

LEON GOLUB RESİMLERİNDE BİR TÜR BELLEK OLARAK FOTOĞRAFIN KULLANIMI

Engin ASLAN¹, İbrahim YILDIZ²

ÖZET

Leon Golub'un sanat eğitimi almaya başladığı yıllardan itibaren oluşturduğu fotoğraf arşivleri, onun, ileriki sanat yaşamı boyunca başvurduğu, ilk elden kaynaklar olmuştur. Sanatçı, söz konusu fotoğraflardan yararlanarak resimler yaratmış; ancak Golub, resimlerinde yerleşik algıların ötesine geçerek, fotoğrafik bir görüntünün değil, özdeksel olanın içeriği peşinden gitmiştir: yani gerçeğin! Nitekim onun, yaratmış olduğu sıra dışı resim dili, tam da bu bilinç içeriğini çözümlenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Golub, resim yapma eylemi içerisinde, fotoğrafın olanaklarını daha çok, bir tür bellek biçiminde kullanarak: zihinsel bir eylemselliği koşul olarak almıştır kendisine. Golub'un sanatında, fotoğraf/resim ilişkisinden kastedilen şey ise yalnızca bir figürün bakışının veya duruş görüntüsünün kopyalanması değildir. Tam da burada asıl üzerinde durulması gereken nokta, sanatçı tarafından ortaya konan bilinçli bir seçme eyleminde, resimlerini inşa ederken de benzer bir diyalektik sürecin işletilmiş olmasındadır. Bu makalede, bir sanatçı örneği olarak Leon Golub'un seçilmiş bazı resimleri üzerinden gidilerek, onun sanatı kavrayış biçimi içerisinde fotoğraf/resim ilişkisini nasıl kurduğu, resimlerinin henüz yapılanma sürecinde fotoğrafın ona, ne gibi olanaklar sağladığı ve fotoğrafı bir tür bellek olarak algılamasının, sanatına yapmış olduğu katkılar araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Savaş, Resim, Sanat, Bellek

Aslan, Engin. Yıldız, İbrahim. "Leon Golub Resimlerinde Bir Tür Bellek Olarak Fotoğrafın Kullanımı". *idil* 5.21 (2016):323-338.

Aslan, E. Yıldız, İ. (2016). Leon Golub Resimlerinde Bir Tür Bellek Olarak Fotoğrafın Kullanımı. *idil*, 5 (21), s.323-338.

¹ Arş. Gör., Niğde Üniversitesi, Eğitim Fakültesi / Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü / Resim- İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı, engin.aslan(at)hotmail.com

² Arş. Gör., Gaziantep Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi / Resim Bölümü, ibrahimyildiz.art(at)gmail.com

USAGE OF PHOTOGRAPHY AS A KIND OF MEMORY IN LEON GOLUB'S PAINTINGS

ABSTRACT

Leon Golub's photograph archives that he has been bringing together since the years he began getting art education are the firsthand resources that he refers throughout his further artistic career. The artist created paintings by taking advantage of such photos; however, Golub has pursued the content of materialistic things rather than a photographic image by going beyond the settled perceptions, namely, the reality! As a matter of fact, the extraordinary painting language created by Golub is based on his analysis of the contents of consciousness. Golub has regarded mental actuality as condition for himself using the facilities of photographs mostly as memory in the process of painting. In Leon Golub's art, what is meant by the relationship of photo and image is not only copying the gaze or position of a figure or image. What should be focused on is that there is a similar dialectical process in the action of a conscious selection while the artist composed his paintings as well. How Leon Golub established the relationship between photograph/painting in his way of understanding art, what kind of advantages photograph provides just at the structuring stage of his painting and the track of the contributions of the fact that he regarded photograph as a kind of memory are studied in the article.

Keywords: Photography, War, Painting, Art, Memory

GİRİŞ

Sanat, yüksek kültür ve estetik değer üretebilme yetisinin yanı sıra, sosyal/kültürel göstergeler yaratarak ve bu deneyimini sonraki kuşaklara aktararak, insanoğlunun toplumsal hafızasını da oluşturur bir bakıma. İnsanoğlu, binlerce yıl önce mağara duvarlarına çizdiği resimlerle, kendi yaşayış ve inançlarının izlerini günümüze değin ulaştırmışlardır, dolayısıyla mağara duvarlarındaki söz konusu göstergeler, fotoğrafın icadıyla birlikte üstlendiği, bir tür kayıt altına alma ve “o ana” tanıklık etme işlevine benzer bir bellek oluşturma eylemi olarak da görülebilir. Türker’e göre:

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

19. yüzyılın önemli buluşlarından biri hiç kuşkusuz fotoğraftır. John Berger’e göre: “Fotoğraf, yalnızca bir imge (yağlıboya resmin olduğu anlamda bir imge), gerçeğin taklidi değildir; aynı zamanda bir belgedir, ayak izi ya da ölünün yüzünden alınan maske gibi gerçeğin kendisinden doğrudan doğruya çıkarılmış bir şeydir” (Berger, 2003: 71). 17. yüzyılda Almanya ve İngiltere’de süreli yayımlanmaya başlayan ilk gazeteler, fotoğraf makinesinin keşfine değin, kimi toplumsal olayları küçük illüstrasyonlarla okuyucularına aktarmaktaydı. Ancak, 19. yüzyılda fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte, gazeteler fotoğrafın gerçekçi etkisinden yararlanan ilk meslek grubu içerisinde yer aldılar. Eş zamanlı olarak istihbarat ve polis tutanak kayıtlarında kullanılmaya başlayan fotoğraf, kısa süre sonra yaygınlaşarak; aile albümleri, haber röportajcılığı, savaş muhabirliği gibi pek çok alanda da kullanılmaya başladı. Görsel sanatlar alanında ise: 19. yüzyıl ortalarından itibaren David Octavius Hill, Claude Monet, Paul Cezanne ve Gustave Courbet gibi sanatçıların, eserlerinin yaratımında fotoğraflardan yararlandıkları bilinmektedir. 20. yüzyılın başlarında çok daha yaygın hale gelen fotoğraf, söz konusu sanatçılardan günümüze değin, sanatta ve gündelik hayat içerisinde farklı bağlamlarda kullanımı süregelenmektedir.

Geçtiğimiz yüzyılın sıra dışı sanatçılarından biri Leon Golub ise fotoğrafın sağlamış olduğu olanakları, sanat serüveninin büyük bir parçası haline getirerek, kimi toplumsal travmaların izlerini sürmüştür. Bu olgu, onun, hayat ile sanat arasında kurmuş olduğu dolaysız bağın nesneliliğinden kaynaklanmaktadır. Bilindiği üzere, her hangi bir fotoğrafın gerçekliği yansıtma olanağı, insan belleği ile karşılaştırıldığında: gerçekleşmiş olan bir “anı”, çok daha ayrıntılı bir biçimde gösterebilme yetkinliğine sahiptir. Başka bir deyişle: “Fotoğraf sadece kayıt altına alınmış durağan bir

görüntüden ibaret değildir. Başlı başına akan zamanın içerisinde koparılmış anlar olmakla birlikte, toplumun da sürekli başvuracağı bir "bellek" biçimidir" (Yıldız, 2015: 344). Nitekim Barthes'e göre fotoğraf: "gerçekten olmuş olan bir anın" (Barthes, 1996: 81) taşıyıcısı durumundadır. Golub'un toplumsal travmalar karşısındaki tutumu ile sanatı kavrayışı arasında doğrudan kurduğu ilişki nedeniyle, onun resim yapma eylemi ile fotoğrafın olanakları arasında, çok daha derin bir bağ kurmaktadır; çünkü söz konusu kimi toplumsal olaylara ait fotoğraflar, gerçekten olmuş olan bir "anın" göstergeleri durumundadır. Bu yüzden Golub, üretici etkinliğinin bir parçası haline getirdiği, sosyal/toplumsal travmaları imleyen her görseli, tarihsel gerçekliğinden koparılmış bir "an" olarak görmüş ve gerçekliği bu formuyla kavrayarak sanatını gerçekleştirmiştir.

Bütün bunların dışında fotoğraf, sadece tanık olma, kayıt altına alma ya da zamandan koparılmış bir anı belgeleme yetkinliğinin dışında, kendisini sanatın içerisinde tanılamıştır. Nitekim fotoğraf, teknik bir aktarım/gösterim nesnesi olmaktan çok, teknolojik gelişmelerin sonucunda ortaya çıkan, sanatın içerisinde yeni bir tür ifade öznesine dönüşmüştür. Ancak, bu makalede fotoğraf, bir tür tanık olma ve belgeleme işlevselliği bağlamında ele alınarak, konun sınırları dâhilinde kalınmasına özen gösterilecektir.

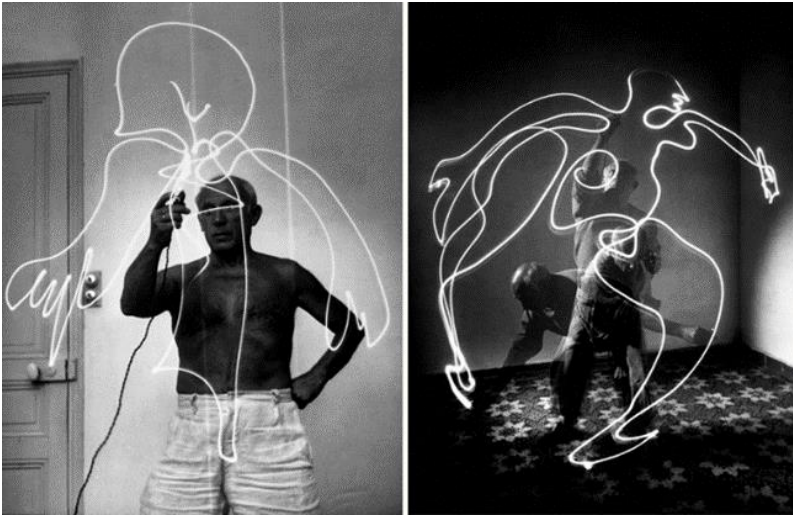
Fotoğrafın Kısa Tarihi

John Berger, babasının tabutu karşısında, onun cansız bedeninin portrelerini çizdikten sonra "*Ancak gerçek bir ölünün resmini yapmak daha da büyük bir aciliyet duygusu içerir*" (Berger, 2011: 9) derken, aslında babasına son bakışını resmetmiştir. Çünkü cansız bir bedeni resmetmek, içerikle bütünleşik biçimi yakalamak haricinde, tüm zamanların biricik bir anını yakalamanın derdine düşmektir. Kuşkusuz resim yapmak bir süreçtir ve yapılan resim bir yerde o sürecin resmidir. Ancak, söz konusu "fotoğraf" olduğunda, resim yapma eyleminde olduğunun aksine, sürecin daha da derinlerine inmek ve hatta en küçük birimine yani "o ana" inmek gerekmektedir.

Bir şeyin biricik olması, sanat eserlerinin değerli olma sebebi gibi onun değerini de biricik kılmaktadır. Örneğin, dünyada eş benzeri olmayan el yapımı bir cep saati, ya da tarihteki önemli şahısların kendi ellerinden çıkma mektuplar veyahut iyi bilinen bir ressamın eserlerinden her biri biricik ve kıymetlidir. Şüphesiz fotoğrafın değeri de, bir şekilde zamandan koparılmış biricik bir "anın" kaydı olmasından gelmektedir.

Yunanca ışık anlamına gelen "*photos*" ve yazı anlamına gelen "*graphes*" kelimelerinin birleşiminden oluşan, yani "ışıkla yazmak" anlamına gelen fotoğraf,

ışığa duyarlı kimyasalların verdiği tepki sonucu iki boyutlu bir yüzeyde oluşan bir tür resimdir aslında. Pablo Picasso'nun, 1949 yılında düşük enstantane ile çekilmiş fotoğraflardaki ışıkla çizimleri bu tanımın belki de tam karşılığıdır. (Görsel: 1) Ancak, resim ile fotoğrafın aynı şey olmadığını söylemek gerekmektedir. Resim yapmak, bilinçli bir yapma-etme eylemi iken fotoğraf, bilinçli bir seçme eylemidir.



Görsel 1: Pablo Picasso'nun boşlukta ışıkla çizdiği desenler, 1949

Fotoğrafın keşfi ile birlikte onun "*belgeleme aygıtı*" olarak kullanılması kaçınılmaz olmuştur ve bu keşif zamanı durdurmaya başarmış ilk ve son keşiftir. John Berger, "*an*" kavramı için, "*geçmiş, gelecek bütün zamanlar içinde biricik bir an*"(Berger, 2011: 9) olduğunu söyler. Fotoğraf ise bu anı kaçınılmaz bir sonsuzluğa doğru uğurlamaktadır.

Camera Obscura (karanlık kutu) ile ilk fotoğraf denemelerini Thomas Wedgwood yapmış olsa da, 1826 yılında Fransız Joseph Nicephore Niepce sekiz saat pozlama süresi olan fotoğrafı kaydetmeyi başaran ilk kişidir. Louis Jacques Mande Daguerre, Hippolyte Bayard ve William Henry Fox Talbot gibi bilim insanları ve araştırmacılar, fotoğraf üzerinde çalışmış ve kayda değer sonuçlara ulaşmışlardır. 1878 yılına kadar fotoğraf üzerine üst üste gelişmeler olmuş, çeşitli yöntemlerle çeşitli makineler üretilmiştir. 1847'de sadece Paris'te 2000 kamera ve yarım milyondan daha fazla fotoğraf filminin ilk hali olan gümüş levhalar satılmıştır. Hatta Londra

Üniversitesi, 1856'da fotoğrafçılık bölümünü kurmuş ve böylelikle "fotoğrafçılık" meşrutiyetini kazanmıştır. Ancak, Edward James Muggeridge'in ilginç deneyine kadar, görüntünün hareketli olabileceği belki de hiç düşünülmemiştir. Muybridge, en çok merak edilen bir sorunun (*Bir at dötrnala koşarken dört ayağı birden aynı anda yerden kesilir mi?*) cevabını bir deneyle bulmuştur. Bunun üzerine, bir atın hareket halindeki görüntüsünü yakalamaya çalışan Muybridge, 1878'de fotoğraf makinelerinden meydana getirilmiş bir düzenek kurarak, 1/1000 enstantane hızıyla, bir dizi fotoğraf çekmeyi denemiş ve bunun sonucu olarak dünyanın ilk hareketli görüntüsünü elde etmeyi başarmıştır. Böylece, sinemanın da temelleri atılmış, günümüze kadar ilerleyen çok gelişmiş bir sektöründe öncülüğünü yapmıştır.

Seçilmiş Örnekler Üzerinden Leon Golub'un Sanatı

1922 yılında Chicago'da, orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Leon Golub, ailesinin desteği ile küçük yaşlardan itibaren sanat eğitimi almıştır. Golub'un almış olduğu sanat eğitimi, onun, ileriki sanat yaşamında oldukça önemli bir yer teşkil etmiştir. Golub, yirmili yaşlarına geldiğinde ise Chicago Üniversitesi'nde Sanat Tarihi üzerine eğitim görmüş, sonrasında üç yıl kadar Chicago Sanat Enstitüsü'nde sanat eğitimi alan Golub'un, ilk çalışmaları soyut-dışavurumcu olarak nitelendirilmektedir. Golub, sanat yaşamının henüz ilk yıllarında, resim yapma eyleminin bir parçası olarak, malzemeyi kullanma yöntemleri üzerinde yoğunlaşmış ve buradan edindiği kimi deneyimleri, daha sonraki sanat hayatı boyunca geliştirerek yapıtlarına uygulamıştır. Sanat Tarihi üzerine almış olduğu eğitim, onu, özellikle Yunan, Roma ve Asur sanatlarında uzmanlaştırmış ve sanatının temel dayanaklarını yaratmasına olanak sağlamıştır.

Golub'un sanat serüveninin asıl dönüm noktası ise Cezayir ve Vietnam Savaşı'nın kendisinde yarattığı travmalardır denebilir. Fransa'nın Cezayir işgali devam ettiği yıllarda, Paris'te yaşayan Golub ve yine kendisi gibi sanatçı olan eşi Nancy Spero, Avrupa geneline yayılan savaş karşıtı protestolara destek vererek, Fransa'nın Cezayir halkına uyguladığı şiddeti reddetmişlerdir. Söz konusu savaşın etkileri sürerken, bir yandan da Amerika'nın Vietnam işgali giderek tırmanan çatışmalarla içinden çıkılmaz bir duruma dönüşmüştür. Vietnam savaşı olanca şiddetiyle devam ederken, Golub ve Spero 1964 yılının sonlarına doğru ABD'ye dönerek New York'a yerleşme kararı almışlardır. Burada bir atölye kuran Golub, şiddetlenen Vietnam savaşının, sanat algısındaki değişiminin bir yansıması olarak büyük boyutlu resimlere yönelir ve "şiddet" konusu Golub'un sanatının vazgeçilmez bir unsuruna dönüşmüştür.

Günümüzde modern hayatın önemli bir parçası haline gelen fotoğraf, bir tür belgeleme, tanık olma ve zamandan koparılan anın kayıt altına alınmasıdır bir bakıma.

Ayrıca, teknolojinin hızla geliştiği günümüzde, fotoğraf, dünyanın herhangi bir yerinde gerçekleşen, doğal afet ya da şiddet vb. sosyal/toplumsal olayları, çok kısa bir süre içerisinde evrensel boyutta dolaşıma açarak kolektif bilinç ve farkındalık yaratma yeteneğine sahiptir. Bunun içindir ki; fotoğraf günümüz insanının bir tür kolektif belleği durumundadır denebilir. Fotoğraf, İnsan yaşamının her anına tanıklık etme ve kayıtlarına alma yetkinliğinden dolayı, aynı zamanda arşivleme olanağı da olan bir araca dönüşmüştür. Berger'e göre fotoğraf: "Geçmiş, gelecek bütün zamanlar içinde bu "an" biriciktir: bir daha hiç görülmeyecek olanı, bir kez olmuş ve bir daha hiç olmayacak olanı çizmek için son fırsat" (Berger, 2003: 9). Dolayısıyla, zamanın, tek düze ve yok edilemeyecek bir kavram olduğu düşünüldüğünde, Susan Sontag'ın: "fotoğraf toplamak dünyayı biriktirmektir" (Sontag, 2008: 2) sözü ile doğrudan örtüşmektedir. Amerikalı sanatçı Leon Golub, Sontag'ı doğrular nitelikte bir sanat algısına sahiptir ve bu nedenle, sanat hayatı boyunca gazetelerden, dergilerden kestiği ve ajanslardan satın aldığı fotoğraflarla bir tür arşiv oluşturmuş ve söz konusu fotoğrafları, resimlerinin yaratımında bir tür başvuru kaynağı olarak kullanmıştır. Golub'un konuya ilişkin görüşü şöyledir:

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

Golub'un sanat serüveninde dikkate değer bir dönüşüm yaratan Vietnam Savaşı'nın kısa tarihine değinmek gerekirse: Vietnam Savaşı, 1945 yılında Vietnam halkının, Fransız kolonilerine karşı başlattıkları mücadeleleriyle başlamış ve 1954 yılında ise ülke, anti-empyalist "Kuzey" ve Amerika yanlısı "Güney" olmak üzere ikiye bölünmesiyle sonuçlanmıştır. Bu bölünmeden sonra Amerika 1963 yılında savaşa dâhil olmuş ve sıcak çatışmaya girerek 1973 yılına kadar da doğrudan taraf olarak savaşmıştır. Vietnam Savaşı, dünya halklarının o güne değin şahit olduğu savaşlardan farklı olarak, çokuluslu medya ve basın gözlemediği bir savaş olmuştur. Söz konusu savaşı milyonlarca insan televizyon ekranlarından izleyerek orada yaşanan savaşa tanıklık etmiştir. Vietnam Savaşı'nın en şiddetli dönemleri 1965-71 yılları arasında Amerikan birliklerinin Kuzey Vietnam'a yaptığı harekâtın sonucunda gerçekleşmiştir. Amerikan ordusu tarafından söz konusu harekât ile binlerce sivil halk acımasızca katledilmiş ve tıpkı Goya'nın ölümsüzleştirdiği "3 Mayıs 1808" resminde Napolyon ordularının İspanyol halkına yapmış olduğu, "kurşuna dizme" eyleminin bir benzerini, Amerikan birlikleri Kuzey'e doğru ilerleyişi sırasında Vietnamlı köylülere yaşatmıştır. Sanatçı, Goya'nın tanıklığına benzer bir vahşet karşısında, devraldığı muhalif kültüre kendisini bağlayarak, sanatını var etmiştir. Batı sanatında, Goya'dan Max Bekman'a kadar birçok sanatçının ortak konusu olan "savaş" ve "şiddet" teması ise muhalif sanatın ortak paydası olarak

karşımıza çıkmaktadır bir bakıma. Dolayısıyla, Golub'un sanat algısı, benzer bir kültür içerisinde biçimlenerek, onun resimlerine doğrudan yansımıştır. "Şiddet" olgusunu sanatının merkezine alan Golub, şunları söylemiştir:

Her zaman şiddet benim konum olmuştur. Bunun kökeni tamamen kendimdedir (...) Bu gibi konularla uğraştığımdan beri yapmaya çalıştığım şey, yaptığım işin ne anlama geldiğini anlamaya çalışmaktı ve yaptığım işi kendi görüşümün bir enstrümanı haline getirmeye çalıştım. (Procuniar, 1995: 53-68).

Leon Golub'un sanatında büyük bir kırılma yaratan Cezayir ve Vietnam savaşlarına ait görseller, fotoğrafın teknik olanaklarının elverişliliğiyle birlikte geniş kitlelere ulaşmıştır. Çokuluslu dünya medyası her iki savaşta da önemli bir rol oynamış ve söz konusu savaşlara ait "şiddet" görüntülerini kamuoyu ile paylaşmışlardır; ancak burada, Fransız ve Amerikan hükümetlerinin öngöremediği bir şey gerçekleşir ve kamuoyu ile paylaşılan bu görüntüler, uluslararası toplumda infiale yol açarak, savaş karşıtı bir kültürün de ilk nüvelerini oluştururlar. 1960'larda tüm dünyada büyüyen öğrenci hareketleri ile birleşen sanat hareketleri hızla daha geniş kitlelere ulaşarak savaş karşıtı muhalif bir kültürün gelişmesine olanak sağlamıştır. Nitekim Golub ve Spero, Amerika'ya döndükten sonra Chicago'da aktivist sanatçılardan oluşan 'Monster Roster' adında bir topluluğa katılmışlardır. Golub'un sanat serüveninde önemli bir yer tutan bu topluluk içerisinde; sanatçılar, öğrenciler ve her kesimden aydınlar yer almaktaydı ve tüm dünyada yaşanan toplumsal olaylara, kamuoyunun dikkatini çekebilmek amacıyla sıra dışı gösteri ve eylemler yapan bir grup olarak bilinmekteydi. Sosyal açıdan çok etkin olan bu grup, sürekli olarak toplantılar, sokak eylemleri ve eş zamanlı olarak farklı kentlerde savaş karşıtı protestolar organize ederek, toplumsal bir muhalefet yaratmayı hedeflemişlerdir. Sanatçı Carl Andre, bu süreçte Amerika'nın politik tavrına yönelik şunları söylemiştir:

Vietnam'daki savaş hammadde için yapılan bir savaş değildir, bu savaş dünya halklarına her şeyi radikal bir biçimde değiştirmeyi istememenin daha iyi olacağını çünkü eğer böyle yaparlarsa Amerika'nın hemen işgalci ve cezalandırıcı bir kuvvet göndereceğini göstermek içindir (aktaran Clark, 2011: 156).

Faith Ringgold'un 1967 yılında yaptığı "Bayrak Kanıyor" adlı eseri ise ülkede büyük bir tartışma yaratmış ve daha sonrasında da birkaç arkadaşıyla birlikte tutuklanmalarına yol açmıştır. Toby Clark ise söz konusu resim için şunları söylemiştir:

Ringgold, basit bir imgeyi rahatsız edici bir belirsizlik içerisinde sunabilme başarısını göstermiştir. Düz ve sade renklerin kullanıldığı yüzey, bayrağın ardında kol kola girerek beceriksizce poz veren beyaz bir çift ile siyah bir adamın yüzlerindeki anlamsız ve boş ifadeleri ile uyuşmaktadır. Siyah adam sağ elini sadakat yemini eder veya veyahut bir yarayı kapar gibi kalbinin üzerinde tutarken, sol elinde küçük bir bıçak taşımaktadır. Bayrağı kullanan protest çalışmaları içerisinde çok az örnek onun ulusal birliği sembolize etme işlevini bu derece etkili bir şekilde kaybettiren bir tezat yaratmıştır (Clark, 2011: 154-155).



Görsel 2: Guerilla Art Action Group, Kan Banyosu, New York, 1969

Vietnam savaşı olanca şiddetiyle sürerken, Amerika'nın birçok kentinde hükümet politikaları protesto ediliyordu; ancak bu eylemlerin odağında New York şehri vardı. Jean Toche, Faith Ringgold gibi sanatçıların destek verdiği "Gerilla Sanat Eylem Topluluğu" (Görsel: 2) adındaki aktivist grup, New York Modern Sanat Müzesinin yönetiminden tüm Rockefeller ailesinin çekilmesi için 18 Kasım 1969 günü müzede gerçekleştirdikleri eylemle dikkat çekmişlerdi:

Birdenbire ortaya çıkarak giriş zeminine yüzlerce broşür yaymışlar ve daha sonra (...) birbirleriyle boğuşarak giysilerini parçalamışlar ve çantalarında getirdikleri hayvan kanı torbalarını çıkartıp patlatarak etrafa yaymışlardır (Clark, 2011: 153).

Modern sanatlar müzesinin 1960 öncesinde Avangart sanata olan desteği bilinmekle birlikte, bu tarihten sonraki dönemlerde Rockefeller ailesinin yönetimde söz sahibi olmasıyla birlikte, muhalif sanatçılar bu ailenin finanse ettiği müzenin belli bir eğilimdeki sanatı destekleyeceğini savunarak protesto eylemleri gerçekleştirmişlerdi. Nitekim: "David Rockefeller'ın (Modern Sanat Müzesi Mütevelli Heyeti Başkanı) hissesinin bulunduğu Kaliforniya Standart Petrol Şirketi,

fabrikalarından birini Birleşik Teknoloji Merkezi'ne (UTC) Napalm üretimi için kiralamıştır" (Clark, 2011: 153). Bu bilgi doğrultusunda söz konusu aktivist grup, Vietnam'da sivil halk üzerinde kullanılan napalm bombalarının üretiminden Rockefeller ailesini suçlamışlardır. Dolayısıyla, müzenin finans kaynağının meşruiyetini ve sanat kurumlarının iktidar tarafından nasıl dizayn edildiğini tartışmaya açarak, dikkatleri bu yöne çekmek istemişlerdir.

Tüm bu süreç boyunca Amerika, Vietnam'ın direncini kıramamakla kalmamış her başarısız operasyonun ardından daha büyük bir güçle saldırmıştır; ancak sonucu lehine çevirebilecek ilerlemeyi bir türlü kaydedememiştir. Dolayısıyla Amerika'nın bu saldırgan tavrının sonuçları, gazete ve televizyonlara yansarak Amerika'nın Asya'daki meşruiyeti tartışılabilir hale getirmiştir. Vietnam'da kullanılan napalm bombasının yarattığı vahşetin fotoğrafları basına sızdığına ise Amerikan hükümetine karşı tüm dünyada protestolar gerçekleştirilmiştir. "Sanat ve Küreselleşme" başlıklı yazısında, Ayan, şunları söylüyor:

Sinemanın icadıyla bir araya gelen savaş ve kitle kültürü, televizyonun icadıyla iyiden iyiye hız kazanırken, endüstrilemiş toplumların da vazgeçilmez aracı olup çıktı. 1960'ların sonlarında Vietnam savaşı televizyondan yayımlandığı için, toplum artık çevresinde olup bitenlerin farkında olup, zamanın Amerikan "Hollywood" sahnelerinde çekilen sahte savaş filmlerini yutmuyordu. Vietnam'daki görüntüler, artık toplumlara rahatsız edici hale geldiğinden, yayımlanan haber programlarına belli sınırlamalar getirilmeye başlandı. (http://mujdeayan.com/tr_TR/index.php/2016/01/16/sanat-ve-kuresellesme/)



Görsel 3: Golub'un fotoğraf arşivinden bir görüntü.

Döneminin birçok sanatçısı gibi Golub da bu süreci yakından takip ederek, gazete ve dergilerde yer alan, gerek savaş, gerekse güncel haberlere ilişkin kimi haber,

belge ve fotoğrafları büyük bir dikkatle arşivlemiştir (Görsel: 3). Golub, şiddetlenen Vietnam savaşının, sanat algısındaki değişiminin bir yansıması olarak büyük boyutlu resimlere yönelir “savaş” ve “şiddet” konusunu Golub, sanatını odağı haline getirir.



Görsel 4: Leon Golub, New York, 1979

Kuşkusuz bu dönüşümün nüveleri, onun sanat ve hayat ile kurduğu diyalektikte aranmalıdır; çünkü sanatçının hayatı kavramak için giriştiği bu yöntem aynı zamanda onu, başka türlü bir zihinsel kavrayış geliştirmekle yükümlü kılmıştır. Golub'un resimleri, 1960'lı yıllardan itibaren toplumsal bir içerik kazanarak açıkça siyasallaşmıştır. Dolayısıyla, içerisinde bulunulan savaş ortamı, birçok aydın gibi Golub'u da derinden etkilemiş ve dikkatini bu yönde toplamasına imkân sağlamıştır. Bu süreçte, çalışma yönteminde de farklı uygulamalara giden Golub; ham keten bezi üzerine boyayı katmanlar halinde sürerek, pigment ve vernik gibi farklı malzemeleri bir arada kullanmıştır.

Golub, fotoğrafı, aynı zamanda bir tür bellek biçimi olarak gördüğünden dolayı, eserlerinin yaratımında, bu görselleri referans olarak kullanmaktadır. Sanatçı, zihninde başlattığı eylemi, yüzey üzerinde farklı olanaklarla, yeni bir anlam oluşturma çabası içerisine girdiğinde, fotoğrafların salt gerçekliğini, resminin temel dayanağı haline getirmektedir (Görsel: 4). Nitekim burada Golub, fotoğrafların olduğu gibi kopyalanarak tuvale aktarılmasından söz etmemektedir: fotoğrafı bir tür veri olarak

göreyerek, tuval yüzeyini, bir anlam oluşturma ve düşüncenin test edildiği bir alan olarak görmektedir. Golub, konuyla ilgili açıklamaları ise şöyledir:

Yaptığım figürlerin 'gerçek' olmasını istememin haricinde hiç bir mantığı yok bu işin! Kişilerin davranışları ve durumları güncel ve anlamlandırılabilir olmalı. (...) Çoğu zaman bir figürü pek çok fotoğraf kullanarak oluştururum bunun sebebi de istediğim etkiyi oluşturabilme çabasıdır (Procuniar, 1995: 53-68).

Golub, kısa bir süre sonra "Vietnam" (Görsel: 5) ve "Napalm" (Görsel: 6) başlıklı resimlerini, kişisel arşivinden yararlanarak çalışmış ve resimlerini New York'ta sergilediğinde ise olumlu tepkiler almıştır. Golub'un siyasi iktidar ile olan hesaplaşması bu sergi ile gün yüzüne çıkmış ve bundan sonraki sanat serüveninin yönünü işaret etmiştir. Sanatçı, özellikle "Vietnam" başlıklı resimlerde tuvalde eksiltmeler yapmış ve sonraki çalışmalarında da bu yöntemi uygulamaya devam etmiştir. Çalışma yöntemi olarak seçtiği bu teknikte: keten bezi üzerinde çeşitli kesici aletler kullanarak eksiltme, kesme ve kazıma gibi çeşitli yöntemler kullanarak resimlerini inşa etmiştir. Golub, her ne kadar "Vietnam" başlıklı resimlerini daha genelleyici bir başlık olan "Assassins" (Katiller) başlığı altında toplamış olsa da daha sonra yeniden "Vietnam" olarak isimlendirmiştir. Böylelikle sadece "çatışkı" teriminin belirli bir mekân ve zaman bildirecek betimlememiş aynı zamanda savaşın karmaşasını ve ahlaki dönüşümünü, adil olmayan bir savaşta sadece öldürmek için kiralanmış askerlerin sivilleri katledişini -tarihsel süreçte- belgeler nitelikte resmetmiştir.



Görsel 5: Leon Golub, Fotoğraf kaynakları ile "Vietnam II", Tuval üzerine akrilik, 304x1219 cm, 1973

Söz konusu eserlerde sıra dışı bir çözümleme yöntemi olarak, sanatçının tam da yaratmak istediği türden bir gerilimi olanaklı kılmıştır; nitekim bunu, savaşların ve şiddet olgusunun insanoğluna yaşattığı dehşeti yansıtabilmenin bir yolu olarak görmektedir. Golub'un "Vietnam I ve II" resimlerinin teması, İspanyol ressam Goya'nın "Madrid'de 3 Mayıs 1808" isimli tablosu ile paralellik taşır. Kurşuna dizilme resimlerinde, idam mangası ve karşılarında kurşuna dizilmek üzere olan siviller görülmektedir. Fakat "Vietnam I ve II" resimleri, diğer kurşuna dizilme sahnelerinden fark edilebilir bir biçimde ayrılmaktadır. Diğer resimlerin aksine "Vietnam II" resminin bütününe bakıldığında idam mangası sol tarafta, siviller ise sağ tarafta yer almakta, bir çeşit yayılım ateşine maruz kalan siviller izleyiciye doğru yönelerek canlarını kurtarmak için kaçmaktadırlar. Bu görüntüler günümüz modern savaşlarında yaygın bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Golub, kendisiyle yapılan bir görüşmede, konuya ilişkin şunları söylemiştir:

Vietnam tuvallerinde yapılan kesmeler nispeten keyfiydi. Yine böyle bir kesmeyi önceden gözden çıkardığım bir tuvalde yaptım. Yaptığım şey değiştirilemez bir gerçeğe dönüşmeye başladı ve bu sadece yapısal olarak değil aynı zamanda psikolojik ve belki de öykünme yoluyla bu hale geldi... (...) Sonra kesmeleri büyüttükçe büyüttüm (...) Ve sonunda kestiğim kısımlar tank ve savaş gemisi negatifleri gibi görünen şekillere dönüştüler (Procuniar, 1995: 53-68).



Görsel 6: Leon Golub, Napalm I, tuval üzerine akrilik, 294x 502 cm, 1969

Napalm resimleri Leon Golub'un sanat tarihi bilgisi ile birleştiğinde, resimlerinin kısmen Yunan heykel ve rölyef sanatına kısmen de Roma sanatına dayandığı görülmektedir. Resimlerinde sanatçının biçim olarak kazımlarla katmanlı boyamaları napalm bombasının yakıcı etkilerini gözler önüne sermektedir. Napalm resimleri ile Golub, yanmış, çürümüş insan bedenlerini izleyiciyle çarpıcı bir şekilde karşı karşıya getirmekte, böylelikle hiçbir medya ağında görülemeyecek olan Amerikan politikalarının sorgulanışını ve geri dönüşü mümkün olmayan yitık hayatları gözler önüne sermiştir. Dönemin koşulları göz önüne alındığında: Golub'un sanatının, belli bir tarihsel anda gerçekleşen nesnel koşulların dinamikleriyle biçimlendiği anlaşılmaktadır. Goya'nın "3 Mayıs 1808" resminden, Golub'un "Vietnam" resimlerine kadar olan tarihsel süreç, çağının tanığı olarak: sanatçı bağlamında değerlendirildiğinde, her tarihsel süreç içerisinde Goya'nın söz konusu resmi, farklı anlatım olanaklarıyla yeniden gündeme gelmiştir. Tarihsel bir sıralama ile Manet, Otto Dix, Picasso gibi sanatçılar, kolektif belleğin zayıfladığı dönemlerde, gerek uyarıları bakımından, gerekse ön gördüğü sonuçları bakımından, bu türden bir bilinç içeriğini insanoğluna hatırlatma gereği duymuşlardır. Dolayısıyla, Golub'un 'Vietnam' resimleri, tıpkı Picasso'nun, İspanya İç Savaşı'nda, Guernica'da yüzlerce insanın Nazi uçaklarından atılan bombalarla katledilmesine gösterdiği reflekse benzer bir tutum sergilemiş olması, kendisini aynı gerçeklik kültürüne bağlıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Arnason, Golub'un söz konusu resimleri için şöyle söyler:

Golub, böylece figürlerindeki kalabalıkla seyircide etkili olmuş, acımasızca seyirciyle göz temasında bulunacak biçimde kurduğu kompozisyonunda, işkenceleri sırtıtarak insanlığın ve savaşın acımasızlığını gözler önüne sermiştir. Kurban ve suçlu arasındaki gerilimi, izleyici suç ortaklığı ediyormuş gibi verecek şekilde sunmuştur (Arnason, 1986: 651).

Golub, "Vietnam" resimlerinde olduğu gibi fotoğraflardan yararlanarak, 1980'li yıllarda bir dizi resim yapmış ve sergilendikleri dönemde oldukça dikkat çekici bulunmuştur. Carter Ratcliff ise söz konusu resimler için şu yorumda bulunmuştur: "Medya görüntüleriyle oluşturduğu Katiller ve Paralı Askerler resimleri ile Golub, bizi hükmeden gücün dehşet verici gerçekliğiyle yüzleştiriyor, bizi dışarıdan resmediyor" (Ratcliff, 1984: 75).

Golub'un bütün bir sanat yaşamına baktığımızda, sanatsal üretimlerini üç döneme ayırabiliriz. Örneğin, erken dönem eserlerinde Primitif sanattan, eşi Spero İtalya'da kaldıkları süreçte ve Amerika'ya döndükten sonraki uzunca bir süre: "güç" ve "vahşet" kavramlarını çokça barındıran resimlerinde Etrüsk ve Roma sanatından ve ayrıca arkeolojik kalıntılar, heykel ve fresklerden oldukça etkilendiği görülmektedir. Özellikle Amerika'ya döndükten sonraki süreçte ise "savaş ve şiddet" olgularıyla ilgilenerak sanatını biçimlemiş ve bu dönem içerisinde, iktidarların yıkıcı faaliyetlerine odaklanarak; "savaşlar", "İşkenceler", "şiddet ve saldırganlık", "ırksal eşitsizlik", "cinsiyet belirsizliği ve baskı" gibi temaları konu edinen sanatçı,

çalışmalarına tarihsel/toplumsal travmalar içerisinde yön vermiştir denebilir. Golub'un üçüncü dönem sanat algısına baktığımızda ise tema olarak "ölüm" olgusu üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Sanatçının belki de yaşının oldukça ilerlemesinden kaynaklı bu durum, onun resimlerine: köpekler, aslanlar ve iskeletler gibi ölümü çağrıştıracak ve birer sembol olarak algılanabilen imgeler yansımıştır.

SONUÇ

Golub'un sanat serüveninin büyük bir parçası olan fotoğraf, onun üretici etkinliğinin bir parçası haline getirdiği resimlerinde, sanatçının bir tür bellek olarak başvurduğu kimi yapıtları üzerinden gidilerek, sanat ve hayat üzerine düşünce biçimini ve resimlerinin yaratımında başvurduğu fotoğrafların ne türden bir zihinsel eylemle resme dönüştürdüğünün yanıtları aranmıştır. Golub'un resim yapma eylemi, bir bakıma kendi çağına yapmış olduğu tanıklığın koşulları içerisinde biçimlenmiştir. Başka bir deyişle, toplumsal ve siyasal olgular onun sanatının ön koşulu durumundadır. Golub, tüm bu olguların, özellikle fotoğraflara yansıyan yönüyle ilgilenmiş, resim ile fotoğrafı diyalektik bir düşünceyle bir araya getirerek sanatını yapılandırmıştır. Neredeyse bütün sanat yaşamı boyunca, bu yönteme sadık kalıp ve fotoğrafın gerçeklik alanını, kendi resimlerinin varoluşsal alanı içerisinde biçimleyerek, sanatını doğrudan hayatın algılanışına ve değiştirilip/dönüştürülmesine yönelik bir tür zihinsel eylem olarak algılamıştır. Nitekim Golub'un sanatı, kendisini bağlamadığı Goya'dan günümüze değin, modern kültürün gerçekçilik alanında kendisini tarif ederek, yerleşik sanat tarih yazımının dışında yer alan bir sanatçı örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKLAR

Arnason, H. Harvard. *"A History of modern Art"*, Painting, Sculpture, Architecture, Photography. London: Thames And Hudson, 1986.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkkırkbeş, 1996.

Berger, John. *"O Ana Adanmış"*. Yurdanur Salman- Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Berger, John. *"O Ana Adanmış"*. Çev. Yurdanur Salman- Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.

Clark, Toby. *"Sanat ve Propaganda"*. Çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.

Ratclif, Carter. *"Theater of Power"*. New York: Art in America, 1984.

Sontag, Susan. *"Fotoğraf Üzerine"*. Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.

Strauss, David Levi, "Where The Camera Cannot Go". *Aperture*, no. 162, 52- 64. Winter, 2001.

Türker, Nurdan. "Basında fotoğrafın kullanılması, fotoğrafın altyazı ile birlikte olayı ve durumu biçimlendirmesi". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul: 2006.

Yıldız, İbrahim. *"Sanat Ve Estetikte Asal Değerler Mekân Zaman"*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara: 2015.

Ayan, H. Müjde. "Sanat Ve Küreselleşme" (16 Ocak 2016) 10 Şubat 2016. <http://mujdeayan.com/tr>

Procuniar, David. "Leon Golub". New York: *Journal of Contemporary Art*, 1995. 16 Ocak 2016. <http://www.no-art.info/golub/interview-en.html>