgesel fotoğrafçılık bu işlevi en çarpıcı biçimde üstlenen araçlardan biri hâline getirilmiştir. Dorothea Lange’ın 1936 yılında çektiği Migrant Mother (Göçmen Anne) adlı fotoğraf (Şekil 2.2), bu bağlamda hem sanatsal hem de sosyopolitik yönüyle belleğe kazınmış, ikonik bir temsil hâline gelmiştir.

ABD’de Büyük Buhran döneminde, Tarım Güvenliği İdaresi (FSA) adına fotoğraf belgeleme görevi üstlenilen Lange tarafından bu fotoğraf, Kaliforniya’daki Nipomo çadır kampında çekilmiştir. Fotoğrafta, yedi çocuk annesi Florence Owens Thompson’un yoksulluk, belirsizlik ve dirençle örülü ifadesi; arkasını dönmüş çocuklarıyla birlikte kadrajlandığında, bireysel dramla kitlesel ekonomik kriz arasındaki bağ güçlü bir biçimde temsil edilmiştir. Kadının bakışında ifadesini bulan kaygı, aynı zamanda derin bir içsel dayanıklılığın göstergesi olarak yorumlanmaktadır. Fotoğraf aracılığıyla seyirci yalnızca bir belgeye değil; aynı zamanda empatiye ve sorumluluğa çağrılmaktadır. Bu eser, Susan Sontag’ın (1977) belirttiği gibi, “acıya tanıklık” etmenin etik yükünü taşımaktadır.

Sanat burada yalnızca bir estetik nesne üretilmekle kalmayıp; toplumsal gerçekliğin görsel olarak ifşa edildiği bir temsil düzlemi de sunulmaktadır. Roland Barthes’ın (1981) “punctum” kavramıyla açıklanabilecek biçimde, izleyiciye derin bir duygusal etki yaşatılmakta, imgeler seyircinin içine işlemektedir. Kadının yüzündeki ifade, anlatının ötesine geçen bir anlam yoğunluğu taşımakta; ekonomik eşitsizlik, toplumsal görünmezlik ve insan onurunun sınanması, bu bağlamda sanatın politik potansiyelini gözler önüne sermektedir. Lange’ın bu fotoğrafı aynı zamanda, Gramsci’nin hegemonya kavramı çerçevesinde; sistemin görünür kılmadığı bir sınıfın, kamusal görsellik içinde yer bulması anlamında değerlendirilmiştir. Temsil edilmeyenlerin temsili, hegemonik anlatının sınırlarını aşan karşı-hegemonik bir söylem üretmektedir. Kadrajın düzenlenişi, annenin merkezî konumu ve çocukların yüzlerinin gizlenmesi aracılığıyla bireysel kimliğin evrensel bir sembole dönüştürülmesi sağlanmıştır. Bu fotoğraf, yalnızca 1930’ların Amerika’sına değil; her dönemin yoksulluğuna dair evrensel bir anlatıya dönüştürülmüştür.

Politik iktidarın sanat üzerindeki etkisi incelendiğinde, otoriter ya da totaliter rejimler tarafından sanatın ideolojiyi yaymak ve meşrulaştırmak amacıyla kullanıldığı,

ancak aynı zamanda bu iktidar yapılarına karşı eleştirel ve muhalif bir araç olarak da öne çıkabildiği görülmektedir (Clark, 2006: 102). Bu çift yönlü etkileşim, sanatın politik alanda ne denli güçlü bir araç olabileceğini ortaya koymaktadır. Sanat eserleri; kimi zaman iktidarın söylemini güçlendiren bir propaganda aracı, kimi zaman ise bu söyleme karşı çıkan ve alternatif perspektifler sunan bir ifade biçimi olarak konumlandırılmaktadır.

Kültürel kimliklerin inşası ve ifadesi söz konusu olduğunda, sanatın bu sürecin merkezinde yer aldığı dikkat çekmektedir. Kültürel çeşitliliğin ve etkileşimin arttığı çağdaş dünyada, sanatın bireylerin ve toplumların kendilerini ifade etme biçimlerini zenginleştirerek, farklı kimliklerin görünür hâle gelmesine katkı sunduğu dile getirilmektedir. Özellikle kültürel kimliklerin ifade edilmesi ve yeniden şekillendirilmesi süreçlerinde sanatın belirleyici bir rol üstlendiği görülmektedir (Appadurai, 1996: 35). Bu doğrultuda sanat, toplumlar arası etkileşimi ve kültürel çeşitliliği teşvik eden bir güç hâline getirilmektedir.

Sanatın toplumsal ve politik rolünün hem tarihsel hem de çok yönlü karakteri dikkate alındığında, toplumların ve bireylerin kendilerini ifade etme biçimlerini ve değişim yaratma süreçlerini derinden etkilediği görülmektedir. Geçmişte ve günümüzde, sanatın toplumsal normları ya yansıttığı ya da bu normlara karşı çıkarak politik mesajlar ilettiği ve kültürel kimlikleri görünür kıldığı öne çıkarılmaktadır. Bu bağlamda sanat, içinde bulunduğu dönem ve bağlama göre farklı anlamlar kazanmakta ve toplumun dönüşüm sürecinde temel bir aktör olarak konumunu sürdürmektedir.

2.2.Totalitarizm Kavramı ve Tarihsel Arka Planı

Sanatın politik rejimlerle kurduğu ilişkiyi derinlemesine anlayabilmek için, öncelikle totalitarizm kavramının tarihsel ve kuramsal zemininin ortaya konulması gerekmektedir. Zira totaliter sistemlerde sanat, yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil; ideolojik yönlendirme ve kültürel tahakküm aracı olarak da konumlandırılmıştır. Bu durum, sanatın ifade özgürlüğünden uzaklaştırılarak doğrudan siyasal hedeflere hizmet eden bir yapıya dönüştürülmesine neden olmuştur. Buradan hareketle totalitarizmin, yalnızca bir yönetim biçimi olarak değil; aynı zamanda bir kültürel mühendislik projesi olarak da değerlendirilmesi gerektiği öne sürülmektedir.

Totalitarizm terimi, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren Almanya, Sovyetler Birliği ve İtalya gibi rejimlerle özdeşleştirilmiş; devletin bireyin tüm yaşam

alanlarını kontrol altına alma iddiasını taşıyan bir yönetim biçimi olarak tanımlanmıştır. Hannah Arendt'in klasikleşmiş çalışması *The Origins of Totalitarianism* (1951), bu sistemlerin baskıcı ve “insan doğasını dönüştürmeye” yönelik bir iddiaya sahip olduğunu belirtmektedir. Arendt'e göre, totaliter rejimlerde ideoloji mutlaklaştırılmakta, tarihsel gerçeklik egemen ideolojik doğrular temelinde yeniden yazılmakta ve böylece sanat da dâhil olmak üzere tüm sembolik sistemler bu doğrulara göre yeniden kurgulanmaktadır. Arendt'in ifadesiyle, “Totalitarizmin benzersizliği, insanın özel ve kamusal yaşamını birbirinden ayıran tüm sınırları silmeye çalışmasında yatar” (Arendt, 1951: 325). Bu silme süreci, kültürel üretim alanlarında da kendini göstermektedir. Sanat, düşünsel özerkliğe sahip bir alan olmaktan çıkarılmakta ve ideolojik homojenliğin taşıyıcısı hâline getirilmektedir. Carl Friedrich ve Zbigniew Brzezinski (1965) tarafından totalitarizm; tek parti yönetimi, ideolojik merkezilik, terör yönetimi, tekelci iletişim kontrolü, devletin ekonomik egemenliği ve militarizasyon olmak üzere altı temel özellikle tanımlanmıştır. Bu unsurların her biri, sanatın üretim ve dolaşım alanlarında doğrudan etkiler üretmektedir. Özellikle “ideolojik merkezilik” ve “iletişim tekeli” aracılığıyla sanatın kamusal temsiline dair sınırlar belirlenmektedir.

Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramı, totalitarizm tartışmalarında ideolojik rızanın nasıl inşa edildiğini anlamak açısından son derece açıklayıcı bir araç olarak kabul edilmektedir. Gramsci'ye göre, “Hegemonya, zor yoluyla, kültürel ve entelektüel liderlik yoluyla kurulur” (Gramsci, 1971: 57). Bu bağlamda sanat, baskının ve rızanın birlikte üretildiği bir alan hâline getirilmektedir. Sanatçıların, kurumların ve izleyicilerin konumları, egemen ideolojiyle kurdukları ilişkiler doğrultusunda yeniden tanımlanmaktadır.

Zygmunt Bauman (1989), *Modernity and the Holocaust* adlı eserinde modernliğin rasyonelleştirici yapılarının nasıl bir soykırıma zemin hazırlayabileceğini incelerken, kültürel üretim alanlarının bu sürece nasıl katkı sunduğunu da ima etmektedir.

Bauman'a göre, “Modernlik, ahlaki yargıların yerini teknik akla bıraktığında, kültür de insanlığı unutabilir” (Bauman, 1989: 105). Bu çerçevede sanat, etik sorumluluktan arındırılarak estetik bir araç hâline getirilmekte ve totaliter projelerin hizmetine sokulabilmektedir.

Foucault'nun disiplin toplumları ve panoptikon kavramları, totalitarizmin kültürel ve sanatsal alanlardaki işleyişini anlamak açısından önemli kuramsal çerçeveler sunmaktadır. Disiplin ve Ceza adlı eserinde Michel Foucault (1995), modern iktidarın artık yalnızca baskıcı değil, aynı zamanda üretici ve şekillendirici bir biçim kazandığını belirtmektedir. “İktidar artık yalnızca yasaklamaz; üretir, şekillendirir, dolaşıma sokar” (Foucault, 1995: 194). Bu üretici iktidar biçimi, sanatçıların hangi temaları işleyeceğini, hangi biçimleri kullanacağını ve eserlerin nasıl sunulacağını da doğrudan belirlemektedir.

Totalitarizmin sanata etkisi yalnızca sansürle sınırlı kalmamaktadır. Aynı zamanda bir estetik mühendislik projesi olarak işlemekte ve sanatçılar belirli biçimlerde üretim yapmaya, belirli imgeleri dolaşıma sokmaya zorlanmaktadır. Bu yönüyle sanat, hem denetlenen hem de yeniden şekillendirilen bir alan hâline getirilmektedir. Estetik olanın siyasal olanla bu denli iç içe geçirilmesi, sanatın özgürlükle olan bağını köklü biçimde dönüştürmektedir. Tüm bu kuramsal yaklaşımlar, totalitarizmin yalnızca siyasal bir yönetim biçimi değil, aynı zamanda kültürel hegemonyayı tesis eden çok katmanlı bir aygıt olarak işlediğini göstermektedir. Bu aygıt içinde sanat, çoğu zaman bireysel yaratım olmaktan çıkarılarak, sistematik ve ideolojik bir üretim sürecine dönüştürülmektedir. Bu nedenle, totalitarizmin sanata etkisi biçimsel olmaktan çok yapısal ve epistemolojik düzeyde değerlendirilmelidir.

2.3. Totaliter Rejimlerin Sanat Politikaları

Totaliter rejimler tarafından, sanatın toplumsal etki gücü bastırılması gereken bir tehdit olarak değil; yönlendirilmesi gereken güçlü bir araç olarak görülmüştür. Bu nedenle, sanat bu tür rejimlerde estetik bir üretim biçimi olmaktan çıkarılmış; ideolojik bir araca dönüştürülmüştür. “Güzellik”, “hakikat” ve “temsil” gibi kavramlar, iktidarın amaçlarına hizmet edecek şekilde yeniden tanımlanmıştır. Sanat politikaları, bu dönüşümün hem kurumsal hem de simgesel düzeylerde gerçekleştirildiği müdahale mekanizmalarını içermektedir. Nazi Almanyası, bu dönüşümün en belirgin örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Adolf Hitler tarafından sanat, Aryan ideolojisinin bir ifadesi olarak konumlandırılmış; “yoz sanat” (Entartete Kunst) olarak tanımlanan modernist akımlar yasaklanmıştır. Nazi rejimi altında, sanat yalnızca klasik biçimlere dayanan ve “ırksal saflığı” yücelten üretilere izin verilecek şekilde düzenlenmiştir. “Sanatın amacı, halkın ruhunu şekillendirmektir” diyen Hitler (1937),

sanatın yalnızca “güzel olanı” değil; ideolojik olarak “faydalı olanı” temsil etmesini istemiştir (Adam, 1992: 98). Bu doğrultuda, 1937 yılında Münih’te açılan Entartete Kunst sergisi, Nazilerin modern sanata yönelik düşmanlığının bir vitrini olarak kurgulanmıştır. Sergide Kandinsky, Paul Klee, Otto Dix gibi sanatçıların eserleri; "ahlaksızlık", "yıkıcılık" ve "Alman ruhuna ihanet" ile suçlanarak sergilenmiştir. Bu müdahale biçimi yalnızca bir sansür örneği olarak kalmamış; aynı zamanda estetik beğenin totaliter bir ideolojiye tabi kılındığının göstergesi hâline getirilmiştir.

Benzer şekilde, Sovyetler Birliği’nde Stalin dönemiyle birlikte sanat, “Sosyalist Realizm” (Sotsrealizm) adı altında merkezi bir doktrine bağlanmıştır. Stalin’e göre, “Sanat halkın öğretmenidir” (Clark, 2006: 87). Bu anlayışta sanatçılardan, toplumsal gerçekliği değil; olması gereken “idealleştirilmiş” komünist geleceği temsil etmeleri beklenmiştir. Sanat, artık bir anlatım biçimi değil; ideolojik mesajların iletildiği bir öğretim aracı hâline getirilmiştir. Aleksandr Gerasimov ve Isaak Brodski gibi sanatçılar, rejimin belirlediği estetik kodlara uygun figüratif resimler üretmiş ve Lenin ile Stalin’i birer tanrısal figür gibi resmetmişlerdir.



Şekil 2.3. Stalin ve Voroshilov Kremlin’de Yürürken, Aleksandr Gerasimov, 1938.

Şekil 2.3’te yer alan, Gerasimov’un yaklaşık üç metre yüksekliğindeki bu tablo, Stalin dönemi Sosyalist Realizmi’nin “halkın öğretmeni anlayışı”na dayalı görsel programını, ders kitabı sadakatiyle uygulayan bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

İzleyici aşağıda konumlandırılarak, liderler “ulusun koruyucusu” konumuna yükseltilmektedir. Beyaz mareşal ceketli Stalin, kompozisyonda ışığı en fazla yansıtan figür olarak ön plana çıkarılmakta; yanındaki Voroşilov’un haki paltosu ise ikincil ama sadık bir rol üstlenmektedir. Bu sayede, resim tek rehber ve sadık yoldaş hiyerarşisini pekiştirmekte ve lider propagandası yansıtılmaktadır. Yağmur sonrası ıslak zemin, Kremlin duvarlarını aynalı bir fonda iki katına çıkarmakta; bu yansıma, rejimin parlak geleceğini simgeleyen bir metafora dönüştürülmektedir. Arka planda yer alan Spasskaya Kulesi ve kıızıl yıldız, tabloyu doğrudan devlet sembolizmine bağlamaktadır. Gündelik Moskova silueti görsel düzlemde temizlenmiş; işçi ya da halk figürü tamamen ortadan kaldırılmıştır. Eleştirel gerçeklik yerine, “olması gereken” komünist ütopya sahnelenmiş; liderler, yağmurdan sonra gökyüzü açılmışçasına dingin adımlarla ilerlemektedir. Ne savaş gerilimi ne de 1930’ların baskı ortamına dair bir iz hissedilmektedir. Tam da bu nedenle, Stalin tarafından eser “ideal Sovyet insanının güven kaynağı” olarak övgüyle onaylanmış ve Gerasimov, Sanat Akademisi başkanlığına atanmıştır. Söz konusu resim, daha sonra ders kitaplarında ve çok sayıda kopyada çoğaltılmış; bu yolla kişilik kültüne hizmet etmiştir.

Bu tablo, Arendt’in (1951) vurguladığı üzere, sanatın eleştirel boyutunun nasıl “tek boyutlu propaganda” ya indirgenebileceğini ve ideolojik gereksinimlere uygun olarak sanatsal çeşitliliğin nasıl daraltıldığını somut biçimde gözler önüne sermektedir.

Faşist İtalya’da Mussolini yönetimi tarafından, sanatın modernleştirici potansiyeli ulusal birliğin kurulması yönünde seferber edilmiştir. “Biz modernizmi Roma İmparatorluğu ile birleştiriyoruz” diyen Mussolini, mimaride klasik formların İtalyan modernizmi ile harmanlandığı bir üslup desteklenmiştir (Schnapp, 2004: 103). Mimari, afiş tasarımı ve propaganda filmleri bu dönemde estetik aracılığıyla ulusal aidiyetin yeniden üretilmesini sağlayan araçlara dönüştürülmüştür. Özellikle Leni Riefenstahl’ın *Triumph des Willens* (1935) filmi, kurguladığı estetik kompozisyonla faşist estetiğin simgesel anlatısı hâline getirilmiştir. Bu örneklerde ortak olarak görülen nokta, totaliter rejimlerin sanatı normatif biçim ve içerik standartları dayatarak kontrol ettiği gerçeğidir. Sanat, bu bağlamda iktidarın estetik rejimi hâline dönüştürülmektedir.

Jacques Rancière’in “duyumsanabilir olanın dağılımı” olarak tanımladığı alan, totaliter sistemlerde bir planlama nesnesine dönüştürülmektedir: “Totaliter estetik, yalnızca neyin görüleceğini değil, neyin hissedileceğini de tayin eder” (Rancière,

2004, s. 28). Bu durum, sanatı öznelliğin alanı olmaktan çıkarıp, rejimin “tekil hakikati”nin estetik temsil düzlemi hâline getirmektedir. Sanatın bu biçimde araçsallaştırılması, bireysel yaratım süreçlerinin bastırılmasına neden olurken, sanatçı figürünün de dönüşmesine yol açmaktadır. Sanatçı, artık “bireysel ifade”nin değil; “toplumsal görev”in temsilcisi olarak tanımlanmaktadır. Böylece yaratıcı özgürlük, ahlaki yükümlülüğe; estetik deneyim ise politik itaate indirgenmektedir. Herbert Marcuse (1964) bu dönüşümü şu şekilde tanımlamaktadır: “Sanat, özgürleştirici potansiyelini kaybettiğinde, iktidarın temsilcisine dönüşür” (s. 85).

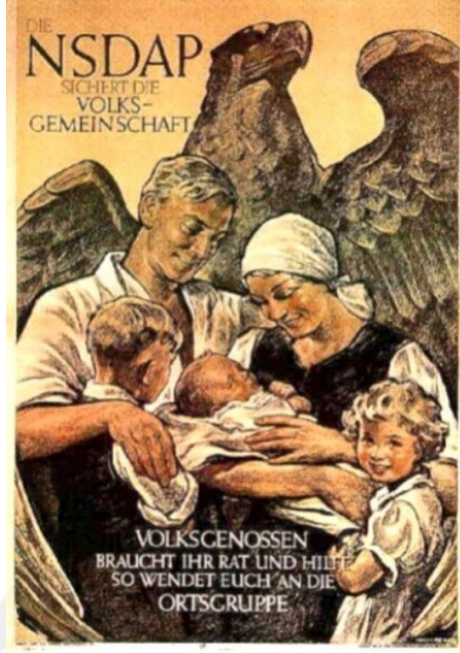
Bu veriler doğrultusunda görüldüğü üzere, totaliter rejimlerde uygulanan sanat politikaları yalnızca sanatın sınırlarını çizmekle kalmamakta; aynı zamanda insan tahayyülünün sınırlarını da belirlemeye çalışmaktadır. Estetik, bu bağlamda yalnızca bir beğeni meselesi değil, doğrudan ideolojik bir yapılandırma olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle, totaliter estetik yalnızca sanatı değil; aynı zamanda toplumsal tahayyülü de kontrol altına almanın bir aracı hâline getirilmektedir.

2.4. İdeoloji, Propaganda ve Sanat

İdeoloji ile sanat arasındaki ilişki, özellikle totaliter rejimlerde birbirini belirleyen ve dönüştüren bir yapı hâline getirilmiştir. Bu rejimler tarafından, ideolojik hedeflerin gerçekleştirilmesi amacıyla sanat, bir propaganda aracına dönüştürülmüştür. Bu süreçte propaganda, yalnızca bilgi aktarma aracı olarak değil; aynı zamanda bir “hakikat rejimi” oluşturma biçimi olarak işlevselleştirilmiştir. Sanat bu bağlamda, kitlelerin duygularını yönlendirmek ve düşünce biçimlerini şekillendirmek üzere bir hegemonya aracına dönüştürülmektedir.

Antonio Gramsci’nin hegemonya kuramı, bu dönüşümün anlaşılması açısından önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Gramsci tarafından, iktidarın yalnızca zor yoluyla değil; aynı zamanda rıza üretimi yoluyla da tesis edildiği ve bu rızanın en önemli üretim alanlarından birinin kültür olduğu vurgulanmaktadır: “Hegemonya, kültürel pratikler yoluyla inşa edilen bir iktidar biçimidir” (Gramsci, 1971: 12). Bu çerçevede sanat, iktidarın toplumsal onayını yeniden üretmek üzere kullanılan başat alanlardan biri hâline getirilmiştir. Özellikle afişler, heykeller, duvar resimleri ve propaganda filmleri aracılığıyla, görsel kültür üzerinden bu hegemonik çerçevenin somutlaştırılması sağlanmaktadır.

Propaganda sanatında kullanılan imgeler ise sıklıkla idealleştirilmiş bedenler, üretken işçiler, lider figürleri ve ulusal birlik temsilleri etrafında kurgulanmaktadır.



Şekil 2.4. “NSDAP Ailesi”, Afiş, Nazi Almanyası, 1930’lar.

Şekil 2.4.’ te görüldüğü üzere, Nazi Almanyası’nda 1930’lu yıllarda üretilen “NSDAP Ailesi” afişinde, Aryen çekirdek aile figürü kartal kanatları altında konumlandırılmıştır. Bu görsel aracılığıyla ırkî saflık, “doğal mutluluk” gibi kodlamalarla yansıtılmış; modern aile çeşitliliği ise bilinçli biçimde görünmez kılınmıştır. Yahudi veya “yoz” olarak tanımlanan bedenler, afişin görsel evrenine dahil edilmemiştir. Bu bağlamda görsel sermaye, rejimin “Volksgemeinschaft” (halk birliği) mitiyle ilişkilendirilerek aktarılmış; tek tip aile modeli bu şekilde meşrulaştırılmıştır. Öteki kimliklerin temsili, kamusal hafızadan sistematik olarak silinmiştir.

Totaliter rejimlerde propaganda, yalnızca siyasal mesajların yayılması amacıyla değil; aynı zamanda toplumsal belleğin biçimlendirilmesi ve kitlesel algının yönlendirilmesi amacıyla da kullanılmıştır. Bu sürecin en etkili araçlarından biri olarak propaganda afişlerine, görsel kodlama üzerinden ideolojik inşayı mümkün kılan yoğun anlam katmanları yüklenmiştir. Özellikle Nazi Almanyası’nda, afiş sanatı sistemli biçimde bir “hakikat rejimi” üretmek amacıyla araçsallaştırılmıştır. Nazi propaganda afişleri, bu bağlamda hem görsel ikna stratejileri hem de düşmanlaştırma politikalarının estetik yoluyla meşrulaştırılması açısından önemli örnekler sunmuştur. Afişlerde genellikle “saf Aryan” beden tipolojileri, karizmatik lider figürleri, üretken işçi temsilleri ve düşmanlaştırılmış ötekiler karşıtlık temelinde kurgulanmıştır. Görsel

anlatımda keskin kontrastlar, net tipografi, abartılı perspektifler ve simgesel renkler (kırmızı-siyah-beyaz üçlüsü) kullanılarak, izleyicide duygusal bir tepkisellik uyandırılması hedeflenmiştir.

Özellikle Yahudi karşıtı içeriklerde, antisemitik stereotipler grotesk biçimde karikatürize edilerek, toplumda “öteki”nin sistematik biçimde kriminalize edilmesi amaçlanmıştır. Bu tür temsiller, Roland Barthes’ın (1972) mit çözümlemesi bağlamında değerlendirildiğinde, ideolojik içeriği doğallaştırarak evrensel bir gerçeklik gibi sunmaya yarayan “mit” üretimlerinin başat örnekleri arasında gösterilmektedir. Nefret söylemi, bu çerçevede yalnızca söylemsel değil; aynı zamanda görsel bir pratik olarak da işletilmiştir.



Şekil 2.5. *He болтай!* (“Konuşma!”), Sovyet Propaganda Afişi, Moskova, Nina Vatolina 1941.

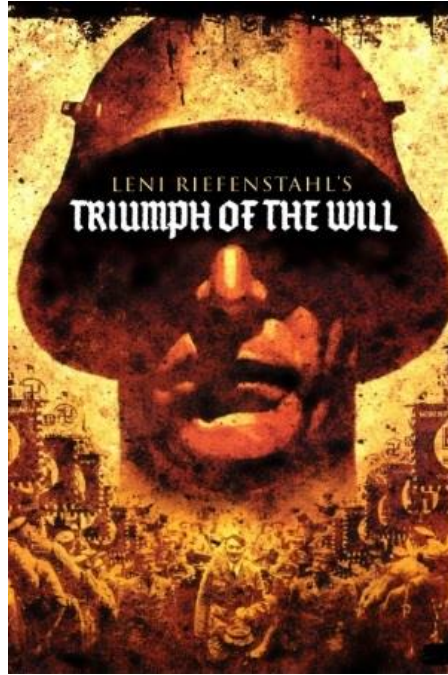
Totaliter rejimlerin propaganda araçları, yalnızca toplumu yönlendirmekle kalmamış; aynı zamanda bireyin özel alanını da kuşatan görsel disiplin mekanizmaları üretilmiştir. Bu bağlamda, Sovyetler Birliği’nde II. Dünya Savaşı sırasında üretilen propaganda afişleri aracılığıyla hem düşman algısı hem de yurttaş davranışları, güçlü görsel stratejiler yoluyla şekillendirilmiştir. Nina Vatolina’nın 1941 tarihli “He болтай!” (Konuşma!) afişi (Şekil 2.5.), bu stratejilerin en çarpıcı örneklerinden biri olarak değerlendirilmiştir.

Afişte, doğrudan izleyiciye bakan bir kadın figürü konumlandırılmıştır. Kadının gözlerine delici bir ciddiyet yüklenmiş, dudakları kapalı biçimde tasvir edilmiş ve işaret parmağını dudaklarına götürerek "sessizlik" çağrısı yapılmıştır. Başörtüsüyle

sade, sıradan bir yurttaş gibi sunulan bu figür aracılığıyla yalnızca susmanın değil, aynı zamanda gözetlemenin de öznesi oluşturulmuştur. Afişin sloganı olan “He болтай!” (Konuşma!) ifadesiyle cephe gerisindeki sivil halk uyarılmak istenmiş; aynı zamanda kamusal alanda sansür ve oto-kontrol kültürü derinleştirilmiştir. Kadının doğrudan bakışıyla, izleyicinin yalnızca edilgen bir alıcı değil; aynı zamanda potansiyel bir şüpheli, bir gözetleyici ya da gözetlenen olduğu gerilimi inşa edilmiştir.

Bu görsel, Michel Foucault’nun panoptikon kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, disipliner iktidarın beden üzerindeki dolaylı ama etkili işleyişi sergilenmiştir. Sessizlik bir erdem değil, bir zorunluluk hâline getirilmiş; konuşmak ise potansiyel bir ihanet biçimi olarak kodlanmıştır. Afişteki kadının ifadesiyle yalnızca ideolojik bir çağrı değil, aynı zamanda duygusal bir baskı da temsil edilmiştir. Vatolina tarafından, bu afişte geleneksel “anne” figürü kullanılmaksızın, kadın doğrudan devletin sözcüsü olarak konumlandırılmış; böylece kadın bedeni propaganda alanında hem nesne hem özne hâline getirilmiştir.

Bu görsel ekonomi sayesinde mesajın etkisi güçlendirilmiştir; çünkü seyircinin zihninde anında yer edecek kadar sade, fakat unutulmayacak kadar tehditkâr bir anlatım sunulmuştur. Böylece görsel, yalnızca bir bilgi aktarımı değil; aynı zamanda bir toplumsal disiplin mekanizması olarak işlev görmüştür.



Şekil 2.6. Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens* “İradenin Zaferi”, Belgesel Film Afişi, Nazi Almanyası. 1935.

Bu duruma dair en çarpıcı örneklerden biri, Leni Riefenstahl'ın 1935 tarihli propaganda filmi *Triumph des Willens* “İradenin Zaferi” olarak gösterilmektedir (Şekil 2.6.). Nazi Partisi'nin 1934 Nürnberg mitingi konu alınarak çekilen bu film, sinema tarihinin teknik açıdan çığır açıcı yapımlarından biri olarak değerlendirilmiş olsa da, içeriği ve amacı itibarıyla tamamen ideolojik manipülasyona dayalı bir yapı olarak kurgulanmıştır. Filmin görselliğinde, mimari ile koreografi arasında kurulan simetrik yapılar, yukarıdan çekim teknikleri, geniş açı kullanımı ve Hitler'in yüceltilmiş beden imgesi aracılığıyla seyircide duygusal bir coşku ve itaat duygusu yaratılması hedeflenmiştir.

Riefenstahl'ın sineması, Walter Benjamin'in (1973) “estetğin siyasallaştırılması” eleştirisini somutlayan bir örnek olarak sunulmaktadır. Kamera aracılığıyla lider kültü yüceltilmiş, kitleler anonimleştirilmiş şekilde gösterilmiştir; Hitler ise merkezi ve tanrısal bir figür olarak konumlandırılmıştır. Bu estetik strateji ile, Michel Foucault'nun iktidar-beden ilişkisine dair analizlerinde olduğu gibi, disiplinin yalnızca fiziki baskı ile değil, görsel temsiller yoluyla da inşa edilebileceği gösterilmiştir.

Film, yalnızca o dönemin propaganda aracı olarak değil; aynı zamanda estetik söylemin totaliter ideolojiyle nasıl iç içe geçirilebildiğinin tarihsel bir belgesi olarak değerlendirilmelidir. Nitekim *Triumph des Willens*, sanatsal form ile politik içerik arasında kurulan ilişkinin etik sınırlarının nasıl ihlâl edilebileceğine dair çarpıcı bir örnek olarak sunulmuştur.

Bu afişlerde sanatın rolü, halkın düşünsel özerkliğini değil, duygusal bağımlılığını teşvik eden bir estetik düzenek kurmak biçiminde kurgulanmıştır. Sanatın “görsel hegemonya” üretme kapasitesi, Nazi estetiğinde propaganda ile birleştirilmiş ve kolektif tahayyülün denetim altına alınmasına hizmet etmiştir. Görsel alan, yalnızca temsilin değil, ideolojik düzenlemenin de uygulama sahasına dönüştürülmüştür. Görsel kodlar aracılığıyla halkın belleğine belirli temsiller yerleştirilmiş, bu temsiller tekrar yoluyla doğallaştırılmış ve eleştiriden bağışık hâle getirilmiştir.

İdeolojik propaganda süreçleri, çoğunlukla duygusal kodlar üzerinden yürütülmüştür. Zygmunt Bauman (1989), bu durumun yaratabileceği tehlikelere dikkat çekmiştir: “İdeolojik iktidar, sanatı duygusal manivela olarak kullanarak rıza üretimini derinleştirir” (s. 74). Propaganda afişleri ya da filmleri sadece bilgi sunmakla kalmayıp, izleyicinin duygularını harekete geçirerek güçlü bir aidiyet hissi oluşturmuştur. Bu aidiyet ise eleştirel mesafenin ortadan kaldırılmasına neden olmuştur. George Orwell’ın 1984 adlı romanında yer alan “Gerçeklik Bakanlığı”nın her gün yeniden yazdığı tarihler, propaganda ile sanat ilişkisini alegorik biçimde ortaya koymuştur. Estetik üretimler burada, bir hakikat rejiminin kurulmasında işlevsel birer araç hâline getirilmiştir. Orwell’ın bu yaklaşımı, totaliter sanatın yalnızca yalan söylemediğini; aynı zamanda gerçeğin koşullarını da dönüştürdüğünü ortaya koymuştur.

Sanatın propaganda amacıyla kullanımına dair çarpıcı örneklerden biri, Sovyetler Birliği’nde Dziga Vertov tarafından çekilen Kameralı Adam (1929) filmi olarak gösterilmektedir. Film, biçimsel olarak yenilikçi bir estetik taşımasına karşın, içerik bakımından Sovyet toplumunun idealleştirilmiş temsiline hizmet etmiştir. Vertov sinemayı “gerçeğin sineması” olarak tanımlamış olsa da, sunulan gerçekliğin rejimin ideolojik vizyonu ile örtüştüğü görülmektedir. Bu noktada sanat ile ideoloji arasındaki gerilim, sanatçının bireysel niyetinden bağımsız olarak, eserin taşıdığı ideolojik etkiler üzerinden anlamlandırılmaktadır. Dolayısıyla propaganda sanatında en belirgin strateji, temsilin manipülasyonu olarak tanımlanabilir. İçerik ve biçim, iktidarın ideolojik projeksiyonuna hizmet edecek biçimde düzenlenmiştir. Bu süreçte sanatın asli işlevi olan sorgulamanın, tekrar ve tahakküme yerini bıraktığı görülmektedir.

Performans sanatları da totaliter rejimlerde ideolojik mesajların iletilmesinde etkili araçlardan biri hâline getirilmiştir. Bale, tiyatro ve müzik gibi sahne sanatları; devlete bağlılık, devrimci değerler ve idealize edilmiş kimlik rollerinin kitlelere aktarılması amacıyla kullanılmıştır. Mao dönemi Çin’inde sahnelenmiş olan propaganda balelerinde, bedenin estetik-disipliner bir gösterimi yoluyla sosyalist ideolojinin yüceltilmesi hedeflenmiştir. Bu gösterilerde kolektif ruh ve sınıf mücadelesi, dramatik anlatılar aracılığıyla sahneye taşınmıştır. Estetik ile ideoloji iç içe geçirilmiş, sanat bir propaganda ritüeline dönüştürülmüştür.



Şekil 2.8. The Red Detachment of Women. Soldiers of the Women's Detachment performing rifle drill in Act II, National Ballet of China production, 1972.

Kültür Devrimi sırasında sahnelenmiş olan bu propaganda balesi (Şekil 2.8.), devrimci ideallerin ve sosyalist kadın kimliğinin model figür olarak yüceltilmesi amacıyla sahneye konulmuştur. Askerî üniforma giymiş balerinlerin eşzamanlı ve disiplinli koreografisiyle, Maoist kolektivizm sahnede bedenlenmiş bir form hâline getirilmiştir. Estetik biçim ile ideolojik içerik arasındaki bu birleşim aracılığıyla, sanatın totaliter rejimlerde nasıl kontrol altına alındığı ve yeniden biçimlendirildiği somut biçimde gösterilmiştir.

Totaliter rejimler, yalnızca uygun gördükleri sanat türlerini teşvik etmekle yetinmemiş, aynı zamanda estetik olarak uygun bulunmayan ve ideolojik açıdan tehdit oluşturan sanat biçimlerini itibarsızlaştırmaya çalışmışlardır. Bu durumun en çarpıcı örneklerinden biri, Nazi Almanyası'nda 1937 yılında Münih'te açılan Entartete Kunst (Yozlaşmış Sanat) sergisiyle ortaya konulmuştur. Bu sergide, modernist, ekspresyonist, dadaist ve soyut sanat eserleri aşağılayıcı bir biçimde sunulmuş; sanatçılar açıkça damgalanmış, sanat eserleri ise toplumu ideolojik olarak "uyandırmak" yerine, "uyarmak" amacıyla araçsallaştırılmıştır. Bu bağlamda estetik, yalnızca bir ifade biçimi değil, doğrudan siyasal müdahaleye açık bir hedef hâline getirilmiştir.



Şekil 2.9. “Let Mao’s Philosophy Be Our Strongest Weapon.” Çin propaganda afişi, 1970.

Sanat, yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil; aynı zamanda ideolojik formasyonların görsel temsil yoluyla inşa edildiği bir sembolik rejim olarak ele alınmaktadır. Totaliter rejimlerde bu temsil pratiği, yalnızca kitleleri ikna etmekle sınırlı bırakılmamış; yurttaşlık idealleri, ahlaki normlar ve tarihsel doğruların yeniden kurulmasında etkin bir araç olarak işlevselleştirilmiştir. Çin Halk Cumhuriyeti’nde Mao Zedong’un liderliğinde yürütülen Kültür Devrimi (1966–1976) sürecinde üretilmiş olan propaganda afişleri, bu işlevin en somut biçimde görselleştirildiği araçlar arasında yer almıştır.

Bu bağlamda 1970 tarihli Let Mao’s Philosophy Be Our Strongest Weapon başlıklı afiş (Şekil 2.9.), ideolojik tahayyülün sanatsal temsile dönüştürüldüğü etkili örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Afişte, tarım işçileri, sanayi emekçileri ve öğrencilerden oluşan kalabalık bir kitle Mao’nun Küçük Kırmızı Kitap’ını yukarı kaldırarak kolektif bir bilinç hâlinde betimlenmiştir. Öndeki figür, liderlik vasfı yüklenmiş bir karakter olarak merkeze yerleştirilmiş, izleyici bakışı bu merkezde odaklandırılmıştır. Böylece Mao’nun düşünceleri kutsal bir öğretiye dönüştürülerek, kompozisyon aracılığıyla ideolojik yüceltilme sağlanmıştır.

Afişin biçimsel yapısı sosyalist gerçekçiliğin estetik ilkelerine uygun biçimde oluşturulmuş, figürlerin idealize edilmiş yüz ifadeleri aracılığıyla bireysel duygular bastırılarak kolektif coşku öne çıkarılmıştır. Arka planın kırmızı tonları, hem devrimin hem de ulusun sembolik temsili olarak kodlanmış; Mao’nun fikirleri ise yalnızca düşünsel bir çerçeve değil, fiziksel bir mücadele aracı olarak da tasvir edilmiştir.

Bu görsel temsil, Louis Althusser'in ideolojik aygıtlar kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, devletin kültürel üretim araçları yoluyla yurttaşları belirli bir ideolojiye yönlendirme işlevi açıkça ortaya konmaktadır. Mao'nun felsefesinin “en güçlü silah” olarak sunulması, fiziksel baskı yerine düşünsel sadakatin yüceltilmesi amacına hizmet eden bir metaforla ideolojik rıza üretimini görselleştirmektedir.

Bununla birlikte afiş, Chantal Mouffe'un agonistik kamusal alan teorisinin tersine, farklılıkların silinmiş olduğu ve mutlak uzlaşının tek bir lider figürü etrafında şekillendirildiği hegemonik bir söylem alanı yaratmaktadır. Bu hegemonya yalnızca siyasal değil, estetik düzeyde de inşa edilmiştir. Böylece afiş, yalnızca bir bilgi taşıyıcısı değil; görsel düzlemde kurulan ideolojik bir disiplin mekanizması olarak işlev görmektedir.



Şekil 2.10. Works From Degenerate Art, Munich, 1937.

Nazi Almanyası'nda düzenlenmiş olan bu sergi (Şekil 2.10), modern sanatın rejim tarafından nasıl itibarsızlaştırıldığına dair simgesel bir belge olarak değerlendirilmektedir. Sergide ekspresyonizm, dadaizm ve soyut sanat gibi akımlar “Alman kültürüne yabancı” ilan edilerek aşağılayıcı söylemler eşliğinde sunulmuş, sanatçılar sistematik biçimde dışlanarak sanatsal üretim biçimleri ideolojik bir tehdit olarak kodlanmıştır. Bu bağlamda sergi, sanatın yalnızca sansüre uğramadığını; aynı zamanda düşmanlaştırma stratejisinin görsel bir aygıtı hâline getirildiğini ortaya koymaktadır.

Totaliter rejimler tarafından sanat ve grafik tasarım yoluyla inşa edilen bir diğer görsel strateji ise, ötekileştirme ve düşman yaratma temeline dayalı karalama afişleri

aracılığıyla şekillendirilmiştir. Bu tür propaganda araçlarında, özellikle antisemitik ve ırkçı temsiller üzerinden belirli topluluklar “tehdit unsuru” olarak inşa edilmekte; estetik kodlar kullanılarak nefret söylemleri görsel düzeyde meşrulaştırılmaktadır. Üretilen bu görseller yalnızca dönemsel bir ideolojik yönlendirme işlevi görmekle kalmamakta; aynı zamanda kamusal hafızanın estetik temsiller yoluyla nasıl biçimlendirildiğini de gözler önüne sermektedir.



Şekil 2.11. Wahlplakat zur Reichstagswahl, 1920.

Bu propaganda afişinde (Şekil 2.11), idealize edilmiş Alman kadın profili ile antisemitik stereotiplerle çizilmiş Yahudi figürü karşı karşıya getirilerek, “saf Alman ulusu” ile “tehlikeli öteki” arasındaki görsel karşıtlık, ideolojik bir silaha dönüştürülmektedir. Görsel estetik aracılığıyla üretilen bu düşmanlaştırma dili, sanatın yalnızca güzelliği değil; aynı zamanda ayrımcılığı ve dışlayıcı ideolojileri de taşıyabileceğini çarpıcı biçimde göstermektedir. Bu örnek, nefret söyleminin grafik tasarım yoluyla nasıl normalleştirilebildiğini ve estetikle meşrulaştırıldığını ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir.

Totaliter rejimler tarafından lider figürleri, yalnızca siyasal değil, aynı zamanda kutsallaştırılmış bir otorite biçiminde temsil edilmiştir. Bu tür görsel üretimlerde liderin fiziksel konumu, mekânın kompozisyonel düzeni ve bakış yönleri gibi unsurlar, liderin mutlak bilgeliğini ve halkla kurduğu “mistik bağ”ı pekiştirmeye hizmet edecek şekilde kurgulanmıştır. Özellikle Nazi Almanyası’nda, Adolf Hitler’in neredeyse ilahi

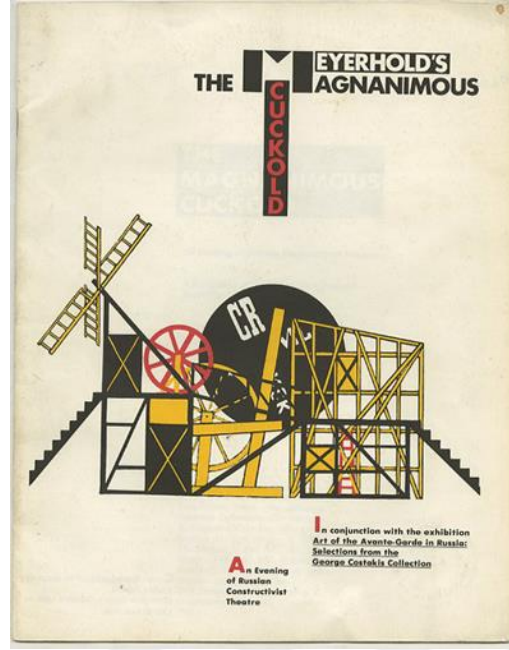
bir kurtarıcı figürü olarak betimlendiği sanatsal temsiller, rejimin ideolojik meşruiyetini estetik düzlemde üretmenin ve yaygınlaştırmanın araçları hâline getirilmiştir.



Şekil 2.12. In the Beginning Was the Word, Hermann Otto Hoyer, 1937.

Şekil 2.12.’de, Adolf Hitler, bir konuşma anında çevresindeki dikkat kesilmiş kalabalığa seslenirken betimlenmiş ve böylece karizmatik liderliğin sanatsal düzeyde nasıl inşa edildiği açıkça ortaya konulmuştur. Eserin başlığı, İncil’den alınmış olan “Başlangıçta Söz vardı” ifadesine dayanmaktadır ve bu yönüyle Hitler’in söyleminin ilahi bir hakikat olarak konumlandırılmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. Görsel kompozisyon, liderin merkezî konumda yer alması ve izleyici figürlerinin ona yönelmiş bakışları yoluyla mutlak iktidarın kutsallaştırıldığı bir temsil üretmektedir. Bu bağlamda eser, sanatın politik mistifikasyonun bir aracı olarak nasıl araçsallaştırılabildiğini açık biçimde göstermektedir.

Sanatın propaganda işlevi yalnızca içerik düzeyinde değil; aynı zamanda biçimsel, yapısal ve mekânsal düzenlemeler yoluyla da kurgulanmıştır. Bu doğrultuda Sovyetler Birliği’nde 1920’li yıllarda gelişen konstrüktivist tiyatro hareketi, sahne tasarımıyla devrimci ideolojinin doğrudan temsil edildiği mekânlar üretmiştir. Bu tiyatro anlayışı, seyircinin edilgen bir izleyici olmaktan çıkarılarak aktif bir toplumsal özneye dönüştürülmesini hedeflemiş; sahne ile seyirci arasındaki geleneksel ayırım, kurulan mekânsal düzenlemeler aracılığıyla kırılmıştır. Böylece tiyatro, yalnızca estetik bir deneyim alanı değil; aynı zamanda ideolojik biçimlendirme ve kolektif bilinç üretimi için işlevsel bir araç hâline getirilmiştir.



Şekil 2.13. Meyerhold's Theatre of the Revolution, The Big Hearted Cuckold, Set Design, Lyubov Popova, 1922.

Şekil 2.13' te, Lyubov Popova tarafından tasarlanan bu sahne düzeni, Sovyet konstrüktivizminin tiyatro alanında bir estetik devrim olarak nasıl yansıtıldığını ortaya koymaktadır. Geleneksel dekor anlayışı yerine makinelerin ve geometrik yapı öğelerinin kullanıldığı bu düzenleme aracılığıyla, devrimci toplumun dinamizminin sahneye taşınması amaçlanmıştır. Sanatın biçimsel yapısı üzerinden doğrudan ideolojik üretimin gerçekleştirildiği bu yaklaşım, Sovyet propaganda estetiğinde sahne sanatlarına merkezi bir rol yüklediğini göstermektedir. Bu tiyatro anlayışıyla, seyircinin pasif bir gözlemci olmaktan çıkarılarak, devrimci bir özneye dönüştürülmesi hedeflenmiştir.

Sovyet propaganda afişlerinde yalnızca politik mesajların iletilmesiyle yetinilmemiş; aynı zamanda sosyalist gerçekçilik ideolojisinin görsel estetikle birleştirilmesi yoluyla bir "politik neşe" duygusu üretilmeye çalışılmıştır. Stalin'in yüceltildiği bu afişlerde, lider figürü halkla özdeşleştirilirken; figürün ölçeği, konumu ve beden dili aracılığıyla mutlak otoritenin görsel olarak pekiştirildiği görülmektedir. Afişlerde kullanılan sloganların lider söylemiyle paralel biçimde kurgulandığı gözlemlenirken, aydınlık yüzlerle ve geleceğe umutla bakan işçi figürlerinin görsel dizilimi yoluyla sosyalist ütopyanın başarıya ulaştığına dair bir "gösteri estetiği" oluşturulmuştur.



Şekil 2.14. Stalinists! Broaden the front of shock workers, 1930.

Şekil 2.14.'te, Stalin'in ideolojik liderliğinin kolektif başarı imgesiyle bütünleştirildiği klasik bir sosyalist gerçekçilik örneği sunulmaktadır. Kırmızı arka plan aracılığıyla devrimci ruhun ve liderliğe bağlılığın sembolize edildiği görülmektedir. Stalin'in yukarıya doğru selamı, halkla kurulan sembolik bağın ve tarihsel ilerlemenin bir temsili olarak yorumlanmaktadır. Afişte yer alan yüzlerin bireysel karakteristiklerinden arındırılarak, mutlak birlik ve üretkenlik anlatısına tabi kılındığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda sanatın, hem yüceltici hem de hizaya sokucu bir ideolojik düzeneği temsil etmek üzere kurgulandığı söylenebilmektedir.

2.5. Kuramsal Yaklaşımlar (örn. Adorno, Arendt, Marcuse, Jameson)

Sanatın totaliter sistemlerle olan ilişkisini kavrayabilmek için, tarihsel olguların yanı sıra bu ilişkinin kuramsal düzeyde nasıl şekillendirildiğinin de dikkate alınması gerekmektedir. Bu bağlamda, sanatın ideolojiyle, iktidarla ve temsil mekanizmalarıyla nasıl kesiştiğini açıklamaya yönelik teorik yaklaşımların, sanatsal üretimin politik etkiler bağlamında çözümlenmesine olanak tanıdığı görülmektedir.

Theodor W. Adorno'nun sanat anlayışı çerçevesinde, sanatın egemen sistemle kurduğu çelişki, onun hakikat potansiyelini belirleyen temel bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Adorno'ya göre, "Sanatın hakikati, onun egemen sistemle kurduğu çelişkide yatar" (Adorno & Horkheimer, 2002: 123). Bu çelişkinin, sanatın

mevcut ideolojik yapılardan özerk bir alan olarak varlık gösterebilmesi açısından zorunlu olduğu ifade edilmektedir.

Özellikle Adorno'nun “negatif diyalektik” kavramı aracılığıyla, sanatın özgürlük taşıyıcısı olma kapasitesi teorik olarak temellendirilmekte; ancak bu kapasitenin, sanatın araçsallaştırılması durumunda nasıl etkisizleşebileceği de açıkça vurgulanmaktadır.



Şekil 2.15. “Dein KdF Wagen.” Nazi Propaganda Afişi, Kraft durch Freude Programı kapsamında, Almanya, 1938.

Şekil 2.15’te yer alan Dein KdF Wagen “Senin KdF Araban” adlı afiş, Nazi döneminde otomobil kültürünün milliyetçi bir yaşam idealiyle bütünleştirilmesinde kullanılan propaganda araçlarından biri olarak değerlendirilmiştir. Afişte betimlenen gülen çift, özgürlük, refah ve mutluluğun simgesel temsilleri olarak kurgulanmış; otomobil ise Nazi rejimi tarafından bireye sunulan bir “medeniyet vaadi”nin görsel metaforu olarak kullanılmıştır. Canlı renklerin tercih edilmesi, yükseltilmiş bakış açısı ve idealize edilmiş figürlerin kompozisyona dâhil edilmesiyle, klasik propaganda estetiğinin tipik unsurlarının bir araya getirildiği görülmektedir. Özellikle kırmızı, mavi ve beyaz gibi baskın renklerle ulusal birlik ve saflık vurgusunun güçlendirilmesi amaçlanmıştır. Kadın figürünün neşeli bir biçimde kolunu havaya kaldırması, Hitler dönemindeki kadının yalnızca annelik rolüyle değil, aynı zamanda faşist ütopyanın aktif bir öznesi olarak da temsil edildiğini göstermektedir.

Bu görselin, Guy Debord'un (1967) "gösteri toplumu" kavramı çerçevesinde değerlendirilmesi mümkündür. Debord'un yaklaşımı doğrultusunda, ideolojinin gündelik nesneler aracılığıyla bir gösteri hâlinde içselleştirildiği; burada otomobilin yalnızca bir ulaşım aracı değil, aynı zamanda "rejimin bireye sunduğu hayat"ın metaforu olarak sunulduğu ifade edilebilir. Nazi iktidarı tarafından bireyin özel alanına nüfuz edebilmek amacıyla sanat ve tasarım, bir tür kültürel hijyen aracı olarak işlevselleştirilmiş; otomobil gibi gündelik nesneler, milliyetçi simgelere dönüştürülmüştür.

Bu afiş aynı zamanda Antonio Gramsci'nin kültürel hegemonya kuramı doğrultusunda da okunmaya elverişlidir. Egemen sınıf tarafından fiziksel baskıya başvurulmadan, rıza üretimi yoluyla toplumsal düzenin sürdürülmesi hedeflenmiş; bu bağlamda estetik araçlar kullanılarak söz konusu hegemonik yapının görsel olarak inşası gerçekleştirilmiştir. Halkın sevinç ve refah arzusuna hitap eden temsiller aracılığıyla kurgulanan bu görsel söylem, faşist ideolojinin baskıcı yönünü gizleyen bir "neşeli faşizm" estetiği yaratma amacı taşımıştır.

Herbert Marcuse tarafından sanatın özgürleştirici potansiyeli, ütopyacı bir zemin olarak değerlendirilmiştir. Ona göre, "Gerçek sanat eserleri, mevcut dünyayı sorgulayan ve farklı bir dünyanın mümkün olduğunu ima eden simgesel araçlardır" (Marcuse, 2007: 68). Marcuse tarafından, kapitalist toplumlarda sanatın ticarileştirilmesiyle bu potansiyelin tehdit altına alındığı ileri sürülmüştür. Ancak estetik deneyimin, bireyin pasif bir tüketici kimliğinden çıkarılarak eleştirel düşünmeye yönelmesini sağlayabileceği vurgulanmıştır. Bu yaklaşım, sanatın politik olarak bastırılmış bireysellikleri açığa çıkarma kapasitesine sahip olduğuna inanan bir anlayışı temsil etmektedir.

Fredric Jameson tarafından sanat eserleri, "politik bilinçdışının sembolik formları" olarak tanımlanmıştır (Jameson, 1981: 20). Jameson'a göre her estetik nesne, üretildiği tarihsel momentin ideolojik çelişkilerini barındırmakla birlikte, bu çelişkiler doğrudan değil; simgesel düzeyde ifade edilmiştir. Özellikle baskı ve sansürün hâkim olduğu ortamlarda sanat, doğrudan politikanın değil; bastırılmış politik potansiyellerin estetik biçimde dışavurulduğu bir alan hâline gelmiştir. Bu durum, sanatın çok katmanlı bir anlam inşasına imkân tanıyan özgül yapısını ortaya koymaktadır.

Antonio Gramsci'nin hegemonya kuramı, sanatın politik düzlemdeki konumunun anlaşılması açısından işlevsel bir çerçeve sunmuştur. Gramsci'ye göre kültürel alan, ideolojik rızanın üretildiği ve yeniden üretildiği bir zemin olarak işlev görmektedir. "Hegemonya, sadece baskı yoluyla değil, aynı zamanda kültürel rıza aracılığıyla da kurulur" (Gramsci, 1971: 211). Bu bağlamda sanat, hem egemen ideolojilerin pekiştirilmesinde hem de bu ideolojilere alternatif anlatıların geliştirilmesinde merkezi bir araç olarak kullanılmıştır. Gramsci'nin bu yaklaşımı, özellikle yerel ve küresel totalitarizmler bağlamında sanatın nasıl bir söylem alanına dönüştürüldüğünü kavrayabilmek açısından önem arz etmektedir.

Stuart Hall tarafından ise temsil kuramı aracılığıyla sanatın politik işlevi analiz edilmiştir. Hall'a göre, "Kimlikler temsil pratikleriyle inşa edilir ve sanat bu inşanın merkezinde yer alır" (Hall, 1997: 89). Sanatın temsiliyet işlevi aracılığıyla, toplumsal grupların görünürlüğü sağlanmış ve tarihsel anlatılarda yer edinmeleri mümkün kılınmıştır. Ancak bu temsil süreçlerinin çoğu zaman iktidar tarafından tanımlanan normlar çerçevesinde gerçekleştiği görülmektedir. Bu nedenle, temsil edilmeyenlerin görünür kılınması yönünde gerçekleştirilen çabalar, aynı zamanda politik bir eylem niteliği taşımaktadır.

Michel Foucault tarafından sanat ile iktidar arasındaki ilişki, "görünürlük rejimleri" kavramı çerçevesinde açıklanmıştır. Foucault'nun "disiplinci iktidar" kavramı doğrultusunda, modern toplumlarda bireylerin nasıl görsellik ve gözetim aracılığıyla nesne hâline getirildiği analiz edilmiştir. Foucault'ya göre, "Görmek, iktidar kurmaktır" (Foucault, 1980: 155). Bu bağlamda sanat, hem gözetleyen hem de gözetlenen bir alan olarak değerlendirilmelidir. Özellikle propaganda sanatında, bu görsel iktidar ilişkisinin belirgin bir şekilde kurulduğu görülmektedir.

Jacques Rancière tarafından sanatın siyasal gücü, "duyumsanabilir olanın dağılımı" kavramı aracılığıyla kuramsallaştırılmıştır. Rancière'ye göre, "Sanat, neyin görünür olacağını ve neyin temsil edilmeye değer bulunacağını belirler" (Rancière, 2004: 13). Bu bağlamda sanat, yalnızca estetik bir ürün olarak değil; aynı zamanda doğrudan siyasal bir edim olarak değerlendirilmelidir. Rancière tarafından sanatın sınırlarının zorlanarak yeni bir duyuşsal rejim oluşturulabileceği ve bu sayede mevcut iktidar ilişkilerine müdahale etme potansiyelinin taşındığı ileri sürülmüştür.

Chantal Mouffe tarafından ise sanat alanı, “agonistik bir kamusal alan” olarak kavramsallaştırılmıştır. Mouffe’a göre sanat, toplumsal uzlaşmayı değil; meşru çatışmayı görünür kılma potansiyeli taşımaktadır: “Sanat, estetik olanla siyasal olanın çakıştığı bir mücadele zeminidir” (Mouffe, 2007: 2). Bu tanım, özellikle muhalif sanat pratiklerinin hegemonik kültürel yapılarla giriştiği mücadelelerin anlaşılmasında etkili bir kuramsal araç sunmaktadır.

Totalitarizm, bireysel özgürlüklerin ve düşüncelerin devlet otoritesi tarafından sıkı biçimde denetlendiği ve yönlendirildiği bir yönetim biçimi olarak tanımlanmaktadır. Bu tür rejimlerde sanata, sanatçılara ve sanatın toplumsal rolüne yansıyan denetim, sanatın politik ve sosyal dinamiklerle nasıl ilişkilendiğinin kavranması açısından önemli bir analiz alanı oluşturmaktadır. Bu bağlamda, totaliter yönetimlerin ideolojik hedeflerini gerçekleştirmek ve toplum üzerinde tam bir hâkimiyet kurmak amacıyla sanat dâhil olmak üzere tüm kültürel faaliyetlerin yakından izlendiği ve sistemli biçimde manipüle edildiği gözlemlenmektedir.

Sanat ile politik ve toplumsal dinamikler arasındaki bu etkileşimin analiz edilmesi, totaliter sistemlerde ifade özgürlüğü ve yaratıcı potansiyel üzerinde uygulanan kısıtlamaların değerlendirilmesi açısından kritik önemdedir. Bu çerçevede, sanatın politik işlevinin yalnızca içerikle sınırlı kalmadığı; biçim, temsil, üretim ve alımlama süreçleri üzerinden de kurulduğu ortaya konulmaktadır. Sanat, totaliter bağlamlarda hem bir kontrol mekanizmasına hem de bir direniş stratejisine dönüştürülebilmektedir. Bu nedenle, sanatın ideolojiyle ilişkisini çözümlemeye yönelik kuramsal yaklaşımların, sanatı tarihsel ve politik bağlamları içinde konumlandırmak açısından önemli araçlar olduğu görülmektedir.

3. KÜRESEL VE YEREL TOTALİTARİZMİN SANATSAL ÜRETİME ETKİLERİ

Sanata yönelik müdahalelerin totaliter sistemler tarafından uygulanması, belirli bir coğrafya ya da tarihsel dönemle sınırlı kalmamıştır. Bu tür sistemler tarafından küresel ölçekte benzeşen estetik ve ideolojik stratejilerin benimsendiği gözlemlenmiştir. 20. yüzyılda farklı siyasal rejimlerde sanat üretimi; sansür, yönlendirme, araçsallaştırma ve kontrol politikaları aracılığıyla iktidarın hizmetine koşulmuştur.

Bu bölümde, totalitarizmin küresel ölçekteki ortak pratikleri ile yerel düzeydeki özgül uygulamaları karşılaştırmalı bir yaklaşımla ele alınmış; sanatın bu yönetim biçimleri içerisindeki işlevi estetik ve etik boyutlarıyla analiz edilmiştir. Küresel totalitarizm örneklerinde, sosyalist gerçekçilik, lider kültü, düşman imgeleri ve propaganda estetiği etrafında şekillenen politik sanat anlayışlarına yer verilirken; yerel bağlamda daha sınırlı ölçekli ancak benzer baskıcı müdahalelerin sanat politikalarını nasıl dönüştürdüğü incelenmiştir.

Bu çerçevede, sanat üretiminde devreye sokulan sansür ve oto-sansür mekanizmaları; sanatçının etik konumlanması ile yerel kimliklerin estetik biçimlendirme süreçleri üzerinden yürütülen ideolojik müdahaleler değerlendirilmiştir. Bu çözümleme ile sanatın politik iktidarla kurduğu gerilimli ilişkinin bir yansıması olarak totaliter yapıların çözülmesi amaçlanmıştır.

3.1. Küresel Totalitarizmin Sanata Müdahalesi

20. yüzyıl boyunca şekillenen totaliter rejimler tarafından, yalnızca yerel değil, küresel düzlemde de sanatın yönünü ve işlevini belirlemeye yönelik sistematik müdahalelerde bulunulmuştur. Farklı coğrafyalarda benzer mekanizmalarla sanatı araçsallaştıran bu rejimlerde; ideolojik propaganda, sansür, ikonografi ve estetik normlar üzerinden yürütülen müdahalelerle sanatın ifade gücü, rejimin hizmetine koşulmuştur.

Sanat, ideolojik hegemonya inşasında küresel ölçekte işleyen etkili bir araç hâline getirilmiştir. Hannah Arendt (1951), totalitarizmi “bireysel düşüncenin bastırıldığı ve tüm toplumsal alanların devlet ideolojisine tabi kılındığı bir yönetim biçimi” olarak tanımlamış; sanatın da bu baskıcı çerçevede bir temsil rejimi olarak yeniden yapılandırıldığını vurgulamıştır (s. 350). Arendt’e göre, totaliter sistemlerde

sanat, politik bir propaganda formuna dönüştürülmüştür. Bu bağlamda, Sovyetler Birliği'nde geliştirilen sosyalist gerçekçiliğin yalnızca bir estetik anlayış değil, aynı zamanda resmi ideolojinin kültürel kontrol aracı olarak işlev gördüğü belirtilmiştir. Boris Groys, sosyalist gerçekçiliği “komünist ütopyanın görünür kılınma çabası” olarak tanımlamış; bu yaklaşımın idealize edilmiş bir gelecek tasarımı bugünün estetik araçlarıyla inşa etmeyi amaçladığını ifade etmiştir (Groys, 2013: 28). Böylece sanatçılara, bireysel yaratıcılıktan ziyade devletin tahayyül ettiği toplumun temsili yüklenmiş; yaratıcı özne, ideolojik anlatının taşıyıcısına indirgenmiştir.

Benzer şekilde, Nazi Almanyası'nda sanatın Aryan ideolojisini yücelten temsillerle sınırlandırıldığı; modernist ve avangart sanatın ise “yoz” (Entartete Kunst) ilan edilerek kültürel dışlanmaya tabi tutulduğu görülmüştür. Hitler'in kültürel ajandasında klasik form ve düzenin idealleştirildiği; sanatın, ulusun ruhunu ve düzenini yansıtan bir ideolojik araç olarak yeniden kurgulandığı ifade edilmiştir (Spotts, 2002: 111). Bu sürecin en belirgin örneklerinden biri, 1937 yılında Münih'te açılan Entartete Kunst sergisi olup, 20. yüzyıl sanatına yönelik en radikal sansür pratiklerinden biri olarak değerlendirilmiştir.

Totalitarizmin, 20. yüzyılın en baskın ve yıkıcı yönetim biçimlerinden biri olarak yalnızca siyasal alanla sınırlı kalmayıp, bireylerin yaşam tarzından kültürel üretime kadar toplumun tüm dokularını dönüştürdüğü gözlemlenmiştir. Bu yönetim biçiminin modern dönemde ortaya çıktığı ve etkilerinin günümüze kadar sürdüğü görülmektedir. Baskıcı, otoriter ve bireysel özgürlükleri kısıtlayıcı nitelikler taşıyan bu rejimlerde merkezîyetçilik ve ideolojik tek biçimlilik, yapısal belirleyenler olarak öne çıkmaktadır.

Bireyin tümüyle devlete bağımlı hâle getirildiği ve özgürlüklerin büyük ölçüde ortadan kaldırıldığı bu sistemler, Hannah Arendt (1951) tarafından “bireyin tamamen devlete bağlı olduğu ve her türlü özgürlüğünün kısıtlandığı bir sistem” olarak tanımlanmıştır (s. 456). Totalitarizmin kökenleri incelendiğinde, modernitenin yarattığı toplumsal ve politik dönüşümlerle yakından ilişkili olduğu; endüstriyel toplumun karmaşık yapısı ve teknolojik ilerlemelerin bu yönetim biçiminin doğuşunu hızlandırdığı ortaya konmuştur (Friedrich & Brzezinski, 1965: 132). Bu bağlamda totalitarizmin, modernitenin sosyal, ekonomik ve teknolojik dinamiklerinin bir ürünü olduğu ifade edilmiştir.

Bu yönetim biçiminin en belirgin özelliklerinden birinin ideolojik hegemonya kurma arzusu olduğu anlaşılmaktadır. Baskıcı yasaların, propaganda araçlarının ve medya denetiminin kullanılması suretiyle, resmi söylemlerin yaygınlaştırıldığı ve toplumsal düşüncenin tek bir ideolojik ekseninde konsolide edildiği saptanmıştır. Nazi Almanyası örneğinde olduğu gibi, propaganda aygıtları ve medya kontrolü aracılığıyla geniş bir ideolojik hâkimiyet alanının kurulduğu görülmektedir (Kershaw, 2000).



Şekil 3.1. All of Germany Listens to the Führer with the People's Radio, 1936.

Şekil 3.1.'deki afiş, lacivert tonlarında monokrom bir baskı olarak tasarlanmıştır. Kompozisyonun merkezine, dev boyutlarda bir Volksempfänger (Halk Radyosu) yerleştirilmiştir. Bu cihazın hoparlör ızgarası, Hristiyan ikonografisinde sıkça karşılaşılan aura benzeri dairesel bir ışık formuna büründürülmüştür. Radyonun alt ve yan bölümleri, tek tip üniforma giymiş asker ve sivillerden oluşan kalabalığın dalgalar hâlinde yayılan toplu silüetleriyle çevrelenmiştir. Afişin üst kısmında, gotik yazı karakteriyle “Ganz Deutschland hört den Führer” (“Bütün Almanya Führer’i dinliyor”), alt kısmında ise “mit dem Volksempfänger” (“Halk radyosuyla”) ifadelerine yer verilmiştir. Metin ve görsel öğeler, bütünsel bir kompozisyon içerisinde birleştirilmiş; böylece Führer’in sesinin ulusal bir bütünlük içinde tüm toplumu kuşattığı mesajı, tek bir bakışta aktarılabilir hâle getirilmiştir. Bu afiş, Joseph Goebbels tarafından 1930’ların ortalarında yürütülen radyo seferberliğinin görsel bir temsili

olarak değerlendirilmektedir. Bu dönemde, düşük maliyetli Volksempfänger (Halk Alıcısı) adlı radyoların milyonlarca haneye ulaştırılmasıyla, “tek ses-tek ulus” anlayışına dayalı merkezi bir iletişim ağı tesis edilmiştir. Führer’in sesi, geniş ve anonim bir kitleye ulaşarak toplumsal düşüncenin tek bir ekseninde konsolide edilmesini mümkün kılmıştır. Afişte bu hegemonik birleşme herhangi bir yüzün veya bireysel figürün öne çıkarılmamasıyla sembolize edilmiştir; kitle, homojenleştirilmiş bir yapıya indirgenmiş ve yalnızca bir “ses” aracılığıyla temsil edilmiştir. Bu yönüyle afiş, propaganda aygıtı tarafından eleştirel çoğulculuğun nasıl bastırıldığını sessiz ama güçlü bir görsellikle ortaya koymaktadır. Görselin taşıdığı bu simgesel anlam, iletişim araçlarının totaliter rejimlerce nasıl kontrol edildiğini ve bu kontrolün kitlesel algı üzerinde nasıl işlediğini çarpıcı biçimde belgelemektedir.

Ayrıca, bu rejimlerde muhalif düşüncelere ve bireysel özgürlüklere yönelik tahammülsüzlük, sistemin baskıcı doğasının bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Bu tahammülsüzlük çoğu zaman sansür, tutuklama ve fiziksel müdahale gibi yöntemlerle ortaya çıkmaktadır (Tilly, 1990). Toplumu denetim altına alma yönündeki bu yaklaşımın, bireylerin özel yaşamına kadar uzanan kapsamlı bir gözetim düzeniyle desteklendiği gözlemlenmektedir. Bu düzenin, “politik gücü elinde tutan ve toplumsal yaşamın çeşitli alanlarını yönlendiren bir lider ya da parti” aracılığıyla sürdürüldüğü görülmektedir (Linz, 2000).

Sanat ve kültür alanının da, totaliter rejimlerin ideolojik söylemlerini yayma ve meşrulaştırma amacıyla yönlendirilmiş bir mecra hâline getirildiği dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, sanatın propaganda amacıyla kullanıldığı ve bu kullanımın sanatın ifade olanaklarını ve sanatçının yaratım sürecini çeşitli açılardan sınırlandırdığı görülmektedir.



Şekil 3.2. Mostra della Rivoluzione Fascista, Exhibition of the Fascist Revolution, Carlo Vittorio Testi, 1933.

Şekil 3.2. metinde öne çıkarılan üç temel unsurun somut bir görsel temsilini sunmaktadır. Bu afişte, sanatın ideolojik söylemi yayma aracı olarak kullanılması için Mussolini'nin iktidara yürüyüşünü yücelten “Faşist Devrim Sergisi”ne çağrı niteliği taşıdığı görülmektedir. Fütürist diyagonallerle stilize edilen anonim büstler aracılığıyla, izleyicinin doğrudan rejimin tarih anlatısına yönlendirilmesi sağlanmıştır. Böylece sanatın, sergi mekânını ideolojik bir propaganda alanına dönüştürme işlevi üstlendiği görülmektedir. Muhalif görüşlere tahammülsüzlük ve tek sesli kültür üretimi açısından, afişte yer alan çelik ve granit izlenimi veren yüzlerin, sert bakışlarla aynı yöne çevrilmiş olması dikkat çekicidir. Bu kompozisyon düzeniyle bireysel farklılıkların silinmesi ve tek bir kolektif iradenin yüceltilmesi amaçlanmıştır. “Homojen yüz” metaforu aracılığıyla, faşist estetiğin muhalif sesleri görünmez kılma arzusu görselleştirilmiştir. Diğer bir özelliği de, lider-parti merkezli gözetim ve toplumsal denetim için tipografide kullanılan devrim yılının romen rakamlarıyla “XI = rejimin 11. yılı” belirtilmesi ve alt satırda yer alan “%70 demiryolu indirimli” notu, kültürel etkinliğe ulusal ölçekte zorunlu bir kitle yönlendirmesinin teşvik edildiğini göstermektedir. Bu yolla, sanatsal bir organizasyon, liderlik figürü etrafında şekillenen ve toplumu harekete geçiren bir gözetim mekanizmasına dâhil edilmiştir. Carlo Vittorio Testi tarafından tasarlanan bu afiş, sanatın propaganda amacı doğrultusunda

yönlendirilmesi, eleştirel çoğulculuğun bastırılması ve parti merkezli kitlesel mobilizasyonun teşvik edilmesi gibi temaları aynı görsel düzlemde birleştirmekte; böylece metinde sunulan analizlerle doğrudan örtüşen bir görsel kanıt sunmaktadır.

Devletin ekonomik ve sosyal yapıyı kendi tekeline almasıyla, bireylerin bağımsız hareket etme imkânlarının sınırlandırıldığı ve özgürlük alanlarının daraltıldığı gözlemlenmektedir (Arendt, 1951: 300). Toplumsal ve ekonomik yaşamın tümünü denetim altına alma eğilimi ise, totaliter rejimlerin ayırt edici bir özelliği olarak değerlendirilmektedir.

Totalitarizmin kuramsal temelleri günümüzde de tartışılmaya devam edilmekte; teknolojik gelişmeler ve küreselleşme süreçleriyle birlikte yeni biçimlere evrilebileceği öne sürülmektedir. Sürekli gözetim ve denetim altında tutulan çağdaş toplumların, klasik totalitarizm anlayışının farklı bir versiyonunu yansıtmaya potansiyeline sahip olduğu ileri sürülmektedir (Bauman, 1997: 123). Bu yaklaşım, totalitarizmin yalnızca geçmişe ait tarihsel bir rejim türü olarak değil, çağdaş toplumsal yapılar içerisinde de varlığını sürdürebilecek dinamik bir sistem olarak değerlendirilmesine zemin hazırlamaktadır.

Bu tanımlamalar, totaliter rejimlerin temel niteliklerini ortaya koyarak söz konusu yapıların siyasal ve toplumsal doğasına ilişkin önemli ipuçları sunmaktadır. Totalitarizmin yalnızca bir politik sistem değil; aynı zamanda bireysel özgürlükler, toplumsal düzen ve sanatsal ifade biçimleri üzerinde belirleyici etkiler yarattığı görülmektedir. Bu tür yönetim biçimlerine karşı toplumların geliştirdiği tepkiler ve bu rejimlerin aşılması yönündeki çabalar, demokrasi ve özgürlük anlayışlarının geleceğini şekillendiren önemli faktörler arasında yer almaktadır. Farklı tarihsel bağlamlarda gelişen totalitarizm pratiklerinin, özgürlük, toplum ve sanat üzerindeki yansımaları, güncel siyasal ve entelektüel tartışmalarda belirleyici bir rol oynamaya devam etmektedir.

Sanat eserlerinin içerik ve temalarının, totaliter rejimlerin ideolojik öncelikleri doğrultusunda biçimlendirildiği görülmektedir. Örneğin, Nazi Almanyası'nda sanatın ırkçı ve milliyetçi temalar etrafında kurgulanması, estetik üretimin devletin resmi ideolojisiyle bütünleştirildiğini göstermektedir (Kershaw, 2000: 213). Bu durum, sanatın yalnızca kültürel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda ideolojik bir yönlendirme aracı olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.



Şekil 3.3. German students are called upon to fight for the Führer and the people, 1935.

Şekil 3.3.’ te, “sanatın ideolojik yönlendirme aracı olarak kullanılması” ile totaliter rejimlerin toplumsal yaşamın tüm alanlarını seferber etme eğilimini bir araya getirdiği görülmektedir. Afişte, devletin ekonomik-toplumsal alanı tekeline alarak bireysel özgürlükleri daraltması üniversite gençliğinin bağımsız bir entelektüel özne olarak değil, doğrudan partinin “milli görev” askerisine dönüştürülmüş olduğunu göstermektedir. Böylece eğitim alanı dahi parti aygıtına bağlanarak, kamusal yaşamın tamamı ideolojik denetime açık hâle getirilmiştir. Totalitarizmin çağdaş toplumlarda bile sürebilecek “sürekli gözetim ve denetim” mantığı; afişteki öğrencinin sert ifadesi ve ileri bakan profili ile omzunda yer alan svastika sembolü, bireyin kamusal kimliğinin tekil bir parti sembolüyle özdeşleştirilmesini simgelemektedir. Bu bağlamda, özel yaşam alanı dahi rejimin sadakat rejimiyle şekillendirilmiştir. Sanatın ırkçı-milliyetçi temalar etrafında ideolojik araçlaşması, afişte görüldüğü gibi aryan fiziksel tipolojisinin (örneğin sarışınlık ve atletik beden) idealize edilmiş biçimde sunulmasıyla görünür kılınmaktadır. Kırmızı zemin ve şişkin tipografiyle birlikte oluşturulan “savaşçı öğrenci” imgesi, sanatın milliyetçi ve ırkçı estetik çerçevesinde araçsallaştırıldığını göstermektedir. Afişin başlığında yer alan “kämpft” (savaş) fiili, akademik çalışmayı dahi Führer uğruna bir mücadele alanı olarak kodlamakta ve propagandanın genç kuşakları mobilize ederek hegemonya kurma işlevini

göstermektedir. Parti Öğrenci Birliği'ne yapılan katılım çağrısıyla üniversite ortamının ideolojik bir askerî kampa dönüştürülmesi sağlanmaktadır. Afişte yer alan bu görsel unsurlar aracılığıyla hem sanatın ideolojik bir yönlendirme aracı hâline getirildiği hem de totaliter rejimlerin toplumsal alanın her hücresine nüfuz etme isteğinin somutlaştırıldığı görülmektedir.

Sanat üretiminin sınırlandırılması ve sanatçıların belirli ideolojik çerçeveler doğrultusunda yönlendirilmesi, totaliter rejimlerde sıklıkla başvurulan bir uygulama biçimi olarak değerlendirilmektedir. Bu rejimlerde sanatçılar, ifade özgürlüğünden yoksun bırakılmakta ve yaratıcılıkları, ideolojik dayatmalar aracılığıyla kısıtlanmaktadır. Özgün sanat üretimlerinin yerini, rejimin belirlediği temalara ve biçimlere bağlı eserlerin alması, sanatın bağımsız gelişimini engelleyen başlıca etkenlerden biri olarak öne çıkmaktadır (Orwell, 1949: 68). Bu bağlamda, devletin sanat üzerindeki etkisinin kapsamlı bir biçimde tesis edildiği görülmektedir.

Sanatın topluma ulaşma yollarının da totaliter sistemlerde sıkı denetim altında tutulduğu gözlemlenmektedir. Devletin onay vermediği ya da ideolojik normlara uymadığı düşünülen sanat eserlerinin kamuya sunulmasına izin verilmemekte; yalnızca resmi söylemle uyumlu içeriklerin dolaşıma girmesine olanak tanınmaktadır. Bu durum, sanatsal çeşitliliğin ve eleştirel düşünce ortamının sınırlandırılmasına yol açmakta, toplumun sanata dair algısı tek tipleştirilmiş anlatılarla şekillendirilmektedir (Arendt, 1951: 350).

Bunun yanı sıra, sanatın totaliter rejimlerde bir ideolojik taşıyıcıya dönüştürüldüğü de ifade edilmektedir. Sanatın dönüştürücü ve ikna edici gücünden yararlanılarak, toplum üzerinde resmi ideolojinin pekiştirilmesi amaçlanmakta; böylece sanat, iktidarın ideolojik aygıtlarından biri olarak işlevselleştirilmektedir. Örneğin, Sovyetler Birliği'nde sanatın komünist ideolojiyi yaygınlaştırmada merkezi bir araç olarak kullanıldığı, bu doğrultuda sanatçıların üretimlerinin doğrudan devlet denetimine tabi tutulduğu bilinmektedir (Solzhenitsyn, 1973: 210). Bu bağlamda, sanatın ifade özgürlüğü yerine ideolojik amaçlara hizmet eden bir temsil aracına dönüştürüldüğü görülmektedir.



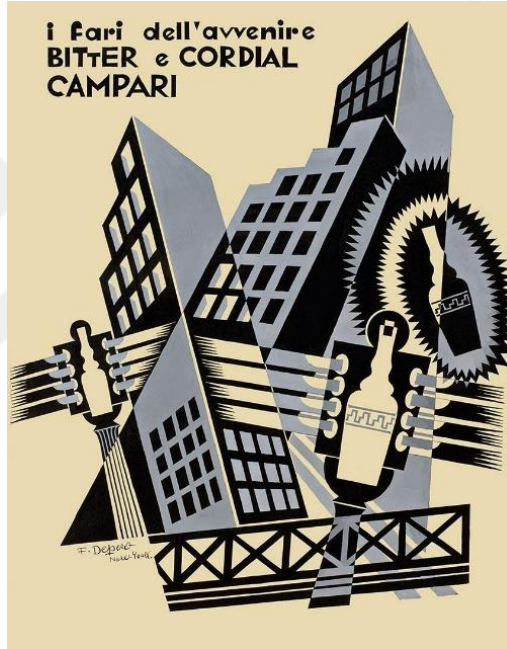
Şekil 3.4. The Motherland Calls, Iraklii Moiseevich Toidze, 1941.

Şekil 3.4. sanatın totaliter rejimde ideolojik taşıyıcıya dönüşmesi olgusunu görsel olarak somutlaştıran güçlü bir örnek sunmaktadır. Afişte yer alan kırmızı pelerinli “Ana Yurt” figürü, soyut bir vatan kavramını bedenleştirerek izleyiciye duygusal düzlemde bir aidiyet ve itaat çağrısında bulunmakta; böylece sanat, duygusal coşku üzerinden resmî ideolojinin sembolik bir taşıyıcısına dönüştürülmektedir. Kadının sol elinde tuttuğu Военная Присяга (Askerî Yemin) metni, izleyiciyi sembolik olarak cepheye katılmaya ve ideolojik sadakat göstermeye zorlayan bir görsel dilekçe işlevi görmektedir. Afişin yayımlandığı ilk hafta içerisinde yüz binlerce kopyasının cephe gerisine dağıtıldığı bilinmektedir. Sanatçı Irakli Toidze’nin tasarımı, Sovinformburo’ya bağlı grafik kollektifinin bir üyesi olarak yürüttüğü faaliyet kapsamında, Ekim 1941’de Resmî Sanat Komitesi tarafından tek seferberlik afişi olarak onaylanmış ve alternatif görsel öneriler reddedilmiştir. Bu durum, sanatçı üretiminin devlet denetimine tabi olduğu gerçeğini açıkça ortaya koymaktadır. Afiştete savaşın yıkıcı sonuçlarına veya bireysel trajedilere yer verilmeyerek savaş için motive etme amacıyla biçimlendirilmiştir. Sanat, burada eleştirel bir ifade aracı olmaktan çıkarılarak, kitleyi hizaya sokan bir “öğretmen” işlevine indirgenmiştir. The Motherland Calls afişi, sanatın bir propaganda aygıtı hâline getirilmesini; duygusal ikna, ideolojik içerik ve devlet denetiminin tek bir görsel düzlemde buluşturulmasını sağlayan çarpıcı bir örnek olarak değerlendirilmelidir.

Totaliter koşullar altında sanatçılar üzerinde uygulanan doğrudan ya da dolaylı baskının, çoğu zaman otosansür mekanizmalarının devreye girmesine neden olduğu

gözlemlenmektedir. Sanatçılar, devlet otoritesi tarafından uygulanabilecek muhtemel cezai ya da idari yaptırımlara maruz kalma endişesiyle özgün fikirlerini ifade etmekten kaçınmakta ve düşünsel düzeyde bir otokontrol geliştirmektedir. Bu süreçte, eleştirel ve yenilikçi sanatsal söylemlerin gelişimi engellenmekte; dolayısıyla ifade özgürlüğü alanı belirgin şekilde daralmaktadır (Bauman, 1989: 143).

Otosansürün yalnızca sanatsal üretimin içeriğini değil, aynı zamanda estetik çeşitliliği ve yaratıcı kalitesini de etkilediği belirtilmektedir. Sanatçılar tarafından benimsenen bu içsel denetim biçimi, totaliter rejimlerde baskının yalnızca dışsal bir zorlama değil, aynı zamanda içselleştirilmiş bir yönlendirme biçimi olarak işlediğini ortaya koymaktadır.



Şekil 3.5. “Bitter Campari - I fari dell'avvenire”, Fortunato Depero, 1932.

20. yüzyılın ilk yarısında Avrupa’da yükselen faşist ideolojiler tarafından yalnızca siyasal ve toplumsal yapılar değil, aynı zamanda sanat ve estetik formlar da doğrudan etkilenmiştir. Bu bağlamda, İtalyan Fütürizmi tarafından hem modernizmin estetik iddiaları hem de Benito Mussolini döneminin ideolojik yönelimleri bir araya getirilmiştir. Özellikle Fortunato Depero gibi sanatçılar tarafından, bu dönemde hem reklam estetiği hem de propaganda aracı işlevi taşıyan çalışmalar üretilmiştir.

Depero’nun 1932 tarihli “Bitter Campari” afişi (Şekil 3.5), fütürist dinamizm, endüstriyel estetik ve milliyetçi modernizm ekseninde okunabilecek bir görsel temsil olarak değerlendirilebilir. Eserde, geometrik formlar, simetrik dizilimler ve stilize

edilmiş şişe imgeleri aracılığıyla, hem ürünün ticarileştirilmiş bir ikonuna öne çıkarılmış hem de İtalyan modernliğine dair ilerleme mitiyle iç içe geçmiş bir imge sunulmuştur. Binaların eğik perspektiflerle devrim hâlinde betimlenmesi ve şişelerin makinamsı dişlilerle ilişkilendirilmesiyle sanayi devriminin estetik bir yansıması oluşturulmuştur. Bu estetik tercihlerin, Marinetti'nin "sanat, makinelaşmış bir savaştır" anlayışıyla örtüştüğü söylenebilir.

Depero'nun bu çalışmasının yalnızca bir reklam afişi değil, aynı zamanda faşist modernizmin estetikle kurduğu simbiyotik ilişkinin bir örneği olduğu ileri sürülebilir. Görselde hız, güç, mekanik ritim ve teknolojik ilerlemeye yönelik bir inanç mitosu yansıtılmıştır. Walter Benjamin'in (1973) mekanik çoğaltılabilirlik eleştirisine referansla, bu afişin sanatın metalaştırılması ile ideolojik yönlendirme arasında bir köprü işlevi gördüğü söylenebilir. Ürün tanıtımı ile ulusal ilerleme ideali arasındaki bu bağ, söz konusu dönemin estetik-politik yapısına işaret etmektedir.

Bu noktada, Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramı yeniden işlev kazanmıştır. Egemen sınıfın ideolojisinin yalnızca baskı yoluyla değil, kültürel rıza aracılığıyla da sürdürüldüğü ifade edilmektedir. Depero'nun tasarımında, gündelik bir nesne olan içki şişesi ulusal bir simgeye dönüştürülmüş; izleyicinin estetik beğenisi aracılığıyla ideolojik kodlamanın içselleştirilmesine olanak tanınmıştır. Böylece fütürist reklam estetiği yalnızca tüketime değil, aynı zamanda ulusal ilerleme fikrinin görselleştirilmesine de hizmet etmiştir.

Totaliter uygulamalar tarafından sanata yön verilen süreçlerin, küresel ölçekte çeşitli siyasi ve kültürel etkileşimler aracılığıyla etkisini gösterdiği; yerel düzeyde ise daha çok bölgesel kültür ve toplumsal değerlere bağlı farklılıklar ortaya koyduğu görülmektedir. İktidarın ve kontrolün hangi düzeyde uygulandığı dikkate alındığında, sanatın yalnızca ulusal değil, aynı zamanda uluslararası boyutta da yönlendirilebileceği ifade edilebilir (Foucault, 1995).

Küresel totalitarizmin ideolojik etkilerini uluslararası düzeyde yayma amacı taşıdığı; yerel totalitarizmin ise daha çok yerel kültürel yapı ve toplumsal dinamikler aracılığıyla sanatı denetim altına aldığı gözlemlenmektedir. Totaliter rejimlerin sanata yönelik müdahaleleri küresel ve yerel düzeyde karşılaştırmalı olarak ele alındığında, sanatın ifade biçimleri, temaları ve işlevleri üzerinde belirgin etkiler oluşturduğu görülmektedir. Bu müdahaleler aracılığıyla, sanatın toplumsal ve kültürel rolü,

sanatçıların yaratıcı potansiyeli ve toplumun sanata erişim hakkı sınırlandırılmaktadır. Sanatın özgürlük ve eleştiri alanını daraltan bu kontrol mekanizmaları sonucunda, sanat üretimi ve dolaşımı önemli ölçüde iktidarın ideolojik yönelimine bağlanmakta; sanatsal ifade çeşitliliği ve özgünlük imkânları önemli oranda sınırlandırılmaktadır.

3.2. Küresel Totalitarizmin Tanımı ve Örnekleri

Küresel ölçekte baskıcı ve merkezîyetçi yönetim biçimleri incelendiğinde, bu sistemler tarafından genellikle bireysel özgürlüklerin kısıtlandığı, sıkı kontrol ve gözetim mekanizmalarının uygulandığı ve çoğunlukla tek bir ideoloji veya lidere dayalı bir yapı inşa edildiği görülmektedir. Uluslararası düzeyde etkili olan bu yönetim biçimlerinin, yalnızca kendi sınırları içerisinde değil, aynı zamanda daha geniş coğrafi alanlarda da kontrol ve etki kurmayı hedeflediği anlaşılmaktadır.

Bireylerin hak ve özgürlüklerini sınırlandırarak tek bir ideolojinin yayılmasını amaçlayan küresel totalitarizmin, devletler tarafından ulusal sınırları aşan baskıcı uygulamalarda bulunduğu görülmektedir. Bu tür rejimlerde bireyin özgürlük alanının daraltıldığı ve ideolojik olarak tek tipleştirildiği, dolayısıyla geniş kapsamlı kontrol ve gözetim mekanizmalarının devreye sokulduğu gözlemlenmektedir (Arendt, 1951:456). Bu tanımlama, uluslararası düzeyde işleyen totaliter yönetimlerin temel karakteristik özelliklerini ortaya koymaktadır.

Tarihsel süreç değerlendirildiğinde, uluslararası ölçekte etki gösteren totaliter rejimlerin başında Nazi Almanyası ile Sovyetler Birliği'nin yer aldığı görülmektedir. Nazi Almanyası'nın, dünya çapında bir ideolojik yayılım hedefi doğrultusunda, son derece katı kontrol araçları kullandığı ifade edilmektedir (Kershaw, 2000:213). Sovyetler Birliği'nin de Soğuk Savaş döneminde küresel ölçekte ideolojik etki yaratmayı amaçlayan bir yaklaşım benimsediği ve bu yönüyle yaygın bir totaliter yapı sergilediği belirtilmektedir. Her iki örnekte de, yalnızca ulusal değil, aynı zamanda uluslararası politikayı biçimlendirmeyi amaçlayan bir yönetim anlayışının öne çıktığı saptanmaktadır.

Totaliter rejimler tarafından sanatın araçsallaştırılma biçimlerinden biri de, iletişim teknolojileriyle görsel kültürün bütünleştirilmesidir. Nazi Almanyası'nda, 1930'lu yılların ortalarından itibaren “Volksempfänger” (halk radyosu) adıyla dağıtılan ucuz radyolar aracılığıyla, tüm ulusun aynı anda aynı lideri dinlemesi sağlanmış; bu durum görsel propagandada “birlik” ve “itaat” simgesine

dönüştürülmüştür. Afişin üst kısmında yer alan “Ganz Deutschland hört den Führer” (Tüm Almanya Führer’i dinliyor) ifadesiyle, izleyicilerin hem fiziksel hem de ideolojik bir birlikteliğe çağrıldığı anlaşılmaktadır. Kompozisyonun merkezine yerleştirilen radyo imgesinin, teknolojik bir aracı kutsallaştırdığı; arka planda yer alan kalabalığın ise, bireysel düşüncenin kitlesel iradeye dönüştürülerek edilgenleştirildiği bir anlatı sunduğu görülmektedir. Bu afiş aracılığıyla, sanatın yalnızca görselleştirme değil, aynı zamanda düşünce biçimlendirme işlevi üstlendiği ifade edilebilmektedir.

Faşist İtalya’da sanatın, modernist biçimsel dillerle bütünleştirilerek milliyetçi bir idealizme hizmet eden bir propaganda aracına dönüştürüldüğü görülmektedir. 1932 yılında açılan Mostra della Rivoluzione Fascista (Faşist Devrim Sergisi) aracılığıyla, İtalya’nın ulusal tarihinin Mussolini merkezli bir ekseninde yeniden kurgulandığı anlaşılmaktadır. Carlo Vittorio Testi tarafından tasarlanan sergi afişinde, fütürist etkilerle geometrik biçimlere indirgenmiş yüzler üzerinden kolektif irade, askerî disiplin ve ulusal birlik vurgulanmıştır. Bu bağlamda sanatın, yalnızca bir anlatı aracı olarak değil, aynı zamanda doğrudan ideolojik bir seferberlik grafiği işleviyle kullanıldığı ifade edilebilmektedir.

Nazi Almanyası’nda ise sanatın, yalnızca geçmişi yücelten ya da düşmanı şeytanlaştıran bir araç olarak değil, aynı zamanda ideal yurttaş kimliğini ve lidere bağlılık ilişkisini temel alan bir gelecek inşa stratejisinin parçası olarak konumlandırıldığı görülmektedir. 1930’lu yıllarda üniversite öğrencilerine yönelik olarak hazırlanan propaganda afişlerinde, genç bedenin estetik olarak yüceltilmesi ve ideolojik sadakatin bir kimlik unsuruna dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Bu tür görsel temsillerde, estetiğin yalnızca biçimsel bir öge değil, aynı zamanda doğrudan bir davranış yönlendirme aracı olarak işlev gördüğü anlaşılmaktadır. Beden duruşu, kıyafetlerdeki simetri ve renk kullanımındaki uyum yoluyla, bireyin rejimle kurduğu ideal ilişkinin görsel temsili oluşturulmuştur.

Sovyetler Birliği’nde sanatın, devrim sonrası dönemde yalnızca estetik bir araç olarak değil, rejimin politik doktrinini toplumun tüm kesimlerine yayma stratejisinin temel bir bileşeni olarak konumlandırıldığı görülmektedir. Özellikle II. Dünya Savaşı döneminde üretilen afişlerde, görsel dilin dramatikleştiği ve figürlerin mitolojik anlatılarla iç içe geçtiği dikkat çekmektedir. Irakli Toidze tarafından hazırlanan The Motherland Calls! afişinde yer alan kadın figürünün, hem “Ana Yurt” (Mother Russia) temsili hem de otorite figürü olarak kurgulandığı anlaşılmaktadır. Figürün bir eliyle

izleyiciyi davet ederken diğeri eliyle savaş yemini tutması, vatandaş ile devlet arasında kurulan ahlaki ve ideolojik bağın simgesel biçimde temsil edildiğini göstermektedir.

Günümüzde ise siyasi ve ekonomik etki alanlarını genişletme amacıyla baskıcı yöntemlere başvuran rejimlerin ve yapıların varlığından söz edilmektedir. Bu durumun, uluslararası politik ve ekonomik güçler tarafından uygulanan kontrol ve gözetim mekanizmaları biçiminde tezahür ettiği gözlemlenmektedir. Modern toplumların sürekli gözetim ve denetim altında tutulduğu ve bu yapının, küresel totalitarizmin çağdaş bir biçimi olarak değerlendirilebileceği öne sürüldüğünde, teknolojik araçların ve dijital iletişim ağlarının bu süreçteki belirleyici rolü açıkça ortaya konulmaktadır (Bauman, 1997: 123).

Söz konusu yönetim biçiminde, ideolojinin etkisinin coğrafi sınırları aşarak uluslararası bir boyuta ulaştığı görülmektedir. Bu tür rejimlerin yalnızca iç politikayı şekillendirmekle sınırlı kalmadığı, aynı zamanda uluslararası ilişkiler ve küresel siyaset üzerinde de etkili olduğu anlaşılmaktadır (Friedland, 1997: 102). Baskıcı yönetimlerin, küresel ölçekte nüfuzlarını artırmayı hedefleyen stratejiler benimsedikleri ve bu doğrultuda politikalar geliştirdikleri ifade edilmektedir.

Küreselleşme ve teknolojik gelişmenin hız kazanmasıyla birlikte, totaliter yönetimlerin kontrol ve gözetim yöntemlerinin giderek daha sofistike bir yapıya kavuştuğu belirtilmektedir. Dijital teknolojinin yaygınlaşması sayesinde, bu tür rejimlerin uluslararası etki alanlarını genişlettiği ve toplumsal denetimi daha derin bir düzeyde sürdürdükleri gözlemlenmektedir (Castells, 2004:87). Bu gelişmelerin, günümüz toplumlarının yalnızca yerel düzeyde değil, aynı zamanda küresel ölçekteki baskıcı uygulamalardan da nasıl etkilendiğini ortaya koyduğu değerlendirilmektedir.

Küresel totaliter rejimlerin, toplumsal ve kültürel dokular üzerinde uzun vadeli ve etkili sonuçlar doğurduğu görülmektedir. Kültürel homojenleştirme ve toplumsal değerlerin yeniden şekillendirilmesi, bu tür sistemler tarafından sıklıkla başvuru stratejiler arasında yer almaktadır (Giddens, 1990:178). Bu çerçevede, yerel kültürlerin zamanla aşındırıldığı ve rejimin ideolojik amaçlarına uygun bir toplumsal yapının kademeli olarak inşa edildiği ifade edilmektedir.

Ekonomik kaynaklar ile küresel pazarlar üzerinde baskı kurma çabası, söz konusu rejimlerin bir diğer belirgin özelliği olarak değerlendirilmektedir. Uluslararası ekonomik ilişkilerin yönlendirilmesi, ticaret politikalarının denetim altına alınması ve

küresel piyasaların rejim lehine yeniden yapılandırılması yönünde çeşitli uygulamalara başvurulduğu gözlemlenmektedir (Stiglitz, 2002:215). Bu kapsamda, küresel totalitarizmin yalnızca politik ve kültürel alanlar üzerinde değil, aynı zamanda ekonomik yapılar üzerinde de etkili olduğu anlaşılmaktadır.

Bu değerlendirmeler aracılığıyla, küresel totalitarizmin hem tarihsel hem de çağdaş örnekleri üzerinden şekillenen yapısının ortaya konduğu ve söz konusu yönetim biçiminin zaman içerisinde nasıl bir dönüşüm geçirdiğinin analiz edildiği görülmektedir. Özellikle teknolojik gelişmelerin ve küreselleşmenin etkisiyle, bu rejimlerin kontrol ve gözetim kapasitelerinin artırıldığı ve bu bağlamda küresel totalitarizmin, yalnızca siyasi bir yapı olmaktan çıkıp toplumsal, kültürel ve ekonomik düzlemlerde dönüşüm yaratan kapsamlı bir mekanizmaya dönüştüğü ifade edilmektedir. Bu gelişmeler sonucunda bireylerin özgürlük alanlarının belirgin bir biçimde sınırlandığı görülmektedir.

3.3. Sanat Üretiminde Sansür ve Oto-sansür

Sanat üretiminin, toplumun siyasi ve kültürel yapısıyla doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir. Özellikle totaliter yönetim biçimlerinin söz konusu olduğu durumlarda, sanatçıların ifade özgürlüğüne getirilen kısıtlamaların, sanat eserlerinin biçimi ve içeriği üzerinde belirgin etkiler oluşturduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, sansürün söz konusu kısıtlamaların en temel araçlarından biri olarak öne çıktığı değerlendirilmektedir.

Devlet ya da başka bir güç yapısı tarafından belirli fikirlerin, bilgilerin veya sanat eserlerinin ifade edilmesini engelleme pratiği biçiminde tanımlanan sansürün, sanatın özgür ifade alanını daralttığı ve toplumun düşünsel çeşitliliğini homojenleştirdiği aktarılmaktadır (Adorno & Horkheimer, 2002). Bu uygulamanın, sanatçıların yaratıcı özgürlüğünü sınırlandırdığı ve eleştirel düşünme imkânlarını önemli ölçüde daralttığı görülmektedir.

Sanat üretiminin sansür aracılığıyla denetlenmesinin, sanat eserlerinin içerik ve biçim bakımından çeşitlenmesini engellediği; aynı zamanda sanatçıları üzerinde yoğun bir baskı oluşturduğu değerlendirilmektedir. Sansürlenme korkusuyla sanatçıları tarafından uygulanan otosansürün, sanatsal ifadenin doğal çeşitliliğini azalttığı öne sürülmektedir (Orwell, 1949:68). Bu durumun, toplumsal ve politik meselelerin

sanatsal yolla ele alınmasını sınırlayarak sanatın eleştirel potansiyelini gerilettiği gözlemlenmektedir.

Uygulanan kısıtlamaların sanatçılar üzerinde yalnızca dışsal bir kontrol mekanizması oluşturmadığı, aynı zamanda psikolojik bir baskı ortamı yarattığı tespit edilmektedir. Sanatçının yaratıcı sürecinin, özgüven ve ifade özgürlüğü gibi psikolojik unsurlara dayandığı düşünüldüğünde, bu baskı ortamının söz konusu unsurları zayıflatmış belirtilmektedir (Freud, 1927:134). Bu çerçevede, sansürün psikolojik etkilerinin, sanat eserlerinin özgünlük ve derinlik düzeylerini düşürerek sanatın niteliksel boyutunu da olumsuz yönde etkilediği değerlendirilmektedir.

Sanatın toplumsal ve kültürel eleştiri işlevinin, baskıcı rejimlerin uyguladığı sansür mekanizmaları nedeniyle önemli ölçüde sınırlandığı görülmektedir. Devlet ya da iktidar odakları tarafından resmi söyleme uygun bulunmayan eserlerin yasaklanması yoluyla, sanatın dönüşüm ve eleştiri kapasitesinin zayıflatıldığı ifade edilmektedir. Bu bağlamda, sansürün sanatın toplumsal değişim süreçlerine katkı sunma potansiyelini azaltmış belirtilmektedir (Bourdieu, 1993:82). Tüm bu veriler doğrultusunda, sanatın toplum üzerinde yaratabileceği eleştirel ve dönüştürücü etkinin önemli ölçüde sınırlandığı sonucuna varılmaktadır.

Sansürün en belirgin yönlerinden birinin, muhalif söylem barındırma potansiyeline sahip sanat biçimlerinin doğrudan yasaklanması olduğu görülmektedir. Örneğin, Nazi Almanyası'nda modern sanat biçimlerinin açıkça “yoz sanat” (Entartete Kunst) olarak etiketlendiği ve 1937 yılında Münih'te düzenlenen bir sergide bu eserlerin aşağılayıcı bir biçimde teşhir edildiği bilinmektedir (Barron, 1991). Aynı dönemde Paul Klee, Kandinsky ve Otto Dix gibi sanatçıların dışlandığı, eserlerinin müzelerden kaldırıldığı ve çok sayıda sanatçının ya sürgüne zorlandığı ya da üretim süreçlerinden çekilmek zorunda bırakıldığı gözlemlenmektedir.

Sovyetler Birliği'nde de benzer bir tutumun sergilendiği ve sosyalist gerçekçilik dışında kalan her türlü biçimsel denemenin ya da simgesel anlatım biçiminin “burjuva sapması” olarak tanımlanarak üretimden men edildiği aktarılmaktadır (Golomstock, 1990). Ressam Alexander Rodchenko'nun avangart üretimlerinin bu gerekçeyle reddedildiği ve sanatçının, rejime daha uyumlu biçimlerde katkı sunmak üzere fotoğraf ve grafik tasarım alanlarına yönlendirildiği görülmektedir. Bu sürecin yalnızca açık sansürle sınırlı kalmadığı, aynı zamanda sanatçılar üzerinde oto-sansür (kendi kendini

denetleme) pratiğinin de yaygınlık kazandığı belirtilmektedir. Michel Foucault tarafından “iktidarın görünmeyen etkisi” (1995) olarak tanımlanan bu süreçte, bireylerin doğrudan bir gözetim olmaksızın, davranışlarını, ifade biçimlerini ve düşüncelerini düzenlemeye başladıkları ifade edilmektedir. Sanatçıların, cezai yaptırım, sürgün, dışlanma ya da meslekten men edilme gibi tehditler karşısında, politik ya da estetik açıdan riskli görülen temalardan uzak durmayı tercih ettikleri gözlemlenmektedir.

Fredric Jameson’a göre, baskı ortamlarında sanat, “politik bilinçdışının sembolik formu”na dönüşmekte; yani doğrudan dile getirilemeyen düşüncelerin dolaylı anlatım biçimleriyle ifade edildiği bir yapı kazanmaktadır (Jameson, 1981:20). Bu bağlamda, sansür ve oto-sansürün, sanatın tematik içeriğini biçimsel stratejilere dönüştürdüğü; kimi zaman ironik, kimi zaman ise alegorik anlatım biçimlerini teşvik eden bir etki yarattığı değerlendirilmektedir.

Yaratıcı ifade özgürlüğüne getirilen kısıtlamaların, sanat eserlerinin homojenleşmesine ve yenilikçi fikirlerin azalmasına yol açtığı görülmektedir. Bu süreçte sansürün, kültürel çeşitlilik ve sanat kalitesi üzerinde olumsuz etkiler oluşturduğu ifade edilmektedir (Becker, 1982). Farklı düşünce ve temaları yansıtacak eserlerin üretiminin engellenmesi durumunda, sanatın hem toplumsal etkileşim hem de estetik zenginleşme kapasitesinin ciddi biçimde gerilediği gözlemlenmektedir.

Tüm bu değerlendirmeler ışığında, sanat üretimi ile sansür arasındaki yakın ilişkinin belirgin olduğu görülmektedir. Sansürün, sanatçıların ifade biçimlerini, psikolojik durumlarını, eserlerin çeşitliliğini ve sanatın toplumsal eleştiri potansiyelini doğrudan etkileyerek, sanatın özgür ifade alanını kısıtladığı anlaşılmaktadır. Bu durumun, baskıcı rejimlerin sanat üzerindeki denetim mekanizmalarını ve sanatın toplumsal rolünü nasıl dönüştürdüğünü açık biçimde ortaya koyduğu değerlendirilmektedir. Bu çerçevede, sanatın özgür ifadesinin toplumsal değişim ve kültürel zenginleşme açısından korunması gerektiği vurgulanmaktadır.

El Lissitzky’nin erken Sovyet dönemine ait “Beat the Whites with the Red Wedge” (1919) başlıklı yapıtının, geometrik formlar ve renk kompozisyonları aracılığıyla politik mesaj üretmenin sansüre takılmadan gerçekleştirilebileceği yolları göstermesi açısından çarpıcı bir örnek sunduğu görülmektedir. Söz konusu eserde, kırmızı kama figürü devrimi; beyaz daire ise eski düzeni simgelemektedir. Bu

bağlamda, soyut anlatım biçiminin, sansürün henüz kurumsallaşmadığı bir dönemde estetik özgürlüğe olanak sağladığı değerlendirilmektedir. Ancak, bu dönemi izleyen Stalinist süreçte, Lissitzky gibi sanatçıların ya rejime hizmet eden biçimlere yönlendirildiği ya da üretim süreçlerinde sessizleştiği gözlemlenmektedir. Benzer bir biçimde, Çin’de Kültür Devrimi döneminde Mao’nun ideolojisi dışında kalan sanat yaklaşımlarının susturulduğu ve pek çok sanatçının “yeniden eğitim kamplarına” gönderildiği belirtilmektedir (Andrews, 2012).

Sanatçıların baskının yoğunlaştığı dönemlerde yalnızca politik içeriklere değil, aynı zamanda estetik tercihlere ilişkin olarak da oto-sansür uyguladığı görülmektedir. Stilize ya da soyut biçimlerin yerine, realist ve açık mesaj taşıyan görsellerin tercih edildiği; böylece olası risklerin asgariye indirilmeye çalışıldığı ifade edilmektedir. Bu durumun, yalnızca yaratıcı ifade biçimlerinin değil, sanatın gelişimsel çeşitliliğinin de daralmasına neden olduğu değerlendirilmektedir. Toplumsal düzeyde ise sansürün etkilerinin, izleyiciye ulaşan sanat ürünlerinin tek yönlü hâle gelmesiyle kendini gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, yalnızca sanatçının ifade alanının değil, aynı zamanda halkın düşünsel ufğunun da daraltıldığı bir etki yaratıldığı görülmektedir. Dolayısıyla, sansür ve oto-sansürün yalnızca sanat üretimi üzerinde değil, toplumun bütün kültürel tahayyülü üzerinde de baskılayıcı bir gölge işlevine sahip olduğu görülmektedir.

3.4. Sanatın Propagandadaki Rolü

Sanat, totaliter rejimlerin ideolojik araçları arasında merkezi bir konumda yer almakta; propaganda faaliyetlerinin temel taşı hâline getirilmektedir. Görsel sanatlar, müzik, tiyatro ve mimari gibi yaratıcı disiplinler, halkın duygularına hitap etmek suretiyle rejimin söylemlerini meşrulaştırmak ve kitlelerin düşünsel çerçevesini biçimlendirmek amacıyla sistematik biçimde kullanılmaktadır. Bu bağlamda sanat, estetik olduğu kadar politik yönlendirme işleviyle de devreye sokulmaktadır.

Joseph Goebbels’in sanatın propaganda gücüne ilişkin sözleri, bu işlevsel dönüşümün niteliğini yansıtmaktadır: “Propaganda, halkı kazanmanın ve onları ikna etmenin en etkili yoludur. Sanat ise bu amaca ulaşmanın en zarif aracıdır” (Rees, 1997:134). Nazi Almanyası’nda grafik tasarım, afiş sanatı, sinema ve müzik, ideolojik bir bütünlük içerisinde yeniden düzenlenmekte; bu alanlardaki estetik üretim rejimin hizmetine sunulmaktadır. Leni Riefenstahl’ın *Triumph des Willens* (1935) adlı filmi,

sanat ile propaganda arasındaki stratejik iş birliğinin sinema alanındaki en belirgin örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

İtalya’da Mussolini döneminde, sanat ve mimari, faşist ideolojinin yüceltilmesine yönelik bir gösterge sistemine dönüştürülmektedir. Mostra della Rivoluzione Fascista (Faşist Devrim Sergisi), 1933 yılında Carlo Vittorio Testi tarafından tasarlanmış; bu sergi, heykeller, grafik panolar ve sesli ortamlar aracılığıyla Mussolini’nin liderliğini kutsayan ve faşist ideolojiyi bütünsel bir estetik deneyime dönüştüren bir propaganda mekânına dönüşmektedir.

Sovyetler Birliği’nde sanat, sosyalist gerçekçilik estetiği aracılığıyla rejim yanlısı mesajların yaygınlaştırılmasında kullanılmaktadır. Kahraman işçiler, Stalin figürü ve kolektif emek sahneleri gibi simgeler yoluyla halkın rejime duygusal bağlılığı pekiştirilmektedir. Sergei Eisenstein’ın Alexander Nevsky (1938) adlı yapıtı, tarihsel kahramanlık anlatısını güncel iktidar lehine seferber eden sinematografik bir örnek olarak öne çıkmaktadır (Taylor, 1998:94).

Tarihsel gelişmeler dikkate alındığında, sanatın propaganda amacıyla nasıl araçsallaştırıldığına yönelik çok sayıda örneğin varlığı göze çarpmaktadır. Bu örnekler, sanatsal ifade özgürlüğünün sınırlandığı ortamlarda estetik üretimin iktidar lehine nasıl yönlendirildiğini ortaya koymaktadır. Bu koşullar altında sanat, eleştirel bir ifade biçimi olmaktan uzaklaştırılmakta; itaat ve onay üretiminin aracı hâline gelmektedir. Sanat ile propaganda arasındaki bu birleşim, ideolojinin estetikleştirildiği ve estetiğin ideolojikleştirildiği bir yapının ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Resim, heykel, afiş ve film gibi farklı sanat formları, çeşitli dönemlerde ve coğrafyalarda politik ve ideolojik mesajların yayılmasında etkili bir araç olarak kullanılmaktadır. Böylelikle sanatın, kitleler üzerindeki yönlendirici gücü belirgin biçimde açığa çıkmaktadır.

Devletlerin ve politik hareketlerin, belirli ideolojilerin yaygınlaştırılması amacıyla sanatı yoğun biçimde kullandığı örnekler arasında Nazi Almanyası dikkat çekmektedir. Bu dönemde, milliyetçi ve ırkçı ideolojilerin toplum içinde meşruiyet kazanmasında sanatsal üretimlerden aktif biçimde yararlanılmaktadır (Kershaw, 2000:213). Sanat, politik mesajların geniş kitlelere iletilmesinde belirleyici bir işlev üstlenmektedir.

Sanatsal üretimlerin taşıdığı görsel ve estetik öğelerin, duygusal ve psikolojik etkileri artırma potansiyeline sahip olduğu görülmektedir. Bu özellik, politik mesajların daha kolay benimsenmesini sağlamakta; sanatın siyasi ikna sürecindeki işlevini güçlendirmektedir. Sanatın toplum üzerindeki etkisinin güçlü olduğu ve bu etkinin siyasal amaçlarla kullanılabildiği göz önünde bulundurulduğunda, eleştirel kuramın bu konuya özel bir vurgu yaptığı anlaşılmaktadır (Adorno & Horkheimer, 2002).

Tarihsel arka plan incelendiğinde, sanatın propaganda aracı olarak kullanımına ilişkin çok sayıda örneğe ulaşılmaktadır. Sovyetler Birliği'nde sosyalist gerçekçilik, Çin'de Kültür Devrimi sırasında üretilen devrimci posterler ve II. Dünya Savaşı döneminde ABD tarafından hazırlanan savaş afişleri, bu örnekler arasında öne çıkmaktadır. Söz konusu örneklerde, sanatın politik mesajların iletilmesinde ve hükümet politikalarının kitlesel düzeyde desteklenmesinde etkili bir araç hâline getirildiği görülmektedir (Orwell, 1949:68). Farklı ideolojik bağlamlar ve coğrafi bölgeler ele alındığında, sanatın benzer hedeflerle kullanıldığı çeşitli örnekler aracılığıyla ortaya konulmaktadır.



Şekil 3.6. Tacete! Italian World War II, Gino Boccasile, 1941.

Gino Boccasile tarafından hazırlanan bu İtalyan propaganda afişi, II. Dünya Savaşı sırasında halkın sessizliğini sağlamak ve bilgi sızıntısını engellemek amacıyla

tasarlanmıştır (Şekil 3.6.). Afişin üst bölümünde yer alan “Il nemico vi ascolta” (Düşman sizi dinliyor) ifadesi aracılığıyla izleyiciye doğrudan tehdit içeren bir dil yöneltilmektedir. Alt kısımda bulunan “Tacete!” (Susun!) komutu ise bu tehdide karşı verilmesi gereken tepkinin, tek yönlü ve kesin bir biçimde tanımlandığını göstermektedir. Afişte yer alan asker figürünün kulak kesilmiş biçimde tasvir edilmesi, gözetlenme ve denetlenme hissini pekiştirmektedir. Figürün gölgelendirilmiş yüzü ve ifadesiz mimikleri, afişin psikolojik baskı kurma stratejisinin bir parçası olarak değerlendirilmektedir.

Bu görsel yaklaşım, Michel Foucault’nun disipliner iktidar anlayışıyla ilişkilendirilebilmektedir. Foucault’ya göre iktidar, yalnızca fiziksel şiddet aracılığıyla değil, görünürlük kazanmadan da bireyin davranışlarını düzenleyebilmektedir (Foucault, 1995). Boccasile’in afişi, propaganda sanatının yalnızca ideolojik yüceltme amacı taşımadığını; aynı zamanda korku ve disiplin temelli mesajlar yoluyla da işlediğini ortaya koymaktadır. Bu tür görsellerin, toplumu içeriden düzenlemeyi ve dış tehdit karşısında tek sesli bir yapı oluşturarak mobilize etmeyi hedefleyen totaliter propaganda sistemlerinin bir parçası olarak kullanıldığı görülmektedir. Estetik açıdan sade bir yapıya sahip olmasına karşın, ilettiği mesaj bakımından otoriter özellikler taşıyan bu çalışma, görsel baskının ve sansürün sanat aracılığıyla nasıl işlevselleştirildiğine ilişkin güçlü bir örnek sunmaktadır.



Şekil 3.7. I want you for U.S. Army: Nearest Recruiting Station, James Montgomery Flagg, 1917.

Şekil 3.7.’ de, James Montgomery Flagg’ın ikonik afişi, I. Dünya Savaşı sırasında Amerikan halkını orduya katılmaya çağırmak amacıyla tasarlanmıştır. Afişte yer alan “Uncle Sam” karakterinin izleyiciye doğrudan bakan kararlı bakışları ve işaret parmağı aracılığıyla birey doğrudan hedef alınmaktadır. Bu doğrudan hitap biçimi, yalnızca ulusal bir daveti değil, aynı zamanda ahlaki bir yükümlülüğü de ima etmektedir. Afişin görsel dili yalın tutulmakta; renk paletinde ise millî değerleri temsil eden mavi, kırmızı ve beyaz renkler öne çıkarılmaktadır. Figürün merkezî konumlandırılması, iletilen mesajın tartışmasız ve kesin bir nitelik taşımasını pekiştirmektedir. Bu yönüyle afiş, lider figürünün ya da ulusun kişileştirilmiş bir temsili aracılığıyla bireyi propaganda söylemine doğrudan dâhil eden bir görsel strateji sunmaktadır. Her ne kadar bu örneğin demokratik bir siyasal bağlamda üretilmiş olduğu görülse de, sanatın ideolojik bir araç olarak işlevselleştirilmesi bakımından totaliter estetikle ortak bir ifade dili kurduğu dikkat çekmektedir. Sanat, bu bağlamda, özgür bireyin karar verme sürecine değil; yönlendirilmesine hizmet eden bir araç hâline gelmektedir.

Chantal Mouffe’un belirttiği üzere, “estetik deneyimlerin politik olanla çakıştığı noktada propaganda yalnızca bir iletişim aracı değil, duygulanım üretimidir” (Mouffe, 2007). I Want You afişi, bu duygulanım üretimini doğrudan bireysel vicdan üzerinden gerçekleştirmektedir.

Sanatsal üretimlerdeki duygusal boyutun, propaganda açısından temel unsurlardan biri olduğu görülmektedir. Görsel ve estetik öğelerin hedef kitlenin duygusal tepkilerini harekete geçirmesi, politik ve ideolojik mesajların daha kalıcı bir etki yaratmasına olanak tanımaktadır. Özellikle, izleyicide güçlü duygusal bağlar kurabilen propaganda eserlerinin, iletilen mesajların daha derinlemesine içselleştirilmesini ve benimsenmesini kolaylaştırdığı değerlendirilmektedir.

Bununla birlikte, sanatın propaganda amacıyla araçsallaştırılması, bazı durumlarda toplumun eleştirel düşünce kapasitesi ve bilinç düzeyi tarafından sınırlandırılabilir. Eleştirel tutuma sahip topluluklarda, manipülatif nitelik taşıyan sanat eserlerinin şüpheyile karşılandığı ve dirençle karşılaştığı görülmektedir. Bu çerçevede, sanatın manipülatif kullanımına karşı gelişen toplumsal direniş biçimleri ve sanatın özgün ifadesini yeniden kazanma yönündeki çabalar önem kazanmaktadır (Horkheimer & Adorno, 2002).

Günümüzde sanatın propaganda işlevi, dijital iletişim araçlarının ortaya çıkışıyla birlikte yeni boyutlar kazanmaktadır. İnternet ve sosyal medya gibi dijital platformlar aracılığıyla sanat eserleri daha geniş kitlelere hızlı biçimde ulaştırılmakta; politik mesajların uluslararası ölçekte dolaşıma girmesi mümkün hâle gelmektedir. Modern iletişim teknolojilerinin, sanat ile propaganda arasındaki ilişkiyi daha karmaşık ve çok katmanlı bir yapıya dönüştürdüğü ve sanatın bu yeni medya ortamları aracılığıyla hem biçimsel hem de işlevsel olarak yeniden yapılandırıldığı görülmektedir (Castells, 2004:87).



Şekil 3.8. Love Is In The Air, Original Mural, Banksy, 2022.

Banksy'nin grafiti çalışması olarak bilinen bu görsel, çağdaş sanatın direniş estetiğini temsil eden en etkili örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir (Şekil 3.8.). Bir protestocunun taş ya da molotof kokteyli yerine çiçek buketi fırlatmaya hazırlandığı bu kompozisyonda, şiddet ile sevgi arasındaki çelişkinin ironik biçimde ortaya konduğu görülmektedir. Figürün yüzünün maske ile kapatılmış olması, hem anonimliği vurgulamakta hem de temsil ettiği kolektif muhalefet yapısını görünür kılmaktadır. Elindeki çiçek buketi ise umut, barış ve estetik değerlerin simgesi olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışma, estetik olan ile politik olanın kesişiminde sanatçının etik konumlanışını görünür hâle getirmektedir.

Söz konusu görselin, Chantal Mouffe'un kavramsallaştırdığı “agonistik kamusal alan” anlayışıyla doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir. Mouffe'a göre, “sanat, çatışmanın kendisini estetik formlar üzerinden görünür kıldığında politikleşmektedir” (Mouffe, 2007). Aynı zamanda, Michel de Certeau'nun “gündelik hayatın stratejileri” bağlamında değerlendirildiğinde, bu çalışmanın kamusal alanı yeniden anlamlandıran bir taktiğe dönüştüğü söylenebilmektedir. Sanatçı tarafından meşru olmayan fiziksel müdahale biçimleri yerine sembolik bir ifade dili tercih edilmekte ve bu yolla mevcut

iktidar yapılarına yönelik eleştirel bir duruş sergilenmektedir. Banksy'nin bu yaklaşımı, günümüz sanatçısının yalnızca estetik üretim gerçekleştiren bir figür değil, aynı zamanda etik bir özne olarak konumlandığını ortaya koymaktadır.

Sanatın propaganda süreçlerindeki rolü hem tarihsel hem de çağdaş örnekler bağlamında incelendiğinde, politik ve ideolojik mesajların etkin biçimde iletilmesinde önemli bir işlev üstlendiği görülmektedir. Duygusal etkileşim yoluyla kitlelerin ikna edilmesini kolaylaştıran sanatsal üretimler, aynı zamanda toplumun eleştirel tepkisine de açık hâle gelmektedir. Yeni iletişim teknolojilerinin gelişimiyle birlikte bu işlevin biçimsel olarak çeşitlendiği, ancak sanatın propaganda aracı olarak kullanımına ilişkin temel ilkelerin geçerliliğini koruduğu anlaşılmaktadır.

3.5. Sanatçının Konumu ve Etik Duruşu

Toplum içerisinde özgün ve yenilikçi eserler üreten sanatçılar ile yaratıcı bireyler tarafından, kültürel ve estetik değerlerin gelişimine önemli katkılar sunulmaktadır. Bununla birlikte, bu bireylerin karşı karşıya kaldıkları toplumsal, ekonomik ve politik koşulların, sanatın üretim süreci ve yaratıcılığın sürdürülebilirliği üzerinde belirleyici etkiler oluşturduğu görülmektedir.

Ekonomik belirsizlik, yetersiz gelir ve düzensiz çalışma imkânları, sanatçıların karşılaştığı en yaygın zorluklar arasında yer almakta; bu koşulların yaratıcı ifade üzerinde sınırlayıcı bir etki yarattığı anlaşılmaktadır (Bourdieu, 1993:82). Ekonomik güvencesizlik ortamında sanatçıların risk alma eğilimlerinin azaldığı; bu durumun da onları daha ticari ve güvenli üretim alanlarına yönlendirebildiği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, sanatın yenilikçi ve deneysel yönünün zayıfladığı dile getirilmektedir.

Sanatçıların ifade özgürlüklerinin, toplumsal ve politik baskılar sebebiyle sıklıkla sınırlandırıldığı görülmektedir. Sansür, toplumsal normlar ve politik müdahaleler aracılığıyla sanatçıların belirli konuları özgürce ele almasının önüne geçildiği anlaşılmaktadır. Bu tür sınırlamaların, sanatçıların yaratıcı potansiyelini daraltarak sanatsal çeşitliliği azalttığı değerlendirilmektedir (Adorno & Horkheimer, 2002). Baskıcı ve homojenleştirici toplumsal eğilimlerin, sanatın eleştirel ve yenilikçi yönünü zayıflattığı gözlemlenmektedir.

Sanatçıların toplumsal işlevlerinin yalnızca estetik üretimle sınırlı kalmadığı; aynı zamanda toplumsal değerleri ve normları sorgulama kapasitesine sahip oldukları vurgulanmaktadır. Bu kapasitenin, toplumsal değişim ve dönüşüm süreçlerinde etkili

bir rol oynayabildiği görülmektedir (Becker, 1982). Sanatçıların düşünsel katılımları ve eleştirel perspektifleri, sanatın yaratıcı ve dönüştürücü gücünü artıran unsurlar arasında yer almaktadır.



Şekil 3.9. Guernica, Pablo Picasso, 1937.

Sanatın baskıcı rejimler altındaki konumu, hem sınırlayıcı iktidar mekanizmalarının hem de direnç üreten yaratıcı süreçlerin kesişiminde yer almaktadır. Bu bağlamda Pablo Picasso'nun Guernica adlı yapıtı, totaliter yönetimlerin sanatsal ifade üzerindeki müdahaleci tavırlarını ve buna rağmen sanatın eleştirel ve dönüştürücü kapasitesini somutlaştıran bir örnek olarak görülmektedir (Şekil3.9).

Baskıcı rejimlerin sanatçıları üzerindeki temel müdahalesi, eleştirel içeriklerin üretimini sınırlandırma yönünde bir eğilim taşımaktadır. Guernica, Nazi-Faşist uçaklarının 1937'de Guernica kentini bombalamasını çarpıcı biçimde teşhir eden bir kompozisyon olarak, Franco rejimi tarafından "cumhuriyetçi propaganda" olarak değerlendirilmiş ve bu nedenle 1939'dan itibaren İspanya'ya girişi yasaklanmıştır. Eserin 1981 yılına kadar New York'ta tutulmuş olması, sansür ve politik baskının somut bir örneği olarak sanatın fiziksel dolaşımına müdahale edilmesiyle açıklanmaktadır. Bu süreçte, eser yalnızca politik içerik nedeniyle değil, biçimsel özellikleri açısından da baskıcı iktidarın tehdit algısına konu olmuştur.

Franco İspanyası'nda sanatsal çeşitlilik, klasik ve ulusalcı estetik anlayışlar çerçevesinde yeniden tanımlanmış; modernist biçimlerin "yozlaşmış" olarak dışlandığı bir kültürel ortam yaratılmıştır. Bu bağlamda Guernica'nın kübist parçalama tekniği, resmî estetik normlarla çeliştiği için kamusal alandan men edilmiştir. Sanatın

biçimsel olarak homojenleştirilmesi, eleştirel yaratıcılığın kamusal görünürlüğünün daraltılması anlamına gelmektedir.

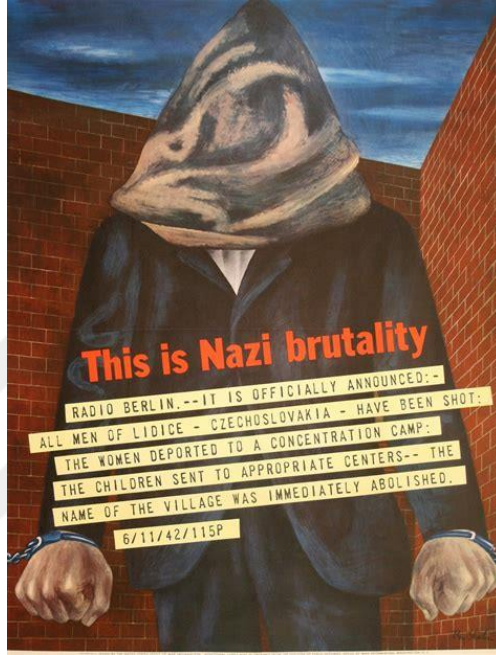
Sanatçının toplumsal işlevi, yalnızca estetik üretimle sınırlı görülmemekte; aynı zamanda toplumsal normları sorgulama ve değişim süreçlerine katkı sunma kapasitesiyle ilişkilendirilmektedir. Guernica, 1937 Paris Dünya Fuarı'ndaki sergilenmesinin ardından Avrupa ve ABD'de gezici sergilere katılmış; bu dolaşım sürecinde cumhuriyet yanlısı yardım kampanyalarına gelir sağlamış ve savaş karşıtı kamuoyu bilincinin uluslararası düzeyde yükselmesine katkı sunmuştur. Bu durum, sanat eserinin “estetik nesne” olmanın ötesine geçerek politik eylemin katalizörü hâline gelebildiğini göstermektedir.

Sanatın eleştirel ve dönüştürücü gücü, Guernica'da biçimsel ve tematik olarak yoğun biçimde ortaya konmaktadır. Tabloya içkin olan parçalanmış figürler, çılgık atan at ve boğa gibi unsurlar, kolektif bir dehşet hissini evrensel metaforlara dönüştürmektedir. Estetik şiddet aracılığıyla izleyicide empatik bir deneyim oluşturulmakta; savaşın yıkıcılığı görsel bir bellek aktarıcısı olarak işlenmektedir. Bu anlatı, baskıcı koşullar altında bile sanatsal üretimin toplumsal etkisini koruyabileceğini göstermektedir.

Sonuç olarak Guernica, sanat ile iktidar arasındaki iki yönlü dinamiği, bir yandan totaliter baskının sanatsal ifade üzerindeki kısıtlayıcı etkisini, diğer yandan sanatçının buna rağmen eleştirel üretim gerçekleştirme kapasitesini eşzamanlı olarak yansıtmaktadır. Eserin sansüre maruz bırakılması, fakat buna karşın küresel dolaşımı sayesinde diktatoryal şiddeti ifşa edip uluslararası dayanışmayı güçlendirmesi, sanatın “yaratıcı ve dönüştürücü gücü” ile “baskıcı rejimlerin sınırlayıcı müdahaleleri” arasındaki gerilimi en açık biçimde görünür kılan örneklerden biri hâline gelmesini sağlamaktadır.

Sanatçıların ve yaratıcı bireylerin desteklenmesi ile onlara uygun çalışma alanlarının sunulması, toplumsal ve ekonomik gelişim açısından önemli bir işlev taşımaktadır. Bu doğrultuda, sanatçılara yönelik finansal desteklerin, eğitim olanaklarının ve serbest yaratıcı ortamların sağlanmasının, yaratıcılığın gelişimini desteklediği gözlemlenmektedir (Florida, 2002:156). Yaratıcı alanların korunması ve geliştirilmesi yoluyla toplumların kültürel ve sanatsal çeşitliliğinin doğrudan etkilendiği görülmektedir.

Sanatçılar, toplumsal ve politik konulara dikkat çekerek kamuoyu oluşumuna katkı sunmakta ve değişim süreçlerine dâhil olabilmektedir. Sanat eserleri aracılığıyla toplumsal adalet, özgürlük ve eşitlik gibi kavramların görünür hâle getirildiği; bu sayede farkındalığın artırıldığı ve değişime yönelik toplumsal duyarlılığın güçlendirildiği anlaşılmaktadır (Said, 1994:112). Bu çerçevede sanatçılar, toplumsal dönüşüme katkı sağlayan ve eleştirel düşüncenin gelişimini destekleyen aktörler olarak konumlanmaktadır.



Şekil 3.10. This is Nazi Brutality, Ben Shahn, 1942.

Şekil 3.10.' da, Ben Shahn'ın This is Nazi Brutality (1942) adlı afişi, yaratıcı bireylerin desteklenmesi ile sanatın toplumsal ve politik duyarlılık üretme kapasitesini tek bir örnekle bir araya getirmektedir.

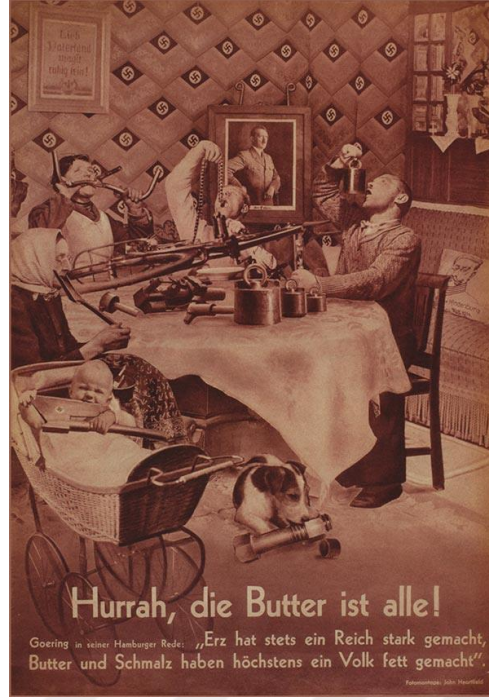
Desteklenmiş yaratıcı pratik bağlamında, Shahn'ın 1930'lu yıllarda federal sanat programları (WPA) kapsamında maaşlı olarak çalıştığı ve bu süreçte grafik tasarım becerilerini geliştirme olanağı bulduğu bilinmektedir. Savaş yıllarında ise, ABD hükümetine bağlı Savaş Enformasyon Ofisi için ürettiği bu afiş aracılığıyla kamusal alanda görünürlük kazanmıştır. Bu durum, kamusal kaynaklarla sağlanan maddi imkân ve çalışma ortamının, bir sanatçının eleştirel görsel dilini tam kapasiteyle kullanmasına nasıl olanak tanıdığını göstermektedir. Bu bağlamda, afiş “finansal destek, eğitim ve serbest yaratıcı ortam” kavramlarının toplumsal kazanımlarla nasıl örtüştüğünü doğrudan ortaya koymaktadır.

Bu anlatım dili, izleyiciyi Nazi şiddetine ilişkin kamuoyunun oluşumuna katılmaya çağırmaktadır. Böylelikle afiş, sanatsal ifade yoluyla “özgürlük, eşitlik, adalet” gibi kavramların görünür kılınmasını ve kamu duyarlılığının artırılmasını sağlamaktadır. Bu yönüyle, sanatçının “toplumsal dönüşüme katkı sağlayan aktör” olarak tanımlandığı metinsel çerçeveye doğrudan örtüşmektedir.

Bu nedenle, Shahn’ın söz konusu afişi, hem yaratıcı bireylerin kamusal destekle güçlendirilen üretkenlik potansiyelini hem de sanatın toplumsal bilinci geliştiren eleştirel işlevini ortaya koyan anlamlı ve işlevsel bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

Küreselleşme ve teknolojinin gelişimiyle, sanatçıların karşılaştıkları fırsatların ve zorlukların boyut değiştirdiği gözlemlenmektedir. Yeni iletişim araçları, sanat eserlerinin daha geniş coğrafyalara ulaşmasını sağlamakta; aynı zamanda küresel rekabet ve hızlı değişim ortamı, sanatçıların üretim süreçleri üzerinde etkili olmaktadır (Appadurai, 1996:35). Yerel düzeyde, kültürel ve politik faktörler sanat üretiminin önündeki engelleri ve imkânları belirlemeye devam etmektedir.

Bu çerçevede, sanatçıların ve yaratıcı bireylerin durumu, toplumsal ve ekonomik etkenlerle biçimlendirilmektedir; sanatın gelişimi, çeşitliliği ve toplumsal rolü açısından önemli bir işlev ortaya konulmaktadır. Ekonomik belirsizlik, ifade özgürlüğü kısıtlamaları ve politik baskılar, sanatın yenilikçi ve eleştirel yönlerinin zayıflamasına yol açabilmekte; buna karşın sağlanan destek, eğitim olanakları ve yaratıcı alanların genişletilmesi, sanatçıların özgün katkılarının artmasına olanak tanımaktadır. Sanatçıların toplumsal ve politik etkisi, küresel ve yerel ölçekte ele alınması gereken, toplumların kültürel zenginliği ve ilerlemesiyle bağlantılı bir olgu olarak değerlendirilmektedir.



Şekil 3.11. Hurrah, die Butter ist alle! John Heartfield, 1934.

Şekil 3.11.' de, John Heartfield'in Hurrah, die Butter ist alle! (Yaşasın, tereyağı bitti!) başlıklı 1934 tarihli fotomontajı, “küreselleşme ve yeni iletişim araçlarının sanatçılara sunduğu imkânlar ile aynı anda getirdiği politik baskılar” ikilemini somutlaştırmaktadır.

Yeni iletişim teknolojilerinin sanatın dolaşımını genişlettiğine dair vurgunun (Appadurai, 1996:35), Heartfield'in üretiminde karşılık bulduğu görülmektedir. Sanatçı, gazete-fotomontaj tekniğini ve ofset rotatif baskıyı kullanarak geliştirdiği eleştirel görselleri, haftalık Arbeiter-Illustrierte Zeitung (AIZ) aracılığıyla Almanya, Hollanda ve Çekoslovakya'da dolaşıma sokmuştur. Bu sayede yerel düzeyde geliştirilen politik eleştirinin, uluslararası ölçekte bir erişim kazandığı anlaşılmaktadır.

Bununla birlikte, yerel politik faktörlerin sanat üretimini kısıtlayıcı etkisi açık biçimde gözlemlenmektedir. 1933 yılında Nazi iktidarı tarafından AIZ'nin yayın faaliyetleri yasaklanmış, Heartfield hakkında ise “vatana ihanet” suçlaması yöneltilmiş ve eserlerinin Almanya içinde yayımlanması engellenmiştir. Sanatçının üretim süreci, Prag'daki bir matbaa kolektifi üzerinden sürgün koşullarında devam ettirilmiştir.

Ekonomik belirsizlik ve ifade özgürlüğü kısıtlamalarının yenilikçi dili bastırma potansiyeli, Heartfield'in karşılaştığı koşullarda somut biçimde karşılık bulmaktadır. AIZ'nin sendika abonelikleriyle sağlanan finansmanı sona erdiğinde, sanatçının hem

geçim kaynakları sınırlanmış hem de politik baskılar artmıştır. 1938’de Gestapo’nun hedef listesine alınmasının ardından, Heartfield’in İngiltere’ye kaçmak zorunda kaldığı bilinmektedir.

Öte yandan, teknolojik imkânlar ve uluslararası ağlar aracılığıyla eleştirel sanatın varlığını sürdürmesi mümkün olmuştur. Aynı fotomontaj çalışması, Londra’daki “Free German League of Culture” sergilerinde yeniden basılarak Nazi savaş ekonomisine karşı eleştirilerin yer aldığı küresel propaganda materyaline dönüştürülmüştür. Böylece, yerel sansür mekanizmalarına rağmen eserin uluslararası dolaşımı devam ettirilebilmiştir.

Hurrah, die Butter ist alle! adlı fotomontaj, savaş yatırımlarını sivil yoksulluğun önüne koyan Nazi söylemini tersine çevirirken, modern fotomontaj tekniği aracılığıyla hem hızlı bir küresel dolaşıma ulaşmış hem de yoğun yerel baskıya maruz bırakılmıştır. Bu nedenle, görsel çalışma, metinde tartışılan “yeni iletişim teknolojilerinin sunduğu olanaklarla birlikte, yerel politik ve ekonomik baskıların sanatçılar üzerinde oluşturduğu zorluklar” ikilemini tarihsel bağlamda doğrulayan güçlü bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

3.6. Yerel Totalitarizmin Sanata Etkileri

Baskıcı yönetimlerin yerel ölçekte etkili olduğu durumlarda, sanat ve kültür alanlarında sınırlandırıcı etkilerin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu çerçevede, sanatın ifade biçimleri, temaları ve üretim süreçleri, politik ve ideolojik çıkarlar doğrultusunda şekillendirilmektedir.

Yerel ölçekteki totaliter rejimler tarafından, sanatçıların ifade özgürlüğü sınırlandırılmakta; sanatsal içerikler, iktidarın ideolojik ve politik hedeflerine uygun biçimlerde yönlendirilmektedir. Sanatçıların yaratıcılığının ve özgünlüğünün kısıtlandığı bu ortamlarda, sanatın toplumsal ve estetik işlevinin önemli ölçüde zarar gördüğü gözlemlenmektedir (Arendt, 1951:350). Sanatın eleştirel ve yenilikçi boyutunun, baskıcı uygulamalar nedeniyle sınırlandırıldığı ve göz ardı edildiği anlaşılmaktadır.

Baskıcı yönetimlerin yerel düzeyde etkili olduğu bağlamlarda, sanatın çoğunlukla bir propaganda aracı olarak kullanıldığı dikkat çekmektedir. Sanat eserleri, rejimin ideolojik söylemini güçlendirmek ve yaymak amacıyla biçimlendirilmektedir. Bu durumun, sanatın özgür ifade alanını kısıtlayarak toplumsal ve politik eleştiri

işlevini zayıflattığı görülmektedir (Kershaw, 2000:213). Sanatın eleştirel potansiyeli, devletin resmî söylemine hizmet eden bir mecraya dönüştürülmektedir.



Şekil 3.12. Long live the great unity of all the peoples of the whole nation, Yang Junsheng, 1957.

Şekil 3.12.' de, Yang Junsheng'in Long Live the Great Unity of All the Peoples of the Whole Nation (1957) eseri, yerel düzeyde sanatın propaganda işlevi tezini somut biçimde görünür kılan bir örnektir.

Resmî ideolojiye hizmet etme yönüyle afişte, farklı etnik grupları temsilen betimlenmiş kadın figürlerinin Tiananmen Meydanı önünde tek sıra hâlinde, uyum içinde ve neşeli ifadelerle yürüdüğü görülmektedir. Çiçek demetleri, balonlar ve ulusal bayrak motifleri aracılığıyla Mao dönemi söyleminde yer alan “56 etnik topluluk-tek vatan” doktrini, kutlamaya dayalı bir temsil estetiğiyle aktarılmaktadır. Bu temsilde, sanatın devletin “ulusal birlik” söylemini duygusal düzeyde içselleştirme işlevi üstlendiği gözlemlenmektedir.

Eleştirel potansiyelin bastırılması bakımından, afişte herhangi bir toplumsal gerilim, azınlık meselesi veya sınıf temelli çelişkiye yer verilmediği dikkat çekmektedir. Bu unsurların görünürlüğü yerine, pastel tonlar ve iyimser bir atmosfer aracılığıyla olumlu bir temsile öncelik verildiği anlaşılmaktadır. Bu yaklaşım, sanatta özgür ifade alanının daralması ve temel eleştiri işlevinin zayıflatılması savının görsel düzeyde karşılık bulduğunu göstermektedir.

Propaganda estetiği bağlamında ise kompozisyonun Sosyalist Gerçekçilik ilkelerine bağlı biçimde kurgulandığı görülmektedir. Merkezi bakış açısı, berrak ışık kullanımı ve sağlıklı, mutlu vatandaş figürleri bu estetik çerçeveyi oluşturmaktadır.

Teknik yeterliliğin, resmi ideolojiyi “doğal” ve “kaçınılmaz” bir gerçeklik olarak sunan ikna edici bir görsel dile dönüştüğü anlaşılmaktadır. Bu yönüyle, sanatın eleştirel bir araç olmaktan çıkarılarak öğretici ve teşvik edici bir devlet aygıtına dönüştüğü görülmektedir.

Bu bağlamda söz konusu afiş, sanatın toplumsal ve politik eleştiriden uzaklaştırılarak resmî söylemin görsel taşıyıcısı hâline getirildiğine ilişkin argümanı destekleyen somut bir propaganda örneği olarak değerlendirilmektedir.

Propaganda sanatı aracılığıyla rejimlerin, kültürel alanı kendi ideolojik çerçeveleri doğrultusunda yeniden biçimlendirme eğilimi gösterdiği görülmektedir. Bu süreçte, yerel sanat ve kültürün manipülasyon ve yönlendirmeye maruz kaldığı; bu durumun ise kültürel çeşitliliğin azalmasına yol açtığı anlaşılmaktadır. Yerel toplulukların kimlik ve değerlerini yansıtan sanatsal ifade biçimlerinin sınırlandırıldığı gözlemlenmektedir (Becker, 1982). Bu sınırlamaların, kültürel çoğulculuğun zayıflamasına ve ideolojik temelli, tekdüze bir sanat anlayışının öne çıkmasına neden olduğu değerlendirilmektedir.



Şekil 3.13. Long live the unity and brotherhood of the workers of all nationalities of the USSR! Serov Vladimir Aleksandrovich, 1934.

Şekil 3.13.’ te, propaganda yoluyla kültürel alanın ideolojik olarak biçimlendirildiği durumlarda, sanatın resmî söylemleri görsel temsillere dönüştürdüğü

görülmektedir. Kızıl bir pankart üzerinde yer alan slogan aracılığıyla, tüm etnik toplulukların Partinin “tek kardeşlik” anlayışına bağlandığı; bu bağlamda sanatın, devlet söylemini bir tür görsel şölene dönüştürme işlevi üstlendiği anlaşılmaktadır. Söz konusu posterin, devlet emriyle başlatılan “milliyetler arasındaki dostluk” kampanyasının ana görseli olarak hazırlandığı, dolayısıyla estetik tercihlerinin doğrudan ideolojik bir propaganda doğrultusunda belirlendiği görülmektedir.

Afişte yakut kürklü bir avcı, Azeri çiçekli başlığı taşıyan bir zanaatkâr ve Baltıklı tulum giymiş bir işçi figürünün yan yana konumlandırılması, ilk bakışta Sovyet coğrafyasındaki etnik çeşitliliğin kutlandığı izlenimini oluşturmaktadır. Ancak, tüm figürlerin aynı kadrja yerleştirilmesiyle birlikte kullanılan “Да здравствует единство народов СССР!” (“Yaşasın SSCB halklarının birliği ve kardeşliği!”) sloganının, söz konusu çeşitliliği Rusça bir pankartın altında tek sesli bir ulusal projeye yönlendirdiği görülmektedir. Kostüm detaylarının yalnızca “çokluk” görüntüsü üretmek amacıyla dekoratif işlev gördüğü, yüz ifadelerinin, duruş biçimlerinin ve perspektif kullanımının ise Sosyalist Gerçekçilik estetiğine sıkı sıkıya bağlı olduğu dikkat çekmektedir. Yerel dillerin kullanılmaması ve folklorun yalnızca resmî estetiğin süsü hâline getirilmesi yoluyla, kültürel özerkliğin merkezî politik söyleme tabi kılındığı anlaşılmaktadır.

Bu görselin, Sovyet ideolojisinin “etnik mozaik” söylemini görünürde korurken, gerçekte kültürel çoğulluğu merkezî bir ideolojik yapıya entegre eden bir strateji ortaya koyduğu görülmektedir. Böylelikle afişte, görsel düzlemde çokluk, söylemsel düzlemde ise tek-devlet vurgusunun öne çıkarıldığı iki yönlü bir temsil biçiminin benimsendiği görülmektedir.

Yerel kimliklerin yönlendirilmesi ve standartlaştırılmaya uğraması bağlamında, posterde ön planda yer alan figürlerin her biri farklı halk kıyafetleriyle betimlenmiş olsa da; yüz ifadeleri, bakış yönleri ve kompozisyon biçimi açısından ortak bir görsel kalıba yerleştirildiği gözlemlenmektedir. Bu durum, özgün kültürel özelliklerin yalnızca dekoratif bir işlev üstlendiğini ve estetik düzlemde temsil edilen çeşitliliğin yüzeysel kaldığını göstermektedir. Kültürel çoğulculuğun zayıflatılması ve tekdüze bir sanat anlayışının öne çıkarılmasıyla, Sosyalist Gerçekçilik estetik kodlarının belirleyici olduğu dikkat çekmektedir. Sağlıklı beden temsilleri, berrak ışık kullanımı ve ilerlemeyi simgeleyen çapraz diyagonal düzenleme, tüm figürlerin aynı biçimsel kalıba sokulmasına neden olmaktadır. Bu yapı, çok sesli estetik olasılıkların

bastırıldığı bir alanın oluştuğunu göstermektedir. Görsel çeşitlilik yalnızca yüzeysel öğelerle sunulmakta; içerik düzeyinde ise tüm unsurlar Sosyalist Gerçekçilik üslubuna indirgenerek kültürel alanın tek merkezli bir yapıya dönüştürüldüğü görülmektedir.

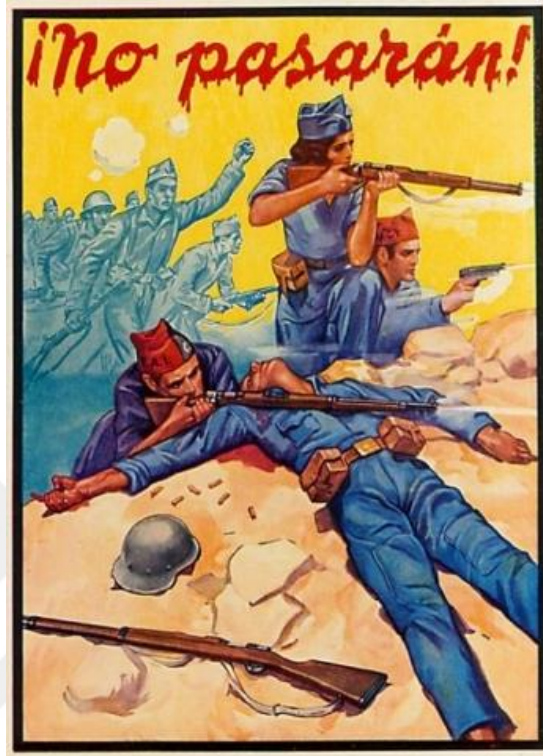
Baskıcı rejimlerin yerel ölçekte uygulandığı koşullarda, sanatçılar ve yaratıcı bireyler tarafından farklı tepki ve direniş biçimlerinin geliştirildiği gözlemlenmektedir. Bazı sanatçılar tarafından sistemin dayattığı kurallara uyum sağlanarak otosansür mekanizmasıyla üretim gerçekleştirildiği, diğer sanatçılar tarafından ise muhalif bir tutum benimsenerek sanat yoluyla direniş sergilendiği anlaşılmaktadır. Bu tür bir direnişin, baskı koşulları altında özgürlük ve ifade alanını savunma niteliği taşıdığı belirtilmektedir (Solzhenitsyn, 1973:210). Bu yaklaşımın, sanatın baskıcı ortamlar altında dahi direniş ve özgürlük mücadelesine aracılık edebileceğini ortaya koyduğu değerlendirilmektedir.

Yerel toplulukların, kendi kültürel ve sanatsal değerlerini muhafaza etmek amacıyla çeşitli stratejiler benimsediği görülmektedir. Bu bağlamda, yerel sanat ve kültürün desteklenmesi, korunması ve kuşaktan kuşağa aktarılması doğrultusunda sivil inisiyatiflerin harekete geçtiği anlaşılmaktadır. Bu çabaların, totaliter yönetimlerin baskıcı uygulamalarına karşı geliştirilen toplumsal bir direnç biçimi olarak işlev gördüğü değerlendirilmektedir (Hobsbawm, 1983:102). Bu yolla toplulukların, kültürel çeşitliliği sürdürerek kendi kimliklerini koruma ve sonraki kuşaklara aktarma imkânı bulduğu gözlemlenmektedir.

Baskıcı rejimlerin yerel düzeyde sanat kurumları ve sanatın dolaşım biçimleri üzerinde kapsamlı denetim kurabildiği görülmektedir. Bu uygulamaların, sanatın erişilebilirliğini sınırladığı ve çeşitliliğini azalttığı vurgulanmaktadır (Said, 1994:112). Bu nedenle yerel sanat ortamlarının homojenleşme eğilimi gösterdiği; buna karşılık, bağımsız ve alternatif sanatsal girişimlerin varlığını sürdürebilmekte ciddi güçlüklerle karşılaştığı anlaşılmaktadır.

Baskıcı koşullar altında ortaya konulan sanatsal çalışmaların, politik ve toplumsal eleştiri boyutu taşıdığı ve kamuoyunda farkındalık yaratmayı amaçladığı görülmektedir. Bu tür üretimlerin, toplumsal dayanışma duygusunu güçlendirerek farklı kesimleri ortak bir duruş etrafında birleştirdiği değerlendirilmektedir (Foucault, 1995). Bu çerçevede sanatın, yerel düzeydeki totaliter uygulamalara karşı bir direnç ve kolektif hareketlilik aracı hâline geldiği görülmektedir. Aynı zamanda sanatın

toplumsal işlevine odaklanıldığında, baskı koşullarına rağmen üretilen bu yaratıcı çalışmaların toplumsal bellekte kalıcı izler bıraktığı ve dayanışma ruhunu beslediği ifade edilmektedir (Benjamin, 1973). Bu nedenle, yerel totalitarizmin etkilerine karşın sanatın, özgürlük ve toplumsal dönüşüm mücadelesine katkı sunduğu anlaşılmaktadır.



Şekil 3.14. No Pasarán! Spanish Civil War, 1936.

Şekil 3.14. baskı altında üretilen sanatın direniş ve toplumsal dayanışma aracı işlevini ve direnişin simgesi olarak, “¡No pasarán!” (“Geçemeyecekler!”) sloganıyla; Madrid’i kuşatan faşist güçlere karşı toplu bir savunma iradesini temsil etmektedir. Afişi hazırlayan sanatçı tarafından cephe hattındaki milisler, dramatik bir perspektifle ön plana çıkarılmış; bu yolla izleyici doğrudan politik eyleme çağrılmıştır. Bu bağlamda sanatın, yalnızca temsili değil, eyleme geçirici bir işlev üstlendiği değerlendirilmektedir.

Toplumsal dayanışma boyutunda, afişte yer verilen üniforma ve cinsiyet çeşitliliği aracılığıyla, farklı toplumsal kesimlerin aynı barikatta bir araya geldiği ima edilmektedir. Bu görsel yaklaşım, “farklı kesimlerin ortak bir duruş etrafında birleşmesi” olgusunun somut bir temsiline dönüşmektedir.

Bellek ve kalıcılık açısından, afişin İspanya İç Savaşı’ndan günümüze kadar uzanan süreçte anti-faşist hareketlerin evrensel bir simgesi hâline geldiği

görülmektedir. Bu bağlamda, “toplumsal bellekte kalıcı iz” oluşturma işlevinin yerine getirildiği anlaşılmaktadır. Afişin, özgürlük mücadelesine dair tarihsel hafızanın canlı tutulmasına katkı sunduğu değerlendirilmektedir.

Bu yönleriyle “¡No pasarán!” başlıklı posterin, sanatın baskıcı koşullar karşısında kolektif direniş üretme, kamuoyu bilincini geliştirme ve uzun erimli dayanışma anlatısı kurma kapasitesini ortaya koyan güçlü bir örnek oluşturduğu görülmektedir.

Yukarıda ele alınan noktalar değerlendirildiğinde, yerel totalitarizmin sanata yönelik baskılarının; sanat üretimi, ifade biçimleri ve yerel kültürel değerler üzerinde derinlemesine etkiler oluşturduğu gözlemlenmektedir. Ancak sanatçılar ve topluluklar tarafından bu baskılara karşı geliştirilen yaratıcı direniş yöntemleri aracılığıyla, sanatın toplumsal ve politik işlevinin sürdürülebilirliğinin sağlandığı görülmektedir. Yerel düzeydeki baskıcı yönetimlerin sanat üzerindeki etkilerinin anlaşılması, ifade özgürlüğünün korunması ve toplumun kültürel çeşitliliğinin savunulması açısından önemli bir gereklilik olarak değerlendirilmektedir.

3.6.1. Yerel Totalitarizmin Sanattaki Dinamikleri ve İşleyişi

Yerel totalitarizm, baskıcı, merkeziyetçi ve çoğunlukla tek parti yönetimine dayalı bir siyasi yapıyı ifade etmektedir. Bu tür rejimlerde toplumun neredeyse tüm alanlarının sıkı bir kontrol altına alındığı, muhalif seslere karşı sert önlemlerin uygulandığı gözlemlenmektedir. Bu süreçte iktidarın merkezileştirilmesi, propaganda mekanizmalarının güçlendirilmesi, muhalefetin bastırılması ve yaygın gözetim ağlarının oluşturulması gibi stratejilerin öne çıktığı görülmektedir.

Merkeziyetçi iktidar yapısı, tek parti yönetimi, baskıcı devlet aygıtları ve medya üzerindeki yoğun denetim, yerel totalitarizmin temel bileşenleri arasında yer almaktadır. Bu yapının, bireysel özgürlüklerin ve ifade haklarının ciddi şekilde sınırlandırılmasına neden olduğu görülmektedir. Toplumun tüm yönlerinin denetlenmesi ve tam gözetimin sağlanması amacı doğrultusunda hareket edildiği anlaşılmaktadır (Arendt, 1951:456). Bu durumun, toplumsal çeşitliliğin ve muhalif yaklaşımların ortadan kaldırılması riskini beraberinde getirdiği değerlendirilmektedir.

Karar alma süreçlerinin tek bir parti veya lider etrafında yoğunlaştığı yapılar, siyasi ve toplumsal kararların dar bir otorite çerçevesinde şekillendirilmesine yol açmaktadır. Toplumsal değişim ve düzenlemelerin, geniş katılımlı tartışmalardan

ziyade merkezi otoritenin onayı ve yönlendirmesiyle hayata geçirildiği görülmektedir (Friedrich & Brzezinski, 1965:132). Bu çerçevede, farklı toplumsal grupların ya da muhalif görüşlerin temsil imkânının büyük ölçüde sınırlandığı gözlemlenmektedir.

Propaganda ve ideolojik kontrol, rejimin kamuoyu üzerindeki hâkimiyetini sürdürmesi açısından vazgeçilmez araçlar arasında yer almaktadır. Medya, eğitim kurumları ve kültürel platformlar, resmi ideolojinin yaygınlaştırılması amacıyla kullanılmakta; bu doğrultuda farklı düşünce biçimlerinin ifade edilmesi önemli ölçüde engellenmektedir. Uygulanan sansür ve tek yönlü bilgilendirme, toplumun politik ve sosyal gerçekliklere erişimini kısıtlayarak ideolojik yayılmanın etkisini artırmaktadır (Kershaw, 2000:213).

Muhalefetin bastırılması ve geniş kapsamlı gözetim ağlarının oluşturulması, rejimin istikrarını sürdürme amacıyla başvurulan temel uygulamalar arasında yer almaktadır. Güvenlik güçleri ve istihbarat birimleri tarafından, eleştirel seslerin bastırılması amacıyla hem fiziksel hem de psikolojik müdahale yöntemlerinin kullanıldığı; toplumun çeşitli gözetim mekanizmaları yoluyla sürekli izlendiği görülmektedir (Orwell, 1949:68). Bu uygulamaların, bireylerin özel yaşamlarına yönelik devlet müdahalesini artırarak ifade özgürlüğünü daha da sınırladığı gözlemlenmektedir.



Şekil 3.15. Karşı Devrimcileri Bastır, Aydınlık Günleri Korum! Wang Shoumu, 1951.

Şekil 3.15.' te, propaganda ve gözetim ikiliği doğrudan görselleştirmekte; silahlı bir halk güvenlik görevlisinin kadraja hâkim biçimde konumlandırıldığı görülmektedir. Görevlinin üniforması ve kararlı bakışı, devlet otoritesinin güncel ve meşru temsilini yansıtmaktadır. Sol arka planda yer alan baraj ve fabrika imgeleri, “aydınlık gelecek” temasını simgeleştirirken; yere bastırılmış siluetsiz kara figür, “karşı devrim”in soyut bir tehdide indirgenmiş biçimini temsil etmektedir. Bu kompozisyonla, resmi ideolojinin tek doğru anlatı olarak sunulduğu ve farklı düşünce biçimlerinin kriminalize edildiği gözlemlenmektedir.

Güvenlik görevlisinin tüfeğinin dipçiğiyle muhalifi sembolik olarak ezmesi, fiziksel müdahale biçiminin doğrudan görsel karşılığı olarak değerlendirilmektedir. Kadının kucağındaki bebek, “korunmaya değer masum halk kesimi”ni temsil etmektedir. Bu çerçevede bastırma eylemi, aile bütünlüğünü ve toplumsal refahı korumaya yönelik zorunlu bir güvenlik tedbiri olarak sunulmaktadır.

Afişin, 1951 yılında başlatılan “Karşı-Devrimcileri Bastırma” kampanyasının bir parçası olarak üretildiği bilinmektedir. Bu kampanya kapsamında yurttaşlardan potansiyel muhalifleri ihbar etmeleri talep edilmiş; böylece gözetim mekanizmasının toplumsal düzeyde yaygınlaştırıldığı anlaşılmaktadır. Görselde, devletin uyguladığı şiddet, “aydınlık günler” vaadi ile gerekçelendirilerek kitleyi hem korku hem de sorumluluk duygusu aracılığıyla hizaya getirme amacı taşımaktadır.

Bu bağlamda afiş, propaganda işleviyle tek yönlü bilgilendirme, muhalefetin fiziksel bastırılması ve toplumsal gözetim mekanizmasının eşzamanlı olarak temsilini gözler önüne sermektedir.

Baskıcı ve merkeziyetçi yönetim anlayışının, sosyal ve kültürel yaşam üzerinde derinlemesine etkiler oluşturduğu gözlemlenmektedir. Rejimin resmî ideolojisine uyum sağlamayan kültürel pratikler, sanat eserleri ve toplumsal normların çeşitli yaptırımlarla karşılaştığı görülmektedir. Tek tipleştirme politikalarının, toplum içindeki çeşitliliği ve yenilikçiliği sekteye uğratarak bireylerin özgünlük ve yaratıcılık alanlarını daralttığı belirtilmektedir (Horkheimer & Adorno, 2002).

Yerel totalitarizmler tarafından ekonomik kaynakların denetlenmesi ve toplumsal sınıfların rejimin çıkarları doğrultusunda yeniden şekillendirilmesi, eşitsizliklerin ve adaletsizliklerin artmasına zemin hazırlamaktadır. Ekonominin doğrudan devlet kontrolünde tutulması ya da merkezi planlama yöntemlerinin katı

biçimde uygulanması durumunda, bireysel girişim özgürlüğünün sınırlandığı ve toplumsal refahın olumsuz yönde etkilendiği ifade edilmektedir (Polanyi, 1944:58).

Baskıcı rejimler tarafından oluşturulan tehdit ortamının, yalnızca devlet kaynaklı sansürü değil, aynı zamanda bireylerin uyguladığı otosansürü de beraberinde getirdiği görülmektedir. Düşünce ve ifade özgürlüğünün sürekli bir tehdit altında bulunması, bireylerin kendilerini sansürlemelerine ve risk almak yerine güvenli temalara yönelmelerine neden olmaktadır (Bauman, 1989:143). Bu durumun, toplumda eleştirel düşünce ve yaratıcılık kapasitesini önemli ölçüde sınırladığı anlaşılmaktadır.

Yerel totalitarizmler tarafından eğitim sistemleri üzerinde yoğun bir denetim kurularak genç kuşakların rejim ideolojisi doğrultusunda şekillendirilmeye çalışıldığı gözlemlenmektedir. Bu bağlamda müfredat ve eğitim politikalarının, genç bireylerin zihinsel ufkunu daraltarak farklı düşünce biçimlerine kapalı bir kültürel atmosfer yarattığı ifade edilmektedir (Althusser, 1971:121). Bu uygulamaların, gençlerin eleştirel düşünce geliştirme ve yenilikçi fikirler üretme potansiyelini zayıflattığı değerlendirilmektedir.

Sanat ve kültürel üretimin, yerel totalitarizm koşullarında sıkı bir denetim altına alınarak rejimin ideolojik meşruiyetini pekiştirmek ve muhalif görüşleri bastırmak amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Bu süreçte kültürel hegemonya kurma stratejilerinin, sanatçılar ve kültürel aktörler üzerinde yoğun baskı oluşturduğu gözlemlenmektedir (Gramsci, 1971:189). Sanatın, politik eleştiri ve toplumsal sorgulama işlevinden uzaklaştırılarak propagandaya hizmet eden bir araca dönüştürülebildiği anlaşılmaktadır.

Yaygın gözetim ağı ve çeşitli baskı araçlarının, yerel totalitarizm koşullarında toplumsal kontrolün temel dayanakları arasında yer aldığı tespit edilmektedir. Bireylerin sürekli denetime tabi tutulmaları, özel yaşam alanının dokunulmazlığını ortadan kaldırarak korku ve itaat kültürünü beslemektedir (Foucault, 1995). Bu koşullar altında kamuoyunun özgür biçimde oluşmasının engellendiği ve bireylerin siyasi, sosyal ve kültürel katılımının giderek kısıtlandığı değerlendirilmektedir.



Şekil 3.16. Feind Hört Mit! Eisenbahn, 1944.

Şekil 3.16.’ da, “Feind hört mit!” (Düşman Dinliyor!) başlıklı bu propaganda afişi, Alman Reichspost ile Propaganda Bakanlığı tarafından 1940’lı yıllarda hazırlanmıştır. Görselde, tren vagonunun dar bir koridorunda sessizce konuşan iki yolcu tasvir edilmekte; sahnenin arka planında ise gölgeler arasında belirsiz bir Gestapo silueti seçilmektedir. Bu figür aracılığıyla, izleyicide yaygın bir gözetim mekanizmasının varlığına ilişkin bir farkındalık oluşturulması amaçlanmaktadır. Afişin üst kısmında yer alan sarı renkteki “Feind hört mit!” ifadesi, kısa ve doğrudan bir uyarı olarak konumlandırılmış; böylece kamusal alanda dahi her an denetlenme olasılığının altı çizilmiştir.

Bu görsel anlatı, özellikle Michel Foucault’nun panoptik gözetim kavramsallaştırmasıyla örtüşen bir denetim düzenini temsil etmektedir. Gölgele içindeki siluet, “her yerde kulak var” metaforunun somut bir karşılığı olarak okunmakta; yolcuların fısıltı hâlindeki iletişim biçimi ise denetimin yalnızca fiziksel değil, psikolojik olarak da içselleştirildiğine işaret etmektedir. Afişte kullanılan mekân olan tren koridoru, normatif olarak kamusal fakat yarı-özel kabul edilebilecek bir alan iken, bu görsel temsilde tamamen devlet gözetimine açık bir düzleme dönüştürülmüştür. Bu bağlamda, kamusal ve özel alan ayrımının silikleştiği, bireysel mahremiyetin ortadan kalktığı bir gözetim kültürü yansıtılmaktadır.

Söz konusu propaganda, yalnızca gözetim olgusunu değil, aynı zamanda ifade özgürlüğünün bastırılmasıyla kamuoyunun özgürce oluşmasını engellemektedir.

Afişteki suskunluk çağrısı, sıradan bir sivil konuşmayı potansiyel bir sabotaj eylemi olarak kodlamakta; böylece gündelik iletişim, politik suç üretme riski taşıyan bir faaliyet olarak sunulmaktadır. Bu durum, yerel totalitarizmin yalnızca siyasal kurumları değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal ilişki biçimlerini de disipline eden bir yapıda işlediğini göstermektedir. Bu örnekte, baskıcı rejimlerde kurulan yaygın gözetim düzeninin, bireylerin davranış biçimleri ve iletişim pratikleri üzerinde nasıl baskılayıcı etkiler ürettiği açık biçimde görselleştirilmektedir. “Feind hört mit!” afişi, içselleştirilmiş oto-sansürün ve itaat kültürünün nasıl gündelik yaşama nüfuz ettirildiğini yansıtan çarpıcı bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yerel totalitarizmin dinamikleri ve işleyişi, baskıcı ve merkeziyetçi bir yönetim anlayışının toplumun tüm alanlarına nüfuz ettirilmesiyle tanımlanmaktadır. İktidarın merkezileştirilmesi, propaganda ve ideolojik kontrol mekanizmalarının işletilmesi, muhalefetin bastırılması, yaygın gözetimin sağlanması ile eğitim sistemleri ve sanatsal üretim alanları üzerindeki denetimin artırılması, bu rejimlerin temel nitelikleri arasında yer almaktadır. Yerel totalitarizmin, toplumsal, kültürel ve ekonomik yapıların çeşitliliğini zayıflatığı ve bireylerin ifade özgürlüğü ile yaratıcı kapasitesini sınırlandığı görülmektedir. Bu çerçevede, yerel totalitarizm dinamiklerinin çözümlenmesi, bireysel ve toplumsal özgürlüklerin korunması ile sürdürülebilir bir siyasal ve kültürel ortamın inşa edilmesine yönelik çabalar açısından önemli bir zemin oluşturmaktadır.

3.6.2. Yerel Sanat Pratikleri ve Kimlik İnşası

Yerel düzeyde üretilen sanatın, bireylerin ve toplulukların kimliklerini ifade etme ve biçimlendirme süreçlerinde belirleyici bir rol üstlendiği görülmektedir. Kültürel miras, gelenekler ve toplumsal değerlerin, yerel sanat aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarıldığı ve bu yolla toplulukların kültürel sürekliliğinin sağlandığı gözlemlenmektedir. Sanatın üretim biçimlerinin incelenmesiyle, bireysel ve toplumsal kimliklerin oluşumunda belirleyici bir faktör olarak işlev gördüğü anlaşılmaktadır. Bu durumun, bireylerin kendilerini ifade etme, kökenlerini anlama ve kültürel miraslarıyla bağ kurma süreçlerini içeren çok boyutlu bir etkileşimi kapsadığı görülmektedir. Kimlik oluşumunun, kültürel ifadeler ve sanatsal uygulamalar aracılığıyla gerçekleştiği belirtilmektedir (Hall, 1997:225). Bu çerçevede yerel sanatın, bireylerin ve toplulukların kendilerini tanımlama ve anlama süreçlerinde önemli bir işlev üstlendiği vurgulanmaktadır.



Şekil 3.17. Pazar Günü Alameda Parkı'nda Rüya, Diego Rivera, 1947.

Şekil 3.17.' de görülen, Diego Rivera tarafından 1947 yılında gerçekleştirilen Pazar Günü Alameda Parkı'nda Rüya adlı duvar resmi, yerel sanatın kimlik inşası ve kültürel süreklilik işlevini somutlaştırmaktadır. Tek bir panoramik kompozisyon içerisinde, sömürge döneminden 1910 Devrimi'ne kadar uzanan bir tarihsel aralıkta yer alan 150'den fazla figürün; Porfirio Díaz dönemine ait aristokratlar, devrimci Emiliano Zapata, maderist işçiler ve La Catrina figürü ve ressamın çocukluk hâlinde otoportresinin bir araya getirildiği görülmektedir. Bu çok katmanlı sahnede, Meksika'nın melez kimliğinin zaman çizgisi yerine ortak bir kamusal mekân olan Alameda Parkı üzerinden temsil edildiği dikkat çekmektedir. Farklı sınıf, ırk ve kuşakların tek bir kolektif hafıza düzleminde buluşturulduğu bu düzenlemenin, toplumsal kimliğin inşasında bütüncül bir görsel anlatı sunduğu anlaşılmaktadır.

Duvar resminin kamusal alanda, Palacio de Bellas Artes'te yer alması ve ücretsiz erişime açık olması, izleyicilere “kökeniyle bağ kurma” deneyimini doğrudan sunmaktadır. Bu bağlamda söz konusu yapıt, yalnızca estetik bir üretim değil, aynı zamanda bireyin kendini tanımlama ve yerel tarihle yüzleşme sürecine katılımına olanak tanıyan kültürel bir aktarıma dönüşmektedir. Rivera'nın ulusal mit, folklorik öğeler ve popüler ikonografi arasında kurduğu görsel ilişki, kültürel mirasın modern sanata entegre edilerek kuşaktan kuşağa aktarılmasına imkân tanıyan bir köprü işlevi görmektedir. Bu yönüyle eser, yerel sanatın bireysel ve toplumsal kimliklerin biçimlendirilmesindeki belirleyici rolünü ortaya koyan örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir.

Kültürel mirasın korunması ve geleceğe aktarılması bağlamında, yerel sanatın etkin bir rol üstlendiği görülmektedir. Geleneksel sanat eserleri aracılığıyla, hikâyeler, ritüeller ve inanç sistemleri yoluyla toplumsal değerlerin gelecek kuşaklara aktarıldığı anlaşılmaktadır. Kültürel mirasın ve geleneklerin yerel sanat yoluyla yeniden üretilmesi ve bu üretimin toplum içinde anlam kazanması, sanatın geçmişle bağ kurma ve kültürel sürekliliği sağlama işlevini ön plana çıkarmaktadır (Bhabha, 1994:45). Bu sayede topluluklar, ortak hafızalarını sanat yoluyla canlı tutabilmekte ve nesiller arası aktarımın sürekliliğini sağlayabilmektedir.



Şekil 3.18. Chion-in Temple Gate, Hiroshi Yoshida, 1935.

Şekil 3.18.' de görüldüğü üzere, Hiroshi Yoshida'nın Chion-in Temple Gate (1935) adlı shin-hanga tarzındaki ağaç baskısı, yerel sanatın kültürel mirası geleceğe aktarma işlevini somutlaştırmaktadır. Eserde, Kyoto'daki Chion-in tapınağı betimlenmiş ve bu görsel anlatı, geleneksel Japon estetik teknikleriyle modern yorumun bir araya getirildiği bir ifade alanı oluşturmuştur.

Yoshida tarafından kullanılan teknik, Edo dönemi ukiyo-e geleneğinde yer alan çok bloklu oyma ve el baskısı yöntemlerinin korunmasıyla şekillendirilmiş; ancak Batı resim sanatından alınan perspektif, ışık düzenlemeleri ve natüralist renk geçişleri ile bu geleneksel yapı modernleştirilmiştir. Böylelikle, geçmişin el işçiliğine dayanan sanat üretimi sürdürülürken, çağdaş bir estetik algı da izleyiciye sunulmuş; bu durum, kültürel süreklilik ile estetik yenilenme arasındaki ilişkinin bir köprü aracılığıyla kurulduğunu göstermektedir.

Baskıda yer alan figürlerin kimono ve okul giysileriyle tapınak merdivenlerini tırmanmaları, hem Budist ritüellerin hem de hanami (kiraz çiçeği izleme) gibi mevsimsel geleneklerin gündelik yaşamdaki sürekliliğini yansıtmaktadır. Bu betimleme aracılığıyla, izleyicilere hem dini ibadet hem de kültürel kutlama pratiklerinin birlikte deneyimlenebileceği bir görsel yapı sunulmuş; toplumsal değerlerin aktarımı bu sahneyle mümkün kılınmıştır.

Ayrıca shin-hanga hareketi çerçevesinde ulusal ve uluslararası düzlemde dolaşıma giren bu tür baskıların, Japon mimarisi ile sakura temsillerini küresel ölçekte tanınan kolektif simgelere dönüştürdüğü görülmektedir. Bu bağlamda, yerel bir tapınak sahnesinin turistik koleksiyonlar ve okul kitapları aracılığıyla kuşaklar arası aktarım nesnesine dönüştüğü ve ortak hafızanın canlı tutulmasına katkı sunduğu görülmektedir. Bu yönleriyle Chion-in Temple Gate adlı çalışma, geçmişle bağ kurma ve kültürel sürekliliği sağlama işlevini, geleneksel el sanatı ile modern görsel dilin bütünleştirilmesi yoluyla görünür hale getirmektedir.

Yerel sanatın toplumsal etkileşim ve dayanışma üzerindeki etkisi incelendiğinde, festivaller, sergiler ve sanatsal performanslar aracılığıyla topluluk üyelerinin bir araya gelmesinin sağlandığı görülmektedir. Bu tür etkinlikler aracılığıyla ortak bir kimlik ve amaç duygusu pekiştirilmekte; toplumsal bağların güçlendirilmesine katkıda bulunmaktadır. Toplumların “hayali topluluklar” biçiminde nasıl oluşturulduğu ve bu toplulukların yerel sanat ile kültürel etkinlikler sayesinde nasıl pekiştirildiği değerlendirildiğinde, yerel sanatın, üyeler arasında ortak bir kimlik hissi yaratarak toplumsal bütünleşmeye hizmet eden bir işlev üstlendiği ifade edilmektedir (Anderson, 1991).

Yerel sanatsal üretimlerin, toplumun değerlerini, normlarını ve gündelik yaşam deneyimlerini yansıttığı; bu yolla topluluğun kendini tanıma ve anlama süreçlerine katkı sunduğu görülmektedir. Tarihî olaylar, toplumsal meseleler ve yerel yaşam pratikleri sanatsal eserlerde farklı bakış açılarıyla işlenmekte; kültürel kodlar ve semboller, toplumun kendini yorumlaması ve kolektif belleğini canlı tutması açısından işlevsel bir rol üstlenmektedir (Geertz, 1973:89). Bu durum, yerel sanatın toplumsal hafızayı yapılandırma ve koruma bakımından önemli bir araç olduğunu göstermektedir.

Küreselleşme sürecinin, yerel sanat ve kimlik oluşumu üzerinde karmaşık ve çok yönlü etkilere sahip olduğu değerlendirilmektedir. Küresel kültür akımlarının, yerel sanat biçimleri ile gelenekleri dönüştürebildiği ya da yok edebildiği görülmektedir. Bu etkileşim süreci incelendiğinde, yerel kültürel pratiklerin değişime uğradığı, ancak aynı zamanda yeni ifade biçimlerinin de ortaya çıkabildiği gözlemlenmektedir (Appadurai, 1996:32). Bu bağlamda küreselleşme, yerel sanatın yalnızca korunmasını değil, aynı zamanda dönüşümünü de mümkün kılan bir etken olarak öne çıkmaktadır.



Şekil 3.19. Dónde Están Los Desaparecidos, 1977-Günümüz.

“Şekil 3.19.” Arpillera, ¿Dónde están los desaparecidos? “Şilili arpilleristas kolektifi”, 1970’ler sonu. Şili’de diktatörlük döneminde arpilleristas (kadın tekstil kolektifleri) tarafından üretilen “¿Dónde están los desaparecidos?” (Kayıplar nerede?) temalı arpiller panosu, küreselleşmenin yerel sanat ve kimlik üzerindeki çift yönlü etkisini somutlaştıran örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışmada, geleneksel Şili ev tekstili üretimi olan arpiller tekniğinin, politik anlatım biçimine dönüştürülerek yeniden işlevlendirildiği görülmektedir. Appadurai’nin (1996) işaret ettiği üzere, küresel kültürel akımların yerel sanat biçimlerini dönüştürme potansiyeli bu örnekle görünür hâle gelmektedir. Kadınların ev içi üretim bağlamında gerçekleştirdiği bu kumaş kolajlarının, diktatörlük döneminde kaybedilen aile bireylerinin temsiline odaklanarak, uluslararası düzeyde bir protesto görseline dönüştüğü gözlemlenmektedir.

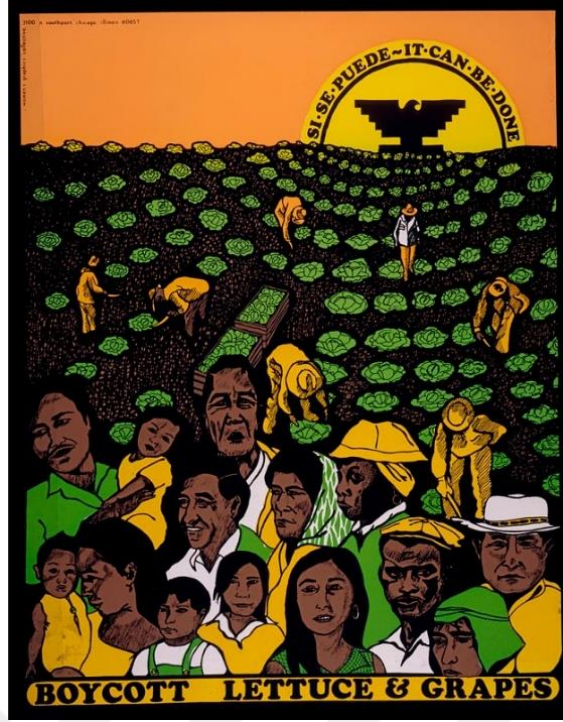
Yerel pratiklerde meydana gelen dönüşüm, aynı zamanda yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına da olanak tanımaktadır. Geleneksel dokuma tekniklerinin, kilise ağı

ve sürgündeki dayanışma toplulukları aracılığıyla Avrupa ve ABD'deki galeriler, yardım konserleri ve sergi alanlarına taşınması, söz konusu sanatsal üretimin “kolektif hafıza tekstili” işlevi kazandığını göstermektedir. Böylece, yerel bir el sanatı formunun küresel bir aktivizm diline evrildiği ifade edilebilmektedir.

Arpilleristas kolektifi tarafından gerçekleştirilen bu üretimlerde, kayıp yakınlarını arayan kadınların “annelik” kimliği, politik özneye dönüştürülmekte; afişin üst kısmında yer alan “¿Dónde están los detenidos desaparecidos?” ifadesi, kolektif belleği canlı tutan bir anlatı olarak kullanılmaktadır. Bu durum, yerel travmatik deneyimin, küresel insan hakları söylemiyle ilişkilendirilmesine olanak tanımakta; kimlik inşasının kültürel süreklilik üzerinden gerçekleştirildiğini göstermektedir.

Arpillera çalışmasında hem geleneksel dikiş-nakış uygulamasının korunmuş olduğu hem de küresel sanat ve hak savunuculuğu ağlarıyla kurulan etkileşim sayesinde yeni bir estetik-politik formun geliştirilmiş olduğu görülmektedir. Böylece, küreselleşmenin sunduğu olanaklarla yerel kimliğin yeniden üretildiği; hafıza ve direnişin görsel bir temsille dünya kamuoyuna taşındığı bir örnek olarak, metinde tartışılan “koruma ve dönüşüm” ikilemini bütünlüklü biçimde yansıttığı söylenebilmektedir.

Yerel sanatın, toplumsal dayanışma ve direnişin bir aracı olarak işlev görebildiği görülmektedir. Toplumun farklı kesimlerinin baskı ve adaletsizliklere karşı ortak bir tavır geliştirmesinde, sanatsal üretimlerin bir motivasyon kaynağı olarak rol üstlendiği gözlemlenmektedir. Sanatın, toplumsal değişim ve direnç süreçlerinde oynadığı rolü inceleyen yaklaşımlarda, yerel sanatsal pratiklerin birleştirici ve harekete geçirici bir unsur olarak öne çıktığı ifade edilmektedir (Williams, 1983:66). Bu çerçevede, sanatın yalnızca estetik bir alanla sınırlı kalmadığı; aynı zamanda politik anlamlar taşıdığı ve toplumsal dönüşüm süreçlerine katkı sunduğu değerlendirilmektedir.



Şekil 3.20. Si Se Puede, Boycott Lettuce & Grapes, 1977.

Şekil 3.20.’ de görülen “SÍ Se Puede, Boycott Lettuce and Grapes” başlıklı 1977 tarihli baskı, yerel sanatın toplumsal dayanışma ve direnişin görsel taşıyıcısı olarak görülmektedir. Kaliforniya’ daki tarım işçilerinin sendikal mücadelesine destek amacıyla tasarlanan bu poster, farklı etnik ve toplumsal grupları (Chicano işçileri, Afro-Amerikan destekçileri ve tüketicileri) aynı görsel düzlemde bir araya getirerek kolektif eylemin görsel temsiline dönüşmektedir. Kompozisyonun alt bölümünde yer alan “Boycott Lettuce & Grapes” ifadesi, yalnızca bir uyarı değil, doğrudan ekonomik eylem çağrısıdır; böylece sanat, estetik bir nesne olmaktan çıkarak politik müdahalenin aracı hâline gelmektedir.

Posterin merkezinde yer alan güneş motifi içine yerleştirilen United Farm Workers (UFW) kartal logosu ve “SÍ Se Puede” (Yapılabilir) sloganı ise, görsel iletişimin moral yükseltici ve harekete geçirici bir unsur olarak nasıl devreye sokulduğunu göstermektedir. Bu slogan, yüzlerce baskının grev alanlarından kampüslere, sokaklardan sendika toplantılarına kadar geniş bir dolaşıma girmesini sağlayan ortak motivasyon cümlesi hâline gelmiştir. Poster, yerel sanatsal üretimin toplumsal değişim süreçlerinde birleştirici ve dönüştürücü bir rol üstlendiğini görsel olarak doğrulamaktadır. Ayrıca, eserin üretim süreci de bu kolektif dayanışmanın bir parçası olarak değerlendirilebilmektedir. Posterler, UFW’nin gezici grafik atölyelerinde işçiler tarafından çoğaltılmış, düşük maliyetli şablonlar sayesinde saha

koşullarında hızla üretilebilmiştir. Bu yönüyle afiş, içeriğinin yanı sıra üretim biçimiyle de kolektif hareketin görsel bir sembolüne dönüşmektedir.

Bu çerçevede, “Sí Se Puede” poster, yerel sanatın yalnızca kültürel temsile değil; toplumsal adalet ve politik mücadeleye de doğrudan katkı sunabileceğini gösteren örnek niteliği taşımaktadır. Sanatın, toplumsal baskı ve eşitsizlik karşısında bir dayanışma ve direnç aracı olarak nasıl konumlandırılabilirdiği, bu çalışma üzerinden açık biçimde takip edilebilmektedir.

Yerel sanatın, eğitim ve bilinçlendirme süreçlerinde geniş bir işlevselliğe sahip olduğu gözlemlenmektedir. Toplumsal, tarihî ve kültürel konulara dair farkındalık oluşturmayı amaçlayan sanatsal etkinlikler aracılığıyla, bireylerin eleştirel düşünme becerilerinin geliştirilmesi ve toplumsal bilincin güçlendirilmesi mümkün hâle gelmektedir (Freire, 1970:54). Bu bağlamda sanat, hem resmî hem de sivil eğitim süreçlerinde bireylerin ve toplulukların kendilerini ve çevrelerini yeni bakış açılarıyla değerlendirebilmelerine imkân sunan bir araç olarak değerlendirilmektedir.

Ayrıca yerel sanatın, toplumsal çeşitliliği ve yaratıcı ifade biçimlerini teşvik eden bir unsur olarak işlev gördüğü görülmektedir. Toplumun farklı kesimlerinden gelen hikâyelerin, geleneklerin ve yerel yaşam deneyimlerinin sanatsal üretime konu edilmesi yoluyla, kültürel zenginliğin görünür kılınması mümkün olmaktadır (Clifford, 1988: 98). Bu durum, yaratıcı anlatım yollarının çoğalmasına ve kültürel diyalogun güçlenmesine katkı sunmakta; böylelikle toplumun ortak bilgi ve değer birikiminin gelişmesine aracılık etmektedir.

Yerel sanatın, kimlik oluşumu, kültürel mirasın korunması, toplumsal etkileşim, dayanışma ve direniş gibi çok yönlü alanlarda rol üstlendiği anlaşılmaktadır. Sanat aracılığıyla bireylerin ve toplulukların hem tarihsel hafızayla bağ kurabildiği hem de güncel meseleleri eleştirel perspektiflerle değerlendirebildiği bir ifade zemini oluşturulmaktadır. Küreselleşmenin yol açtığı kültürel ve toplumsal dönüşümler dikkate alındığında, yerel sanatın korunması ve desteklenmesi, kültürel çeşitliliğin sürdürülebilirliği ve toplumsal gelişmenin devamlılığı açısından temel bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır.

3.6.3. Sanatın İfade Özgürlüğü ile Yaratıcı Üretimlerin Gerilimi

Sanatın ifade özgürlüğü, hem siyasal hem de toplumsal baskı mekanizmaları nedeniyle sürekli olarak çeşitli engellerle karşılaşmaktadır. Sansür, ekonomik

kısıtlamalar, toplumsal normlar ve piyasa odaklı yönlendirmeler gibi faktörler aracılığıyla, sanatçıların yaratıcı potansiyelinin sınırlandırıldığı ve sanat eserlerinin çeşitliliğinin daraltıldığı görülmektedir. Bu durum, sanatın toplumsal, kültürel ve politik işlevlerinin zayıflamasına neden olmaktadır.

Sansür, sanatın ifade özgürlüğünü sınırlandıran başlıca mekanizmalardan biri olarak değerlendirilmektedir. Siyasal iktidarlar ya da çeşitli güç odakları tarafından, belirli temalara yönelik yasaklamalar getirilmesi ya da üretilmiş eserlerin dolaşıma sokulmasının engellenmesi yoluyla, sanatın toplumsal eleştiri kapasitesi ve değişim yaratma potansiyelinin önemli ölçüde azaltıldığı gözlemlenmektedir (Adorno & Horkheimer, 2002). Bu bağlamda sanat, yalnızca estetik bir ifade alanı değil, aynı zamanda politik bir söylem üretme zemini olarak da sınırlandırılmaktadır.



Şekil 3.21. Man at the Crossroads, Diego Rivera, 1933.

Şekil 3.21.' de, Diego Rivera'nın Man at the Crossroads adlı duvar resmi, ifade özgürlüğünün siyasal ve ekonomik baskılar yoluyla sınırlandırılmasına ilişkin tartışmayı tarihsel bir vaka üzerinden görünür kılmaktadır. 1932 yılında Rivera'ya, Rockefeller ailesi tarafından New York'taki Rockefeller Center'ın lobisine yerleştirilmek üzere "ilerleme" temalı bir fresk siparişi verilmiştir. Bu sipariş, sanatın büyük sermaye çevreleri tarafından yönlendirildiği piyasa merkezli bir üretim ortamını temsil etmekte; sanatçının yaratıcı sürecinin ekonomik kaynaklara olan bağımlılıkla nasıl sınırlandırılabilirdiğini ortaya koymaktadır. Rivera'nın fresk kompozisyonuna Sovyet lideri Lenin'in portresini eklemesi üzerine, Rockefeller yönetiminin müdahalede bulunarak Lenin'in kaldırılmasını talep etmesi, siyasal sansürün doğrudan bir örneğini oluşturmaktadır. Sanatçının bu talebi reddetmesi üzerine fresk, 1934 yılında sıvayla kapatılmış ve ardından tamamen yok edilmiştir. Bu gelişme, yaratıcı özerkliğin iktidar ilişkileri karşısında nasıl bastırılabilirdiğini ve ifade özgürlüğünün

siyasal kaygılar nedeniyle nasıl geri döndürülemez şekilde ihlal edilebildiğini göstermektedir.

Rivera'nın çalışması, kapitalist ve sosyalist sistemler arasındaki karşıtlığı kamusal bir mekânda tartışmaya açma niyeti taşımaktayken, eserin tahrip edilmesiyle bu kamusal diyalog imkânı ortadan kaldırılmış; sanatın eleştirel potansiyeli işlevsizleştirilmiştir. Bu durum, sanatın yalnızca estetik değil aynı zamanda politik söylem üretme zemini olarak işlev görme kapasitesinin nasıl sınırlandığını göstermekte ve “politik işlevin bastırılması” savını somutlaştırmaktadır. Rivera'nın aynı eseri iki yıl sonra Mexico City’de “Hombre controlador del universo” başlığıyla yeniden üretmiş olması, sansüre karşı geliştirilmiş yaratıcı bir direnç örneği olarak değerlendirilmektedir. Ancak bu yeniden üretim, ilk bağlamın kamusal erişilebilirliği ve simgesel gücüyle aynı etkiyi yaratmamış; sanatçının ifade özgürlüğü fiziksel anlamda yeniden tesis edilmiş olsa da, eserin özgün toplumsal işlevi geri kazanılamamıştır. Bu bağlamda, ifade özgürlüğünün yalnızca bireysel üretimle değil, üretimin gerçekleştiği mekânsal ve toplumsal bağlamla da doğrudan ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Rivera'nın Man at the Crossroads örneği, ekonomik çıkarlar, siyasal denetim ve sanatın eleştirel potansiyeli arasındaki üç yönlü gerilimi çarpıcı biçimde ortaya koymakta; ifade özgürlüğü önündeki baskılayıcı mekanizmaların yalnızca otoriter rejimlerde değil, demokratik görünümlü piyasa sistemlerinde de etkin biçimde işlediğini göstermektedir.

Sanatın ifade özgürlüğü, yalnızca siyasal otoritenin doğrudan müdahaleleriyle değil, toplumsal normlar, ekonomik kısıtlamalar, kültürel hegemonya ve dijital mecraların denetimi gibi çok katmanlı baskı mekanizmaları aracılığıyla da sınırlandırılabilir. Toplumun belirlediği kabul edilebilirlik sınırları içinde kalmaya zorlanan sanatçılar, çığır açıcı ya da tabu kabul edilen temaları işlemekten kaçınarak yaratıcı risk alma kapasitesini kısıtlayabilmektedir. Bu durum, sanatın toplumsal tabuları sorgulama ve düşünsel yenilik üretme işlevini zayıflatmakta, estetik çeşitliliği daraltmaktadır (Bourdieu, 1993: 82).

Bununla birlikte, ekonomik belirsizlikler ve piyasa dinamikleri de sanat üretimini doğrudan etkilemektedir. Sanatçılar, finansal destek elde edebilmek ya da görünürlük kazanabilmek için eserlerini piyasanın talep ettiği biçim ve içerik doğrultusunda düzenlemek zorunda kalabilmekte; bu da özgün ve bağımsız sanat pratiklerinin sürdürülebilirliğini tehdit etmektedir (Becker, 1982). Özellikle bağımsız

ya da deneysel nitelik taşıyan sanat akımları, ticari başarı baskısı karşısında görünmezleşmekte; sanatsal ifade alanı, metalaşma dinamikleri tarafından kuşatılmaktadır.

Sansür, piyasa baskısı ve toplumsal normlar gibi dışsal baskıların bir arada işlediği ortamlar, kültürel çeşitliliğin azalmasına ve ifade alanının homojenleşmesine yol açmaktadır. Bu bağlamda, yerel ya da azınlık kültürlerine ait estetik ifadeler, egemen kültürel ve politik söylemlerin gölgesinde görünürlük kazanmakta zorlanmakta; farklı kimlik ve deneyimlerin temsili zayıflamaktadır (Said, 1993). Bu süreç, sanatın çoğulculuğu yansıtmaya ve farklı toplumsal gruplar arasında diyalog kurma kapasitesini ciddi biçimde sınırlamaktadır.

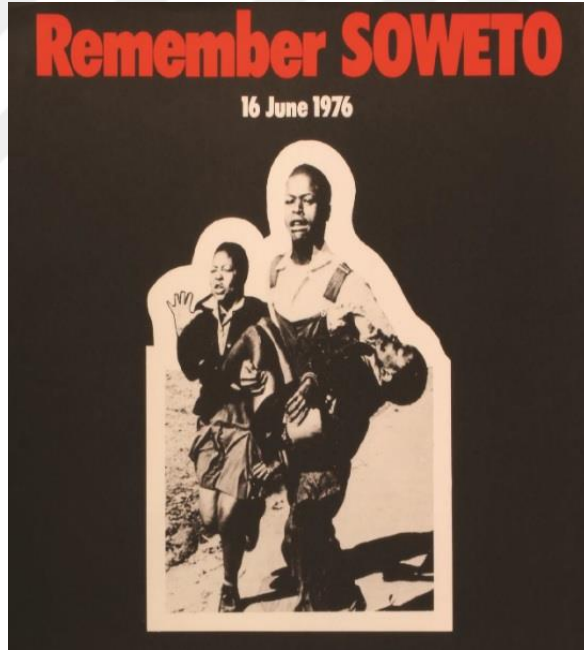
Siyasal baskıların yanı sıra, sanatçılar üzerinde içselleştirilmiş bir denetim biçimi olarak otosansürün de etkili olduğu görülmektedir. İktidar yapılarının yarattığı tehdit ortamı, açık bir müdahale olmasa dahi sanatçıların kendilerini sınırlamalarına neden olmakta; özellikle ifade alanının riskli görüldüğü temalarda sessizlik ya da yüzeysellik tercih edilebilmektedir (Foucault, 1995). Bu durum, yaratıcı potansiyelin sınırlandırılmasının ötesinde, toplumsal diyalog ortamını da daraltmakta ve eleştirel düşünciyi zayıflatmaktadır.

Sanatsal ifade özgürlüğü, yalnızca yaratım sürecinde değil, aynı zamanda bu eserlerin sergilenmesi, yayılması ve dolaşıma girmesi aşamalarında da çeşitli engellerle karşı karşıya kalmaktadır. Sergileme alanlarının sınırlılığı, yayın politikaları, dağıtım tekelciliği ve medya denetimi, sanatın geniş kitlelerle buluşmasını zorlaştırmakta; bu da sanatın iletişim ve etkileşim işlevini kısıtlamaktadır. Teknolojik gelişmelerin sanatın erişilebilirliğini artırma potansiyeline karşın, bu alanda da yeni türden denetim mekanizmaları ortaya çıkmaktadır (Benjamin, 1973).

Dijital mecralar, sanatın daha geniş kitlelere ulaşmasına olanak tanırken, aynı zamanda ifade özgürlüğü açısından yeni riskleri de beraberinde getirmektedir. Algoritmalar, içerik filtreleri, telif politikaları ve platform kuralları, sanatçıların dijital görünürliğini sınırlayabilmekte; belirli içerikler görünmez kılınmakta veya erişim engelleriyle karşılaşmaktadır (Castells, 2004: 87). Böylelikle dijital çağ, bir yandan sanatsal ifade alanını genişletirken, öte yandan kontrol ve denetimi dijital normlar aracılığıyla yeniden tesis etmektedir.

Kültürel hegemonya ise, ana akım değerlerin ve estetik normların toplumda baskın hâle gelmesiyle alternatif sanat biçimlerinin marjinalleşmesine neden olmaktadır. Hegemonik kültür karşısında bağımsız ya da muhalif sanat akımlarının gelişim imkânı azalmakta; sanatsal çeşitlilik ve yenilikçilik sınırlandırılmaktadır (Gramsci, 1971:189). Böylece sanatın farklı bakış açılarını temsil etme, mevcut yapıları sorgulama ve yeni anlamlar üretme kapasitesi törpülenmektedir.

Tüm bu baskılayıcı süreçler, sanatın toplumsal katılım ve politik farkındalık yaratma potansiyelini de zayıflatmaktadır. Oysa ki sanat, kamusal meseleleri görünür kılmak, toplumsal bilinç oluşturmak ve eleştirel düşünceyi teşvik etmek açısından önemli bir rol üstlenmektedir. Baskıcı politikalar, sansür mekanizmaları ve ekonomik kısıtlamalar, bu potansiyelin gerçekleşmesini engellemekte ve sanatın demokratikleşme sürecine katkı sunmasını sınırlamaktadır (Kellner, 2003:158). Bu nedenle, sanatsal ifade özgürlüğünün korunması, yalnızca sanatçılar için değil, toplumun tümü için kültürel ve siyasi anlamda hayati bir gerekliliktir.



Şekil 3.22. Soweto, Anti Apartheid Movement, Remember Soweto, 1976.

Şekil 3.22. toplumsal meseleleri görünür kılarak politik farkındalık yaratma işlevi, baskıcı rejimlerde ifade özgürlüğünün sınırlandırılmasına karşı direnişin ve acının somutlaşmasında önem arz etmektedir. Bu bağlamda, “Remember Soweto, 1976” başlıklı poster, sanatın yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda kolektif hafızayı canlı tutan ve toplumsal direnişi örgütleyen bir araç olarak nasıl işlediğini çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır. Posterin merkezine yerleştirilen ve

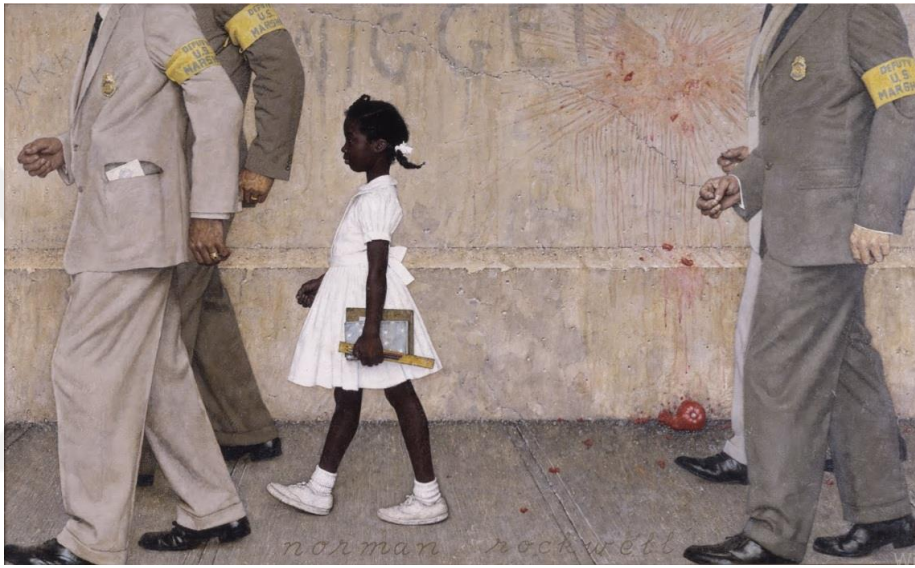
Soweto Ayaklanması sırasında polis kurşunuyla vurulan 13 yaşındaki Hector Pieterse'nin cansız bedenini taşıyan gencin ve çığlık atan kız kardeşinin yer aldığı fotoğraf, yalnızca bir belge değil, apartheid rejiminin şiddetini simgesel düzeyde temsil eden görsel bir hafıza nesnesidir. Bu ikonik kare aracılığıyla, kamusal meselelerin görünür kılınması, baskı ve zulüm temalarını tek bakışta anlaşılır ve duygusal açıdan etkili bir biçimde sunmaktadır.

Poster aynı zamanda, sanatın toplumsal bilinç oluşturma ve eleştirel düşüncüyü teşvik etme işlevini aktif politik eylem çağrısına dönüştürmektedir. Kırmızı renkle vurgulanan “Remember” ifadesi ile 16 Haziran 1976 tarihi, izleyiciyi yalnızca hatırlamaya değil, aynı zamanda eyleme geçmeye çağırır. Bu çağrı, sanatın kolektif hafızayla ilişkisini harekete geçirici bir motivasyon kaynağına dönüştürürken, aynı zamanda protesto yürüyüşleri, boykot kampanyaları ve uluslararası dayanışma ağları gibi somut politik eylemleri teşvik eden bir araç haine gelmektedir. Güney Afrika'daki sıkı sansür koşulları altında bu tür imgelerin dolaşımı yasaklanmışken, Londra'daki Anti-Apartheid Movement tarafından düşük maliyetli serigrafi atölyelerinde binlerce kopyası basılan bu poster, üniversiteler, sendikalar ve kiliseler aracılığıyla ücretsiz olarak dağıtılmıştır. Böylece, ekonomik ve siyasal kısıtlamalara karşı geliştirilen bu alternatif üretim ve dağıtım stratejisi, baskı karşısında sanatın direniş üretme kapasitesinin somut bir tezahürü olarak görülmektedir.

Poster, yalnızca Güney Afrika'daki baskılara karşı değil, aynı zamanda uluslararası düzeyde ifade özgürlüğünün kolektif olarak savunulması açısından da belirleyici bir rol oynamaktadır. Sanatın kamusal alandaki etkisi, yalnızca sanatçılarla sınırlı kalmayıp, toplumun tamamına hitap eden demokratikleşme sürecine katkı sunan bir araç olarak işlev kazanmaktadır. “Remember Soweto” örneğinde, sanat eseri kamusal hafızayı yapılandırmakla kalmayarak aynı zamanda bu hafızayı güncel politik mücadelelerin bir parçası hâline getirmekte ve özgürlüğünün taşıyıcısı olarak görülmektedir. Bu açıdan söz konusu poster, ifade özgürlüğü, toplumsal bilinç, sansür karşıtı direnç ve demokratikleşme taleplerinin görsel düzlemde iç içe geçtiği güçlü bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatın ifade özgürlüğü, yalnızca bireysel yaratımın değil, toplumsal diyalogun, kültürel çeşitliliğin ve demokratik katılımın sürdürülebilirliği açısından da belirleyici bir rol üstlenmektedir. Sansür, siyasal müdahaleler, toplumsal normlar, ekonomik kısıtlamalar, dijital mecralardaki algoritmik denetimler ve kültürel hegemonya gibi

çok yönlü baskı mekanizmaları, sanatın eleştirel potansiyelini sınırlandırmakta ve ifade alanını daraltmaktadır. Bu baskılar yalnızca sanat üretimini değil, aynı zamanda toplumun farklı seslere ve bakış açlarına erişimini de engelleyerek kültürel çoğulculuğu zayıflatmaktadır. Ancak ifade özgürlüğünün korunabildiği ortamlarda, sanat yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda toplumsal farkındalık, politik katılım ve yaratıcı dönüşüm için işlevsel bir araç hâline gelmektedir. Bu bağlamda, sanatın ifade özgürlüğünü savunmak, kültürel çeşitliliğin yaşatılması kadar, demokratik toplum yapısının temel değerlerinin korunması açısından da öncelikli bir gereklilik olarak değerlendirilmektedir.



Şekil 3.23. The Problem We All Live With, Tuval üzerine yağlıboya, 91 × 150 cm. Norman Rockwell Museum, Stockbridge, Massachusetts, Norman Rockwell, 1964.

Sanatın ifade özgürlüğüyle kurduğu ilişki, yalnızca estetik deneyimle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda toplumsal eşitsizliklerin görünür kılınması, kamusal vicdanın harekete geçirilmesi ve sessizleştirilmiş toplulukların temsili gibi işlevleri de kapsamaktadır. Bu çerçevede sanatçının toplumsal sorumluluğu, özellikle dışlanmış grupların temsilinde daha da belirginleşmekte; estetik üretim, etik bir pozisyon alışla iç içe geçmektedir. Norman Rockwell'in 1964 tarihli The Problem We All Live With adlı eseri, bu çok yönlü işlevi estetik duyarlılıkla politik sorumluluğu bir arada taşıyan nitelikli bir örnek olarak öne çıkmaktadır.

Eser, Amerika Birleşik Devletleri'nde ırk ayrımcılığına karşı yürütülen sivil haklar mücadelesi bağlamında üretilmiştir. Rockwell, 1960 yılında altı yaşındaki Afro-Amerikan öğrenci Ruby Bridges'in New Orleans'taki William Frantz İlkokulu'na

federal görevliler eşliğinde gitmesini betimlemektedir. Kompozisyonda, küçük kızın elindeki defter ve beyaz elbisesi, onun masumiyetini vurgularken; duvardaki ırkçı küfür ve yere atılmış domatesler, dönemin toplumsal nefret iklimini açık biçimde temsil etmektedir. Sanatçının, Ruby'nin yüzünü ayrıntılı şekilde resmedip, federal görevlilerin yüzlerini gizlemesi; devlet gücünün anonim doğasını ve sistematik tahakkümün sıradanlaşmasını imlemektedir. Figürlerin yerleşimi ve hareket yönü, izleyiciyi bu tarihsel olayın tanığı konumuna getirerek eserin anlatısal etkisini güçlendirmektedir.

Rockwell bu çalışmayı, uzun yıllar bağlı kaldığı Saturday Evening Post dergisinden ayrıldıktan sonra üretmiş; eser ilk kez 1964 yılında Look Magazine'de yayımlanmıştır. Bu tercih, sanatçının ifade özgürlüğünü daha geniş bir etik ve politik çerçevede değerlendirme iradesini ortaya koymaktadır. Eser, Chantal Mouffe'un "agonistik kamusal alan" kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, çatışmalı bir çoğulculuğun görsel temsiline dönüşmektedir. Rockwell'in sanatı, yalnızca estetik bir söylem değil, aynı zamanda toplumsal adaletin görsel dile tercüme edilmiş biçimi olarak yorumlanabilir.

Bununla birlikte eser, Jacques Rancière'in "kimin görüleceği ve neyin temsil edilmeye değer olduğu" sorusu çerçevesinde de değerlendirilebilir. Siyah bir çocuğun öznelliğini merkeze alan bu temsiliyet, görsel kültürdeki ırksal normların sorgulanmasına katkı sağlamakta; böylece sanat, yalnızca sessiz bir tanıklık değil, aktif bir müdahale alanı olarak yeniden tanımlanmaktadır. Rockwell'in bu çalışması, sanatın etik-politik bir pozisyonla toplumsal süreçlere müdahil olabileceğini güçlü biçimde ortaya koymaktadır.

4. TOTALİTER REJİMLERDE SANATIN TÜKETİMİ VE KÜLTÜREL YAYILIM DİNAMİKLERİ

Totaliter rejimlerde sanat, üretimden tüketime ve mülkiyet süreçlerine dek devletin yoğun ideolojik kontrolü altında şekillenmektedir. Sanat, bu rejimlerde yalnızca estetik değil, aynı zamanda siyasi bir araç olarak kullanılmakta; toplumun ideolojik olarak yönlendirilmesi hedeflenmektedir. Bu süreçte rejimlerin belirlediği tema ve teknikler dışında kalan sanat formları yasaklanmakta ve bastırılmaktadır (Starr, 2004).

Stalin dönemi Sovyetler Birliği'nde sosyalist gerçekçilik resmi sanat politikası olarak benimsenmiş, sanat eserlerinin devlete bağlılığı pekiştirmesi amaçlanmaktadır (Groys, 2013; Clark, 2000). Sanat materyallerinin sınırlı olması ve devlet desteğinin ideolojik uygunlukla ilişkili olması, sanatın üretim ve tüketimini doğrudan biçimlendirmektedir (Golomstock, 1990). Nazi Almanyası'nda ise Aryen ideali doğrultusunda şekillendirilen sanat anlayışı, modern sanat biçimlerini "bozulmuş sanat" olarak yaftalayarak dışlamakta ve rejime muhalif sanatçılar sansürle karşı karşıya bırakılmaktadır (Barron, 1991). Kuzey Kore'de devlet liderlerinin portreleri, Mao dönemi Çin'inde ise propaganda afişleri ve devrimci sanat pratikleri, ideolojik mesajların yayılmasında merkezi bir rol üstlenmektedir (Myers, 2010; Andrews, 2012).

Sanat eserlerinin üretim ve tüketim sürecindeki devlet kontrolü, sanat eğitimi ve kültürel faaliyetleri de kapsamaktadır. Sovyet Rusya'da bale, tiyatro ve edebiyat, rejimin sosyalist ideallerini yayma araçları olarak kullanılmaktadır (Plamper, 2012; Petropoulos, 1996). Nazi Almanyası'nda ise filmler ve propaganda fotoğrafları, devletin ideolojik mesajlarını yaygınlaştırmak için kritik araçlar arasında yer almaktadır (Petropoulos, 1996).

Sanatın yayılması ve erişilebilirliği, devletin belirlediği mekanizmalar ve sansür politikaları ile sınırlandırılmaktadır. Mao Çin'inde yalnızca Mao'nun yazılarından oluşan kütüphanelerin oluşturulması, Sovyetler Birliği'nde batılı müzik türlerine getirilen kısıtlamalar ve Nazi Almanyası'ndaki "bozulmuş" sanat eserlerinin yasaklanması, sanatın tüketim biçimlerinin devlet tarafından nasıl kontrol edildiğini ortaya koymaktadır (Cohen, 2001). Bu kontrol, bireylerin estetik deneyimini tekdüze

hâle getirmekte; sanatın eleştirel ve özgürleştirici işlevini önemli ölçüde azaltmaktadır (Adorno & Horkheimer, 2002).

Totaliter rejimlerde sanat mülkiyeti de devletin ideolojik hedeflerine göre şekillenmektedir. Sanat eserlerinin mülkiyetinin devlet tekelinde olması, sanatın kamusal erişimini, ekonomik değerini ve toplumsal etkisini rejimin belirlediği sınırlar içinde tutmaktadır. Nazi Almanyası'nda Yahudilere ait özel koleksiyonların devletleştirilmesi, Sovyetler Birliği'nde eserlerin yayın ve dağıtım haklarının devlet tarafından kontrol edilmesi, sanat mülkiyetinin ideolojik kontrolün önemli bir aracı olarak işlev gördüğünü göstermektedir (Petrooulos, 1996; Starr, 1982).

Dijital çağın getirdiği yeni teknolojik olanaklar, totaliter rejimlerin sanat üzerindeki kontrol biçimlerini yeniden şekillendirmektedir. Yeni medya ortamlarında sanat eserlerinin yayılması ve tüketimi, hem demokratikleşme potansiyeline sahip olmakta hem de algoritmik kürasyon sistemleriyle yeni eşitsizlikler yaratmaktadır (Zuboff, 2019). Bu durum, dijital izleyicinin hem üretici hem de kontrol altında tutulan bir özne hâline gelmesine neden olmaktadır. Böylece sanatın tüketim ve mülkiyet pratikleri, hem devletin geleneksel sansür mekanizmaları hem de dijital teknolojilerin getirdiği yeni kontrol biçimleriyle birleşerek karmaşılaşmaktadır.

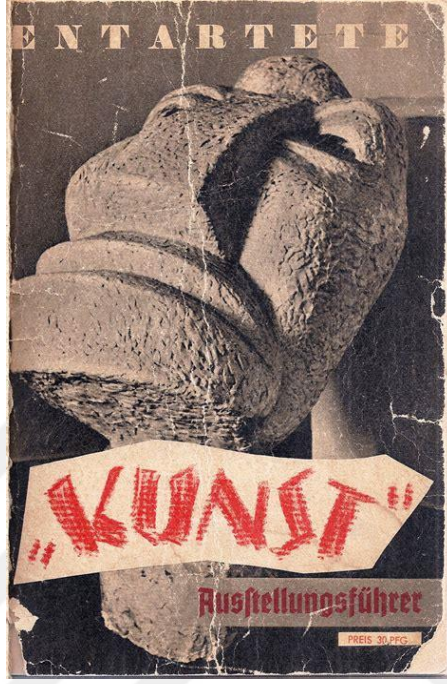
Bu çerçevede, totaliter rejimlerde sanatın üretimi, tüketimi ve mülkiyeti süreçlerinin tamamı devlet kontrolüne tabi kılınmakta; sanat, ideolojik mesajların etkin bir taşıyıcısı hâline getirilmektedir (Arendt, 1951). Bu süreç, sanatsal ifade özgürlüğünü, eleştirel düşüncüyü ve kültürel çeşitliliği sınırlandırmakta; sanatın toplumsal ve bireysel düzeydeki potansiyel etkisini zayıflatmaktadır.

4.1. Sanatın Yayılması ve Erişilebilirliği

Totaliter rejimlerde sanatın topluma ulaştırılma biçimi, yalnızca estetik bir mesele olmaktan çıkarak doğrudan ideolojik bir denetim alanına dönüşmektedir. Sanatın hangi temalarda üretileceği kadar, hangi yollarla halka ulaştırılacağı da rejimlerin hegemonya stratejileri doğrultusunda şekillenmektedir. Bu bağlamda sanatın erişilebilirliği, ifade özgürlüğünün değil, iktidarın belirlediği sınırların bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Devletin ideolojik hedefleri doğrultusunda kurgulanan bu sistemlerde, sanat üretimi yalnızca desteklenen formlar aracılığıyla kamusallaştırılmaktadır. Sovyetler Birliği'nde sosyalist gerçekçiliğin, halk ile devlet arasındaki bağlılığı pekiştirme aracı

olarak benimsenmesi, sanatın yalnızca içeriksel değil, aynı zamanda dağıtım açısından da denetim altında tutulduğunu göstermektedir (Groys, 2013; Clark, 2000). Devlet tarafından onaylanan eserler müzelerde, tiyatrolarda ve kamuya açık alanlarda sergilenmekte; buna karşılık deneysel, soyut veya muhalif sanat formları bastırılmakta, sansüre uğramakta ya da ötekileştirilmektedir (Starr, 1982).

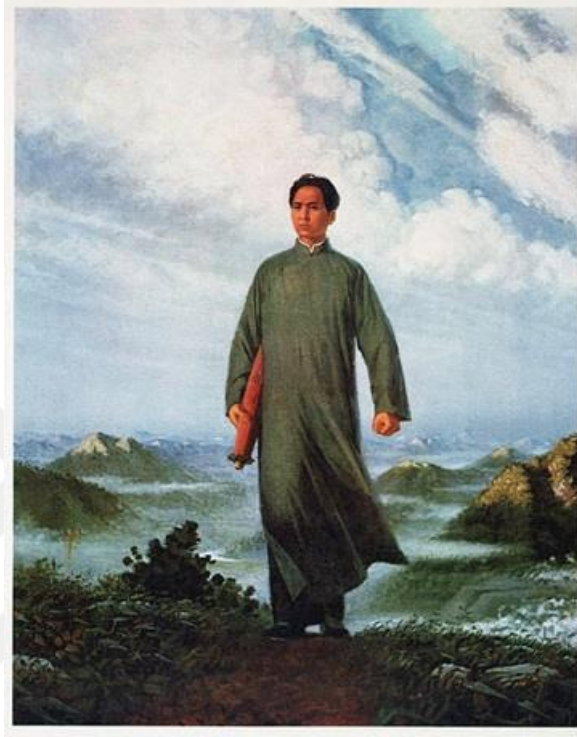


Şekil 4.1. The cover of the “Degenerate Art” exhibit brochure, 1937.

Şekil 4.1.’ de, Nazi Almanyası’nda düzenlenen “Dejenere Sanat” (Degenerate Art) sergisi, modern sanatın itibarsızlaştırılması ve halkın belirli estetik normlara yönlendirilmesi amacıyla kurgulanmış bir araç olarak işlev görmektedir. Bu tür sergiler aracılığıyla sanatın yayılması denetim altına alınmakta; aynı zamanda izleyicilerin sanat algısının, rejimin ideolojik çerçevesi doğrultusunda yeniden şekillendirilmesi amaçlanmaktadır (Barron, 1991).

Sanatın erişilebilirliği, yalnızca fiziksel olarak ulaşılabilir olma durumuyla sınırlı kalmamakta; aynı zamanda sanat eserlerinin hangi yollarla ve hangi araçlarla dolaşıma girdiğiyle de doğrudan ilişkilendirilmektedir. Kuzey Kore örneğinde görüldüğü üzere, televizyon, tiyatro, sinema ve müzik gibi kitle iletişim mecraları, yalnızca devlet tarafından onaylanan içeriklerin yayımına olanak tanımaktadır. Bu durum, Louis Althusser’in (1971) tanımladığı ideolojik aygıtlar çerçevesinde değerlendirildiğinde, sanatın devletin ideolojik aygıtı olarak konumlandığını ve böylece rıza üretiminin bir aracı hâline getirildiğini göstermektedir.

Propaganda afişleri, posterler ve devletin kurduğu kütüphaneler aracılığıyla yalnızca izin verilen kitaplara ve sanat eserlerine yer verilmektedir. Mao dönemi Çin’inde, Kültür Devrimi sırasında halkın erişimine sunulan yayınların büyük ölçüde Mao’nun yazılarına indirgenmesi, sanatın yayılmasının nasıl sınırlı ve tek yönlü bir bilgi alanı yarattığını ortaya koymaktadır (Andrews, 2012).



Şekil 4.2. Chairman Mao Goes To Anyuan, Liu Chunhua, 1968.

Şekil 4.2.’deki bu propaganda tablosunun, Mao’nun devrimci kararlılığını halk kitlelerine aktarmayı hedefleyen bir araç olarak kullanıldığı ve milyonlarca kopya hâlinde çoğaltılarak kamuya açık alanlarda sergilendiği görülmektedir. Böylelikle sanatın estetik bir deneyim alanı olmaktan çıkarılarak, ideolojik yönlendirme amacı taşıyan bir temsil nesnesine dönüştürüldüğü anlaşılmaktadır.

Totaliter sistemlerde sanatın yayılma biçimleri yalnızca fiziksel düzeyde değil, aynı zamanda semantik düzeyde de denetim altında tutulmaktadır. Eserlerde yer alan imgeler, sloganlar ve temsillerin, önceden belirlenmiş normlara uygunluk göstermesi beklenmektedir. Michel Foucault’nun (1995) “görünürlük rejimleri” kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, sanatın topluma sunulma süreçlerinin gözetim ve düzenleme mekanizmalarının bir uzantısı olarak işlediği söylenebilmektedir. Bu bağlamda, sanatın tüm toplumsal kesimlere ulaşmasını savunan ilkenin, totaliter

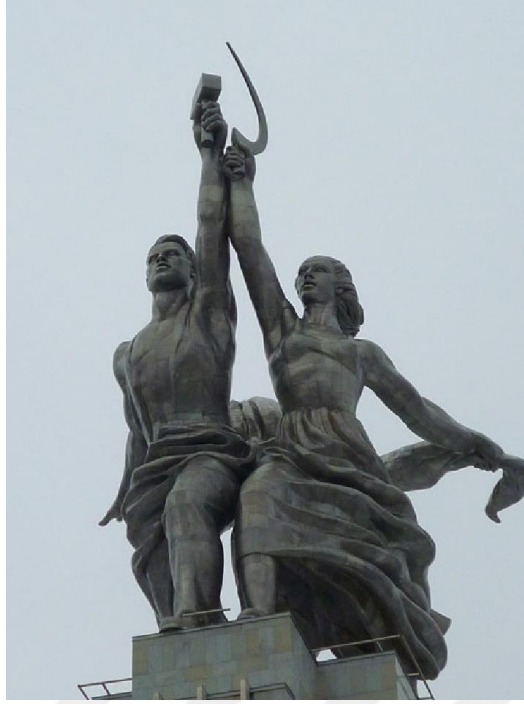
rejimlerde yalnızca yüzeyde kabul edildiği, gerçekte ise sanatın erişilebilirliğinin ideolojik süzgeçler aracılığıyla biçimlendirildiği görülmektedir.

Bu doğrultuda, belirlenen düşünsel çerçevenin dışında kalan sanatsal üretimlerin geniş kitlelerle buluşma imkânı büyük ölçüde sınırlandırılmaktadır. Bu durum, toplumun sanatsal çeşitlilikle karşılaşma ve eleştirel düşünme potansiyelini azaltmakta; sanatın özgürleştirici, sorgulayıcı ve ifade edici işlevlerinin zayıflamasına neden olmaktadır. Dolayısıyla sanatın dolaşımı ve erişilebilirliği, totaliter sistemlerde yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ideolojik bir kontrol mekanizmasına bağlı olarak şekillenmektedir. Devletin belirlediği sınırlar içinde kalmak zorunda bırakılan sanat ortamı, bireyin estetik deneyimini olduğu kadar düşünsel deneyimini de daraltmakta; böylece sanatın toplumsal dönüşüm kapasitesi yerine mevcut iktidar yapısının yeniden üretimini destekleyen bir araç hâline gelmesine yol açmaktadır.

4.2. Kültürel Bellek İnşasında Sanatın Toplumsal Rolü

Sanatın yalnızca estetik bir ifade alanı olmanın ötesinde, toplumsal hafızanın inşasında belirleyici bir işlev üstlendiği görülmektedir. Bu nedenle totaliter rejimlerde sanat, yalnızca bir propaganda aracı olarak değil, aynı zamanda kolektif belleğin oluşturulmasında kullanılan temel araçlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Kültürel bellek, Aleida Assmann'ın (2011) tanımında belirtildiği üzere, geçmişin toplumsal olarak seçilmiş, anlamlandırılmış ve gelecek kuşaklara aktarılan bir biçimi olarak tanımlanmaktadır. Bu aktarım sürecinde sanatın, iktidarın meşruiyetini pekiştirmeye hizmet edecek şekilde yeniden yapılandırıldığı gözlemlenmektedir.

Sanat eserlerinin, geçmişin hangi biçimde hatırlanacağını belirlemekle kalmayıp, aynı zamanda hangi unsurların unutulacağını da tayin eden bir işlev üstlendiği söylenebilmektedir. Bu bağlamda kültürel belleğin, bir tür “hatırlama rejimi”ne dönüştüğü ifade edilebilmektedir. Sovyetler Birliği örneğinde, tarihsel kahraman figürlerinin resim ve heykeller aracılığıyla kamusal alanda sürekli olarak görünür kılınması, iktidarın tarihsel anlatıları nasıl yönlendirdiğini somut bir biçimde ortaya koymaktadır (Yurchak, 2006).



Şekil 4.3. Worker and Kolkhoz Woman, Vera Mukhina, 1937.

Şekil 4.3'te yer alan bu ikonik heykelin, Sovyet bireyinin emek ve üretim değerleriyle özdeşleştirilmesini sağlama amacıyla kültürel bellekte simgesel bir konuma yerleştirildiği görülmektedir. Bu çerçevede sanatın, anıtsal form aracılığıyla ideolojik belleğin maddi taşıyıcısı hâline getirildiği anlaşılmaktadır.

Sanat yoluyla inşa edilen belleğin belirleyici yönlerinden biri, toplumsal düzeyde duygusal ve sembolik bağlılığı canlı tutma potansiyelidir. Jan Assmann'ın (2008) ortaya koyduğu üzere, kültürel hafıza ritüel ve temsil yoluyla sürekli tekrar edilerek kurumsallaşmaktadır. Totaliter sistemlerde bu tekrarın; resmi törenler, temsili sergiler, mimari yapılar ve kamusal sanat pratikleri aracılığıyla gerçekleştirildiği gözlemlenmektedir.

Nazi Almanyası'nda Albert Speer tarafından tasarlanan mimari projelerin, Adolf Hitler'in bir "tarihin taşıyıcısı" olarak yüceltilmesini hedefleyen mekânsal düzenlemelere dönüşmesi, sanatın sistematik bir tarih yazımı pratiğiyle nasıl iç içe geçtiğini ortaya koymaktadır. Kent mekânına yerleştirilen heykeller, anıtlar ve dev ölçekli yapılar, görsel temsillerin ötesine geçerek belirli bir tarihsel anlatının toplumsal düzlemde yeniden üretildiği ideolojik alanlar yaratmaktadır.



Şekil 4.4. Cathedral of Light, Nuremberg Rally, Albert Speer, 1937.

Şekil 4.4.' te, dev ölçekli yapılar ve ışık düzenlemeleri yoluyla kurulan bu estetik yapılandırmanın, kitlelerin belirli bir tarihsel misyona aidiyet duygusunu pekiştirmeyi hedeflediği anlaşılmaktadır. Bu çerçevede sanat, kolektif hafızanın yönlendirilmesini sağlayan teatral bir araca dönüştürülmektedir.

Kültürel belleğin şekillendirilmesinde geçmişin temsil edilmesinin yanı sıra, alternatif anlatıların dışarıda bırakılması da önemli bir yer tutmaktadır. Totaliter rejimlerde, toplumsal belleğin resmî tarih kurgusuyla çelişen biçimleri ya sansürlenmekte ya da görünürlüğü sınırlandırılmaktadır. Bu durum, sanatçıların bireysel hafızaya ilişkin anlatılarını ifade etme biçimlerini de etkilemekte; kimi zaman bu anlatılar bastırılmakta, kimi zaman ise iktidarın talepleri doğrultusunda dönüştürülmektedir.



Şekil 4.5. La Lutte Continue (Mücadele Sürüyor), Atelier Populaire, 1968.

1968 yılı, yalnız siyasal isyanların değil; aynı zamanda sanatın kitlesel eylemlerle iç içe geçtiği tarihsel bir eşik olarak değerlendirilmektedir. Paris Mayıs'ı başta olmak üzere, dünyanın birçok bölgesinde öğrenci hareketleri, işçi grevleri ve anti-emperyalist direnişler, kamusal alanın hem ideolojik hem de görsel olarak yeniden yapılandırılmasına yol açmaktadır. Bu dönemde sanat, galerilerden sokaklara taşarak doğrudan politik bir araç ve toplumsal belleğin görsel taşıyıcısı işlevini üstlenmektedir. “La Lutte Continue” (Mücadele Sürüyor) adlı afiş (Şekil 4.5), bu dönüşümün güçlü örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Fransa’da Atelier Populaire (Halk Atölyesi) tarafından serigrafı yöntemiyle üretilen bu afişte, yukarı kaldırılmış bir yumruk figürünün fabrikadan yükselmesi, emek direnişinin görsel sembolüne dönüşmektedir. Bu metafor, hem sınıf mücadelesinin kolektif niteliğini hem de endüstriyel üretimle politik eylemin kesişimini temsil etmektedir. Afişin yalın grafik dili, hızlı üretim, kolay okunurluk ve güçlü duygusal etki amacı taşımaktadır. Kırmızı ve siyahın yoğun kullanımı, hem sosyalist devrim estetiğini yansıttığı hem de görsel mesajın politik etkisini artırdığı için tercih edilmektedir. Figüratif sadelik, mesajın doğrudan alımlanmasını sağlayarak “eylem için sanat” anlayışını ortaya koymaktadır.

Bu afiş, Jacques Rancière’in “duyusal olanın paylaşımı” kavramı çerçevesinde değerlendirilmektedir: Sınıfsal sömürüyü görünür kılan bu görsel müdahale, duyusal

mekanı yeniden düzenleyerek ezilenleri sahneye dahil etmektedir. Sanat, bu bağlamda yalnız temsil edilen bir olgu değil, kolektif sesin maddi biçimi olarak işlev görmektedir. Aynı zamanda afiş, Guy Debord'un gösteri toplumuna karşı bir karşı-gösteri pratiği olarak okunmaktadır; anonim üretimi ve çoklu dağıtımıyla sanatı metalaşmadan kurtararak devrimci estetik bağlamda yeniden işlevselleştirmektedir.

“La Lutte Continue”, yalnız bir çağrı afişi değil; aynı zamanda görsel bir tarih yazımı olarak değerlendirilmektedir. Atelier Populaire'ın bu ve benzeri çalışmaları, sanatın kolektif hafızadaki yerine dair yeni bir paradigma sunmaktadır: Sanatçı yerine kolektifin sesi öne çıkmakta, orijinal olanın yerine çoğaltılabilir olan değer kazanmakta, estetik etkiden ziyade eylemsel işlev öncelik kazanmaktadır.

Pierre Nora'nın (1989) “lieux de mémoire” (hafıza mekânları) kavramı bu bağlamda açıklayıcı bir çerçeve sunmaktadır: Totaliter rejimlerde, fiziksel mekânlar ve sanat ürünleri, resmi tarih anlatılarının kalıcılığını sağlamak üzere kullanılmaktadır. Anıtlar, müzeler, sergiler ve kamusal sanat eserleri, bu hafızanın sürekliliğini sağlayan araçlar olarak işlev görmektedir. Bu strateji, yalnız içerik düzeyinde değil, izleyiciyle kurulan ilişkide de belirleyici olmaktadır. Kitlelere ait olan “ortak geçmiş” algısı, sanat aracılığıyla şekillendirilmektedir. Bu yönüyle sanat, bireysel ve kolektif belleğin kesişiminde yer alan bir alan hâline gelmektedir. Toplumun neyi nasıl hatırlayacağına dair bir model sunulmakta; aynı zamanda hangi deneyimlerin unutulacağı da ima edilmektedir.

Bu çerçevede, totaliter rejimlerde sanatın işlevi, yalnızca anımsama biçimlerini değil, unutma stratejilerini de içermektedir. Bellek politikalarının güçlü bir taşıyıcısı olan sanat, bu bağlamda estetik bir ifade biçimi olmaktan ziyade ideolojik bir kodlama aracı niteliği kazanmaktadır.

Kültürel bellek, mekânla kurduğu ilişkiyle de şekillenmektedir. Sergiler, müzeler, anıtlar ve kamusal sanat pratikleri aracılığıyla oluşturulan bu hafıza mekânları, totaliter rejimlerde ideolojik haritalama araçları olarak değerlendirilmektedir. İtalya'daki Mostra della Rivoluzione Fascista (1932) gibi sergiler, Mussolini döneminde kolektif belleği biçimlendirmeye yönelik geçici ancak etkili hafıza yapılarına örnek teşkil etmektedir. Bu tür sergiler, tarihsel olayların seçici sunumu aracılığıyla halkın duygu dünyasını yönlendirmeyi ve geçmişe dair tekil bir okuma biçimini yerleştirmeyi amaçlamaktadır.

Sanatın kültürel bellek oluşturmadaki bu araçsallaştırıcı rolü, toplumsal kimliklerin inşasında da belirleyici bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Hangi geçmişin hatırlandığı, hangi imgelerin tekrarlandığı ve hangi anlatıların yüceltildiği, yalnız estetik bir tercihten ibaret değil; aynı zamanda siyasi bir strateji olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle totaliter rejimlerde sanat yoluyla şekillendirilen kültürel bellek, kolektif kimliği tekil bir ideolojik yapıya bağlamayı hedefleyen kurumsallaşmış bir hafıza pratiği niteliği taşımaktadır.

4.3. Sanatın Totaliter Toplumlardaki İzleyici Deneyimi

Totaliter rejimlerde sanat, yalnızca bir ifade biçimi değil; aynı zamanda kitlelerin algı, davranış ve aidiyet duygularını şekillendiren stratejik bir araç olarak konumlandırılmaktadır. Bu bağlamda sanatın izleyiciyle kurduğu ilişki, doğrudan rejimin ideolojik hedefleriyle örülmekte, izleyici deneyimi bireysel estetik hazdan çok, kolektif itaati pekiştirmeye yönelik bir ritüele dönüştürülmektedir.

Jacques Rancière'in kavramsallaştırdığı “duyusal olanın paylaşımı” (le partage du sensible), tam da bu bağlamda kritik önemde değerlendirilmektedir. Rancière'e göre estetik alan, görülebilir olanın ne olduğu, neyin duyulabilir ya da söylenebilir olduğuna dair bir siyasal dağılımı temsil etmektedir (Rancière, 2004:12). Totaliter rejimlerde ise bu paylaşım, iktidar eliyle tekil bir biçime zorlanmakta; göstergelerin, imgelerin ve seslerin anlamı önceden belirlenmektedir. Sanatın açık uçluluğu, belirsizliği ya da çoğulluk barındırması sistematik olarak bastırılmaktadır. Bu durum, izleyicinin estetik özgürlüğünü kısıtlamakla kalmamakta; aynı zamanda onun dünyayı algılama, yorumlama ve bu algı üzerinden özneleşme kapasitesini de denetim altına almaktadır.

Walter Benjamin'in “Teknik Olarak Yeniden Üretilirlik Çağında Sanat Yapıtı” adlı denemesinde dile getirdiği gibi, sanatın politikleşmesi özellikle faşist ideolojilerde yoğun biçimde kullanılmaktadır. Benjamin'e göre faşizm, sanatı politize ederken, politikayı estetikleştirerek kitleleri büyüleyici imgelerle rejime angaje etmektedir (Benjamin, 1973:42). Bu estetikleştirme, izleyicinin bilinçli katılımını değil, coşkulu bir itaat hâlini üretmektedir. Leni Riefenstahl'ın *Triumph des Willens* (1935) filmi bu durumun ikonik bir örneğini oluşturmaktadır: Film boyunca sergilenen devasa miting sahneleri, estetik düzlemde izleyiciyi hayranlıkla kuşatırken, özünde totaliter rejimin görsel fetişini yeniden üretmektedir.

Michel Foucault'nun panoptikon kavramı da bu bağlamda değerlendirilmektedir. Foucault, modern toplumlarda gözetleme pratiklerinin içselleştirilmiş bir denetim biçimi yarattığını öne sürmektedir (Foucault, 1995:201). Totaliter rejimlerde sanat, tıpkı panoptik yapı gibi, izleyiciyi izlenmekte olduğunu bilerek davranmaya zorlayan bir düzen kurmaktadır. Sergi salonları, tiyatrolar ya da sinemalar; estetik deneyimin bireysel özgürlük alanı olduğu kadar, toplumsal normların pekiştirildiği alanlar hâline gelmektedir. Bu deneyimde izleyici yalnızca seyirci değil, aynı zamanda rejimin görünmez kontrol mekanizmasına maruz kalan bir özne konumuna yerleştirilmektedir.

Susan Sontag, Faşist Estetik kavramını geliştirerek özellikle Nazi propagandasında görselliğin ve koreografinin nasıl izleyiciyi cezbetmek ve kontrol altında tutmak amacıyla kullanıldığını vurgulamaktadır. Ona göre bu estetik, bireysel farkları yok sayan, düzeni ve disiplinli kolektifliği yücelten bir görsel dil üretmektedir (Sontag, 1975: 23). Bu bağlamda, sanatın alımlanması bir haz ya da iç görü deneyimi olmaktan çıkarılarak, politik bir gösteriye, ideolojik bir telkine dönüştürülmektedir.

Totaliter sistemlerde, sanat izleyiciye eleştirel bir mesafe kazandırmak yerine, onu edilgen bir konumda sabitlemektedir. Theodor W. Adorno, “kültür endüstrisi” kavramı üzerinden, bu tür sistemlerde sanatın kitleleştirilmesiyle izleyicinin düşünsel olarak uyuşturulduğunu ileri sürmektedir. Adorno'ya göre bu durum, bireyin sanatla kurduğu ilişkiyi bir “tüketim nesnesi” düzeyine indirgerken, düşünsel özgürlüklerin yerini ideolojik yönlendirmelere bırakmaktadır (Adorno & Horkheimer, 2002:137).

Bu koşullarda sanatın izleyiciye sunduğu deneyimin, çoğu zaman estetikten çok ideolojik bir boyut taşıdığı görülmektedir. Totaliter rejimlerde izleyici, sanat aracılığıyla iktidar ilişkilerine maruz bırakılmakta ve bu maruziyet, izleyicinin kimlik inşa sürecinde belirleyici bir etken hâline gelmektedir. Mao dönemi Çin’inde propaganda afişlerinin halk arasında yaygınlaştırılması, yalnızca içerik düzeyinde değil; aynı zamanda görsel biçim ve kompozisyon yoluyla da halkın dikkatinin belirli yönlere odaklanmasını amaçlamaktadır. Bu bağlamda izleyici, pasif bir gözlemci olmanın ötesinde, biçimlendirilmeye açık bir zihinsel yapının taşıyıcısı olarak konumlandırılmaktadır.

Bu doğrultuda, totaliter toplumlarda izleyici deneyiminin estetik özerklikten çok ideolojik yönlendirme çerçevesinde şekillendiği anlaşılmaktadır. Sanatın bireysel sorgulama ve özgür düşüncüyü teşvik etme potansiyeli, yerini devlet tarafından belirlenmiş anlamlar ve önceden yapılandırılmış duygusal tepkilere bırakmaktadır. Bu durum, yalnızca sanatın işlevinde değil; bireyin kamusal alandaki konumunun yeniden tanımlanmasında da etkili olmaktadır. Bu çerçevede sanat, izleyiciye bir düşünme pratiği değil; daha çok yönlendirilmiş bir anlamlandırma süreci sunmaktadır.

4.4. Dijital Çağda Sanatın Yeni İzleyici Rejimleri

Dijital çağın yükselişi, yalnızca sanatın üretim ve dolaşım biçimlerini değil; aynı zamanda izleyici konumunu da köklü biçimde dönüştürmektedir. Totaliter sistemlerin izleyiciyi edilgin ve tekil bir alımlayıcı olarak konumlandırıran yapısının aksine, dijital çağda izleyici, hem üretici hem de çoğaltıcı bir aktör olarak yeniden tanımlanmaktadır. Bu dönüşüm, Jacques Rancière'in "izleyicinin özgürleşmesi" (emancipation of the spectator) fikriyle ilişkilendirilmektedir. Rancière'e göre, izleyici yalnızca pasif bir gözlemci değil; aynı zamanda anlam üreten ve eyleme geçen bir fail olarak kavramsallaştırılmaktadır (Rancière, 2009:15).

Yeni medya ortamlarında, izleyicinin klasik anlamda tanıklık konumundan çıkarak katılımcı ve yaratıcı bir özneye dönüşmesi mümkün hâle gelmektedir. Manovich tarafından dile getirildiği üzere, yeni medya estetiği, kullanıcıların aktif müdahalesine ve kişiselleştirilmiş deneyimlere dayanmaktadır (Manovich, 2001:36). Bu çerçevede dijital sanat, yalnızca bir nesne değil, aynı zamanda bir süreç olarak konumlandırılmakta; sanatçı ile izleyici arasındaki hiyerarşik sınırlar bulanıklaştırılmaktadır.

Jean Baudrillard'ın "simülakrlar ve simülasyon" kavramsallaştırması, dijital ortamda sanatın gerçeklik ile ilişkisini tartışmaya açan önemli bir çerçeve sunmaktadır. Baudrillard'a göre, görsel olan artık dışsal bir gerçekliğe değil, kendi yapay üretim zincirine referans vermektedir (Baudrillard, 1983:83). Özellikle dijital sanatın sanal gerçeklik (VR), artırılmış gerçeklik (AR) ve yapay zekâ (AI) gibi teknolojilerle birleşmesi, bu kopuşu daha da belirgin hâle getirmektedir.

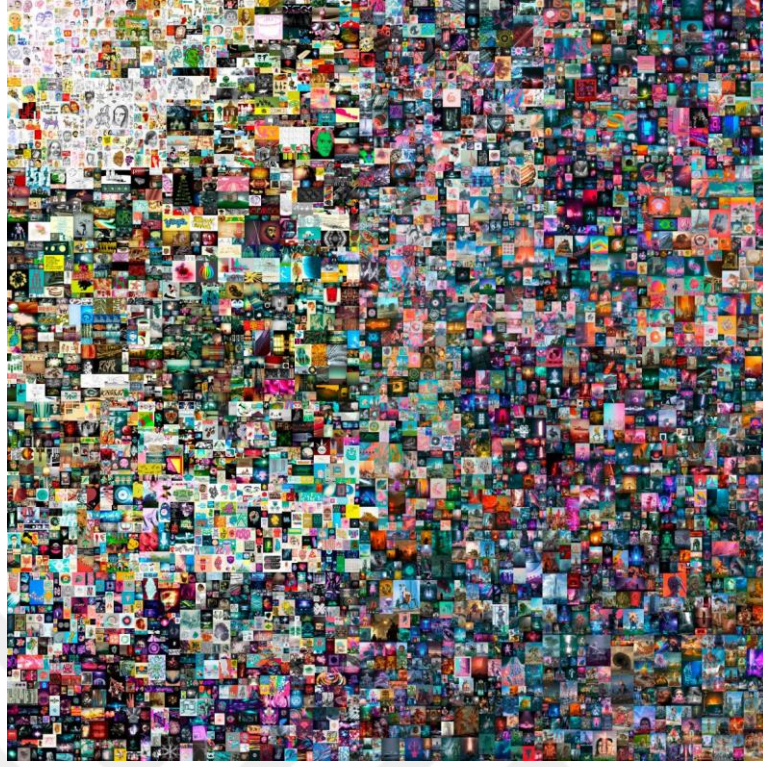
Dijital izleyici rejimlerinin bir diğer boyutu, izleme ediminin gözetim pratikleriyle iç içe geçmiş olmasıdır. Michel Foucault'nun panoptikon modeli, bu dönüşümün anlaşılmasında işlevselliğini korumaktadır. Günümüz izleyicisinin

yalnızca izleyen değil, aynı zamanda sürekli olarak izlenen bir özneye dönüştüğü ileri sürülmektedir (Foucault, 1995:201). Sanatın dijital ortama taşınması, hem iktidar yapılarının hem de piyasa dinamiklerinin izleyici davranışlarını izleme ve yönlendirme kapasitesini artırmaktadır.

Boris Groys tarafından dile getirildiği üzere, dijital çağda herkesin birer imge üreticisi hâline gelmesiyle, sanatçılık deneyimi kitlelere yaygınlaştırılmaktadır (Groys, 2013:8). Bununla birlikte, bu demokratikleşme süreci, aynı zamanda yeni türden eşitsizlik biçimlerini de beraberinde getirmektedir. Algoritmik kürasyon sistemlerinin hangi sanat eserlerinin görünür olacağını belirlediği koşullarda, izleyici deneyimi de ideolojik olarak şekillendirilmektedir. Bu noktada Shoshana Zuboff'un dijital gözetim kapitalizmi kavramı dikkate değer bir çerçeve sunmaktadır. Zuboff'a göre, veri temelli dijital platformlar bireyin sanatsal deneyimini bile kontrol altına alarak kâr temelli manipülasyonlara açık hâle getirmektedir (Zuboff, 2019:413).

Dijital sanat platformları (Google Arts & Culture, Artvee, Artsy vb.) ve sosyal medya araçları (Instagram, Behance, TikTok), sanatın küresel dolaşımını artırmakta; aynı zamanda yerel sanat formlarının görünürlüğünü de çeşitlendirmektedir. Ancak bu görünürlük, sıklıkla neoliberal temsillerin estetik kodlarına indirgenmektedir. Bu bağlamda Terry Eagleton'un kültür endüstrisine yönelik eleştirisi güncelliğini korumaktadır: Sanat, giderek radikal düşünme kapasitesini yitirerek pazarlanabilir bir estetik deneyime dönüştürülmektedir (Eagleton, 2000:122).

Sanat galerilerinin dijitalleştirilmesi, NFT sanatının yükselişi ve metaverse platformlarında gerçekleştirilen sanal sergiler, izleyici rejimlerinin hem teknik hem de ekonomik açılardan yeniden tanımlandığını ortaya koymaktadır. Örneğin Beeple'in *Everydays: The First 5000 Days* adlı NFT çalışmasının 2021 yılında 69 milyon dolara satılması, izleyici rejiminin artık yalnızca estetik değil; aynı zamanda ekonomik bir yatırım alanına dönüştüğünü göstermektedir (Christies, 2021).



Şekil 4.6. Beeple - Everydays: The First 5000 Days, NFT, 2021.

Beeple tarafından NFT formatında üretilen *Everydays: The First 5000 Days* adlı dijital kolaj, 2021 yılında Christie's müzayede evinde 69,3 milyon dolara satılarak dijital sanatın finansallaşan izleyici rejimlerine dair dikkat çekici bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 4.6.).

Dijital çağın izleyicisinin, etkileşimli medya, yapay zekâ destekli öneri sistemleri ve algoritmik estetik aracılığıyla sanatı “kendi imgesine göre” deneyimlediği görülmektedir. Bu dönüşüm, izleyiciyi özgürleştiren bir yapıya sahip olmakla birlikte, aynı zamanda yeni bir ideolojik kuşatma biçimi oluşturduğu da gözlemlenmektedir. Slavoj Žižek’in ifadesiyle, “gerçekten özgür olduğumuzu hissettiğimiz anda en çok yönlendirilen hâlde olabiliriz” (Žižek, 2012:74). Bu bağlamda, dijital çağın izleyici rejimlerinin hem katılımcılığı hem de kontrolü eş zamanlı olarak içeren hibrit bir yapıya sahip olduğu değerlendirilmektedir. Sanatın politik, estetik ve ekonomik bağlamlarla kurduğu ilişkilerin dijital ortamda yeni biçimlere evrildiği; izleyicinin konumunun ise bu çok katmanlı yapı içerisinde yeniden tanımlandığı görülmektedir. Bu doğrultuda, dijital çağın sanatının yalnızca izlenmek amacıyla değil; izleyiciyi dönüştürmek, biçimlendirmek ve kimi durumlarda da sömürmek amacıyla var olduğu gözlemlenmektedir.

5. SANATIN MÜLKİYETİ, PİYASALAŞMASI VE İDEOLOJİK ARAÇSALLAŞMASI

Totaliter rejimler altında sanat, yalnızca bir ifade biçimi değil; aynı zamanda ekonomik bir meta, politik bir propaganda aracı ve kültürel bir hegemonya mekanizması olarak yeniden yapılandırılmıştır. Bu rejimlerde sanat eserlerinin mülkiyeti ve dolaşımı, estetik tercihler kadar ideolojik hedeflerin de belirleyiciliği altında şekillenmiştir. Sanatın üretiminden tüketimine, arşivlenmesinden sergilenmesine kadar tüm aşamalar, merkezi otoritenin kontrolüne tabi kılınmış; sanat, bireysel yaratıcılığın değil, devletin ideolojik kurgusunun taşıyıcısı hâline getirilmiştir (Starr, 2004; Arendt, 1951:350).

Bu çerçevede sanatın mülkiyeti, fiziksel sahiplikten çok daha fazlasını ifade etmektedir. Sanat eserlerinin neyi temsil edeceği, kim tarafından üretileceği, nasıl sergileneceği ve kimin erişimine açık olacağı, doğrudan ideolojik kararlarla belirlenmiştir. Sovyetler Birliği’nde sosyalist gerçekçilik, Nazi Almanyası’nda Aryen estetik kodlar ve Çin’de Mao’nun düşüncelerini temel alan görsel temsil sistemleri, yalnızca bir estetik anlayışın değil; aynı zamanda mülkiyet ve temsil haklarının devlet tekeline geçirilmesinin örnekleridir (Groys, 2013; Barron, 1991; Andrews, 2012).

Sanatın mülkiyeti, bu bağlamda, toplumsal belleğin ve kimliğin yeniden inşasında da işlevselleştirilmiştir. Hannah Arendt’in ifadesiyle totaliter rejimler yalnızca bireyi değil, geçmişin kendisini de kontrol altına almak ister (Arendt, 1951:432). Bu nedenle sanat koleksiyonlarının devletleştirilmesi, yalnızca mülkiyetin el değiştirmesi değil, aynı zamanda kültürel anlatının yeniden yazılması anlamına gelmektedir. Hitler’in Linz’de kurmayı planladığı “Führermuseum” ve Mussolini’nin “Mostra della Rivoluzione Fascista” gibi girişimler, sanatın tarihsel temsil gücünü devletin ideolojik hizmetine sokan örneklerdir.

Sanat piyasası da bu süreçte apolitik bir ekonomik alan olmaktan çıkarak, rejimin estetik ve ideolojik kriterlerine göre şekillendirilen bir hegemonya aracına dönüşmüştür. Adorno’nun belirttiği gibi, kültür endüstrisinin totaliter uzantısında sanat, özgünlüğünü yitirip standartlaşmış bir estetik forma indirgenmiş; bu da piyasada yalnızca “uygun” görülen eserlerin dolaşıma girmesine neden olmuştur (Adorno, 1984: 99). Sovyetler Birliği’nde yalnızca sosyalist gerçekçilik eserlerinin piyasada yer bulabilmesi, Nazi Almanyası’nda modernist eserlerin “yoz” ilan edilip müzayedelerde

elden çıkarılması, sanat piyasasının devlet müdahalesiyle nasıl ideolojik biçimlendiğinin somut örneklerindendir.

Buna karşılık, Cattelan'ın Comedian eseri gibi çağdaş örnekler, sanatın piyasa içinde nasıl bir “fikir mülkiyeti” ve “gösteri” nesnesine dönüştüğünü göstermektedir. Sanat artık yalnızca maddi bir nesne değil; mülkiyet ilişkileri üzerinden değer kazanan bir simülakr hâline gelmiştir (Baudrillard, 1993). Aynı zamanda Banksy'nin Love is in the Bin performansı da, mülkiyetin ideolojik doğasına karşı bir müdahale gibi görünse de, sanat piyasasının bu direnişi bile yeni bir değer rejimi içinde yeniden dolaşıma sokabildiğini kanıtlamaktadır.

Bu koşullarda, sanatın yalnızca estetik değil; ekonomik, kültürel ve politik anlamlarıyla da araçsallaştırıldığı ve yeniden çerçevelendiği görülmektedir. Kamusal koleksiyonların ideolojik filtrelerle oluşturulması, özel koleksiyonların kamusalıktan dışlanması ve devletin finanse ettiği projelerin yalnızca onaylı sanatçılara yönelmesi, mülkiyetin hem sınıfsal hem de ideolojik temsillerle iç içe geçtiğini göstermektedir (Bourdieu, 1984:92).

Sonuç olarak, totaliter sistemlerde sanatın mülkiyeti ve piyasalaşması, yalnızca ekonomik sermayeye değil; ideolojik sadakate, tarihsel temsiliyete ve estetik dogmalara dayalı bir tahakküm ilişkisi üretmektedir. Sanat, bu düzlemde özerkliğini yitirerek, devletin simgesel ve kültürel iktidarını pekiştiren bir aygıta dönüşmektedir. Gerek kamu koleksiyonlarında gerek özel mülkiyet rejimlerinde, sanat eserinin temsil gücü, taşıdığı anlam kadar kimin mülkiyetinde olduğuyla da şekillenmektedir.

5.1. Sanat Eserlerinin Mülkiyeti ve Kontrolü

Mülkiyet, genel anlamıyla bir kişi ya da kurumun bir nesne veya kaynak üzerindeki tasarruf, kullanım ve kontrol haklarının bütünü olarak görülmektedir. Bu haklar, mülkiyet sahibine ilgili varlığı başkalarına karşı koruma, ondan yararlanma veya devretme yetkisi vermektedir. Sanat alanında mülkiyet kavramı, maddi ve fikrî mülkiyet olmak üzere iki boyutta ele alınmaktadır. Maddi mülkiyet, bir sanat eserinin fiziksel varlığının (örneğin bir tablonun veya heykelin kendisinin) sahipliğini ifade etmektedir. Buna karşın fikrî mülkiyet, eser üzerindeki telif hakları gibi manevi ve entelektüel hakları kapsar; yani eserin kopyalanması, dağıtılması, sergilenmesi veya türetilmesinin kontrolü gibi haklar olarak görülmektedir. Bu anlamda bir sanat eserine sahip olmak, yalnızca o eserin fiziksel kopyasını elinde bulundurmak değil, aynı

zamanda eserin kullanımına dair yasal ve ekonomik hakları da elinde tutmak anlamına gelmektedir.

Totaliter rejimlerin sanat üzerindeki tahakküm biçimlerinden biri, sanat eserlerinin doğrudan mülkiyetine ve dolaylı olarak temsil haklarına el konulması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bu tür müdahalelerin yalnızca sanatın üretimini değil; dolaşım, sergileme, koleksiyon oluşturma ve arşivleme gibi süreçleri de kapsadığı ve tüm bu alanların belirli ideolojik kodlara tabi kılındığı gözlemlenmektedir. Hannah Arendt'in de ifade ettiği üzere, "totaliter iktidar, yalnızca mevcut olanı kontrol etmekle kalmaz, aynı zamanda geçmişi yeniden inşa ederek, kolektif belleği kendi lehine dönüştürmeyi amaçlar" (Arendt, 1951:382). Bu çerçevede sanat eserlerinin, geçmişin yeniden kurgulanmasında etkili araçlara dönüştüğü değerlendirilmektedir.

Sanat eserlerinin kamusal değil, siyasal bir anlam yüküyle dolaşıma sokulması, mülkiyet rejiminin yalnızca hukuki değil, aynı zamanda ideolojik bir yapıya büründüğünü ortaya koymaktadır. Walter Benjamin'in "kültürel varlıkların her zaman bir barbarlık izi taşıdığı" yönündeki tespiti (Benjamin, 1973:256), özellikle savaş ve işgal dönemlerinde sanat eserlerinin ganimet olarak alınması ya da rejimler tarafından el konulması gibi pratiklerle daha açık bir biçimde görünür hâle gelmektedir.

Boris Groys bu durumu "estetik nesnelerin politikleştirilmesi" olarak tanımlamakta ve şu şekilde açıklamaktadır: "Totaliter estetik, eserlerin yalnızca biçimsel güzelliğiyle değil, onların rejimle olan ontolojik uyumuyla ilgilenir" (Groys, 2013:41). Bu bağlamda Sovyetler Birliği, Nazi Almanyası ve Mao dönemi Çin gibi rejimlerde, sanat eserlerinin yalnızca üretiminin değil, aynı zamanda kimin sahip olabileceğinin, kimin hangi sanat eserini görebileceğinin ve neyin sanat sayılacağına da sıkı bir biçimde denetlendiği görülmektedir.

Sanatın mülkiyetinin, sınıfsal ve kültürel sermaye bağlamında da değerlendirilmesi gerekmektedir. Pierre Bourdieu'nün kültürel sermayeyi "toplumsal ayrışma ve meşruiyet üretme mekanizması" olarak tanımladığı (Bourdieu, 1984:92) düşünülürse, totaliter rejimlerde bu mekanizmanın çoğunlukla devletin tekelinde işlediği anlaşılmaktadır. Sanat galerileri, müzeler ve arşivlerin rejimin ideolojik vitrinlerine dönüştürüldüğü; bağımsız koleksiyonculuğun ise ya bastırıldığı ya da rejime entegre edildiği gözlemlenmektedir.

Bununla birlikte, kamusal sanat koleksiyonlarının ideolojik temsiller doğrultusunda yeniden yapılandırılması da dikkat çeken bir diğer husus olarak değerlendirilmektedir. James Cuno'nun "kim mülkiyet iddiasında bulunuyorsa, o aynı zamanda kimliğe ve hafızaya da hükmetmek istiyordur" biçimindeki tespiti (Cuno, 2008:13), totaliter sistemlerde sanat mülkiyetinin ulusal kimlik inşasıyla nasıl iç içe geçtiğini ortaya koymaktadır. Özellikle Nazi döneminde düzenlenen "yoz sanat" (Entartete Kunst) sergilerinde olduğu gibi, rejimin değerleriyle örtüşmeyen eserlerin kamusal koleksiyonlardan çıkartıldığı, bazılarının yok edildiği ya da karaborsada el değiştirdiği görülmektedir.

Modern sanatın burjuva kültürünün bir parçası olarak dışlanması, Sovyet sosyalist gerçekçiliğinde de benzer bir yaklaşım doğrultusunda sürdürülmüştür. Stalinist dönemde sanatın "halk için ve halk adına" üretildiği iddia edilmekle birlikte, bu "halk" tanımının rejim tarafından belirlenmiş bir ideolojik özneyi temsil ettiği anlaşılmaktadır. Chin-tao Wu'nun, "sanat mülkiyetinin devlet ve sermaye arasındaki simbiyotik ilişkiyi güçlendirdiği" yönündeki saptaması (Wu, 2002:73), bu tür sistemlerde sanatın kamusal niteliğinden uzaklaştırılarak iktidar ilişkilerine gömülü bir sermaye biçimine dönüştürüldüğünü açıklamaktadır.

Bu çerçevede sanatın mülkiyetine ilişkin olarak üç temel mekanizmanın işlevselleştirildiği görülmektedir. Devletleştirme: Sanat kurumlarının, koleksiyonlarının ve üretim atölyelerinin devlet mülkiyetine geçirilmesi. İdeolojik Envanterleştirme: Hangi sanat eserinin koleksiyonlarda yer alacağına rejim tarafından karar verilmesi. Propagandaya Tahvil: Sanat eserlerinin rejim söylemini yaymak amacıyla sergilenmesi ve yeniden üretilmesi. Söz konusu somut örneklerin, özellikle Nazi Almanyası'nda yoğunlukla gözlemlendiği belirtilmektedir. "Die Partei and Die Wehrmacht" başlıklı, Arno Breker'in 1939 tarihli ikiz heykellerinin, Nazi Partisi ile askeri gücün birleşimini simgelemek üzere doğrudan Hitler'in emriyle yapıldığı ve Berlin'de devlet mülkiyetindeki tüm açık hava alanlarında çoğaltılarak sergilendiği bilinmektedir. Bu örnekte mülkiyetin, yalnızca fiziksel bir nesnenin değil, aynı zamanda o nesnenin temsil ettiği anlamın da devlet tekelinde toplandığı görülmektedir.

Benzer bir durumun, Kuzey Kore'de Kim Il-sung ve Kim Jong-il'in çift portre setlerinde de gözlemlendiği ifade edilmektedir. Bu portrelerin yalnızca devlet mülkiyetinde bulunması ve evlerde sergilenmesinin yasal bir zorunluluk olarak uygulanması, sanat mülkiyetinin bir gözetim ve sadakat aracına dönüştüğünü ortaya

koymaktadır. Bu bağlamda mülkiyetin yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda politik bir anlam taşıdığı değerlendirilmektedir.

Totaliter sistemlerde sanatın kamusal mülkiyet kisvesi altında devlet kontrolüne alınmasının, estetik ifadenin ideolojik doğrultuda yeniden biçimlendirilmesine olanak sağladığı görülmektedir. Nazi Almanyası'nda Yahudi koleksiyonerlerin ve sanat tüccarlarının mal varlıklarına el konulması, bu sürecin çarpıcı bir örneği olarak öne çıkmaktadır (Nicholas, 1994:132). Özellikle 1933 sonrasında, Yahudi kökenli koleksiyonların sistematik biçimde “kamulaştırıldığı” gözlemlenmektedir. Bu sürecin yalnızca bir mülkiyet gaspı değil, aynı zamanda “ırksal saflık” söylemi çerçevesinde kültürel belleğin yeniden inşasına yönelik bir araç olarak kullanıldığı değerlendirilmektedir.



Şekil 5.1. Ein Volk, Ein Reich, Ein Führer! Carl Werner, 1938.

Şekil 5.1.'in, devletin kültürel mülkiyet üzerindeki ideolojik tasarrufunu simgesel düzlemde temsil ettiği değerlendirilmektedir. “Tek bir halk, tek bir imparatorluk, tek bir Führer” sloganı aracılığıyla, mülkiyetin yalnızca fiziksel düzlemde değil; aynı zamanda zihinsel ve kültürel alanlarda da tek elde toplanmasının meşrulaştırıldığı görülmektedir. Görselin, bireysel sahipliğin yerini kolektif bir aidiyet

yapısına bırakması yönündeki politik propagandayı desteklemek amacıyla kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Sovyetler Birliği'nde benzer bir mekanizmanın, devlet eliyle sanatsal üretim ve dolaşımın tamamen merkezi bir yapıya bağlanması yoluyla işlediği anlaşılmaktadır. Lenin'in ölümünün ardından sanat koleksiyonlarının millileştirilmesi ve özel koleksiyonlara el konularak bu varlıkların "halk müzeleri"ne dönüştürülmesi, söz konusu stratejinin somut bir yansıması olarak değerlendirilmektedir (Fitzpatrick, 1992:86). Bununla birlikte, bu "kamusal mülkiyet" görünümünün ardında sıkı bir ideolojik sansürün bulunduğu ve sanatçıların resmi çizgi doğrultusunda üretim yapmaya zorlandıkları görülmektedir.



Şekil 5.2. The Defence of Sevastopol, Alexander Deineka, 1942.

Deineka'nın bu eserinde, Sovyet sanatının devletin ideolojik ajandası doğrultusunda nasıl seferber edildiği açık biçimde ortaya konulmaktadır. Eserde yer alan figürlerin, bireysel anlatımı aşan bir kolektif kahramanlığı simgelediği ve bu temsilin mülkiyetin bireyden kolektife devrini bir "kültürel sözleşme" çerçevesinde meşrulaştırdığı görülmektedir (Şekil 5.2.).

Bu mülkiyet devrinin yalnızca rejim içindeki koleksiyonlarla sınırlı kalmadığı; aynı zamanda işgal edilen ülkelerden gerçekleştirilen kültürel transferleri de kapsadığı anlaşılmaktadır. Özellikle Nazi rejimi döneminde, işgal edilen topraklardaki müzelerin yağmalandığı ve binlerce sanat eserinin Almanya'ya taşındığı bilinmektedir. Bu eserlerin bir kısmının, Hitler'in tasarladığı "Führermuseum" projesi için ayrıldığı ifade edilmektedir (Petrooulos, 2000:98). Bu durumun, sanatın yalnızca estetik bir nesne

değil, aynı zamanda jeopolitik bir sermaye biçimi olarak da işlev gördüğünü ortaya koyduğu değerlendirilmektedir.



Şekil 5.3. Die Partei & Die Wehrmacht "İkiz Heykelleri", Arno Breker, 1939.

Arno Breker'in "İkiz Heykelleri"nin, Nazi estetik anlayışının ve sahiplik ilişkilerinin somut bir ifadesi olarak değerlendirildiği görülmektedir. Sanatçının bu heykelleri, yalnızca resmi ideolojiyi yüceltmekle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda sanatın devletleştirilmiş formunu da simgelemektedir. Breker'in çalışmalarının, özel koleksiyonun değil, Führer'e ait koleksiyonun bir parçası hâline getirildiği ve kamusal alanlarda sergilenerek estetik üretim üzerindeki ideolojik denetimin görünür kılındığı gözlemlenmektedir (Şekil 5.3.).



Şekil 5.4. Cubism and Abstract Art Exhibition, The Museum of Modern Art, 1936.

Sanatın tarihsel seyrinin yalnızca üretim biçimleriyle değil; aynı zamanda hangi eserlerin, hangi bağlamda ve kimler tarafından seçilip temsil edildiğiyle de şekillendiği

görülmektedir. Bu çerçevede müze ve sergi kurumlarının, yalnızca kültürel birikimin sergilendiği fiziksel mekânlar değil; aynı zamanda sanat kanonunun üretildiği ve ideolojik çerçevenin kurumsallaştırıldığı hegemonik yapılar olarak işlev gördüğü değerlendirilmektedir. 1936 yılında Museum of Modern Art (MoMA) tarafından düzenlenen “Cubism and Abstract Art Exhibition” (Kübizm ve Soyut Sanat Sergisi) (Şekil 5.4.), bu işlevin modernist sanat tarihi inşasındaki önemli örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Söz konusu serginin, MoMA’nın ilk direktörlerinden Alfred H. Barr Jr. tarafından kurgulandığı ve Batı merkezli modern sanat tarihinin, biçimsel bir soy ağaç yapısı içerisinde sunulmasına öncülük ettiği görülmektedir. Barr tarafından sergiyle birlikte hazırlanan ikonik şemada sanatın gelişimi; doğrusal, evrimsel ve teleolojik bir yapı içinde temsil edilmiş ve avangart sanat akımlarının, kübizm ve soyut sanat merkezinde toplandığı bir anlatı kurulmuştur. Bu serginin, biçimsel soyutlamayı ve Batı modernizmini yücelten bir kurgu aracılığıyla “evrensel” sanat anlayışının temellerini attığı değerlendirilmektedir. Bununla birlikte, yapılan seçimin farklı coğrafyalardaki anlatıların dışarda bırakılması anlamına geldiği; dolayısıyla küratöryel müdahalenin, sanatsal temsilin ideolojik sınırlarını da belirlediği görülmektedir.

Bu bağlamda söz konusu serginin, Pierre Bourdieu’nün kültürel sermaye kavramı çerçevesinde ele alınabileceği değerlendirilmektedir. MoMA gibi kurumların kültürel değeri yalnızca eserlerin estetik özelliklerine göre değil; aynı zamanda bu eserlerin hangi sınıflar ve güç ilişkileri içerisinde dolaşıma girdiğine göre inşa ettiği görülmektedir. “Soyut sanat”ın bu sergiyle birlikte norm haline getirildiği ve diğer anlatı biçimlerinin, özellikle figüratif ya da politik içerikli sanatların marjinalleştirildiği gözlemlenmektedir. Jacques Rancière’in ifadesiyle, bu durum “görünebilir olanın sınırlarını çizme” pratiği olarak değerlendirilebilir.

Aynı zamanda bu serginin, sanatın erişilebilirliği ve dolaşımı açısından da bir dönüm noktası oluşturduğu görülmektedir. Modern sanatın müze bağlamına taşınması, onu hem meşrulaştırmış hem de belirli bir okuma biçimine sabitlemiştir. Böylece sergi, yalnızca bir sunum aracı değil; aynı zamanda tarih yazımı, norm belirleme ve estetik kanon üretme aygıtı hâline gelmiştir.



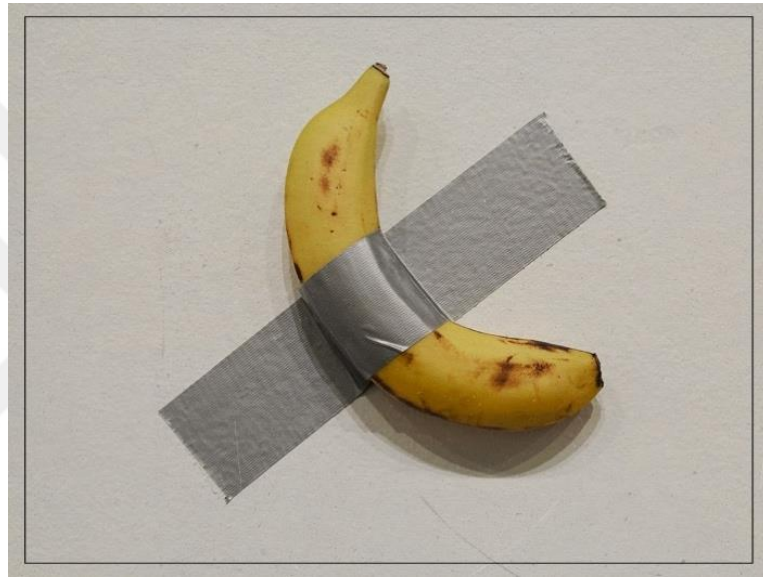
Şekil 5.5. Barnes Foundation, Alfred C. Barnes, Collection, 1920-Günümüz.

Sanat eserlerinin mülkiyetinin yalnızca fiziksel bir sahiplik ilişkisi olarak değil; aynı zamanda bilgiye, yoruma ve estetik algıya dair ideolojik bir kontrol alanı olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu çerçevede Barnes Foundation Koleksiyonu’nun, sanatın kurumsal temsil biçimlerine ve elitist müze ideolojilerine karşı geliştirilmiş tarihsel bir alternatif sunması bakımından dikkat çekici bir örnek oluşturduğu görülmektedir. Amerikalı bilim insanı, kimyager ve sanat koleksiyoncusu Dr. Albert C. Barnes tarafından 1922 yılında kurulan Barnes Foundation’ın, Batı sanatının başlıca modernist temsilcilerinden oluşan kapsamlı koleksiyonunu, “görmeyi öğrenme” ekseninde yapılandırılmış eğitsel bir yaklaşımla düzenlediği bilinmektedir (Şekil 5.5.).

Barnes’ın koleksiyonunun, geleneksel müzelerin hiyerarşik sunumlarına karşı bir duruş sergilediği; eserlerin sanatçı, dönem ya da üslup ayrımı yapılmaksızın, kompozisyonel form ve renk ilişkileri temelinde birlikte sergilendiği görülmektedir. Bu sunum modelinin, John Dewey’nin deneyim temelli eğitim anlayışından etkilendiği ve izleyicinin “eserle doğrudan bir estetik ilişki kurması”nın amaçlandığı anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda Barnes tarafından, sanat eğitiminin demokratikleşmesi ve izleyicinin kendi görsel sezgilerini geliştirerek sanatı deneyimlemesi öncelenmiştir.

Ancak bu idealist yaklaşımın, Barnes’ın ölümünü takiben tartışmalı bir dönüşüme uğradığı görülmektedir. 2000’li yıllarda koleksiyonun Philadelphia şehir merkezine taşınması ve kurumsallaştırılması süreci, “Barnes’ın vasiyetine aykırı” olduğu gerekçesiyle kamuoyunda ciddi tepkiyle karşılanmıştır. Bu gelişmelerin, sanat koleksiyonlarının ve vakıf miraslarının kamusal yarar, piyasa değerleri ve kültürel sermaye ekseninde nasıl yeniden yapılandırıldığını açık biçimde ortaya koyduğu

değerlendirilmektedir. Bourdieu'nün kültürel alan teorisi çerçevesinde, Barnes Koleksiyonu'nun mekânsal ve yönetsel dönüşümünün, özerk sanatsal alanın piyasa ve iktidar ilişkilerine nasıl tabi kılındığını somut bir biçimde gösterdiği ifade edilmektedir. Bu bağlamda Barnes Foundation'ın, hem bir direniş modeli hem de bir asimilasyon hikâyesi olarak okunabileceği görülmektedir. Kuruluş aşamasındaki pedagojik vizyonunun, kurumsal müzeciliğin ideolojik inşasına karşı geliştirilen alternatif bir estetik rejimi temsil ettiği; sonraki dönüşümünün ise modern sanatın nedensel politik, ekonomik ve yönetsel müdahalelere açık bir alan olduğunu gözler önüne serdiği değerlendirilmektedir.



Şekil 5.6. Comedian, Maurizio Cattelan, 2019.

Sanatın mülkiyeti ve dolaşımı, yalnızca estetik değer temelinde değil; aynı zamanda sembolik, ideolojik ve ekonomik temsiller ekseninde şekillenmektedir. Bu bağlamda çağdaş sanat pratiği içerisinde, sahip olunabilirliğin sanat eserinin değeriyle neredeyse özdeşleşmiş bir kavramsal eksene dönüştüğü görülmektedir. Özellikle nesnenin kendisinden ziyade, onun fikrî mülkiyetine sahip olma arzusunun, postkonseptüel sanatın temel tartışma alanlarından birini oluşturduğu değerlendirilmektedir.

Maurizio Cattelan'ın Comedian (2019) adlı çalışmasının (Şekil 5.6.), söz konusu tartışmaları ironik bir dille merkezine aldığı gözlemlenmektedir. 2019 yılında Art Basel Miami'de sergilenen bu yapıt, basitçe gri koli bandıyla duvara yapıştırılmış olgun bir muzdan oluşmaktadır. Ancak Cattelan'ın bu müdahalesinin, sanat eserinin nesnel gerçekliğinden çok, onun mülkiyet ilişkileri içerisindeki konumunu ve piyasa

değeri karşısındaki yerini sorgulayan bir jest olarak kurgulandığı anlaşılmaktadır. Söz konusu eser, 120.000 Amerikan dolarına alıcı bulmuş; daha sonra başka bir sanatçı tarafından performatif biçimde “yenilmiş” olmasına rağmen, sanat eseri olarak fikrî haklarının varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Bu durumun, sanatın maddi nesnesinden ayrıştırılarak yalnızca bir imza, niyet ve belge aracılığıyla var olabildiği postduchampian bir düzleme işaret ettiği değerlendirilmektedir.

Jean Baudrillard’ın “simülakr” kavramı çerçevesinde ele alındığında, Comedian’ın gerçek bir sanat eserinden ziyade, sanatın temsiline dair kurulmuş bir parodi niteliği taşıdığı görülmektedir (Baudrillard, 1993). Bu bağlamda sanat nesnesinin hem fiziksel bir nesne olarak hem de onun yerini alan metinsel ve ideolojik bir gösterge olarak işlev gördüğü anlaşılmaktadır. Cattelan’ın muzunun, tüketim toplumunun abartılı değer üretme mekanizmasını ve sanatın ticari manipülasyona açıklığını ifşa ettiği değerlendirilmektedir. Eser üzerindeki sahiplenme arzusunun, estetik değerlerden ziyade piyasa değerine yöneldiği ve bu durumun sanat piyasası içerisindeki mülkiyet ilişkilerinin absürt yapısını yansıttığı görülmektedir.

Cattelan tarafından bu yapıt aracılığıyla, sanatın yalnızca “sergilenebilir” değil; aynı zamanda “satın alınabilir” bir sistemin parçası hâline geldiğinin mizahi fakat eleştirel bir biçimde görünür kılındığı ifade edilmektedir. Bu doğrultuda Comedian’ın, sanat mülkiyetinin fetişleştiği bir dönemde, sanatın sınırlarını hem içerik hem de biçim açısından genişleten bir ideolojik aynaya dönüştüğü değerlendirilmektedir.

Totaliter rejimlerde ise mülkiyet, yalnızca fiziksel eserlerin kimde bulunduğuna ilişkin bir mesele olarak değil; aynı zamanda anlamın, estetik formun ve kültürel belleğin kim tarafından tanımlanacağına ilişkin bir iktidar sorunu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu çerçevede sanat mülkiyetinin, ideolojik bir kontrol aygıtı olarak işlev gördüğü ve sanat eserinin anlamının da bu mülkiyet ilişkileri içerisinde yeniden üretildiği görülmektedir.

Bu çerçevede, sanatın mülkiyetinin totaliter sistemlerde yalnızca üretim hakkını değil; aynı zamanda gösterme, sahiplenme, dolaşıma sokma ve anlam yükleme haklarının da tek elde toplanmasıyla mümkün hâle geldiği değerlendirilmektedir. Bu yapının, sanatın bağımsızlığını ortadan kaldırmakta ve aynı zamanda sanat aracılığıyla rejimin meşruiyetini pekiştirmeye hizmet ettiği gözlemlenmektedir.

5.2. Sanat Piyasasının Totalitarizmle Etkileşimi

Totaliter rejimlerde sanatın yalnızca ideolojik bir araç olarak değil; aynı zamanda ekonomik ve kültürel bir meta olarak da yeniden yapılandırıldığı görülmektedir. Bu rejimlerin, sanat piyasasının yönünü belirleyerek yalnızca kabul gören estetik normları değil, aynı zamanda hangi sanatçıların destekleneceğini ve hangi eserlerin kolektif hafızada yer bulacağını da tayin ettikleri anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda sanat piyasasının, totaliter iktidarın estetik ve ekonomik müdahalesiyle şekillenen bir hegemonya alanına dönüştüğü değerlendirilmektedir.

Theodor W. Adorno, kültür endüstrisinin sanat aracılığıyla kitlelere ideoloji empoze ettiğini öne sürerken, bu mekanizmanın totaliter sistemlerde daha sert biçimlerde işlediğini belirtmektedir: “Sanatın piyasalaşması, özgünlüğün yerini standartlaştırılmış üretime bırakır; bu, totaliter aklın estetik karşılığıdır” (Adorno, 1984: 99). Özellikle Nazi Almanyası ve Sovyetler Birliği örneklerinde, devlet destekli sanat pazarının “kabul edilebilir” olarak tanımlanan sanatçıları için bir tür ekonomik ayrıcalık alanına dönüştüğü gözlemlenmektedir.

Totaliter devletlerin, sergi salonları, müzeler, sanat akademileri ve koleksiyonerlik kurumları aracılığıyla sanatın dolaşımını denetim altına aldıkları; bu doğrultuda sanat eserlerinin yalnızca bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda siyasi sadakatin bir göstergesi olarak değerlendirildiği bir sistem inşa ettikleri görülmektedir. Örneğin Sovyetler Birliği’nde, Sosyalist Realizm akımı dışındaki eserlerin sergilenmesine izin verilmemiş ve bu durum sanat piyasasının tek bir estetik doğrultuda tekelleştirilmesine yol açmıştır (Groys, 2013: 45).

Sanatçıların, devletin ideolojik çizgisine ne ölçüde uyum sağladıklarına bağlı olarak ekonomik destek ve kamusal görünürlük elde edebildikleri gözlemlenmektedir. Bu bağlamda Arno Breker’in Nazi Almanyası’ndaki heykel çalışmaları, estetik tercihlerin ekonomik ödüllerle nasıl ilişkilendirildiğini göstermektedir. Breker’in, Nazi Partisi’nin resmî heykeltıraşı olarak büyük ölçekli devlet siparişleri aldığı ve eserlerinin Berlin’in kamusal alanlarında sergilendiği bilinmektedir. Bu durumun, estetik onayın doğrudan ekonomik avantajlara dönüştüğü piyasalaşma modelinin bir örneğini oluşturduğu değerlendirilmektedir.



Şekil 5.7. Die Partei & Die Wehrmacht, Arno Breker, 1939.

Nazizm'in estetik kodlarını temsil eden bu ikiz heykellerin, devlet tarafından finanse edilen ve kamusal görünürlüğü yüksek eserlerin, totaliter estetik anlayışla nasıl örtüştüğünü gösterdiği değerlendirilmektedir (Şekil 5.7.).

Terry Eagleton'un ifadesiyle, “kapitalizmin kültürel mantığı her yerde aynı değildir; totaliter rejimlerde bu mantık, devletin ideolojik ihtiyaçlarına göre yeniden biçimlendirilir” (Eagleton, 2000:127). Bu doğrultuda, Nazi Almanyası'nda modernist eserlerin “yoz sanat” (Entartete Kunst) olarak damgalanıp yok pahasına elden çıkarılması, sanat piyasasının yalnızca arz-talep ilişkileriyle değil; aynı zamanda ahlaki ve ideolojik yargılar doğrultusunda da şekillendirildiğini ortaya koymaktadır.

1937 yılında Münih'te düzenlenen Entartete Kunst sergisinin, yalnızca modern sanatın kınanması amacını taşımadığı; aynı zamanda sanat piyasasının ideolojik temelde yeniden örgütlenmesi işlevi gördüğü anlaşılmaktadır. Sergi sonrasında bazı eserlerin açık artırmalarda Batılı koleksiyonerler tarafından satın alınması, totaliter rejimlerin ekonomik pragmatizmi ideolojik dogmalarla nasıl harmanladığını açık biçimde ortaya koymaktadır (Petropoulos, 1996:205).



Şekil 5.8. Hitler ve Sağında İtalyan Faşist Diktatör Mussolini, Entartete Kunst (Yoz Sanat) Sergisi, Münih, 1937.

Söz konusu sergide Kandinsky, Klee, Chagall gibi sanatçılara ait eserlerin aşağılayıcı bir dil eşliğinde sunulduğu; daha sonra ise bu eserlerin bir kısmının piyasaya sürülerek gelir elde edildiği görülmektedir. Bu durumun, ideolojinin piyasa ile kurduğu çelişkili ve ikiye yüzü ilişkili görünür kıldığı değerlendirilmektedir (Şekil 5.8.).

Yalnızca kabul edilen sanatçılara destek sağlanmamış; aynı zamanda “sakıncalı” olarak nitelendirilen sanatçıların kara listeye alınarak ekonomik alanda yok sayıldığı da gözlemlenmektedir. Örneğin Bertolt Brecht’in eserlerinin hem Almanya’da hem de Sovyetler Birliği’nde belirli dönemlerde yasaklandığı; bu yasaklamaların sanat eserlerinin piyasadaki dolaşımı üzerinde doğrudan etkili olduğu bilinmektedir (Brecht, 1938/1981). Bu tür müdahalelerin, sanat piyasasını yalnızca bir estetik değerlendirme alanı olmaktan çıkararak, aynı zamanda doğrudan bir gözetim ve denetim alanı hâline getirdiği anlaşılmaktadır.

Totaliter rejimlerde sanat piyasasının, özgür sanat üretimi ile devletin ideolojik çıkarları arasında sıkışmış bir yapıya büründüğü görülmektedir. Piyasanın, bir yandan ideolojik sadakat gösteren sanatçıyı ödüllendirirken; diğer yandan muhalif sanatçıyı görünmez kılarak dışladığı ve bu biçimiyle ekonomik sistemin ötesinde bir “ideolojik kontrol mekanizması” olarak işlev gördüğü değerlendirilmektedir. Bu durumun, sanatın özgürleşme potansiyelini sınırladığı ve onu belirli bir siyasi anlatının temsilcisi hâline getirdiği gözlemlenmektedir.

5.3. Sanatın Mülkiyetinin İdeolojik Amaçlarla Kullanımı

Sanat eserlerinin mülkiyetinin, yalnızca bireysel bir beğeni ya da yatırım nesnesi olarak değil; aynı zamanda toplumsal hafızanın biçimlendirilmesinde kullanılan ideolojik bir araç olarak işlev gördüğü değerlendirilmektedir. Totaliter rejimlerin, sanat eserlerini yalnızca sergilemekle kalmadığı; aynı zamanda bu eserleri millî kimliğin ve politik meşruiyetin taşıyıcısı hâline getirdiği görülmektedir. Bu süreçte sanat eserine sahip olmanın, yalnızca ekonomik bir güç göstergesi olmaktan çıkarak, tarih yazımı üzerindeki ideolojik egemenliğin de bir temsiline dönüştüğü anlaşılmaktadır.

Susan Pearce, kültürel objelerin mülkiyetinin daima bir anlam üretim süreciyle bağlantılı olduğunu ifade etmektedir: “Bir nesneye sahip olmak, o nesnenin anlamına ve anlatısına da sahip olmaktır” (Pearce, 1995:124). Bu çerçevede değerlendirildiğinde, sanat eserlerinin ideolojik işlevinin, bu eserleri elinde bulunduran güç yapılarının söylemsel otoritesini yansıttığı görülmektedir.



Şekil 5.9. Glory To The Heroic Officers And Soldiers Of The Korean People's Army, 1980.

Bu propaganda posterinde, sanat eserinin doğrudan devlet aygıtının denetimine alınarak ideolojik mesajların taşıyıcısı hâline getirildiği açık biçimde görülmektedir (Şekil 5.9.). Poster üzerindeki figür kompozisyonunun, merkezi liderlik, halkın fedakârlığı ve militarist ahlâk gibi temaları vurguladığı gözlemlenmektedir. Sanat eserinin üretimi, dağıtımı ve kamuya sunumunun tamamen devlet tekeli altında gerçekleştiği bu bağlamda, sanatın mülkiyetinin halkın değil; doğrudan devletin tahayyülüne ait olduğu değerlendirilmektedir. Söz konusu örneğin, hem estetik dikte hem de sahiplik üzerinden kurulan meşruiyet mekanizmaları açısından güçlü bir analiz

alanı sunduğu ifade edilebilir. Bu bağlamda, Arendt, Gramsci ve Althusser gibi kuramcıların “ideolojik aygıt” kavramına ilişkin vurgularıyla doğrudan ilişkilendirilebileceği görülmektedir.

Totaliter sistemlerde sanat eserlerinin yalnızca edinilmediği; aynı zamanda ideolojik senaryonun görsel tanıkları olarak kurgulandığı anlaşılmaktadır. Nazi Almanyası’nda Hitler’in Linz şehrinde kurmayı planladığı “Führermuseum” projesi, bu yaklaşımın en kapsamlı örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Söz konusu projenin amacının, yalnızca Avrupa’nın en zengin sanat koleksiyonunu oluşturmak değil; aynı zamanda tarihsel anlatının, belirli bir estetik norm üzerinden yeniden inşa edilmesi olduğu belirtilmektedir (Nicholas, 1995:73).

Benzer bir biçimde, İtalya’daki Mostra della Rivoluzione Fascista sergisinin de Benito Mussolini’nin faşist ideolojisini görsel bir anlatı olarak kurumsallaştırdığı görülmektedir. Bu çerçevede sanat eserlerinin, geçmişin millileştirilmesi ve bugünün meşrulaştırılması amacıyla araçsallaştırıldığı değerlendirilmektedir.



Şekil 5.10. Esodo Pratelli. Room A, Exhibition of the Fascist Revolution, Rome, 1932-1934.

Şekil 5.10.’da, kolektif bir görsel hafızanın oluşturulmasında estetik mekânların ve müze pratiklerinin ideolojik amaçlarla nasıl araçsallaştırıldığını belgelediği değerlendirilmektedir. Söz konusu serginin, faşizmin zaferlerini yüceltirken alternatif politik söylemleri tarihsel temsilin dışına ittiği görülmektedir.

Sanat mülkiyetinin yalnızca fiziksel edinimi ifade etmediği; aynı zamanda eserlerin yeniden konumlandırılması, başlıklarının değiştirilmesi ve tarihsel bağlamlarının silikleştirilmesi gibi müdahaleleri de kapsadığı anlaşılmaktadır. Bu

çerçevede Arno Breker'in heykellerinin, Nazi ideolojisinin fiziksel estetik anlayışıyla örtüşen biçimde kamusal alanlara yerleştirildiği ve böylece yalnızca birer heykel değil; beden, ırk ve disiplinin sembolü olarak işlev gördüğü değerlendirilmektedir.



Şekil 5.11. The Sunshine of Mao Zedong Thought Illuminates the Path of the Great Proletarian Cultural Revolution, 1967.

Bu görselin (Şekil 5.11.), Çin'de Mao Zedong'un mutlak otoritesinin sanatsal temsili niteliği taşıdığı değerlendirilmektedir. Mao'nun portresinin ışık saçan bir güneş gibi gökyüzünde konumlandırıldığı; alt kısımda ise işçilerin, köylülerin ve askerlerin ellerinde kitaplar ve bayraklarla devrim yolunda ilerler biçimde betimlendiği görülmektedir. Mao'nun Kırmızı Kitabı'nın tüm figürlerin ellerinde yer alması, bu ikonografinin yalnızca sanatın fiziksel değil; aynı zamanda anlamsal ve simgesel mülkiyetinin de devlet ideolojisine nasıl bağlandığını gözler önüne serdiği şeklinde yorumlanmaktadır. Bu örneğin, Arno Breker'in heykellerinden farklı olarak Batı'daki neoklasik biçim yerine, Doğu totalitarizminin kolektif figür düzeni, ışık metaforu ve kült liderliği eksenini üzerinden incelenebileceği değerlendirilmektedir. Aynı zamanda bu afişin, totaliter sistemlerde sanat eserlerinin yalnızca fiziksel kontrol altında tutulmadığını; aynı zamanda anlam üretiminin merkezi bir aygıtı olarak nasıl araçsallaştırıldığını çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır.

Antonio Gramsci'nin kültürel hegemonya kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, iktidarın yalnızca zor kullanımı yoluyla değil; kültürel normlar ve semboller aracılığıyla da sürdürüldüğü vurgulanmaktadır (Gramsci, 1971).

Bu bağlamda sanat eserlerinin mülkiyetinin, toplumsal rıza üretiminin önemli bir bileşeni hâline geldiği görülmektedir. Örneğin Kuzey Kore’de Kim Il-sung ve Kim Jong-il’e ait çift portrelerin, yalnızca lider kültürünün değil; aynı zamanda estetik alanın da mutlak iktidar yapısına tabi kılındığının görsel bir temsili olduğu değerlendirilmektedir.



Şekil 5.12. Çift portre seti, Kim Il-sung & Kim Jong-il, 1970-Günümüz.

Söz konusu portrelerin her devlet dairesinde zorunlu olarak bulundurulduğu ve bu durumun, sanatsal mülkiyetin bireysel beğeni ya da zevke değil; total devlet estetiğine tabi kılındığını göstermektedir (Şekil 5.12).

Sanat eserlerinin mülkiyetinin aynı zamanda tarihsel anlatıların seçici biçimde yeniden yazılmasına hizmet ettiği anlaşılmaktadır. Toplanan eserlerin, yalnızca tarihsel birikimi temsil etmekle kalmadığı; aynı zamanda yeni rejimin değerlerini ve ideolojik yönelimlerini yansıtan araçlara dönüştürüldüğü gözlemlenmektedir. Bu bağlamda Hannah Arendt’in ifade ettiği üzere, “Totalitarizm yalnızca bireyi değil, geçmişin kendisini de kontrol etmek ister” (Arendt, 1951:432). Bu çerçevede sanat mülkiyetinin, tarihsel temsiliyetin yeniden kurgulanmasında merkezi bir rol oynadığı görülmektedir.



Şekil 5.13. Banksy, Love is in the Bin, Sotheby's müzayede evi, Londra. Fotoğraf: Sotheby's. 2018.

Sanatın mülkiyetinin, yasal ve ekonomik bir mesele olmanın ötesinde, ideolojik bir temsil alanı işlevi gördüğü saptanmaktadır. Sanat eserinin kime ait olduğu, hangi yollarla dolaşıma girdiği ve hangi değer ölçütleriyle değerlendirildiği, egemen kültürel yapının kodlarıyla doğrudan ilişkilidir. Neoliberal sanat piyasası bağlamında, eserlerin ekonomik değeri ile sanatsal değeri arasındaki sınırların belirsizleştiği; mülkiyet ile anlam arasındaki bağın çözülmeye başladığı gözlemlenmektedir. Bu çerçevede, mülkiyetin kendisinin bir "gösteri" biçimine dönüştüğü; sanat yapıtının anlamını üretim amacından değil, piyasa içindeki dolaşım biçiminden aldığı bir yapısal paradigmaya geçiş yaşandığı görülmektedir.

Bu duruma ilişkin dikkat çekici örneklerden biri, Banksy'nin 2018 yılında Sotheby's müzayede evinde sergilenen Love is in the Bin adlı çalışmasıdır (Şekil 5.13.). Aslen Girl with Balloon adlı ikonik eserin çerçeve içerisine yerleştirilmiş bir kopyası olan bu yapıtın, 1,4 milyon Amerikan doları karşılığında satıldığı anda, çerçeve içine gizlenmiş bir mekanizma aracılığıyla alt kısımdan şeritler hâlinde kesilerek kısmen imha edildiği ve bu müdahalenin sanat tarihine geçen bir eylem olarak kaydedildiği görülmektedir. Söz konusu eylemin, sanat eserine yönelik bir sabotajdan öte; sanat piyasasının otoritesine, tüketim pratiklerine ve müzayede sistemine yönelik doğrudan bir eleştiri işlevi gördüğü değerlendirilmektedir.

Banksy'nin bu müdahalesinin, sanat mülkiyetini "mülkleştiren" yapıya karşı bir direniş jesti olduğu anlaşılmaktadır. Eserin kendi kendini kısmen imha etmesi, sanatın piyasa içinde nesneleştirilmesine ve koleksiyon değeri ile tanımlanmasına karşı

yöneltirilmiş kavramsal bir müdahale olarak değerlendirilmektedir. Slavoj Žižek’in ifadesiyle “sistemi içinden bozan eylem”in (Žižek, 2014) bu yapıt aracılığıyla somutlaştığı görülmektedir. Bununla birlikte sanat piyasasının, söz konusu “imha” eylemini dahi bir performansa dönüştürerek eserin değerini daha da artıran yeni bir mülkiyet biçimi oluşturduğu gözlemlenmektedir. Böylece imha edilen yapıtın, yeniden doğduğu ve daha yüksek bir piyasa değerine ulaştığı ifade edilmektedir. Sanatın ideolojik araçsallaştırılmasına karşı bir protesto olarak ortaya konulan bu müdahalenin, kısa süre içerisinde yeni bir piyasalaşma döngüsüne entegre edildiği ve bu durumun sistemin karşıt söylemleri dahi dönüştürerek kendine içselleştirme kapasitesini ortaya koyduğu değerlendirilmektedir.

Sanatın mülkiyetinin, totaliter rejimlerde fiziksel bir hak olmanın ötesinde, kültürel bir egemenlik biçimi olarak işlev gördüğü anlaşılmaktadır. Sanat eserlerinin, ideolojik temelli kolektif bellek inşası, siyasal meşruiyetin temsil edilmesi ve tarihsel anlatının tekilleştirilmesi doğrultusunda sistematik biçimde araçsallaştırıldığı görülmektedir. Bu bağlamda mülkiyetin, sanat eserini özerk bir ifade alanı olmaktan uzaklaştırarak, totaliter söylemin taşıyıcısı hâline getirdiği değerlendirilmektedir.

5.4. Kültürel Varlıkların İdeolojik Transferi

Totaliter rejimlerin kültürel mirasla kurduğu ilişkinin, ideolojik araçsallaştırmanın ötesinde; aynı zamanda mekânsal ve mülkiyet temelli bir transfer pratiğini içerdiği değerlendirilmektedir. Bu bağlamda savaşlar ve işgaller yoluyla farklı topluluklara ait kültürel varlıkların el değiştirmesi, söz konusu eserlerin tarihsel bağlamlarından kopartılarak yeni bir politik çerçevede sunulması sürecinin, totaliter iktidarların kültürel egemenlik kurma stratejilerinde belirleyici bir unsur olarak işlev gördüğü gözlemlenmektedir (Nicholas, 1995; Simpson, 1988).

Özellikle Nazi Almanyası döneminde gerçekleştirilen kültürel yağmaların, bu stratejinin görünür örneklerinden birini oluşturduğu anlaşılmaktadır. Hitler’in emriyle kurulan Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) adlı birimin, işgal edilen bölgelerdeki Yahudi koleksiyonlarına, müzelere ve özel arşivlere sistematik biçimde el koyduğu; bu eserlerin bir kısmının Almanya’ya taşındığı, bir kısmının ise imha edildiği aktarılmaktadır (Feliciano, 1997).



Şekil 5.14. "Nazi Looted Art Storage – Neuschwanstein Castle", 1945.

Bu fotoğrafta (Şekil 5.14.), Amerikan askerleri tarafından 1945 yılında Bavyera'daki Neuschwanstein Şatosu'nda tespit edilen ve Naziler tarafından Avrupa genelinden çalınmış sanat eserlerinin belgelenmiş olduğu görülmektedir. Bu kültürel yağmanın, maddi kültür varlıklarının ötesinde sembolik değerin de gasp edilmesini temsil ettiği değerlendirilmektedir. Özellikle Yahudi koleksiyonerlerden alınan tabloların, Nazilerin antisemitist kültür politikalarının doğrudan bir yansıması niteliği taşıdığı anlaşılmaktadır.

Söz konusu ideolojik transfer pratiklerinin, Nazi Almanyası ile sınırlı kalmadığı gözlemlenmektedir. Japon İmparatorluğu tarafından Kore'de uygulanan kültürel asimilasyon politikalarının, tapınakların yıkılması ve Koreli zanaatkârların geleneksel üretim sistemlerinin yasaklanması gibi müdahalelerle somutlaştığı aktarılmaktadır (Shin, 2006). Benzer biçimde, İtalyan faşist yönetimi tarafından Kuzey Afrika'daki sömürgeci projelerde Roma İmparatorluğu'na ait ikonografilerin, “yeniden fethedilmiş topraklar” anlatısı çerçevesinde yeniden yapılandırıldığı; bu sürecin yerel halkın kültürel belleğinin bastırılmasına yönelik bir strateji olarak işlediği değerlendirilmektedir (Fuller, 2007).



Şekil 5.15. "Benito Mussolini at the Roman Forum Exhibition", 1937.

Bu görselin, Mussolini tarafından Roma Forumu'nda gerçekleştirilen arkeolojik kazıların halka açık biçimde yeniden sahneleyerek antik Roma mirasının İtalyan faşizmine meşruiyet kaynağı olarak sunulmasına yönelik çabayı yansıttığı değerlendirilmektedir. Arkeolojik alanların bu bağlamda tarihsel bilgi üretiminin ötesinde, modern ideolojilere görsel dayanak sağlamak amacıyla araçsallaştırıldığı gözlemlenmektedir (Şekil 5.15.).

Totaliter sistemler tarafından kültürel mirasa yönelik gerçekleştirilen bu tür müdahalelerin, sanat eserlerini hem fiziksel hem de anlam düzeyinde yerinden ederek tarihsel bağlamlarından kopardığı anlaşılmaktadır. Yerinden edilen bu eserlerin, yeni kurumsal bağlamlarda sergilenmesi yoluyla geçmişin çok katmanlı anlatılarının tekil ve otoriter bir okumaya dönüştürüldüğü görülmektedir (Cuno, 2008). Bu durumun, kültürel mülkiyetin fiziksel bir varlık olmanın ötesinde, ideolojik hegemonya kurma amacı doğrultusunda işlevselleştirildiğini açık biçimde ortaya koyduğu değerlendirilmektedir.

Modern dönemde söz konusu mülkiyet ve temsil krizlerinin müze politikaları çerçevesinde tartışılmaya devam ettiği gözlemlenmektedir. Kolonyal dönem yağmaları sonucunda oluşmuş koleksiyonların iadesine ilişkin uluslararası düzeyde yürütülen tartışmaların, kültürel varlıkların hâlen politik güç sembolleri olarak kullanıldığını ortaya koyduğu ifade edilmektedir (Hicks, 2020).



Şekil 5.16. "Benin Bronzes at the British Museum", 2018.

Şekil 5.16.' da, Britanya'nın kolonyal dönemde Benin Krallığı'ndan alıkoyduğu bronz eserlerin iade taleplerine rağmen sergilenmeye devam ettiği görülmektedir. Söz konusu görselin, sanatın mülkiyetine ilişkin etik ve politik çatışmaların geçmişle sınırlı kalmadığını; günümüz bağlamında da önemli sorular ortaya koyduğunu gösterdiği değerlendirilmektedir. Bu çerçevede, kültürel varlıkların totaliter rejimlerce yerinden edilmesi, çeşitli biçimlerde manipüle edilmesi ve anlamlarının yeniden üretilmesi süreçlerinin, sanatın ideolojik bir taşıyıcıya dönüştürüldüğü bir düzleme işaret ettiği anlaşılmaktadır. Bu durumun, sanat eserinin özgün bağlamında taşıdığı anlamın ortadan kaldırılması ve yerine iktidar merkezli bir temsilin inşa edilmesiyle sonuçlandığı gözlemlenmektedir.

6. SONUÇ VE VARGILAR

Bu çalışma, “Küresel ve Yerel Totalitarizmin Sanatın Üretimi, Tüketimi ve Mülkiyeti Üzerine İncelenmesi” başlığı altında, totalitarizmin sanata olan etkilerini çok boyutlu bir bakış açısıyla ele almıştır. Öncelikle küresel düzeyde etki gösteren totaliter rejimlerin, sanatın uluslararası dolaşımını, algısını ve finansman modellerini nasıl şekillendirdiği ortaya konmuş; ardından yerel totalitarizm uygulamalarının, kültürel kimlik ve toplumsal bellek üzerinde nasıl manipülatif bir etki yaratabildiği incelenmiştir.

Küresel veya yerel ölçekteki totaliter rejimler, sanatı ideolojik ve politik söylemlerinin taşıyıcısı olarak kullanmakta, eserlerin içerik ve biçimini denetim altına alarak sanatın eleştirel potansiyelini zayıflatmaktadır. Totaliter yönetimlerde sanatçıların yaratıcı özgürlüğü, resmî ideoloji veya sansür mekanizmaları doğrultusunda kısıtlanmaktadır. Bu durum, sanatın çeşitliliğini azaltırken, sanatçıların otosansür gibi yöntemlere başvurmasına yol açmaktadır. Devlet tarafından onaylanan sanat eserleri, genellikle propaganda amaçlı veya resmî ideolojiyi destekleyici nitelikte olduğu için halka sunulmakta; buna karşın muhalif veya bağımsız eserler yasaklanmakta, gizli veya sınırlı ortamda tüketilmektedir. Bu durum, sanatın toplumsal faydasını ve kültürel etkileşimi daraltmaktadır.

Sanat eserlerinin mülkiyeti bazen devletin doğrudan kontrolü altına alınmakta, bazen de finansal ve ideolojik destekler yoluyla manipüle edilmektedir. Bu durum, sanatın ekonomik değerleriyle kültürel işlevi arasındaki dengeyi bozabilmekte ve eserlerin eleştirel, yenilikçi veya muhalif konumunu zayıflatmaktadır. Bütün bu bulgular, totalitarizmin sanat alanında ne denli kapsamlı bir etki oluşturabildiğini ve sanatın doğal işlevlerini dönüştürme ya da kısıtlama gücünü çarpıcı biçimde gözler önüne sermektedir.

Sanat, tarih boyunca yalnızca estetik bir ifade alanı olmakla kalmayıp aynı zamanda toplumsal değişimin, politik farkındalığın ve eleştirel düşüncenin güçlü bir aracı olarak işlev görmüştür. Totaliter rejimler altında bu işlevlerin kısıtlanması, toplumun yenilikçi ve dönüştürücü kapasitesinin zayıflaması anlamına gelmektedir. Sanat, toplumsal sorunları yansıtma ve kamusal tartışmaları şekillendirme gücüne sahiptir. Otoriter ya da totaliter rejimlerin, sanatın bu eleştirel potansiyelini denetleyerek kontrol etmesi, toplumun yenilik arayışını ve eleştirel düşünce ortamını

daraltmaktadır. Ayrıca sanat, yerel kültürel kimlik ve toplumsal hafıza açısından belirleyici bir araçtır. Totaliter rejimlerin, bu kimlik ve belleği kendi ideolojik çerçevesine uygun biçimde yeniden inşa etmesi, gelecek kuşakların tarihsel ve kültürel mirası ele alışımda tek taraflı bir bakış açısına neden olmaktadır.

Öte yandan, sanatın tarih boyunca direniş ve özgürlük temalarını pekiştiren bir araç olabildiği, totaliter sistemlerde bile alternatif ve muhalif eserlerin ortaya çıkabildiği görülmektedir. Bu eserler, toplumun belli kesimlerinde farkındalığı canlı tutarak değişimin tohumlarını atabilmektedir. Bu bağlamda sanatın özgürlüğü, toplumsal dönüşüm ve gelişimle doğrudan ilintili bir unsur olup özgürce üretilen sanat, topluma yeni ufuklar kazandırarak farklı düşüncelerin ve yenilikçi yaklaşımların önünü açmaktadır.

Teknolojik gelişmelerle birlikte sanat eserlerinin dijital ortamlarda hızla yayılması, propaganda ve sansür mekanizmalarının daha sofistike yöntemlerle işletilmesine yol açabilir. Dijital platformlar, hem yeni ifade kanalları yaratmakta hem de ideolojik manipölasyonlara daha açık bir zemin sunmaktadır. Bu durum, Dijitalleşme, gözetim kapitalizmi ve yeni medya sanatlarının karşı söylemi başlığı altında değerlendirilebilir.

Uluslararası İşbirlikleri ve Dolaşımın Kısıtlanması bağlamında, küresel totalitarizm eğilimlerinin artması, ülkeler arası sanat alışverişini sınırlandırarak muhalif veya farklı bakış açılarını barındıran eserlerin uluslararası dolaşımını engelleyebilir. Bu durum, sanatın evrensel nitelikteki etkileşim ve zenginleşme kapasitesini zayıflatabilir.

Sanat Piyasasında Tekelleşme ve Devlet Kapitalizmi açısından, özellikle kapalı ve otoriter rejimlerde, devlet kaynaklı veya devletle yakın bağları olan sermaye gruplarının sanat piyasasını tekelleştirmesi mümkündür. Bu tekelleşme, sanatçıların bağımsız üretim alanlarını daraltarak sadece belirli türde veya içerikteki eserlerin desteklenmesini ve yaygınlaşmasını sağlayabilir.

Öte yandan, baskıcı koşullar altında sanatçılar ve sanat kolektifleri, farklı araçlar ve alternatif mecralar kullanarak bağımsız üretim alanları oluşturabilir. İnternet temelli ağlar, yeraltı sergileri veya performanslar gibi yöntemlerle sanatın eleştirel ve muhalif yönünü güçlendirmek mümkün olabilir. Bu dinamikler, Bağımsız Sanatçıların ve Kolektiflerin Çoğalması başlığı altında ele alınabilir. Böylelikle sanat, alternatif

kamusal alanlar yaratarak totaliter rejimlerin sınırlandırmalarına rağmen toplum içinde direnişin ve eleştirel düşüncenin korunmasına katkı sağlayabilmektedir

6.1. Vargılar

Çalışmanın bulguları, sanatın üretimine yönelik yapısal, ideolojik ve teknolojik müdahalelerin totaliter rejimler tarafından eş zamanlı olarak ve sistematik biçimde uygulandığını ortaya koymaktadır. Yapısal müdahaleler açısından, sansür kurulları, devlet kontrolündeki fonlar ve resmî estetik normlarını benimseten akademiler aracılığıyla sanatçılar, içerik, biçim ve teknik bakımından sınırlandırılmaktadır. İdeolojik müdahaleler ise propaganda odaklı ikonografi, lider kültü ve tek boyutlu tarih anlatılarının zorunlu kılınması yoluyla gerçekleştirilmekte; böylece sanat, rejimin ideolojik mühendislik projelerine entegre edilmektedir. Teknolojik müdahaleler bağlamında, kitle iletişim araçları ve günümüzde algoritmik kürasyon sistemleri kullanılarak hangi eserlerin üretileceği ve kamusal alanda dolaşıma gireceği belirlenmektedir.

Bu çok katmanlı müdahaleler yalnızca üretim sürecini değil, aynı zamanda sanatın tüketimi ve izleyici deneyimini denetlemeyi de hedefler. İzleyiciler, totaliter rejimlerin ideolojik olarak pekiştirdiği kolektif itaati yeniden üreten pratiklere yönlendirilmekte; böylece Rancière'in "duyusal olanın paylaşımı" kavramına referansla, görülebilir ve söylenebilir olanın kapsamı önceden belirlenerek estetik deneyimin alanı kısıtlanmaktadır. Bu durum, izleyicinin sanat eserleriyle ilişkisini bireysel zevk ve estetik özgürlükten uzaklaştırarak ideolojik telkin boyutuna taşır. Dijital çağda ise platform ekonomilerinin algoritmik gözetim ve içerik düzenleme pratikleri aracılığıyla denetim süreçleri daha da derinleşmiş, izleyici hem içerik tüketen hem de sürekli gözetim altında tutulan bir özne hâline getirilmiştir.

Ayrıca çalışma, totaliter rejimlerin mülkiyet üzerinden ideolojik kontrol ve ifade özgürlüğünün sınırlandırılması konusunda da etkili mekanizmalara başvurduğunu ortaya koymaktadır. Sanat koleksiyonlarının devletleştirilmesi, telif düzenlemeleri ve kamusal-özel fonların dağıtımı, eleştirel eserlerin dolaşımını büyük ölçüde kısıtlayarak, kamusal alanda yalnızca resmî ideolojiyle uyumlu çalışmaların görünürlüğünü sağlamaktadır. Böylece mülkiyet ilişkileri, sanatın temsil gücünü kontrol eden kritik bir unsur olarak kullanılarak, kültürel özerkliğin ve ifade özgürlüğünün alanı ciddi biçimde daraltılmaktadır.

Ancak, tüm bu müdahale biçimlerine rağmen, çalışma aynı zamanda alternatif üretim-dolaşım modelleri ve direniş biçimlerinin ortaya çıktığını da göstermektedir. Baskıcı koşullar altında bağımsız inisiyatifler, yeraltı sergileri, mobil kolektifler ve sivil toplum destekli kültür ağları gibi oluşumlar, totaliter denetimin dışında kalan “karşı-kamusallık” alanları yaratmakta; yerel toplulukların kültürel miraslarını yaşatma çabaları ile muhalif sanatsal üretimler, toplumsal dayanışma ve kolektif hafızanın korunmasında etkili araçlara dönüşmektedir.

Günümüz dijital ortamının sağladığı imkânları değerlendiren çalışma, dijitalleşme, gözetim kapitalizmi ve yeni medya sanatlarının karşı söylemi çerçevesinde dijital sanatın çifte doğasına dikkat çekmektedir. NFT, VR/AR ve çevrim-içi sergi pratikleri, küresel çapta erişim olanakları sağlarken aynı zamanda platformların veri temelli manipülasyonlarına karşı savunmasızdır. Ancak etkileşimli, izleyici katılımına dayanan yeni medya eserleri ve açık kaynaklı çevrim-içi paylaşım ağları, algoritmik önyargılara karşı şeffaflık ve çoğulculuk talep ederek hegemonik içerik düzenlemelerine direnç göstermektedir. Dijital sanatçılar, blok zincir temelli mülkiyet modelleri, artırılmış gerçeklik teknolojileri ve veri-görselleştirme projeleri aracılığıyla hem gözetim mekanizmalarını ifşa etmekte hem de alternatif anlatıların üretimini teşvik ederek totaliter kontrol pratiklerini sorgulayan karşı söylemler oluşturmaktadır.

Kültürel çeşitliliğin korunması ve ifade özgürlüğünün desteklenmesi için hem küresel hem de yerel ölçekte etkin politikaların geliştirilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda, bağımsız sanat inisiyatifleri, sivil toplum kuruluşları ve uluslararası kültürel ağların desteklenmesi, özgür sanatsal üretim ve dolaşımı güvence altına alacak kritik stratejilerdir. Ayrıca dijital platformlarda sansür ve manipülasyona karşı sanatçılar, izleyiciler ve platform sağlayıcıları arasında şeffaf ve bağlayıcı mekanizmaların oluşturulması önemlidir.

Sanat eğitiminin güçlendirilmesi, sadece teknik bilgi aktarımını değil, eleştirel düşünme, özgür ifade ve çok seslilik ilkelerini içerecek şekilde yeniden yapılandırılmalıdır. Böylelikle yeni nesiller, sanatı yalnızca estetik bir faaliyet olarak değil, aynı zamanda toplumsal sorumluluk ve direnç alanı olarak da kavrayabileceklerdir. Uluslararası işbirliği ve dayanışmanın artırılması, totaliter eğilimlere karşı güçlü bir kültürel savunma hattı oluştururken, kültürel diplomasi

alanındaki bağımsız projelerin ve uluslararası fonların desteklenmesi, sanatın özgür dolaşımına katkı sağlayacaktır.

Sonuç olarak bu çalışma, totaliter rejimlerin sanatsal üretim, tüketim ve mülkiyet süreçleri üzerindeki çok boyutlu kontrol mekanizmalarını derinlemesine analiz ederek, bu mekanizmaların toplumsal ve kültürel alanları biçimlendirmedeki güçlü etkisini ortaya koymuştur. Bununla birlikte tarih boyunca sanat, baskı ortamlarında dahi özgürlük, direnç ve yenilikçi düşüncelerin taşıyıcısı olarak toplumsal dönüşümde kritik bir rol üstlenmiş ve kültürel dokunun korunmasında etkin olmuştur. Çalışma aynı zamanda dijital çağın sağladığı olanakları da göz önünde bulundurarak, alternatif üretim pratikleri ve direniş stratejilerini güncel örneklerle birlikte ele almış, kültürel özerkliğin sürdürülmesi açısından kapsamlı bir kavramsal çerçeve sunmuştur. Bu bağlamda gelecek araştırmaların, çalışmada ulaşılan bulgulardan hareketle sanatın özgürlükçü potansiyelini güvence altına alacak stratejileri daha ayrıntılı biçimde incelemesi, hem sanatın toplumsal işlevinin korunması hem de kültürel zenginliğin devamlılığı açısından kuramsal ve pratik düzeyde önemli katkılar sağlayacaktır.

7. KAYNAKÇA

- Adam, P. (1992). *Art of the Third Reich*. Harry N. Abrams.
- Adorno, T. W. (1984). *Aesthetic theory* (C. Lenhardt, Trans.). Routledge & Kegan Paul. (Original work published 1970)
- Althusser, L. (1971). Ideology and ideological state apparatuses. In *Lenin and philosophy and other essays* (pp. 127–186). New Left Books.
- Anderson, B. (1991). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism* (Rev. ed.). Verso.
- Andrews, J. F., & Shen, K. (2012). *The art of modern China*. University of California Press.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.
- Arendt, H. (1951). *The origins of totalitarianism*. Harcourt Brace.
- Barron, S. (Ed.). (1991). “Degenerate art”: The fate of the avant-garde in Nazi Germany. Abrams.
- Barthes, R. (1972). *Mythologies* (A. Lavers, Trans.). Hill and Wang.
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. Semiotext(e). (Orijinali Fransızca: *Simulacres et simulation*, 1981)
- Baudrillard, J. (1993). *Symbolic Exchange and Death* (I. H. Grant, Trans.). SAGE. (Original work published 1976)
- Bauman, Z. (1989). *Modernity and the Holocaust*. Cornell University Press.
- Bauman, Z. (1997). *Postmodernity and its discontents*. The New Press.
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.
- Benjamin, W. (1973). The work of art in the age of mechanical reproduction (H. Zohn, Trans.). In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (pp. 217–252). Fontana. (Original work published 1936)
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. Routledge.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (R. Nice, Trans.). Harvard University Press. (Original work published 1979)
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241–258). Greenwood.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature* (R. Johnson, Ed. & Trans.). Columbia University Press.
- Boyle, J. (2008). *The public domain: Enclosing the commons of the mind*. Yale University Press.
- Brecht, B. (1938). The Popular and the Realistic. In J. Willett (Ed.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (pp. 107–116). Hill and Wang.
- Castells, M. (2004). *The power of identity* (Rev. ed.). Blackwell.
- Chomsky, N. (1989). *Necessary illusions: Thought control in democratic societies*. South End Press.
- Clark, K. (2000). *The Soviet novel: History as ritual* (3rd ed.). Indiana University Press.

- Clark, T. J. (2006). *The sight of death: An experiment in art writing*. Yale University Press.
- Clifford, J. (1988). *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature, and art*. Harvard University Press.
- Cohen, S. F. (2001). *Failed crusade: America and the tragedy of post-communist Russia*. W. W. Norton.
- Cuno, J. (2008). *Who Owns Antiquity? Museums and the Battle over Our Ancient Heritage*. Princeton University Press.
- Dean, J. (2009). *Democracy and other neoliberal fantasies: Communicative capitalism and left politics*. Duke University Press.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. Minton, Balch & Company.
- Eagleton, T. (2000). *İdeoloji: Giriş* (M. Küçük, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Feliciano, H. (1997). *The Lost Museum: The Nazi Conspiracy to Steal the World's Greatest Works of Art*. Basic Books.
- Fitzpatrick, S. (1999). *Everyday Stalinism: Ordinary life in extraordinary times—Soviet Russia in the 1930s*. Oxford University Press.
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class: And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. Basic Books.
- Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972–1977* (C. Gordon, Ed.). Pantheon Books.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Vintage Books. (Original work published 1975)
- Freire, P. (1970). *Pedagogy of the oppressed* (M. B. Ramos, Trans.). Herder & Herder.
- Freud, S. (1927). *The future of an illusion* (W. D. Robson-Scott, Trans.). Hogarth Press.
- Friedland, R. (1997). *Scenes from Postmodern Life*. University of Chicago Press.
- Friedrich, C. J., & Brzezinski, Z. (1965). *Totalitarian dictatorship and autocracy* (2nd ed.). Harvard University Press.
- Fuller, M. (2007). *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*. MIT Press.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic Books.
- Giddens, A. (1990). *The consequences of modernity*. Stanford University Press.
- Goldfarb, J. C. (2001). *Civic and uncivic values in Poland*. Central European University Press.
- Golomstock, I. (1990). *Totalitarian art: In the Soviet Union, the Third Reich, fascist Italy, and the People's Republic of China*. HarperCollins.
- Golomstock, I. (1990). *Totalitarian art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*. Collins Harvill.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks* (Q. Hoare & G. N. Smith, Eds. & Trans.). International Publishers.
- Greenberg, C. (1961). *Avant-garde and kitsch*. In *Art and culture: Critical essays* (pp. 3–21). Beacon Press. (Original work published 1939)
- Groys, B. (2013). *The total art of Stalinism: Avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond* (Rev. ed.). Verso.
- Gupta, A., & Ferguson, J. (Eds.). (1997). *Culture, power, place: Explorations in critical anthropology*. Duke University Press.

- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications.
- Hesmondhalgh, D. (2007). *The cultural industries* (2nd ed.). Sage Publications.
- Hicks, D. (2020). *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*. Pluto Press.
- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. (Eds.). (1983). *The invention of tradition*. Cambridge University Press.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. Routledge.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2002). *Dialectic of enlightenment: Philosophical fragments* (E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1947)
- Jameson, F. (1981). *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. Cornell University Press.
- Kellner, D. (2003). *Media culture: Cultural studies, identity, and politics between the modern and the postmodern* (2nd ed.). Routledge.
- Kenez, P. (1985). *The birth of the propaganda state: Soviet methods of mass mobilization, 1917–1929*. Cambridge University Press.
- Kenez, P. (2001). *Cinema and Soviet society from the Revolution to the death of Stalin* (2nd ed.). I. B. Tauris.
- Kershaw, I. (2000). *Hitler 1889–1936: Hubris*. W. W. Norton.
- Kurt, M. (2020). *İkinci Dünya Savaşı ve öncesi dönemde toplumsal, siyasal olayların sanata yansması ve Türk sanat eğitimine etkileri* [Unpublished master's thesis]. Gazi Üniversitesi.
- Lessig, L. (2004). *Free culture: How big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*. Penguin Books.
- Linz, J. J. (2000). *Totalitarian and authoritarian regimes*. Lynne Rienner Publishers.
- MacGregor, N. (2010). *A history of the world in 100 objects*. Penguin.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
- Marcuse, H. (2007). *Tek boyutlu insan* (T. Birkan, Çev.). İthaki Yayınları. (Original work published 1964)
- McClellan, A. (2008). *The art museum from Boulée to Bilbao*. University of California Press.
- Mouffe, C. (2007). Artistic activism and agonistic spaces. *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 1(2), 1–5.
- Mullahi, A. (2014). The use of art and culture by politics in a totalitarian state (Albania). *European Scientific Journal*, 2(Special Edition), 120–125.
- Myers, B. R. (2010). *The cleanest race: How North Koreans see themselves—and why it matters*. Melville House.
- Nicholas, L. H. (1995). *The rape of Europa: The fate of Europe's treasures in the Third Reich and the Second World War*. Vintage.
- Orwell, G. (1949). *Nineteen eighty-four*. Secker & Warburg.
- Özkul, B. (2017, September 3). Totaliter zihniyet ve kültür. *Birikim*. (Online article). Retrieved from <https://www.birikimdergisi.com/haftalik/8489/totaliter-zihniyet-ve-kultur>

- Pearce, S. M. (1995). *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*. Routledge.
- Petropoulos, J. (1996). *Art as politics in the Third Reich*. University of North Carolina Press.
- Plamper, J. (2012). *The Stalin cult: A study in the alchemy of power*. Yale University Press.
- Polanyi, K. (1944). *The great transformation: The political and economic origins of our time*. Farrar & Rinehart.
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible* (G. Rockhill, Trans.). Continuum.
- Rancière, J. (2009). *The emancipated spectator*. Verso.
- Rees, A. L. (1997). *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*. British Film Institute.
- Reid, S. E. (2005). Cultural politics in the 1920s: The case of the Russian Association of Proletarian Artists. *Slavonic and East European Review*, 83(3), 465–486.
- Said, E. W. (1993). *Culture and imperialism*. Alfred A. Knopf.
- Said, E. W. (1994). *Representations of the intellectual*. Vintage Books.
- Schnapp, J. T. (2004). *Fascist Modernities: Italy, 1922–1945*. Stanford University Press.
- Shin, H. (2006). Cultural Politics and Cultural Policy in South Korea. *The International Journal of Cultural Policy*, 12(3), 281–297. <https://doi.org/10.1080/10286630600894787>
- Snyder, T. (2010). *Bloodlands: Europe between Hitler and Stalin*. Basic Books.
- Solzhenitsyn, A. (1973). *The gulag archipelago* (T. P. Whitney, Trans.; Vols. 1–3). YMCA Press.
- Sontag, S. (1975). Fascinating Fascism. *The New York Review of Books*, February 6, 1975.
- Spotts, F. (2002). *Hitler and the Power of Aesthetics*. Overlook Press.
- Starr, S. F. (1982). *Cultural policy in the Soviet Union*. Westview Press.
- Starr, S. F. (2004). *Red and hot: The fate of jazz in the Soviet Union, 1917–1980*. Limelight Editions.
- Stiglitz, J. E. (2002). *Globalization and its discontents*. W. W. Norton.
- Taylor, B. (1998). *Art for the Nation: Exhibitions and the London Public, 1747–2001*. Manchester University Press.
- Tilly, C. (1990). *Coercion, capital, and European states, AD 990–1992*. Blackwell.
- Varga-Harris, C. (2015). *Stories of house and home: Soviet apartment life during the Khrushchev years*. Cornell University Press.
- Velthuis, O. (2005). *Talking prices: Symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*. Princeton University Press.
- Vertov, D. (Director). (1929). *Kameralı adam [Man with a movie camera]* [Film]. Sovkino.
- Williams, R. (1983). *Culture and society: 1780–1950*. Columbia University Press.
- Wu, C. T. (2002). *Privatising Culture: Corporate Art Intervention Since the 1980s*. Verso.
- Yurchak, A. (2006). *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton University Press.
- Žižek, S. (2009). *Violence: Six sideways reflections*. Picador.

Zuboff, S. (2019). The age of surveillance capitalism: The fight for a human future at the new frontier of power. PublicAffairs.



ŞEKİLLER KAYNAKÇA

Şekil 2.1. <https://www.artchive.com/artwork/the-survivors-kathe-kollwitz-1923/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 2.2. <https://www.loc.gov/item/2017762891/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 2.3. <https://soviet-art.ru/wp-content/uploads/2016/07/AM-Gerasimov.-IV-Stalin-and-KE-Voroshilov-in-the-Kremlin.-1938-TG.jpg> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 2.4. <https://hvodinali.wordpress.com/wp-content/uploads/2023/02/image-148.png> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 2.5. <https://gallerix.ru/storeroom/1973977528/N/1732069683/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 2.6. <https://www.condor.cl/2020/01/06/27152/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 2.7. <https://www.dailyartmagazine.com/beat-the-whites-with-the-red-wedge/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 2.8. <https://thechinaproject.com/2021/02/22/xue-jinghua-and-the-red-detachment-of-women/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 2.9. <https://designyoutrust.com/2020/07/chinese-propaganda-posters-from-the-cultural-revolution-ages-1960s-1970s/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 2.10. <https://www.moma.org/slideshows/221> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 2.11. <https://lemad.ffi.ch.usp.br/node/5377> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 2.12. <https://exhibitions.ushmm.org/propaganda/nazi-artwork-in-the-beginning-was-the-word> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 2.13. <https://modernism101.com/products-page/art-photo/meyerhold-vsevolod-the-magnanimous-cuckold-an-evening-of-russian-constructivist-theatre-new-york-the-guggenheim-museum-1981/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 2.14. https://www.reddit.com/r/PropagandaPosters/comments/ljyhc7/artist_unknown_stalinists_broaden_the_front_of/#lightbox adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 2.15. <https://www.kaeferblog.com/wp-content/uploads/2009/03/dein-kdf-wagen.jpg> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 3.1. <https://peacehistory-usfp.org/ww2/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

- Şekil 3.2. <https://www.mutualart.com/Artwork/Mostra-della-Rivoluzione-Fascista---Roma/0B5018F4BBDCF87E60F590E3B313AF79> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.3. <https://www.neh.gov/humanities/2014/januaryfebruary/feature/culture-war> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.4. <https://archive.artic.edu/tass/204003> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.5. <http://dialecticsofmodernity.manchester.ac.uk/artefact/241> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.6. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/Gino_Boccasile_%281901-52%29_Tacete%21_Il_nemico_vi_ascolta._Cartolina_1941-42_Keep_quiet%21_The_enemy_listens_WWII_Italian_fascist_anti-British_propaganda_poster_postcard_Soldier_eavesdrops_Silence_agianst_espionage_Carlomorandi.net_No_known.jpg adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.7. <https://www.loc.gov/resource/ppmsca.55870/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.8. <https://fineartamerica.com/featured/love-is-in-the-air-original-mural-flower-thrower-my-banksy.html> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.9. <https://www.britannica.com/topic/Guernica-by-Picasso> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.10. https://www.archives.gov/exhibits/powers_of_persuasion/this_is_nazi_brutality/image_s_html/this_is_nazi_brutality.html adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.11. <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/famous-anti-fascist-art/heartfield-posters-aiz/butter-is-all> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.12. <https://chineseposters.net/posters/e15-355> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.13. <https://www.posterplakat.com/the-collection/posters/long-live-the-unity-and-brotherhood-of-the-workers-of-all-nation-pp-587> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.14. <https://rebeccambender.com/2014/10/28/propaganda-spanish-civil-war/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.15. <https://chineseposters.net/posters/e16-351> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.16. <https://museums.eu/collection/object/37437/feind-hort-mit-eisenbahn> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

- Şekil 3.17. <https://smarthistory.org/rivera-dream-of-a-sunday-afternoon-in-alameda-central-park/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.18. <https://www.artchive.com/artwork/chion-in-temple-gate-hiroshi-yoshida-1935/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.19. <https://revolutionsofsouthamerica.weebly.com/arpilleristas-womens-craft-as-a-form-of-protest.html> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.20. <https://americanhistory.si.edu/explore/stories/how-one-girl-helped-build-latinx-civil-rights-movement> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.21. <https://www.diegorivera.org/man-at-the-crossroads.jsp> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.22. <https://commonwealth-opinion.blogs.sas.ac.uk/2016/soweto-uprising-40-years-on-the-role-of-wits-students/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 3.23. <https://artsandculture.google.com/asset/the-problem-we-all-live-with-norman-rockwell-1894-1978/qwGpXUCsX0RPAQ?hl=en> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 4.1. <https://blog.nli.org.il/en/degenerate-art/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 4.2. <https://chinese posters.net/posters/e12-703> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 4.3. https://www.researchgate.net/figure/era-Mukhinas-sculpture-Worker-and-Kolkhoz-Woman-was-created-for-the-1937-Worlds_fig1_273338692 adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 4.4. <https://mashable.com/feature/nuremberg-rallies> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 4.5. <https://arte-util.org/projects/atelier-populaire/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 4.6. <https://artdogistanbul.com/iste-69-milyon-dolarlik-nft-tabanli-eserin-alicisi/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 5.1. <https://www.sonderklasse.uk/product/ein-volk-ein-reich-ein-fuhrer-poster/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 5.2. <https://www.alamy.com/stock-photo-the-defence-of-sebastopol-painted-by-alexander-deyneka-1899-1969-oil-76388601.html> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.
- Şekil 5.3. <https://www.wikiart.org/en/arno-breker/die-partei-1945> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 5.4. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748/installation_images/12492 adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 5.5. <https://www.archdaily.com/238238/the-barnes-foundation-building-tod-williams-billie-tsien/50182bbe28ba0d482400090e-the-barnes-foundation-building-tod-williams-billie-tsien-photo> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 5.6. <https://faroutmagazine.co.uk/comedian-the-meaning-behind-banana/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 5.7.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wehrmacht_\(Arno_Breker\)#/media/File:Bundesarchiv_Bild_146-1979-105-02,_Berlin,_Ehrenhof_der_Neuen_Reichskanzlei.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Wehrmacht_(Arno_Breker)#/media/File:Bundesarchiv_Bild_146-1979-105-02,_Berlin,_Ehrenhof_der_Neuen_Reichskanzlei.jpg) adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 5.8. <https://t24.com.tr/yazarlar/sebnem-senyener/tarihi-degistirmeyen-adam,18650> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 5.9. <https://www.ranker.com/list/north-korean-propaganda-posters-with-translations/melissa-sartore> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 5.10. <https://grupaoak.tumblr.com/image/66100800068> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 5.11. <https://www.flickr.com/photos/thomasfisherlibrary/48648213837?> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 5.12. <https://www.etsy.com/listing/1026211445/kim-jong-il-and-kim-il-sung-portraits> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 5.13. <https://www.architecturaldigest.com/story/banksys-self-shredded-painting-is-now-a-new-piece-called-love-is-in-the-bin> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 5.14 <http://www.terriwangard.com/2015/04/neuschwanstein-castle-used-by-nazis.html> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 5.15. <https://www.alamy.com/stock-photo-french-students-in-the-forum-mussolini-in-rome-1935-48343065.html?imageid=410D6901-0BBC-4507-809D-845C594DC9A2&p=291611&pn=1&searchId=b2512515c799e0b6d67fdf4504e98a96&searchtype=0> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

Şekil 5.16. <https://www.artnews.com/feature/benin-bronzes-explained-repatriation-british-museum-humboldt-forum-1234588588/> adresinden 25.05.2025 tarihinde erişilmiştir.

ÖZ GEÇMİŞ

Dursun Ali Kazan, Tokat Güzel Sanatlar Lisesi' ni 2014'te bitirdikten sonra 2015'te başladığı Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi, Resim-İş Öğretmenliği Bölümü'nden 17.07.2020 tarihinde mezun oldu. 2022'de OMÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Resim (Tezli Yüksek Lisans) programına başladı.

İletişim Bilgileri

ORCID ID : 0009-0002-5759-4869