



**İLLÜSTRASYON SANATÇISININ
TOPLUMSAL KİMLİĞİ VE
TOPLUMA ETKİLERİ
Yüksek Lisans Tezi**

Sevda KAÇTI

Eskişehir 2019

İLLÜSTRASYON SANATÇISININ TOPLUMSAL KİMLİĞİ VE TOPLUMA ETKİLERİ

Sevda KAÇTI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Grafik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Sevim SELAMET

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Mayıs 2019**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Sevda KAÇTI'nın "İllustrasyon Sanatçısının Toplumsal Kimliği ve Topluma Etkileri" başlıklı tezi 13 Mayıs 2019 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Grafik Anasanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Sevim SELAMET

İmza



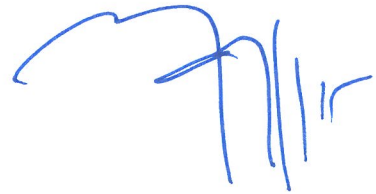
Üye : Prof. T. Fikret UÇAR



Üye : Doç. Fuat AKDENİZLİ



Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



ÖZET

İLLÜSTRASYON SANATÇISININ TOPLUMSAL KİMLİĞİ VE TOPLUMA ETKİLERİ

Sevda KAÇTI

Grafik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019

Danışman: Prof. Sevim SELAMET

İnsanın temel arayışlarından biri olan varoluşunu anlamlandırmak; insanın kendisiyle birlikte yaşadığı çevreyi ve toplumu özümseyerek geliştirmesiyle sağlanmaktadır. Varlığını ve yaşadığı toplumu geliştirmek isteyen insanın; bu amaç doğrultusunda kullanacağı en etkili araçlardan biri, insanın dürüstlüğü, özgürlüğü ve yaratıcılığını ifade ettiği sanattır. Konuşmadan önce görmeyi öğrenen bireylerden oluşan toplum, şekillenip gelişirken; görsel kültürün en önemli parçalarından biri olan illüstrasyon sanatından faydalanmaktadır.

Bu bağlamda illüstrasyon sanatçısına toplumu geliştirmek adına birtakım sorumluluklar yüklenmektedir. “İllüstrasyon Sanatçısının Toplumsal Kimliği ve Topluma Etkileri” başlıklı bu tez, tarih boyunca illüstrasyon sanatçısının yaşadığı çağın sosyokültürel, politik ve toplumsal durumlarına karşı sanatında edindiği tutumu ve bu tutumun yaşadığı toplumu nasıl etkilediğini araştırmaktadır.

Anahtar Sözcükler: İllüstrasyon, Kişisel kimlik, Toplumsal kimlik, Sanatçı kimliği.

ABSTRACT

SOCIAL IDENTITY of ILLUSTRATION ARTIST and THEIR EFFECTS on SOCIETY

Sevda KAÇTI

Department of Graphic Arts

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, 2019

Supervisor: Professor Sevim SELAMET

Making sense of existence as one of the basic search of human beings is ensured by the internalised development of the environment and society that human beings lives with. For the person who wants to develop her/his existence and society, one of the most effective tools to be used for this purpose is the art, which expresses her/his honesty, freedom and creativity. When the society of individuals who learned to see before to speak is shaped and developed, it uses the illustration art which is one of the most important parts of visual culture.

In this context, the illustration artist shoulders certain responsibilities to develop the society. This thesis titled “Social Identity of Illustration Artist and Their Effects on Society” explores the illustration artists’ attitude in her/his art, towards the socio-cultural, political and social conditions of their age and how this attitude affects the society they live in.

Keywords: Illustration, Personal identity, Social identity, Artist identity.

TEŞEKKÜR

Bireysel kaygılarımdan ve mesleki sorumluluklarımı belirleme ihtiyacımdan doğan “İllüstrasyon Sanatçısının Toplumsal Kimliği ve Topluma Etkileri” başlıklı tezimi; onu yazdığım süreç boyunca benimle birlikte nefes alarak, beslendi. Tezimi yazarken öğrenip, anlamlandırdığım şeylerse hayatımda yer alan önemli insanların varlığıyla ve desteğiyle şekillenerek oluştu.

Öncelikle tez konusunu seçerken isteklerimi göz önünde bulundurup bana yardımcı olan sevgili tez danışmanım Prof. Sevim Selamet’e, sabrı ve anlayışından dolayı büyük bir borç duygusu taşımaktayım. Ayrıca kıymetli vakitlerini büyük bir özveriyle benimle paylaşımlarından dolayı Prof. Tevfik Fikret Uçar’a ve Doç. Fuat Akdenizli’ye çok teşekkür ederim.

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik bölümü hocalarım; Prof. Dr. Hüseyin Eryılmaz’a, Prof. Fethiye Gonca İlbeyi Demir’e, Doç. Melike Taşcıoğlu’na, Doç. Çağlar Okur’a, Dr. Öğr. Üyesi Ebru Selcan Baranseli’ye, Dr. Öğr. Üyesi Mehtap Uygungöz’e, Öğr. Gör. Cemalettin Yıldız’a, Öğr. Gör. Dilek Erdoğan Aydın’a, Öğr. Gör. Mehtap Aşıcıoğlu’na ve Dilek Gürbüz’e tasarımcı olmadan önce birey olma yolunda attığım en önemli adım olan üniversite hayatım boyunca, tecrübelerini benimle paylaştıkları ve desteklendikleri için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Her zaman yanımda olmasının yanı sıra, teknik desteğini de benden esirgemeyen canım arkadaşım Irmak Artan’a, bana ben olmanın değerini ve önemini öğreten Nurgül Geçin’e ve kolaylıkla sancılı olarak nitelendirebileceğim bu zamanda bana yanımda olduklarını hep hissettiren dostlarım; Sena Kaymak’a, Esra Kaplan’a, Cansu Arslan’a, Meltem Şentürk’e, Ece Zeber’e, Volga Ilgız Karadaoğlu’na, Abdullah Keskin’e, Pınar Özdemir’e ve Berfu Ece Bayçelebi’ye çok teşekkür ederim.

Kendimi bildiğimden beri bencilce taşıdığım, kendimi var etme kaygıma, beklenilmeyecek ölçüde mütevazilikle ve sabırla anlayış gösteren ailem; Sadiye Kaçtı’ya, Fecri Kaçtı’ya, Kadriye Tepe’ye, Arif Kaçtı’ya ve hayatımın en zor döneminde karşıma çıkıp yanımda olan ve yüklerimi paylaşmaktan çekinmeyen Onursal Ozan Gebrecioğlu’na minnettarım.

13.05.2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.



Sevda KAÇTI

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANATÇININ TOPLUMSAL KİMLİĞİ	4
1.1. Kendini Bilmek.....	4
1.1.1.İnsanın beni arama nedeni	4
1.1.2. Benlik tanımı	6
1.1.3. Benlik ve kimlik kavramlarının farklılıkları	7
1.2. Kimlik Arayışının Gerekliliği.....	8
1.3. Kimlik Kavramı Karmaşası	10
1.3.1. Kimlik tanımı	10
1.3.2. Kimlik türleri	11
1.4. Sanatçı Kimliği Kavramı.....	12
1.4.1. Sanatçı kimliği tanımı	12
1.4.2. Sanatçı kimliğini oluşturan etmenler.....	13
1.5. Sanatçı ve Toplum.....	15

İKİNCİ BÖLÜM

2.DİSİPLİN OLARAK İLLÜSTRASYON SANATI	23
2.1. İllüstrasyon Tanımı	23
2.2. İllüstrasyonun Kullanım Alanları	25
2.3. İllüstrasyon Sanat Mıdır?.....	28
2.4. İllüstrasyon Sanatçısı Kimdir?	32

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. İLLÜSTRASYON SANATÇISININ EDİNDİĞİ TOPLUMSAL TUTUMUN TOPLUMLA ETKİLEŞİMİ.....	32
3.1. İllüstrasyon Sanatının Toplumsal Etki Bağlamında Sınıflandırılması	32
3.1.1. İktidar sanatı.....	32
3.1.1.1. Dini sanat	33
3.1.1.1.1. Mağara resmi (M.Ö. 36.000-12.000)	33
3.1.1.1.2. Antik Yunan vazo sanatı (M.Ö. 6. yüzyıl)	35
3.1.1.1.3. Antik Mısır kitapları (M.Ö. 1580)	35
3.1.1.1.4. Kells kitabı (M.S. 800)	36
3.1.1.1.5. Orta çağ (M.S. 5 -13. Yüzyıl)	37
3.1.1.1.6. Minyatür sanatı (8. -19. Yüzyıl).....	38
3.1.1.1.7. Rönesans (13. -16. Yüzyıl)	40
3.1.1.2. Propaganda sanatı	44
3.1.1.2.1. Jacques- Louis David (1748-1825).....	45
3.1.1.2.2. Fütürizm (20. Yüzyıl başı)	45
3.1.1.2.3. Konstrüktivizm	47
3.1.1.2.4. Bayrak sanatı	48
3.1.1.2.5. 20. Yüzyıl baskıcı marksist sanat hareketleri.....	50
3.1.1.2.6. Nazi sanatı	51
3.1.1.2.7. Mussolini'nin faşist sanatı (1930)	55

3.1.2. Ayna sanat.....	56
3.1.2.1. Tarafsız sanat.....	56
3.1.2.1.1. Albrecht Dürer (1471- 1528)	56
3.1.2.1.2. Ukiyo-e (17. - 20. Yüzyıl)	57
3.1.2.1.3. Kübizm (20. Yüzyıl)	58
3.1.2.1.4. Ryuichi Yamashiro (1920-1997).....	59
3.1.2.2. Toplumsal Düzeni Olumlayan Sanat	60
3.1.2.2.1. Jan Miense Molenaer (1610-1668)	60
3.1.2.2.2. Thomas Gainsborough (1727-1787)	60
3.1.2.2.3. Sir William Beechey (1753-1839).....	61
3.1.2.2.4. James Gillray (1756-1815)	62
3.1.2.2.5. Thomas Jones Barker (1815-1882)	63
3.1.2.2.6. Pop sanat (1962)	64
3.1.3. Muhalif sanat	65
3.1.3.1. Maniyerizm.....	65
3.1.3.2. Caravaggio (1571-1610)	66
3.1.3.3. Jacques Callot (1592 – 1635)	68
3.1.3.4. Diego Velazquez (1599-1660)	68
3.1.3.5. Adriaen Brouwer (1605/1606-1638).....	70
3.1.3.6. William Hogarth (1697-1764)	71
3.1.3.7. Francisco Goya (1746-1828)	72
3.1.3.8. Sanayi devrimi sanatı.....	74
3.1.3.8.1. Sanayi devriminin etkisiyle oluşan akımlar.....	77
3.1.3.8.2. William Morris	79
3.1.3.8.3. Aubrey Beardsley (1872-1898)	82
3.1.3.9. William Blake (1757-1828).....	82
3.1.3.10. Renato Guttuso (1912-1987).....	84

3.1.3.11. Modernizm (1900-1970).....	84
3.1.3.12. Guernica (1937)	86
3.1.3.13. Dadaizm.....	88
3.1.3.14. Sürrealizm	92
3.1.3.15. Süprematizm.....	93
3.1.3.16. Bauhaus (1919)	94
3.1.3.17. Kathe Kollwitz (1867-1945)	95
3.1.3.18. Diego Rivera (1886-1957).....	96
3.1.3.19. Norman Rockwell (1918-1978).....	97
3.1.3.20. Kavramsal illüstrasyon	98
3.1.3.21. Buldozer sergisi (1974)	103
3.1.3.22. Vietnam'ın etkisi (1970'ler).....	103
3.1.3.23. Yu Youhan (1943-).....	104
3.1.3.24. Cheri Samba (1956-)	105
3.1.3.25. Keith Haring (1958-1990).....	105
3.1.3.26. Politik karikatür sanatı	109
3.2. Dijital Devrim	116
3.2.1. Sosyal medya ve küreselleşme	117

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.UYGULAMA PROJESİ	119
4.1. Uygulama Projesinin Amacı.....	119
4.2. Uygulama Projesinin Tasarım ve Üretim Süreci	120
4.3. İllüstrasyon Sanatçısının Toplumsal Etkisi Katalog.....	134
SONUÇ	140
KAYNAKÇA.....	144
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1. Tzenko Stoyanov, 2012. “Bulantı” Kitap Kapağı Tasarımı (pinterest.com, 19.03.2018)	4
Görsel 2.1. Life Dergisi, “Murad Turkish Cigarettes”, 1918, (pinterest.com,19.03.2019)	25
Görsel 2.3. John Calvert, 2016 “The Handmaiden Film Poster” (mubi.com, 19.03.2019)	26
Görsel 2.4. Ignasi Monreal, 2018 “Gucci Bahar/Yaz Reklam Kampanyası” (globalblue.com, 19.03.2019)	26
Görsel 2.5. Nate Kitch, 2018 “The Guardian Dergisi Yayın İllüstrasyonu” (natekitch.com, 19.03.2019)	27
Görsel 2.6. Ferdinand Bauer, 1813, “Banksia Coccinea Bitkisi” (Yeni Holland Flora Çizimleri Kitabı, wikipedia.com, 19.03.2019)	27
Görsel 3.1. Lascaux Mağarası, M.Ö.15.000, “Taban öküzü, at ve geyik tasvirleri” (Fransa'nın güneybatısındaki Dordogne ilindeki Montignac köyü)	33
Görsel 3.2. Andokides veya Lysippides,M.Ö. 520-510, “Herakles ve Athena” (Devlet Antika Koleksiyonları, Münih).....	35
Görsel 3.3. Horus Tapınağı Hiyeroglifleri, M.Ö. 237, (Horus Tapınağı)	36
Görsel 3.4. Kells Kitabı ,800 , (Trinity College Kütüphanesi Müzesi, Dublin)	36
Görsel 3.5. Chartres Katedrali, 13. Yüzyıl, (Fransa)	38
Görsel 3.6. Siyer-i Nebevi, 14. yüzyıl, “Peygamber Hira Dağında” (Topkapı Müzesi Kitaplığı, İstanbul)	39
Görsel 3.7. Murat Palta, 2018, “37. Uluslararası İstanbul Film Festivali” (https://www.cnnturk.com).....	40

Görsel 3.8. Giotto di Bondone, 1306, “Ognissanti Madonna” (Uffizi Galeri, Floransa)	41
Görsel 3. 9. Sandro Botticelli ,1477-1482 “İlkbahar” (Uffizi Galeri, Floransa).....	43
Görsel 3.10. Jackson Pollock, 1953 “Derin” (Pompidou Merkezi, Paris)	45
Görsel 3.11. Jacques-Louis David, 1801, “Alpleri Geçen Napolyon” (Malmaison Şatosu, Paris)	46
Görsel 3.12. Vladimir Tatlin, 1920, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nın bir modeli” (St. Petersburg, Rusya)	48
Görsel 3.13. Alfred Leete, 1914, “Britons: Lord Kitchener Wants You. Join Your Country's Army! God save the King.”	49
Görsel 3.14. James Montgomery Flagg, 1917, “I Want You for U.S. Army”	49
Görsel 3.15. El Lissitzky, 1919, “Beyazları Yenen Kızıl Üçgen”, (Güzel Sanatlar Müzesi, Boston)	50
Görsel 3.16. Fernand Leger, 1920, “Makine Ustası” (Kanada Ulusal Galersi, Ottawa).....	51
Görsel 3.17. “Yoz Sanat (Entartete Kunst) Sergisi” 1937, (Alman Sanatı Evi, Münih).....	52
Görsel 3.18. Herrmann Witte, 1930, “Nazi Gençliği, gençlik kampları ve evleri için para yardımı istemektedir”	53
Görsel 3.19. Willi Baumeister, 1941, “İntikamcı” (Baumeister Arşivi, Stuttgart).....	54
Görsel 3.20. Alessandro Bruschetti, 1935, “Faşist Sentez”, (Mitchell Wolson Jr. Koleksiyonu, Miami Beach, Florida, Cenova, İtalya)	55
Görsel 3.21. Albrecht Dürer, 1515 “Gergedan”, (İngiliz Müzesi, Londra)	56
Görsel 3.22. Kitagawa Utamaro, 1793, "Günümüzün Üç Güzeli", (Güzel Sanatlar Müzesi, Boston)	57
Görsel 3.23. Georges Braque, 1909-1910, “Gitarlı Adam”, (Tate Modern, Londra)	58

Görsel 3.24. Pablo Picasso, 1907, “Avignonlu Kızlar”, (Modern Sanatlar Müzesi, New York).....	59
Görsel 3.25. Ryuichi Yamashiro, 1954, “Forest”, (Modern Sanatlar Müzesi, New York)	59
Görsel 3.26. Jan Miense Molenaer, 1633, “Bir Müzik Partisi” (Evlilikte Sadakatin Alegorisi)	60
Görsel 3.27. Thomas Gainsborough, 1750’ler, “Bay ve Bayan Andrews”, (Ulusal Galeri, Londra).....	61
Görsel 3.28. Sir William Beechey, 1793’te sergilenmiş, “Bir Dilenci Çocuğa Para Veren Çocukların Portresi”, (Tate Galeri, Londra)	61
Görsel 3.29. James Gillray, 1809, “Çiftçi Giles ve Karısı Okuldan Dönen Kızları Betty’le Komşularını Çatlatıyorlar”, (New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, no. L296.3 folio B.).....	63
Görsel 3.30. Thomas Jones Barker, 1861, “Kraliçe Viktorya Windsor Şatosunun Kabul Salonunda İncil Sunarken”, (Ulusal Portre Galerisi, Londra)	64
Görsel 3.31. Andy Warhol, 1962, “Campbell’in Çorba Konserveleri” (Modern Sanatlar Müzesi, New York).....	65
Görsel 3.32. Parmigianino, 1534-1540, “Uzun Boyunlu Meryem” (Uffizi Galerisi, Floransa)	66
Görsel 3.33. Caravaggio, 1601-1602, “Aziz Thomas’ın Şüphesi”, (Sanssouci Sarayı, Potsdam)	67
Görsel 3.34. Jacques Callot, 1633, “Savaşın Yol Açtığı Izdırap Serisi, Asılma”, (Hermitage Müzesi, Saint Petersburg).....	68
Görsel 3.35. Diego Velazquez, 1628-1629, “Baküs”, (Prado Müzesi, Madrid)	69
Görsel 3.36. Diego Velazquez, 1631, “Prens Balthasar Charles ve Cüce”, (Güzel Sanatlar Müzesi, Boston).....	70

Görsel 3.37. Adriaen Brouwer, 1636-1638, “Acı İlaç”, (Stadel Müzesi, Floransa)	71
Görsel 3.38. William Hogarth, 1743-1745, “Moda Evlilik”, (Ulusal Galeri, Londra) ..	72
Görsel 3.39. Francisco Goya, 1814. “3 Mayıs 1808”, (Prado Müzesi, Madrid).....	73
Görsel 3.40. Paul Gustave Dore, 1868, “Ölümün Görüntüsü”, (Özel Koleksiyon).....	75
Görsel 3.41. Henry Wallis, 1857, “Taş Kırıcı”, (Birmingham Müzesi ve Sanat Galerisi, Birmingham).....	76
Görsel 3.42. Gustav Klimt, 1901, “Judith ve Holofernes’in Başı”, (Belvedere Müzesi, Viyana).....	78
Görsel 3.43. Henri de Toulouse Lautrec, 1892, “Yatakta Öpücük”, (Özel Koleksiyon)79	
Görsel 3.44. William Morris, 1896, “Geoffrey Chaucer’in Çalışmaları Ağaç oyma Baskı Kitabı”, (Cantor Sanat Merkezi, Stanford)	81
Görsel 3.45. Aubrey Beardsley, 1892, “Tavus Kuşu Eteği”	82
Görsel 3.46. William Blake, 1794, “Günlerin Atası”, (British Museum, Londra)	83
Görsel 3.47. Renato Guttuso, 1953, “Boogie-woogie”, (Trento ve Rovereto Modern ve Çağdaş Sanatlar Müzesi, İtalya)	84
Görsel 3.48. Pablo Picasso, 1937, “Guernica”, (Reina Sofia Müzesi, Madrid).....	86
Görsel 3.49. Raoul Hausmann, 1923-1924, “ABCD”, (Ulusal Sanat Müzesi, Washington).....	89
Görsel 3.50. Hannah Höch, 1919, “Dada Panorama”, (Berlinische Galerisi Modern Sanatlar Müzesi, Berlin)	91
Görsel 3.51. Frida Kahlo, 1938, “Suyun Bana Verdiği”, (Daniel Filipacchi Koleksiyonu, Paris).....	92
Görsel 3.52. Kazimir Malevich, 1915, “Siyah Kare”, (Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova)	93

Görsel 3.53. Kathe Kollwitz, 1903, “Anne ve Ölü Çocuk”, (Ulusal Sanat Galerisi, Washington).....	95
Görsel 3.54. Diego Rivera, 1929-1935, “Meksika’nın Tarihi”, (Ulusal Saray, Meksiko)	96
Görsel 3.55. Norman Rockwell, 1971, “Boy’s Life Dergi Kapağı İllüstrasyonu”, (Norman Rockwell Müzesi, Stockbridge, Massachusetts)	97
Görsel 3.56. Norman Rockwell, 1964, “Bizimle Yaşayan Problem”, (Norman Rockwell Müzesi, Stockbridge, Massachusetts)	98
Görsel 3.57. Bob Dylan, 1966, “Dylan”, (Modern Sanatlar Müzesi, New York)	99
Görsel 3.58. Seymour Chwast, 1967, “End Bad Breath.”, (Modern Sanatlar Müzesi, New York)	100
Görsel 3.59. Rhinoceros Press, 1964, “Black Power White Power”, (Monocle Dergisi)	101
Görsel 3.60. Robert Crumb, 1965-1972, “Fritz the Cat Çizgi Roman Serisi”	101
Görsel 3.61. Peter Blake, 1962, “The Beatles”	102
Görsel 3.62. Wes Wilson, 1967, “Playboy Dergisi Kapak İllüstrasyonu”	102
Görsel 3.63. Victor Moscoso, 1968, “A Touring Poster Show”	103
Görsel 3.64. Faith Ringgold, 1967, “Bayrak Kanıyor”	104
Görsel 3.65. Yu Youhan, 1992, “Mao ve Sarışın Kız Çocuğu”	104
Görsel 3.66. Cheri Samba, 1990, “Gelişmekte Olan Ülkenin Sınır Havaalanı”	105
Görsel 3.67. Keith Haring, 1986, “Otoportre”, (Keith Haring Vakfı, New York)	106
Görsel 3.68. Chantal Regnault, 1983, “Metroda Haring”, (Keith Haring Vakfı, New York)	107

Görsel 3.69. Tseng Kwong Chi, 1987, “Pop Shop”, (Keith Haring Vakfı, New York)	108
Görsel 3.70. Keith Haring, 1990, “Stop Aids”, (Keith Haring Vakfı, New York)	108
Görsel 3.71. Honore Daumier, 1831, “Gargantua”, (Bibliothèque Nationale, Paris) ..	110
Görsel 3.72. George Grosz, 1919, “Tanrı Bizimle”, (Museum of Modern Arts, New York).....	111
Görsel 3.73. Teodor Kasap, 20 Şubat 1877, “Matbuat Nizamnamesi”, (Hayal Dergisi, Sayı: 319).....	112
Görsel 3.74. Sedat Simavi, 5 Mayıs 1921, “Güleryüz Dergisi Kapak”	113
Görsel 3.75. Oğuz Aral, 26 Ağustos 1972, “Gırgır Dergisi 5. yıl Kapağı”, (Gırgır Dergisi, Sayı:288)	114
Görsel 3.76. Tan Oral, 16 Ocak 1987, “Cumhuriyet Gazetesi Karikatürü”, (Cumhuriyet Gazetesi, Sayfa 14).....	114
Görsel 3.77. Yiğit Özgür, 9 Ağustos 2018, “Uykusuz Dergisi Kapak”, (Uykusuz Dergisi, Cilt 32)	115
Görsel 4.1. “i-paid” kitabının ön cepheden görünümü (Sevda Kaçtı, 2019)	119
Görsel 4.2. “i-paid” kitabı ön ve arka kapak tasarımı	120
Görsel 4.3. “i-paid” kitabı, akrilik boya, kuru kalem, keçeli kalem, marker gibi geleneksel çizim malzemeleriyle kolaj yapılarak hazırlanmıştır.(Sevda Kaçtı, 2019)	121
Görsel 4.4. i-paid kitabının illüstrasyonları tamamlandıktan sonra yüzeyine vernik uygulanmıştır.(Sevda Kaçtı, 2019)	121
Görsel 4.5. i-paid’in ön cepheden iç sayfalarının görünümü. (Sevda Kaçtı, 2019).....	122
Görsel 4.6. i-paid kitabının, iPad’in üretiminin kısa tarihinin yer aldığı arka sayfalarının görünümü. (Sevda Kaçtı, 2019).....	122

Görsel 4.7. i-paid kitabının üst cepheden görünümü (Sevda Kaçtı, 2019)	122
Görsel 4.8. i-paid kitabının “Facebook” sayfasının eskizi. (Sevda Kaçtı, 2019).....	123
Görsel 4.9. “Facebook” sayfasında yer alan açlık temasını simgeleyen Afrikalı figürlerin eskizi. (Sevda Kaçtı, 2019)	123
Görsel 4.10. “i-paid” kitabının “Facebook” sayfasına açılışı. (Sevda Kaçtı, 2019)	124
Görsel 4.11. Kullanıcının bakış açısından tasarlanan i-paid kitabının, “Facebook” uygulamasına açılan sayfası.(Sevda Kaçtı, 2019)	125
Görsel 4.12. “i-paid” kitabının “Facebook” sayfası. (Sevda Kaçtı, 2019).....	125
Görsel 4.13. “i-paid” kitabının “Facebook” sayfasının dış cepheden görünümü.(Sevda Kaçtı, 2019)	126
Görsel 4.14. i-paid kitabının “Google” sayfasının eskizi. (Sevda Kaçtı, 2019).....	127
Görsel 4.15. i-paid kitabının “Google” uygulamasına açılan sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019)	127
Görsel 4.16. i-paid kitabının “Google” sayfası. (Sevda Kaçtı, 2019)	128
Görsel 4.17. i-paid kitabının “True Love” sayfası için yapılan illüstratif kolajda kullanılan 1970’lerde çekilen nostaljik fotoğraf. (Sevda Kaçtı, 2019)....	129
Görsel 4.18. i-paid kitabının “True Love” uygulamasına açılan sayfa.(Sevda Kaçtı, 2019)	129
Görsel 4.19. i-paid kitabının “True Love” sayfası. (Sevda Kaçtı, 2019)	130
Görsel 4.20. i-paid kitabının “Google” ve “True Love” sayfalarının dış cepheden görünümü. (Sevda Kaçtı, 2019).....	130
Görsel 4.21. i-paid kitabının “Instagram” sayfasının eskizi. (Sevda Kaçtı, 2019)	131
Görsel 4.22. i-paid kitabının “Instagram” sayfasında kullanılan mülteci figürlerinin illüstrasyonu. (Sevda Kaçtı, 2019).....	131

Görsel 4.23. i-paid kitabının “Instagram” uygulamasına açılan sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019)	132
Görsel 4.24. i-paid kitabının “Instagram” sayfası. (Sevda Kaçtı, 2019).....	132
Görsel 4.25. i-paid kitabının”Instagram” sayfasının dış cepheden görünümü. (Sevda Kaçtı, 2019)	133
Görsel 4.26. i-paid kitabının”Instagram” ve “Sun Dan Yong” sayfalarının dış cepheden görünümü. (Sevda Kaçtı, 2019).....	133
Görsel 4.27. i-paid kitabının Sun Dan Yong’un illüstrasyonun yer aldığı son sayfası. (Sevda Kaçtı, 2019)	134
Görsel 4.28. Sınıflandırma katalog tasarımı 1. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019).....	134
Görsel 4.29. Sınıflandırma katalog tasarımı 2. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019).....	135
Görsel 4.30. Sınıflandırma katalog tasarımı 3. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019).....	135
Görsel 4.31. Sınıflandırma katalog tasarımı 4. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019).....	135
Görsel 4.32. Sınıflandırma katalog tasarımı 5. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019).....	136
Görsel 4.33. Sınıflandırma katalog tasarımı 6. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019).....	136
Görsel 4.34. Sınıflandırma katalog tasarımı 7. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019).....	136
Görsel 4.35. Sınıflandırma katalog tasarımı 8. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019).....	137
Görsel 4.36. Sınıflandırma katalog tasarımı 9. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019).....	137
Görsel 4.37. Sınıflandırma katalog tasarımı 10. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019).....	137
Görsel 4.38. Sınıflandırma katalog tasarımı 11. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019).....	138
Görsel 4.39. Sınıflandırma katalog tasarımı 12. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019).....	138
Görsel 4.40. Sınıflandırma katalog tasarımı 13. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019).....	138
Görsel 4.41. Sınıflandırma katalog tasarımı 14. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019).....	139

Görsel 4.42. Sınıflandırma katalog tasarımı 15. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019)..... 139

Görsel 4.43. Sınıflandırma katalog tasarımı 16 . sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019)..... 139



GİRİŞ

Toplumun yapıtaşı olan insan konuşmadan önce görmeyi ve anlamlandırmayı öğrenerek; varoluşunu, görüp özümledikleri üzerinden şekillendirmektedir. İnsan, çevresini anlamlandırıp şekillendirirken de görsel kültür öğelerinin en etkili parçalarından biri olan ve insanlık tarihi kadar eski olan illüstrasyon sanatından etkilenmektedir. Mark Wigan'ın tanımıyla illüstrasyon sanatı, “problemlerin çözümü, süsleme, eğlendirme, bezeme, yorum yapma, bilgilendirme, esinlendirme, açıklama, eğitme, teşvik etme, şaşırtma, büyüleme ve hikaye anlatma gibi işlevler için yaratıcı, farklı ve son derece kişisel yollara başvurarak içeriğin görsel bir biçimde iletilmesini sağlar” (Wigan, 2012, s. 9). İllüstrasyon sanatının toplumun oluşturulmasında etkili bir güç olması; illüstrasyon sanatçısına toplumun geliştirilmesi konusunda bir takım sorumluluklar yüklemektedir.

Kendini bilen insan, var olduğu dünyayı keşfederek anlamlandırmak istemektedir. Çevresine duyduğu merak ise onun diğer varlıklara karşı duyarlı olmasını ve sorumluluk hissetmesini sağlamaktadır. Toplumsal bilinci gelişmiş bu birey, edindiği etik değer ve yargılar doğrultusunda içinde yaşadığı dünyayı şekillendirmek, geliştirmek ve bazen de bu amaçla değiştirmek istemektedir. Gelişim, insanın değişmesiyle başlamaktadır ve konuşmadan önce görmeyi öğrenen insanı yönlendirmenin en etkili yollarından biri imgedir. İllüstrasyon sanatıysa, uygarlığın gelişmesi adına, toplumu oluşturan, yeniden üreten, koruyan ve dönüştüren görsel kültürün önemli etkenlerinden birisidir.

İktidar ve muhalif güçler, insanlık tarihi boyunca illüstrasyon sanatının gücünü, ideolojik amaçları doğrultusunda toplulukları yönlendirmek için kullanmışlardır. İllüstrasyonun amacı, onu kullanan kişi ve toplulukların elinde şekillenmektedir. İllüstrasyon sanatı, geniş kitlelerin algısını yönetme gücünü elinde tutan iktidar güçler dışında, toplumdan farklı olarak algılanan ötekilerin veya seslerini duyurmakta zorlanan azınlıkların da sesi olabilmektedir.

İmgenin toplumsal işleviyle ilgili Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür kitabının yazarı Malcolm Barnard, “Görsel kültür sayesinde toplumsal gruplar, kurumlar ve uygulamalar, inançlar ve nesneler üretilir ya da yeniden üretilirler. Toplumsal düzendeki bütün bu farklı elemanlara meydan okuma ve karşı çıkma yöntemlerinden biridir” (Barnard, 2010, s. 248) diyerek; sanatın, var olan koşullara karşı muhalif bir tavır sergileyebilme ve toplumu yönlendirerek onu sürekli olarak yeniden oluşturabilme gücünden bahsetmiştir.

Bu araştırmanın amacı, tarih boyunca imgenin gücünü elinde bulunduran illüstrasyon sanatçısının, toplumsal koşullara sanatı üzerinden edindiği yaklaşımlarını araştırarak; illüstrasyon sanatçısının topluma olan etkisini belirlemektir.

Tezin “Sanatçının Toplumsal Kimliği” başlıklı birinci bölümünde, insanın varoluşunu anlamlandırma arzusu “benlik” ve “kimlik” kavramları üzerinden felsefi bağlamda ele alınarak, bu çabanın birey ve toplum için önemi vurgulandı. “Kimlik” kavramı tanımlanırken, kavrama yönelik farklı alanlarda yapılan tanımlamalar, araştırmalar, eleştiriler göz önünde bulunduruldu ve kavram hizaya getirilmek amacıyla, semantik açıdan tarihsel düzlemde incelendi. Kimlik kavramı temelde, “kişisel” ve “toplumsal” olarak sınıflandırıldı. Bir bireyin sanatçı kimliğini oluşturan temel kişisel özellikler; bireyin geçmişini bilerek kimliğini tanımlaması ve sürekli olarak yeniden inşa etmesi, ilgilendiği sanatın zanaat diline hakim olması, kendini eğitip, geliştirmesi, özgün ve otantik olması olarak belirlendi. Sanatçı olan bireyin toplumsal kimliğiye, toplumun sanata duyduğu ihtiyaçtan ve sanatçının topluma karşı edinmesi gereken sorumluluklar üzerinden tanımlandı.

Tez, illüstrasyon disiplini üzerinden sanatçının toplumsal kimliğini araştırdığı için; “Disiplin Olarak İllüstrasyon Sanatı” başlıklı ikinci bölümün ilk iki başlığında, illüstrasyonun tanımı ve kullanım alanları incelendi. Bu bölümün “İllüstrasyon sanat mıdır?” başlığında; illüstrasyonun, güzel sanatlar ve tasarım disiplinleri arasında nerede algılandığı ve bu tezde neden sanat türü olarak kabul edildiği açıklandı. Açıklama; sanat olarak kabul edilen resim ve illüstrasyon kavramlarının tanımlarının incelenmesi, iki türün kavramsal, ticari ve teknik bakımından karşılaştırılması üzerinden yapılmıştır.

Okuyucu, birinci ve ikinci bölümlerde araştırmanın temel konuları olan kimlik ve illüstrasyon konularında bilgilendirilerek; tezin bağlamlarının birleştirildiği ana bölüm olan “İllüstrasyon Sanatçısının Edindiği Toplumsal Tutumun Toplumla Etkileşimi” isimli üçüncü bölüme hazırlanmıştır. Bu bölümde illüstrasyon sanatı, illüstrasyon sanatçısının yaşadığı dönemin toplumsal, sosyokültürel ve politik koşullarına karşı sanatında edindiği tutum ele alınarak, “İktidar Sanatı”, “Ayna Sanat” ve “Muhelif Sanat” isimli üç ana grupta sınıflandırılmıştır.

Sanatçının toplumsal kimliği ve sanatın toplumsal etkisi, illüstrasyon tarihinin kronolojik formatında değil; illüstrasyon sanatçılarının, illüstratif akımların ve illüstratif eserlerin topluma karşı edindiği tutum üzerinden yapılan sınıflandırmasıyla incelenmiştir. Bu sınıflandırma illüstrasyon sanatçısının toplumsal kimliği, illüstrasyon sanatçısının

yaşadığı çevrede gelişen toplumsal, kültürel ve siyasi durumlara karşı sanatında edindiği yaklaşım biçimi üzerinden ele alınarak; üç ana başlıkta incelenmiştir.

Birinci başlık, toplulukları yönetme gücünü elinde bulunduran iktidara hizmet ederek, onun elinde şekillenen sanat türü yani “İktidar Sanatı” olarak belirlendi. İktidar Sanatı, gücü elinde bulunduran kitleye göre “Dini Sanat” ve “Propaganda Sanatı” olarak iki sınıfta incelenmiştir. Sanatçının var olan toplumsal ve sosyolojik düzeni olduğu gibi yansıtmasından veya varolan düzeni olumlamasından dolayı “Ayna Sanat” olarak belirlenen ikinci yaklaşımsa, “Tarafsız Sanat” ve “Toplumsal Düzeni Olumlayan Sanat” olarak iki sınıfa ayrıştırılmıştır. Toplumsal düzenin olumsuz özelliklerini gören ve bunu değiştirmeyi amaç edinip sanatını bu yolda şekillendiren sanatçı ve akımlar ise üçüncü başlık olan “Muhalif Sanat” adı altında incelenmiştir.

İkinci bölümde elde edilen sonuçla, resim ve illüstrasyon disiplinlerinin arasındaki sınır saydamlaştırıldığı için üçüncü bölümde yer alan illüstrasyon sanatçıları, ressam ve illüstratörlerden oluşmaktadır. İllüstrasyon disiplininin sanatsal boyutuyla ilgilenildiği için, kavramsal ve serbest illüstrasyon üzerine çalışan illüstratörler ele alınarak; teknik ve bilimsel illüstrasyon yapan illüstratörler konu dışında bırakılmıştır. Ayrıca illüstrasyon tarihi insanlık tarihi kadar geniş bir süreç olduğu için, yapılan bu sınıflandırmaya en çok uyan ve var olduğu dönemin toplumsal özelliklerini en iyi yansıtan illüstrasyon sanatçıları, akımları ve eserleri ele alınarak genel bir tablo çizilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANATÇININ TOPLUMSAL KİMLİĞİ

1.1. Kendini Bilmek

“Kendini bil!”

— Sokrates

Ağaçlar büyümeye, nehirler akmaya, taşlar yuvarlanmaya ve var olmaya devam ediyordu. Bunların arasında yaşayan meraklı tilki ^{1 2} patisini var oluşturma sokup, aniden sıçradı. Tüyleri ıslanmıştı, tüyler neden uzuyordu ki? ³

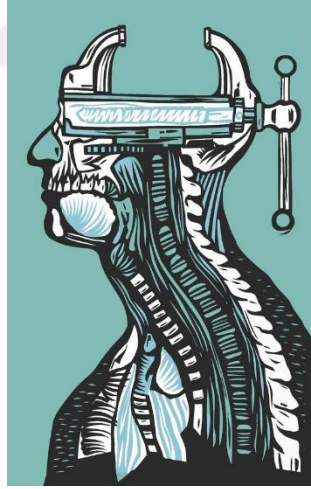
Göğ, dikene, sincaba sordu ama “Mesele değildi to be or not to be” ⁴ onlar için.

Uyurgezer ormandan sıyrılan tilki, çıktı yolculuğa varoluşunu anlamlandırmaya; Heraklitos gibi “kendi kendini araştırma” ya.

1.1.1. İnsanın beni arama nedeni

“Kendin ol!”

— Zerdüş



Görsel 1.1. Tzenko Stoyanov, 2012. “Bulantı” Kitap Kapağı Tasarımı (pinterest.com, 19.03.2018)

¹ (Eco, 2017, s. 25) Beklenmeyen etkenlere hazır olan açık tez yazılımlarına uygun, masal kahramanının başına gelenler formunda tez yazılımı.

² (Bilgin N. , 2007) Tilki tavrı araştırma yöntemi; Tilki tavrı, belirli bir sorunu incelemeye başladığında adım adım bir kavrama ve betimleme çabası gösteren, sosyal alanın bütün pistlerini yoklayan, çelişik ve düzensiz kavramları ve olayları kombine etmeye çalışan, ustalık gerektiren ince yöntemleri manipüle eden araştırmacı tavrı.

³ (Schenkman, 2007) “Dünyalı” filminde yer alan berber karakterinin hayatın absürt yanını duyumsayarak söylediği söz; “Saçlar neden uzuyor ki?”

⁴ (Kanık, 2000) Orhan Veli Kanık’ın “Kitabe-i Seng-i Mezar” şiirinde yer alan varoluşçuluk felsefesine gönderme.

Varoluşun absürtlüğüne uyanmak üzere olan tilki; yaslanmış olduğu gerçekliğin arızalarını hissetmeye başlamış, bu nesneler dünyasının boşluğunu fark etmişti. Yaşamakta olduğu bu boşluk anı, iç sıkıntısı ve “Bulantı”⁵ hissi; varoluşun hiçliği idi. Nihilizmi duyumsayarak keyif oldu. Çünkü hiçliğin, her şey olduğunu ve özgür olduğunu anladı. “Kendi olabilme” özgürlüğüne sahipti.

Martin Heidegger’in “angst anı” olarak nitelendirdiği; insan varoluşunun zeminini oluşturan bu “uyanış” anı; kişinin herhangi biri olmaktan sıyrılması, özgün-otantik bir benlik oluşturma ve kendini bilmesi için gereklidir.

Kendini bilmenin vicdanın çağrısına kulak vermekten geçtiğini belirtir Heidegger. Bu durum Antik Çağ Tiyatrosu’ndaki başkarakterlerin; “sağduyu” yetisini temsil eden koroyu dinlemediklerinde başlarına gelen talihsizliklerden dolayı yaşadıkları mutsuzluk durumuna benzemektedir.

Sağduyuya kulak vererek; “Benliğe yönelik özen” düşüncesiyle kendini geliştirme ve kendini bilmeye ulaşılabileceği fikrini Stoacılar da benimsemişlerdir. Stoacılık felsefesinde, benliği geliştirme çabası; bene yönelik özen ve ruhu incelemek yoluyla kişinin kendi üzerinde hâkimiyet kurmasını sağlar (Foucalt, Gutman, & Hutton, 2003, s. 64).

Antik Çağ Felsefesi’ne göre; kendini bilmek mutluluğa ulaşmayı sağlar. Bu konuyla ilgili Sokrates “Kendini bil, diyen o söz, bize, ruhumuzu bilmemizi emrediyor. Kendimizin ne olduğunu bilmezsek kendimizi daha iyi kılamayız. Kendimizin ne olduğunu bilmek bilge olmaktır. Bilge ve iyi olmadıkça kimse mutlu olamaz.” diyerek insanın değişmeyen ihtiyacı olan mutluluk ve huzur arayışı sorununu çözümleyebilmek için, insanın önce kendi varlığını tanımlama çabasında olması gerektiğini belirtmiştir (Foucalt, Gutman, & Hutton, 2003, s. 27).

“Benlik Yanılsaması” kitabının yazarı Psikolog Bruce Hood benliğin yanılsamalardan oluştuğunu savunsa da; yaşamdan en iyi şekilde yararlanmak için benliğimizin doğasını sürekli olarak sorgulamamızın gerekliliğini vurgulamıştır (Hood, 2014, s. 8).

Kendini bilmek; otantik olma amacını bünyesinde bulunduran, varoluşa kendi anlamımızı katıp, zenginleştirmemizi sağlayan, ruha yönelik bir zorunluluktur.

⁵ (Sartre, 2016) Jean- Paul Sartre’in Varoluşçuluk felsefesiyle yazılmış “Bulantı” romanına gönderme.

1.1.2. Benlik tanımı

“Evreni ve dünyayı anlamadan önce kendimizi anlamalı ve keşfetmeliyiz” diyen Sokrates; insanın bedeninden başka bir şey olduğunu belirtmiştir. Sokrates’in öğrencisi Antik Yunan generali ve devlet adamı olan Alkibiadis de; benliğin bedenin ilkesinde değil ruhun ilkesinde bulunduğunu söyleyerek; benliğin, “fiziksel varlığın ötesinde bulunan birey algısı” olduğu düşüncesini tanımlamıştır. Kişinin bedeninden ayrı bilişsel bir varlık olarak ele alınması gerektiği düşüncesi, Descartes’in "Cogito, ergo sum (Düşünüyorum, öyleyse varım)” önermesinde de vücut bulur (Mollaer, 2014, s. 133).

Günümüzde de birçok insana benlikleriyle ilgili fikirlerini sorarsak; benliği, bedenlerine yerleşmiş bir birey olarak tanımlarlar. Bu bedenlerimiz içindeki bireyler olduğumuz algısı, “Ego Teorisi” olarak adlandırılmaktadır (Hood, 2014, s. 138,139).

“Düşünce insanlıktaki en önemli şeydir.” Bunu söyleyen İskoç Aydınlanma Filozofu David Hume, kendisiyle ilgili düşünürken, Ego Teorisi’ne karşıt olarak; benliğin tek bir varlık olmadığını, düşüncelerinin, algılarının ve duygularının bir araya gelmesinden ortaya çıkan bir demet olduğu sonucuna vardı. Üç yüz yıl önce Edinburgh’ta benliğini “Demet Kuramı” teorisiyle bağdaştıran Hume ile zaman ve coğrafya bakımından oldukça farklı bir yerde bulunan Buda, MÖ 6. yüzyılda meditasyon yaparken, insanlarda ve nesnelerde kısıtlayıcı ben kimliğinin yokluğu anlamına gelen anatta (benliksizlik) ilkesiyle yola çıkarak benzer bir sonuca varmıştı (Hood, 2014, s. 138,139).

“Benlik, herkesin kendi öz kişiliği hakkında sahip olduğu zihinsel temsildir” diyen Amerikalı Bilişsel Sosyal Psikolog John Kihlstrom benliği oluşturan deneyimlerin (fiziksel görünüş, demografik nitelikte özellikler, her çeşit eğilim ve otobiyografik anılar) sayılamayacak kadar çok sayıda olduğunu belirtmiştir (Bilgin N. , insan ilişkileri ve kimlik, 1996, s. 182,183). Bireyler olarak; bilincimizin ve hafızamızın şimdi erişilemez görünen dip katmanlarındaki her bir tecrübeden sorumlu tutulmaktayız. Benliğimiz çoklu bir şeydir fakat bütündür (Çongar, 2013, s. 100).

Bugün çağdaş beyin biliminin bulguları da; Demet Kuramını desteklemektedir. Bruce Hood’a göre; “Benlik tasarlamaktır. Benliği oluşturan deneyimler, ağ gibi birlikte örülür ve düzenlenir. Ağın merkezinde onu bir arada tutan bir kimliğe gereksinimi yoktur” (Hood, 2014, s. 138,139).

Sonuç olarak benlik; onu oluşturan etkinliklerin bilinç tarafından düzenlenmesiyle oluşan aynı zamanda kendisini diğer benliklerden farklılaşmayı sağlayan nitelikleri içeren

bir bellek yapısı olarak tanımlanabilir (Bilgin N. , insan ilişkileri ve kimlik, 1996, s. 182,183).

Bu tanım aynı zamanda varlığın otantik benliğinin inşası yapılamadan, benliğin var olamayacağını yani; biricikliğin benliğin temeli olduğunu vurgulamaktadır.

1.1.3. Benlik ve kimlik kavramlarının farklılıkları

Benlik ve kimlik kavramları felsefe, sosyal teori ve edebiyat alanlarında yüzyıllardır işlenirken; son yüzyıllarda psikoloji ve sosyal psikolojide de bilimsel açıdan ele alınmıştır (Bilgin N. , insan ilişkileri ve kimlik, 1996, s. 182). İki terimin de bireyin varlığını anlamlandırma amacını taşıması; benzer olsa da aynı bilimsel alanları ve aynı anlamları temsil ettiğini göstermemektedir.

1984’de Kihlstrom ve Cantor’un benlik tanımı, “Benlik, herkesin kendi öz kişiliği hakkında sahip olduğu zihinsel temsildir” (Bilgin N. , insan ilişkileri ve kimlik, 1996, s. 182). Bu tanım kişinin kendini algılama biçimini ifade ederek başkalarının algılayış biçimlerini kapsamaz ve sorunu bireysel bir düzeye indirger (Mollaer, 2014, s. 434) (Bilgin N. , insan ilişkileri ve kimlik, 1996, s. 181,182).

Avrupa’da sosyal psikoloji çevrelerinde tercih edilen kimlik kavramı ise; bireyin toplumla ilişkisine ve kişilerarası etkileşimine yer vererek (Bilgin N. , insan ilişkileri ve kimlik, 1996, s. 181,182) benlikte eksik olan nesnellik olgusunu da kapsamaktadır. Ayrıca benlik (self) teriminin birçok sözcükle bağlanarak kullanımı (self-image, self-esteem, self-control, self-concept; vs.) kimliğin belirli boyutlarını karşılamaktadır. Bu anlamda kimlik, benliğe kıyasla daha bütünsel bir kavram olarak nitelendirilmektedir (Bilgin N. , Sosyal bilimlerin kavşağında kimlik sorunu, 1994, s. 225).

1.2. Kimlik Arayışının Gerekliliği

“Öyle sermestem ki idrak etmezem dünya nedür
Men kimem saki olan kimdir mey ü sahba nedür
Gerçi sevgiliden dil-i şeyda için kam isterem
Sorsalar bilmezem kam-ı dil-i şeyda nedür”

— Fuzuli



Görsel 1.2: Ben Stiller, 2001, “Zoolander” (Stiller, 2001)

“Zoolander” (2001-Zırtapoz) filminin başkarakteri Derek Zoolander, yansımasına bakarak “Kimim ben?” diye sorar. 15. yüzyılda yaşayan şair Fuzuli ile Amerikalı erkek top model Derek’in ortak özelliğiye, hepimizde bulunan köken duygusuna sahip olmaktır (Hood, 2014, s. 95).

Hepimiz kim olduğumuzu, diğerlerinin bizleri nasıl gördüğünü merak ederiz. Fakat gündelik hayatın meşgaleleri nedeniyle varoluşsal endişeleri lüks olarak görüp, nesnel gerçekliğe odaklanıp kimliğini sorgulayamayan çok sayıda kişi de mevcuttur (Ferguson, 2015, s. 31). Bu şekilde yaşamını sürdürmeye devam eden bireyler sadece ihtiyaç varlığı olarak yaşayan hayvan statüsünde insandır (Bilgin N. , insan ilişkileri ve kimlik, 1996, s. 187). İnsanlar kimlik kazanmak için kendilik bilincine sahip olmak durumundadırlar.

Kimlik kavramının gerekliliğine değinmeden önce Antropolog Claude Lévi-Strauss’un sözünü dikkate almamız gerekir. “Kimlik kavramının her türlü kullanımı onun eleştirisiyle başlar” (Tanrıöver, 2008, s. 26).

Türk Sosyolog Ulus Baker'in kimlik kavramının kullanımını eleştirdiği “Kimliği Yıkıp Parçalamak” isimli makalesi, kimlik kavramının karmaşık ve yetersiz olduğu düşüncesini anlatmaktadır;

“...Kimlik öyle bir varsayımdır ki ayakta tutulabilmesi için sonsuz sorumluluklar, sonsuz borçlar üretilmesi ve bunların üstelik efektif kılınması gerekir... Yaşantılar ve deneyimler önce gelir buna göre. Mesela eşcinsellik bir kimlik olarak yozlaşmadan önce bir yaşantı bir hayat deneyimidir. Ama din de milliyetçilik de, kapitalizm de, hastalık da, çocukluk da, seks de... bunların hepsi deneyimlerdir, yaşantılardır, kimlikler değil...” (Artun, 2013, s. 100,101)

Peki, bu terime gerçekten ihtiyacımız var mı? Bilim insanlarının çoğunluğu terimin varlığının zorunluluğundan bahsetmektedir ve en bilge kuramcılar bile bu terimden kurtulmak değil, onu sürekli olarak yeniden düzenlememiz gerektiğini belirtmektedirler (Mollaer, 2014, s. 419).

Michel Foucault'ın dediği gibi, yaşamın ve çalışmanın temel amacı, kişinin başlangıçta olmadığı kişi olmasıdır. Kişinin kendisini oluşturması için; kendisini tanımlaması ve nasıl biri olması gerektiğini değerlendirmesi lazımdır (Mollaer, 2014, s. 56). Birey kendini tanımlayabilirse; motivasyonlarını, tutumlarını ve tepkilerini belirleyebilir. Böylelikle kimliği, kendisiyle dünya arasında bir vasıta rolü oynar (Bilgin N. , insan ilişkileri ve kimlik, 1996, s. 197). Ayrıca kimliğimizi tanımlamak, otantik bir kişi olmak amacıyla bizi diğerlerinden ayıran özelliklerimizi keşfetmemiz veya belirlememiz için de gereklidir.

“Önce bir kimliğe sahip olacağım ki beni serbest bıraksınlar” (Çongar, 2013, s. 101). Kimlik sadece bireysel farkındalık için değil toplumsal olguların fark edilişi açısından da kültürel bir araçtır (Tanrıöver, 2008, s. 33). İnsanın toplumsal bir varlık olması sebebiyle; toplumsal açıdan bireyi sınıflandırmak, onu toplum açısından değerli kılmaktadır.

Siyaset gibi toplum hayatının getirdiği düzenlemeler düşünüldüğünde de bireylerin kamusal alanda oluşturduğu iletişimin ve bu iletişimin sonuçlarının değerlendirilmesi için kimlikler belirlenmelidir (Coşkun & Yazıcı, 2014, s. 104,105).

Kimlik kavramı, siyasal açıdan sosyal teorinin ele aldığı göç, etnisite, milliyetçilik, çok kültürcülük gibi sorunların çözülmesinde etkili bir güce sahiptir (Mollaer, 2014, s. 11). Örneğin; muhtelif dini köktencilerin siyaset ile yer değiştirmesinin altında yatan

aldatmaca, kimliğin toplumsal düzeyde çözülmesiyle ortaya çıkartılabilir (Bauman, 2017 , s. 14). Ayrıca özellikle 1960’larda yaşanan ırk ve cinsiyet ayrımcılığına yönelik yapılan protestoları ve hareketleri toplumsal açıdan kimlik terimine başvurmadan açıklamak mümkün değildir (Mollaer, 2014, s. 8).

Zygmunt Bauman’ın dediği gibi “Kimlik, oldukları gibi tanınmak isteyen ve kendileri olarak tasavvur edilmek isteyen birey ve cemaatlerin savaş çılgılığı olabilir” (Bauman, 2017 , s. 93).

1.3. Kimlik Kavramı Karmaşası

2018 yılında yayınlanan “Patrick Melrouse” dizisinde yer alan zengin ve aristokrat bir yazar, çekingen akademisyen arkadaşına tezinin gidişatını sormaktadır. Akademisyen karakteriye, gözlüğünün arkasına saklanarak çekingen bir tavırla “şey... kimlik tanımlanması zor bir konu...” diye cevap verir. Kimlik İnşası kitabının yazarı Nuri Bilgin de kimlik kavramı için, “...zihnimizi aydınlattığı kadar da karıştırıyor... çelişkili, paradoksal, değişken, çok yönlü karmaşık bir olgular yumağı” diyerek dizide yer alan akademisyen karakterinin tutumunu adeta onaylamaktadır (Bilgin N. , 2007, s. 5).

Günümüzde yaygın olarak her sorunu çözmeye uygun, çeşitli beklentilere yanıt veren, işlevsel bir kavram olarak kullanılan “kimlik” problemini çözmemiz gerekir. Peki, bu durumun çözümü nedir?

Kimlik ele alındığı konuya göre; hangi bağlamda kullanıldığı ve hangi teorik gelenekten geldiğine bağlı olarak çeşitlilik göstermektedir ve durumuna göre temel kullanım yöntemleri belirlenmelidir. Bu yöntemlerde kelimeye anlamı kullanan kişinin yüklemesi gerekmektedir. George Orwell bu konuyla ilgili, “Kelimelerle kurabileceğimiz en kötü ilişki onlara boyun eğmektir... düşüncüyü kösteklemeye veya gizlemeye değil, onu ifade etmeye yarayan bir araçtır, kelimenin anlamı seçmesine değil, anlamın kelimeyi seçmesine izin vermeliyiz” demiştir.

1.3.1. Kimlik tanımı

1986’da Mussen kimliği, “Kimlik, bireyin kendi kendisini, davranışları, ihtiyaçları, motivasyonları ve ilgileri belirli bir ölçüde tutarlılık gösteren, kendi kendine sağdık, diğerlerinden ayrı ve farklı bir varlık gibi algılamasını içeren bilişsel ve duygusal nitelikte bir zihinsel yapıdır” şeklinde tanımlamıştır (Bilgin N. , insan ilişkileri ve kimlik, 1996, s. 104).

Bu tanım bireyi, toplumu ya da topluluğu, diğer birey veya topluluklardan farklı kılan özelliklerinin tümüne verilen bir adlandırma ve tanımlama şeklinde özetlenebilir (Coşkun & Yazıcı, 2014, s. 104).

Sosyal bilimlerin araştırma bilimi, günümüz toplumsal-siyasal oluşumları önemli bir konusu ve üzerine çok fazla iş yüklenmiş olan kimlik kavramı aslında oldukça nettir; “Kimlik bir şeyin ne olduğudur” (Mollaer, 2014, s. 21)!

1.3.2. Kimlik türleri

Kimlik bir bireyin diğerlerinden farklılıklarını ortaya koyan bir kavramdır fakat bireyler toplumsal açıdan birçok kimliğe sahiptir. Fiziksel kimlik, hukuki kimlik, bölgesel, ulusal, etnik kimlik, sosyal kimlik bunlardan birkaçıdır. Fakat bu terimin temel iki farklı boyutu vardır; Kişisel ve toplumsal. Kişisel kimlik; bireyin somut dünyaya yaklaşımını ve aynı zamanda inanış biçimini ve bağlılıklarını temsil eder. Toplumsal kimlikse; bireyin kendisini parçası olarak gördüğü toplumda, kendisini tanımlamasını sağlayan çoğul bir kavramdır (Mollaer, 2014, s. 53).

Kişisel kimlik, kısaca bireyin kim olduğu konusunda kafasında var olan imajlardır (Bilgin N. , insan ilişkileri ve kimlik, 1996, s. 162). Bireylerin kişisel kimliği yaşamlarına göre farklı biçimlerde oluşmaktadır. Mensup oldukları din, toplum, aileleri, okudukları okulun yanı sıra kendi kişisel etkileşimlerin, deneyimlerin, okudukları kitapların, izledikleri filmlerin yarattığı etkilerin öznesidirler.

Kişiler kendilerini tanımlamak isterler ve onları oluşturan değerleri mantık ve onay süzgecinden geçirerek, zaman içinde tutarlılık, süreklilik gösteren özelliklerinden yola çıkarak, hayata tutumlarını, karakterlerini belirlerler. Bu kimlik tanımı onların kişisel kimliklerinin tanımıdır.

Kişisel kimlik öznenin biricikliğine mahsus olduğu için orijinallik duygusu ile pekişmektedir. Kimliğini var etmek için birey kimseye değil kendine benzemeli ve otantik bir birey olmalıdır. Bu statüyü herkes elde edememektedir. Birey onu “o” yapan öğeleri incelemeli ve keşfetmelidir. Sürekli olarak sorgulamalı, eleştirmeli ve kendini icra etmelidir ki; kendini ifade edip, diriliğini koruyabilsin (Mollaer, 2014, s. 56).

Kişisel kimliğini gerçekleştirebilen birey; tercihlerini, eylemlerini yönlendirerek, yaşamını yapılandırarak yön vermesini bilir ve başkalarının yansıması olmaktan kurtulur (Mollaer, 2014, s. 59).

İnsan toplumsal bir varlık olarak; çeşitli örgütlerin, toplulukların üyesidir ve farklı roller edinerek bunlara göre tanımlanırlar. Toplumsal kategorilere göre sınıflandırılan bu kimlikler, toplumsal kimliklerdir (Mollaer, 2014, s. 61,62).

Toplumsal kimliklerimizi belirlemesinin en temel sebebi, toplumsal ilişkilerimizi oluşturarak toplumsal düzeni sağlamaktır. Bununla birlikte ne kadar kategorize edilirse edilelim bizler bireysel olarak kimliklerimize bambaşka perspektiften bakabiliriz.

1.4. Sanatçı Kimliği Kavramı

“-Sadece kendin ol
-Bugün hangi kendim olayım?”

- Winston Churchill

Kimlik çağdaş politikanın kelime hazinindeki en geniş kapsamlı ve en önemli terimlerinden biridir. Fakat bu kavram bireyin bütün yakınlıklarını, kurulan bağlantılarını, aidiyet biçimlerinin hepsini ve bütün benlik anlayışlarını kapsayamaz (Mollaer, 2014, s. 403).

John Berger “Sosyolojik olarak bakıldığında, benlik, bundan böyle katı, verili bir bütünlük değildir... Aksine kişinin girdiği her toplumsal oluşumda sürekli olarak yaratılan ve yeniden - yaratılan, hafızanın zayıf ipliği tarafından bir arada tutulan bir süreçtir” diyerek kimliğin değişkenliğinden bahsetmektedir.

Ancak sanatçının bireysel varoluş sebeplerini ve toplumsal görevlerini araştırıp, düzenleyip, sürekli olarak yeniden oluşturması için “sanatçı kimliği” kavramına ihtiyacımız vardır ve bu mücadelenin zaferle sonuçlanması için kimliğin istikrarsızlık gerçeğini yoğun bir emekle örtbas etmemiz gerekir (Bauman, 2017 , s. 24,25).

1.4.1. Sanatçı kimliği tanımı

Green’in 1977’de kimliğin tanımını “objeyi etkileyen değişikliklerin dışında kalan sabit noktaların belirlenmesi” şeklinde yapmıştır. Bu tanım, Paul Ricoeur’un “*la memete*” (kimliği zaman içindeki tutarlılık ve sürekliliği) kavramına odaklandığımızda kimliği keşfedebileceğimizi göstermektedir (Bauman, 2017 , s. 21). Bireyin ayrılmış varoluşunu sınıflandırmak amacıyla; zaman içinde kalıcılık gösteren özelliklerini tespit ederek onun kimliğini tanımlayabiliriz.

Sanatçı kimliğini tanımlamak için onun kimliğini; sanatçı-sanat ve sanatçı-toplum ilişkisi içerisinde irdelememiz gerekmektedir. Bu ilişki; sanatçının sanatını, bireysel

olarak var etme sebepleri, yöntemi, bireysel etkisi ve sanatçının toplum için sanatı var etme sebebi, yöntemi ve toplumsal etkisinden oluşmaktadır.

Sanatçının sanatını icra etme nedenini; sanatını icra ederken kullandığı sanatsal dili (sanatsal teknik), özgün olma yöntemini, sanatında bireye ve topluma olan bakış açısını ve sorumluluklarını belirleyebilirsek sanatçı kimliğini tanımlayabiliriz.

Sanatçının kimliğini oluşturması, sanata ihtiyacı olan toplum için oldukça gereklidir yoksa “kişiliksiz bireyler, kişiliksiz bir kültür içinde, kişiliksiz bir sanat ortamı yaratırlar” (Erinç, kültür sanat sanat kültür, 2004, s. 7-16).

1.4.2. Sanatçı kimliğini oluşturan etmenler

Sanat terapisti Catherine Hyland Moon, sanatçının kimliğini oluşturması için toprak gibi düzenli olarak ekilip, biçilmeye, güneşe, suya, oksijene ve bazen nadasa bırakılmaya ihtiyacı olduğunu söylemektedir. İnsan da sanatçı olarak gelişebilmek için kendini sürekli olarak beslemeli, ekmeli ve yeniden inşa etmelidir (Moon & Chapin, 2001, s. 47).

Gazeteci ve editör Benedetto Vecchi, kimliğin önceden mevcut bir gerçeklik yani “apriori” olduğunu savunmaktadır. Sanatçının mevcut kimliği, onu şekillendiren bazı çevresel koşulların etkisiyle ve geçmiş deneyimlerle oluşmaktadır. Sanatçı kim olduğunu tanımlayabilmek için bulunduğu noktaya nasıl geldiğini açıklamalıdır ve bunun için geçmiş deneyimlerine başvurması gerekmektedir (Hood, 2014, s. 273).

Kişiliğin oluşumu insanın doğumundan itibaren bilişsel ve entelektüel gelişim aşamalarıyla ilişki içinde sürekli ve aşamalı olarak gerçekleşir. İlk yakın çevre olan aile; aileden okula ve arkadaş çevresine doğru genişleyen çevrenin etkisiyle kimlik zamanla karmaşıklaşır ve farklılaşır. Kişi ergenlik dönemine geldiğinde kimlik sorunu hayati bir nitelik taşır (Bilgin N. , insan ilişkileri ve kimlik, 1996, s. 193-194).

Bizler; bizi etkileyen ve kim olduğumuzu şekillendiren yaşamdaki olayların ve kişilerin damgalarını taşıyarak; Eraisse’in 1967’de dediği gibi; kendimiz hakkında öyküler üreterek kişiliğimizin birliğini sağlarız (Hood, 2014, s. 95) (Bilgin N. , 2007, s. 213).

Bu birliği sağlamak ve kendi kimliğimizi oluşturmak için maruz kaldığımız sosyal etkileri ve önceki deneyimleri otomatik olarak içselleştirmeyiz (Bilgin N. , 1996, s. 283). Sistemin sunduğu seçenekler içerisinde kendimiz için anlamlı olan olguları değerlendirme mekanizmamızla seçip harmanlayarak, kimliğimizi oluştururuz (Bilgin N. , 1994, s. 224).

Geçmişini analiz ederek varlığını oluşturan sanatçı; eserlerinde geçmişini anlatırken kendi varlığını anlatır. Jackson Pollock'un dediği gibi "Resim bir varlık durumudur, benlik keşfidir. Her iyi sanatçı, kendini resmeder." Sanatçı geçmişinin güncesini tutabilirse kendisini anlatabilir.

Chuck Palahniuk'un Günce romanındaki genç Güzel Sanatlar Akademisi öğrencisi Peter karakteri, yaptığımız her şeyin otoportremiz olduğunu söylemektedir. Peter "Aziz Georgios ile Ejderha veya Sabinli Kadınların Kaçırılması tabloları gibi görünse bile, kullandığı açılar, ışık, kompozisyon ve teknik tamamen sana aittir. Bu sahneyi seçmenin sebebi bile sensin. Sen kullandığın her renk ve fırça darbesisin... Kendin olmaya mahkumsun. Her şey bir otoporte. Her şey bir günce" demiştir (Palahniuk, 2007, s. 120). Sanatçı, kimliğini oluştururken; geçmişinin bilinciyle hareket ederek bireysel özlemlerine yönelir. Milan Kundera'nın dediği gibi "Kişinin var oluşu nereden yaralanırsa kimliği orada teşekkül etmektedir."

Sanatçının kimliğini oluşturabilmesi için geçmişini bilmesinin ve kendini anlatabilmesinin yanı sıra özgün olması da gerekmektedir. New York'ta sanatçılar tarafından yönetilen en eski sergi mekanı White Column'un direktörü Matthew Higgs, "Sanat, genellikle, bireyin dünyayı tamamıyla kendine özgü bir şekilde yorumlamasıdır" diyerek; sanatın öznel ve özgün bir bakış açısına sahip olduğu özelliğini vurgulamıştır (Thornton, 2012, s. 139).

Öznel ve özgün olmak, bireyin onu diğer bireylerden ayıran özelliklerinin bilincinde olmasıyla sağlanmaktadır. Farklı yönlerinin farkında olan birey böylelikle kendi kimliğini yaratarak, özgün sesini oluşturabilir. Profesör Jacob W. Getzels ve Psikolog Mihaly Csikszentmihalyi, "Ressamların ve heykeltıraşların kendi stillerini ve kendi içsel meselelerini bulmaları beklenir. Bir önceki nesillere ait sanatçıların pek kavramayacakları bir derecede orijinal olmaları gerekir" demişlerdir.

Birey, özgün bir sanatçı olmak için özgür olmalıdır. Birey özgür olmak için, yaşadığı toplumun empoze ettiği sahte kimliklerden mücadele ederek kurtulmalıdır. Bu sahte kimliklerin en başında doğanın insana yüklediği niteliklerden; bir coğrafyaya ait olmak yani ulus kimliği vardır. Kişi ona verilen ten renginden arınmalı; onun kimliğini ulus kimliğine indirgeyen sahte üstünlük ya da sahte alçaklıktan kurtulmalıdır.

Bir diğer mesele olan dinler ve ideolojiler, bireysel ve metafizik inançları, evrensel hakikatler seviyesine çıkarıp, birincil atıl hale getirmektedirler. Birey özgün olmak arayışındayken; dinler ve ideolojiler bireyselleşmeyi aykırı sayarak; bireyleri birbirine

benzetmeye çalışır (Coşkun & Yazıcı, 2014, s. 19-20-21). Birey, belli bir ideolojinin kurucusunu taklit ederse de özgün olamaz.

Geçmişini tanımlayarak kimliğini bilen ve sahte kimliklerden kurtulan birey, sanatçı olabilmek için sanatının zanaat diline de hakim olmalıdır. Bunu gerçekleştirebilmesi içinse disiplinli bir şekilde çalışması gerekmektedir. Platon, “Her kim tek başına hünerin kafi geleceği inancıyla ilham perilerinin tapınağına esinlenmeden yaklaşırsa, acemilikten kurtulamayacak ve küstah şiirleri delilerin şarkılarının gölgesinde kalacaktır” diyerek sanatta disiplinin önemini vurgulamıştır (Palahniuk, 2007, s. 61).

Sanatçının, toprağın sürekli olarak güneşten verim alması gibi; kendini sürekli ve disiplinli bir şekilde yeniden oluşturarak geliştirmesi gerekmektedir. Sanatçı hiç bitmeyen oluşum sürecini verimli bir şekilde çalışarak; gözünü, kulağını, ellerini ve kalbini disipline edebilirse, zanaat becerilerini geliştirebilir. Sanatçının gelişen zanaat becerisi, sanatçının bakış açısını bir nesneye uyarlamasını kolaylaştırarak; izleyicilere daha etkili deneyimler yaşatmasını sağlayabilmektedir.

Sanatçı kendini eğitmeli ve okumalıdır da. Bilinenin ve bilinmeyenin farkında olan sanatçı, Brederote’nin dediği gibi “görünmez olana kör, duyulmaz olana sağır” olmaktan korur kendini (Moon & Chapin, 2001, s. 50).

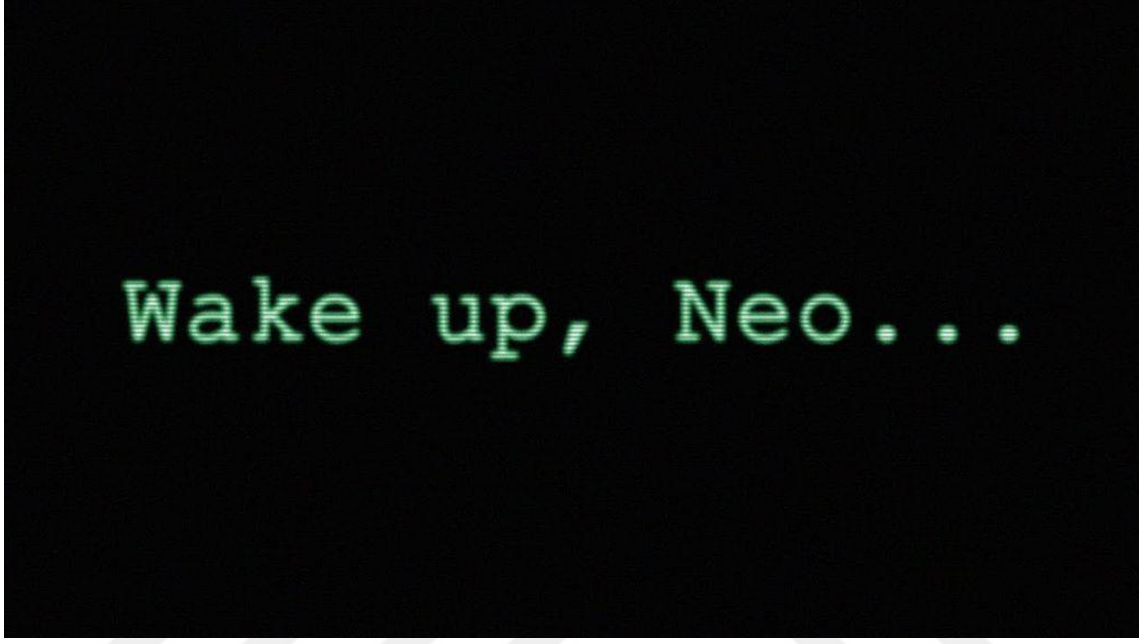
1.5. Sanatçı ve Toplum

“İnsan uslamlama gücüyle ne görüp kavradıysa ancak onu karşılaştırır ve yargılar.”

— William Blake

İnsan toplumsal bir canlıdır ve insanın toplumdan soyutlanması ona özgü tüm özelliklerinin göz ardı edilmesi anlamına gelir. Var olmak için kendini sürekli ve yeniden oluşturarak geliştirmek durumunda olan insanın etkinliğinin en önemli yanı iletişimdir. Toplumda Sanat kitabının yazarı Ken Baynes’in dediği gibi “İletişim insanlığı olanaklı kılan ağı örür ve evrimsel gelişimi doğrudan denetler” (Baynes, 2016, s. 35). İletişimin gerçekleştiği ağı bütününe ise toplum denmektedir.

İnsanın topluma, toplumun insana ihtiyaç duyduğu bu ortamda ikisinin de filizlenmek için ihtiyaç duyduğu bir diğer oluşum sanattır. Sanat toplum içinde etkili bir olgu olarak; işlevini toplumda üretim, koruma ve dönüşüm olarak belirler. Hatta Malcolm Barnard’ın deyimiyle, eğer sanat olmasaydı, toplumun şu andaki şekliyle var olup, varoluşunu sürdürüp sürdüremeyeceği belirsizdir (Barnard, 2010, s. 213,214).



Görsel 1.3: Wachowski Kardeşler, 1999, 'Matrix' (Wachowski, 1999)

Sanat kavramının varoluş amacını belirleyen farklı kuramlar mevcuttur. Temel olarak sanatın “sanat için” veya “insan için” olması yönlerinde ayrışır bu kuramlar. Sanatın sanat için olması gerektiği düşüncesini ele alırsak; en iyi sanatın “sanat için sanat” ya da “saf” sanat olması ne anlama gelir ve nasıl mümkündür? Sanatın soyutlanmış bir ortamda ve hiçbir şeyle etkileşiminin olmadığı bir düzlemde oluşturulabilmesinin olasılığı var mıdır ve varsa etkisi nedir? Sanatın insan için olduğu düşüncesini Lenin’in Clara Zetkin’le yaptığı röportajda söylediği şu sözler üzerinden inceleyebiliriz;

“Bizim sanat hakkında ne düşündüğümüzün pek büyük bir önemi yok. Sanatın bizim gibi milyonlarca kişilik bir ulustaki yüzlerce ya da binlerce kişi için ne anlama geldiğinin de önemi yok. Sanat halka aittir. Kökleri halk kitlelerinin derinlerine uzanmalıdır. Bu kitleler tarafından anlaşılmalı ve onlar tarafından sevilmelidir. Bu kitlelerin duygularını, düşüncelerini ve isteklerini birleştirmeli ve onları daha yüksek bir düzeye yükseltmelidir. Bu kitlelerdeki sanatçıları uyandırmalı ve onların gelişimini sağlamalıdır” (Harrison & Wood, 2016, s. 683).

Uyananın görevi uyandırmaktır. Wachowski kardeşlerin yönettiği 1999 yılı yapımı “Matrix” filminin başkarakteri Neo, var olduğu ve somut bir gerçekliğe sahip olduğunu düşündüğü dünyanın sahteliğinin farkına varıp; gerçek bir varoluşun peşine kendisi dâhil, tüm insanlar için düşmüştür. Shakespeare’in dediği gibi; “Sanat bize bizi gösteren bir ayna” niteliği taşıyıp; durumu kendi özgün biçimleriyle yansıtarak acı çeken toplumu uyandırmalıdır. Toplum içinde bulunduğu kendi döneminin getirdiği toplumsal problemlerin bilincinde olup; yaşadığı yıkıntıdan; iyiye, güzele, hak edebileceğini düşündüğü hayata ulaşma hedefini sanata tutunarak elde edebilir.



Görsel 1.4: “Alte Oper Eski Opera Binası”, 1880 , (wikipedia.com, 19.03.2019)

Örneğin; Alman halkı için çok kıymetli olan Alte Oper Eski Opera Binası; 19. yüzyılda, Frankfurt halkının da yapımı için devlet fonundan verdiği destekle beraber; iki bin mark topladığı mimari bir yapıdır. Ancak İkinci Dünya savaşı bombardımanının ardından yıkılmıştır. Savaştan sonra Frankfurt halkı; topladıkları on beş milyon mark ile hastane, okul gibi temel ihtiyaçları karşılayabilecek mimari yapıların inşasından önce opera binasının yapılmasını istemişlerdir. Çünkü Stendhal’in dediği gibi “Sanat bir mutluluk vâdidir.”

“...Sanat, yasalar ve ekonomik etkinliklerle örtüşük olarak var olan dünyayı koruma biçimidir” (Yağcıoğlu, 2018, s. 79). Dolayısıyla, hiç bir oluşum için mümkün olmadığı gibi sanatın da için de var olduğu ortamdan soyutlanması mümkün değildir. Ayrıca Adorno’nun dediği gibi “Sanat kendisi için olsa bile; kendisi dediği toplumdur.”

Sanat, hiçbir zaman sadece kendisi için var olmamıştır. Toplumsal yaklaşımlara sahip olmadığı dönemlerde dahi toplumdan soyut değildi ve sanatın varlığı, bulunduğu dönemin iktidarının (din, burjuva sınıfı, siyasi güçler) normlarına bağlıydı. Sanatın sosyal oluşumlardan bağımsız olması ve toplumsal bir görev edinmemesi mümkün değildir.

Aidiyet hissi ve hikâyenin parçası olma arzusu her bireyde vardır. Birey kültürel, toplumsal bir varlık olduğunun bilincinde olup; kendisini toplumda belli bir görev ile konumlandırmalıdır. Sanatın toplumsal sorumluluğunun bilincinde olan sanatçı da bir yol tercihi yapmak durumundadır. Sanatçı, Sıtkı Erinç'in dediği gibi, "kendi aklını kullanmayı akıl etmeyi ve bu akıl etmeyi uygulamaya koyabilmeli" (Erinç, kültür sanat sanat kültür, 2004, s. 12).

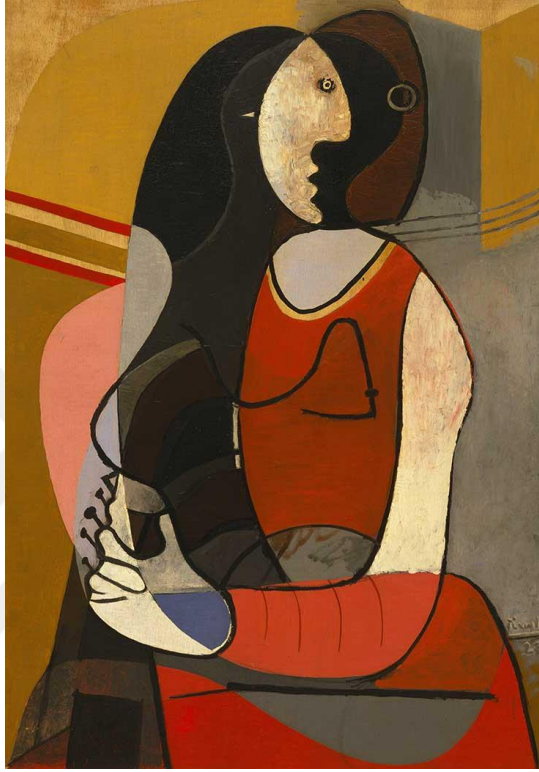
Sanatın varlığı insanın ürettiği yapıtlarla gerçekleşmektedir. Bu yapıt önceden düşünülerek, şekillendirilerek ve planlanarak, alıcısını eğitip, gelişmesini sağlamak görevlerini üstlenmektedir. Sanat eserinin görevini gerçekleştirebilmesi için taşıdığı fikri, olguyu alıcısına iletebiliyor ve onda duygusal etki yaratıp; fiziki ortamda da davranışsal bir değişimin gerçekleşmesini sağlayabiliyor olması gereklidir (Erinç, resmin eleştirisi üzerine, 2004, s. 45).

Sanat eseri insana ve topluma dokunmalıdır. Sonuçta Ernst Gombrich'in de belirttiği gibi, "sanat yapıtı gizemli bir etkinliğin sonucu değil, insanın insan için yaptığı bir nesnedir." (Erinç, resmin eleştirisi üzerine, 2004, s. 35). Eser toplumu etkilemek için; "Niçin söyledi onu? Kim kime söyledi? Öyküyü anladılar mı? Ya da, daha doğrusu, öyküden ne anladılar?" şeklindeki soruları bünyesinde barındırarak, gerçekliği ifade edip simgeleyerek, diğer insanların yaşamlarını göstererek ve eserin tavrının doğruluğuna ve dürüstlüğüne insanları inandırarak amacına ulaşır (Baynes, 2016, s. 203).

"...her imge belli bir görme tarzını somutlar."

— John Berger

Gerçekçilik Penguin Sözlüğü’nde şu şekilde tanımlanmıştır; “realizm, ad; gerçeklerle yüz yüze gelmek yeteneği ve isteği; pratik görüş; kuruntu ve gerekçeler bulma yokluğu; yazında ya da sanatta kimi gerçekleri oldukları gibi, özellikle çirkin yanlarıyla betimlemek girişimi, açık sözünü sakınmaz doğruluk; (felsefe) nesnelerin her görenden bağımsız gerçek varoluşları olduğu kuramı” (Baynes, 2016, s. 259).



Görsel 1.5. Pablo Picasso, 1927, “Oturan Kadın” (istanbulsanatevi.com, 19.03.2019)

İllüstrasyon sanatı, “imge” kavramı temeliyle oluşmaktadır. İmge ise gerçekçilikten uzak, doğrudan bir aktarım yapmak yerine o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan bir araçtır. Yazar ve editör Robert Motherwell’in dediği gibi “Resim, gerçeklikler arasında, duyulmuş ve biçimlenmiş bir gerçekliktir”. Burada belirtilmek istenen imgelerin sahibinin gözlerinden oluşturulduğu ve dolayısıyla illüstrasyon sanatının yaşamı ve gerçeği yansıtırken kendi görsel algısını oluşturduğudur. Örneğin; Picasso’nun “Oturan Kadın” portresi; kadının gerçekliğini yansıtırken, ressamın kendi kadın kavramını bize anlatmasını sağlar ve o resim nesnel dünyadan farklı olarak bizim tasarladığımız bir dünyaya ait olur (Erinç, resmin eleştirisi üzerine, 2004, s. 47). Kendi görsel kimliğinin öğeleri ise; oluşturulduğu dönemin ideasından, tarihsel, toplumsal ve kültürel özelliklerinden, estetik anlayışından ve sanatçının yaşadığı döneme olan tavrından oluşmaktadır.

Son olarak imgenin işlevi konusunda Sanatta Anlamın Görüntüsü kitabının yazarı Richard Leppert'ın, Fransız romancı Emile Zola'nın sanat eserlerinin “belli bir mizaç yoluyla görülen şeyler” olduğu sözü üzerinden yaptığı tespiti ele alabiliriz; “Sanatçılar, elektrik hatlarının yaptığı gibi, bir bilgiyi A noktasından B noktasına taşımaktan başka bir iş yapmayan kablolar değil, bunun yerine, işledikleri malzemeleri dönüştüren insanlardır” (Leppert, 2017, s. 21).

Ruth Benedict *Kültür Örüntüleri* kitabında bireyin toplumun kültürünü oluşturmasını şu sözlerle açıklamaktadır; “Tam anlamıyla toplum... hiçbir zaman kendisini yapan bireylerden ayrı bir şey değildir. Hiçbir birey, katıldığı bir kültür olmaksızın kendi olanaklarının (gizil güçlerinin) eşiğine erişemez. Karşıt olarak, hiçbir uygarlığın, son çözümlemede, içinde bir bireyin katkısı olmayan bir ögesi yoktur.” Sanat ise insanoğlunun bütün özelliklerinin; yaşantısının, eylemlerinin, tepkilerinin yorumlanması, genişletilmesi ve betimlenmesidir. Dolayısıyla sanatçının insanların oluşturduğu toplumdan bağımsız olması mümkün değildir. Sanat kendi kimliğini oluştururken bağımsız bir görünüm sergilemesine karşın; insanın tüm etkinlikleriyle, siyasetle bağlantısını irdelemesi nedeniyle özerk bir yapıya sahiptir. Tepki biçimi olarak ayrı olan sanat gerçekte toplumun bir parçasıdır: O yalnız insan ilişkilerinin dayandığı iletişimleri olanaklı kılmaya yardım etmekle kalmaz; üstelik bu ilişkilerin niteliğinin bir parçasıdır da (Baynes, 2016, s. 39).

İletişimi sağlayarak toplumu birbirine bağlayan sanatın doğma sebebi toplumsal pratiklerdir. Bu toplumsal pratikler; amacına göre yönelimi sürekli değişebilen insanların müdahalesine açık, değişken, çatışan sosyal-kültürel olayların yine insanların davranış biçimlerini etkileyip, belirleyen yöntemlerden oluşmaktadır.

Sanatın doğumunun toplumsal pratiklerden oluşması, sanatın aynı zamanda toplumun bir ürünü, yansıması ve sonucu olduğunu göstermektedir. Herbert Read Sanat ve Toplum kitabında; sanatın bir sonuç olduğunu ve toplumun onun ardından koşması gerektiğini belirtmektedir (Baynes, 2016, s. 62).

Sanat ve toplum bağlamı; bu iki kavramın birbiri için sorumluluk geliştirmesine sebep olmuştur. Öncelikle sanatın temel sorumluluğunu; sanatı “bilgilendirmek ve zevk vermek” olarak belirleyen Romalı Edebiyat eleştirmeni Horace'in bu tanımından yola çıkarak “bilgilendirmek” olarak tespit edebiliriz. Aktivist bir tasarımcı olan Milton Glaser; sanatın insanoğluna verebileceği en büyük hediyesinin empati ve ortak imgenin gücüyle bilincimizi etkileme olasılığı olduğunu söylemiştir.

Bilgilendirmenin yanı sıra sanatın toplum hayatında aktif bir rol almasının onu ve toplumu daha güçlü kılacağı fikrini benimseyen Sosyalist illüstratör William Morris de sanatın ve tasarımın çizgisini bu amaçla saydamlaştırarak; sanatı hayatımızın her alanına yaymamız gerektiğini savunmuştur. Böylelikle sanatın, toplumun gelişiminin sonucu olarak adlandırabileceğimiz uygarlığın oluşmasında ve gelişmesindeki etkisini anlayıp, bu etkiyi arttırabiliriz. Toplumun en küçük ögesi fakat var oluş kaynağı olan insanlar olarak; bizler de sanata karşı sorumluluk taşımalıyız.

İnsan temeline dayanan sanat ve toplum bağlamının bir kilit noktası da sanatı oluşturan insanın “sanatçı” olmasıdır. Bu bağlamın yapısı ve özellikleri sanatçının tutumuna göre oluşur. Herbert Read bu konuda “Sanatın yapılması ve beğenilmesi bireyseldir; sanat yalnız bir eylem olarak başlar; ancak toplum böyle yaşantı birimlerini önemseyip sindirdiğinde toplumsal dokuya işlenmiş olur. ‘Kültür kalıbı’ ne denli ortak olursa olsun, bunun ayrıntıları birkaç bireyin olağanüstü eylemini gösterir; kalıbın değeri sanatçıyla toplum arasındaki ilişkinin ayarlanmasındaki inceliğe dayanır” (Baynes, 2016, s. 62) diyerek sanatçının toplumun varlığındaki sorumluluğuna işaret eder. Toplum hayatını geliştirmek ve daha adil hale getirmek maksadıyla idealini belirleyip ona göre tavrını belirleyen her insan gibi sanatçı da yaşamı iyileştirme amacına sahip olmalıdır.

Sanatçının tek görevi topluma hizmet etmek değildir. Sanatçı sanat tutkusu olduğu için sanatı icra eder ve fotoğraf makinesi olmadığı içi gerçekliği hissedilmiş olarak ifade eder (Harrison & Wood, 2016, s. 684). Fakat Marksist entelektüel geleneği uygulayan sanat tarihçisi Meyer Schapiro’nun 1936’da yayımladığı “Sanatın Toplumsal Temelleri” tebliğinde belirttiği üzere; “...Çevrelerindeki dünyayla eylemi ve çelişkisi içinde ilgilenen, yoksullaştırılmış kitleler ve ezilen azınlıklar tarafından sorulan soruları soran sanatçılar - bu sanatçıların kendilerini kalıcı bir şekilde yaşamın estetik anlarına yönelmiş bir resme, edilgen, kopuk bireyler için tasarlanmış gösterilere ya da atölye sanatına adanmaları mümkün değildir” (Harrison & Wood, 2016, s. 552). Sanatçı “saf” estetik kaygılarla hareket eden, dünyanın problemlerine kayıtsız kala bir birey olursa topluma etkisi olmaz ve dolayısıyla “sorumluz sanatçı” sıfatını alması mümkündür. Sanatçının toplumsal mücadeledeki rolü ile ilgili Diego Rivera “Modern Sanatta Devrimci Ruh” konuşmasında şunları belirtmiştir;

“...Gerçekten düşünür olan bir insan, ya da gerçekten bir sanatçı olan bir ressam, belli bir tarihsel momentte, ister istemez kendi zamanının devrimci gelişmesine uygun bir konum

alacaktır. Toplumsal mücadele bir sanatçının seçebileceği en yoğun ve en plastik konudur. Bu yüzden bir sanatçı olmak için doğmuş biri bu tür gelişmeler karşısında kesinlikle duyarsız kalmaz... Sanatçı yaşamın doğrudan bir ürünüdür. Çağının özlemlerinin, arzularının ve umutlarının alıcı, yoğunlaştırıcı, aktarıcı ve yansıtıcısı olmak üzere doğmuş bir aygıttır. Bazen, sanatçı milyonlarca prolelerin arzusunu yoğunlaştırıp çevirmeye hizmet ettiği kalabalıkların büyüklüğüyle ölçülebilecek olmasını temel bir olgu olarak kabul edebiliriz” (Harrison & Wood, 2016, s. 457).

Bu konuyla ilgili Pablo Picasso Simone Tery’e şu şekilde açıklama yapmıştır;

“Bir sanatçının ne olduğunu sanıyorsunuz? Ressamsa sadece gözleri, müzisyense sadece kulakları, şairse kalbinin her bölmesinde bir liri, hatta boksörse, sadece kasları olan bir embesil midir o? Aksine, o aynı zamanda da politik bir varlıktır, dünyanın yürek burkucu, rahatsız edici ya da güzel olayları karşısında tetikte olan, onlardan kendi etkilerini çıkartan bir varlıktır. Başka insanlardan insanın kendisini kopartması mümkün mü; hangi fildişi kuleyle insan kendisini karşısına böylesine bereketli bir şekilde çıkan yaşamdan uzaklaştırabilir? Hayır, resim apartman süslemek üzere yapılmaz. Düşmana karşı verilen saldırı ve savunma savaşının bir aracıdır” (Harrison & Wood, 2016, s. 690).

Sosyalist Diego Rivera’nın ve Komünist olduğunu açıklayan Pablo Picasso’nun politik yönlerini öne çıkardıkları sanat anlayışlarına sahip olmaları bizleri yanılgıya düşürmemelidir. Sanatçı muhakkak politik bir tavır sergilemek durumunda değildir. Apolitik bir yaklaşım edinerek çevresinde gelişen durumlara duyarlı olması ve sanatının yönünü insan refahına çevirmesi ve temel insan haklarının görmezden gelindiği olaylara gözlerini yummaması son derece insani bir tutumdur.

Milton Glaser çevresine kayıtsız kalamayan bir tasarımcı olmasını şu sözlerle açıklamaktadır;

“Ben bir tane Dünya Savaşına tanık oldum, soykırıma, McCarthyism, Vietnam, Kore, nükleer yok ediş tehdidine Soğuk Savaşa -ve bu dönemde, AIDS’e, Afrika ve Bosna’da ki katliamlara, 9/11’a, küresel ısınmaya, Irak Savaşı’na, işkencenin kabul görmesine, Patriot Act, tsunamiye, New Orleans’ın ve körfez kıyısının harap olmasına ve aklımızdaki herşeyi gölgede bırakacak olan uluslararası terörizmin ortaya çıkmasına... Bu durum benim vatandaş olarak görevimi ve tasarımcıların grup olarak bu kavgada etkin bir rolü olup olmadığını sorgulamama sebep oldu. Etkimiz belki de insan hayatını kurtaracak düzeydedir. Bu duruma benim kişisel cevabım, sivil hayatta daha aktif olmama sebep oldu...” (Heller, Drenttel, & Bierut, 2007, s. 144)

Etik değerleriyle hareket eden sanatçı ve onun ürünü toplumu geliştirip, yönlendirebiliyorsa; duyarlı, kör olmayan bir toplumun oluşmasına ön ayak olurlar. Kendimize ve çevremize duyarlı olmanın en belirgin göstergesi sanata olan alakadır; çünkü sorunlar toplumun olması gerektiğince sanata eğilmediklerinden kaynaklanmaktadır (Erinç, kültür sanat sanat kültür, 2004, s. 7).

İnsana ve topluma karşı hissedilen duyarlılık, sanat tutkusu ile birleştirilirse “uygarlık” dediğimiz insan odaklı tutumun gelişmesi ve insanın geleceğinin aydınlatılması sağlanmış olacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

2.DİSİPLİN OLARAK İLLÜSTRASYON SANATI

2.1. İllüstrasyon Tanımı

“Bir resim binlerce kelimeye eş değerdir.”

— Winarski

İnsan doğduktan sonra ilk ışıkla beraber görmeye başlar ve beş yıllık bir süreçte göz eğitimini tamamlayarak; çevresini ve kendisini imgelerle tanımlar. Göz aracılığıyla keşfedilen ve beyin tarafından oluşturulan imge; görsel bir disiplin olan grafik tasarımın temelini oluşturmaktadır. Grafik tasarım için; “İmge, bir tasarımı canlandıran resimsel grafik öğeleri ifade eder. Bir sayfanın ana odağı veya bir yan öğe olarak olsun; imgeler bir mesajın iletilmesinde önemli bir rol oynar ve görsel hissin oluşturulmasında işin önemli bir parçasıdır” (Ambrose & Harris, 2005, s. 94).

İmge, tasarımın amacı olan olguyu, fikri ya da duyguyu kolaylıkla verebilmesi nedeniyle izleyicisini güçlü bir şekilde etkileyebilir. Görsel iletişimde; göstergebilim, sembol, ikon, ideogram, indeks, fotoğraf, resim ve illüstrasyon gibi pek çok imge oluşturma yöntemi vardır.

İllüstrasyon, insanlık tarihi ile birlikte varlığını hep sürdürürken; tanımını gerçek anlamda ilk kez Ortaçağ’da yapılmıştır. “Tarih öncesi çağlardan beri hayatta kalmanın ve birlikte yaşamanın başlıca koşulu olan iletişime bir düzen, kolaylık ve açıklık getirmek isteyen insan, düşünce ve kavramlara görsel bir anlatım kazandırmanın yollarını araştırmıştır” (Bektaş, 1992, s. 5).

Fransızca “illustration”, Latince “lustrare” ve İtalyanca “illustrare” kelimeleriyle ifade edilen illüstrasyon sözcüğünün kökeni 14. yüzyıla dayanmaktadır. Bu dönemde

“aydınlatmak, süslemek, ruhsal aydınlık, yazıda canlı sunum” anlamlarına gelirken 1580’lerde “Zihni aydınlatma, açıklama” anlamı ile kullanılmıştır. 1610’larda “örneklerle eğitime”, 1630’larda ise “Açıklama veya süsleme amacıyla resimleme” tanımlarıyla kullanılmıştır.

John Berger’in dediği gibi “Görme konuşmadan önce gelmiştir” (Berger, Görme biçimleri, 2013, s. 7). Toplumda genel eğitim düzeyinin altında bulunan insanların yazıdan çok görsellerle ilgilenmesi durumu keşfedildiğinde; mağaza sahipleri ve yayın ürünleri sahipleri bu kişilere ulaşmak için illüstrasyonu araç olarak kullanmışlardır. Ticaretin boyunduruğu altına giren illüstrasyon, itaatkar bir disiplin olarak varlığını uzun bir süre sürdürürken, sanat türü olarak ele alınması zaman almıştır.

Günümüzde pek çok tanımı yapılan illüstrasyon, TDK tarafından daha çok kitaplar temel alınarak tanımlanmıştır; “1. Resimlerle süsleme. 2. Kitap içindeki bir yazıyı açıklayan veya süsleyen resim” anlamını taşımaktadır. Bu tanım illüstrasyonun tek bir kullanım alanı taban alınarak yapıldığı için yetersiz kalmaktadır (Üstündağ, 2016, s. 1).

İllüstrasyonun kullanım alanlarının, amaçlarının ve anlamının değişmesi nedeniyle, yeni bir tanım yapılması gerekmektedir. Görsel İllüstrasyon Sözlüğü kitabının yazarı Mark Wigan bu ihtiyaca şu şekilde yanıt vermektedir; “İllüstrasyonlar; problemlerin çözümü, süsleme, eğlendirme, bezeme, yorum yapma, bilgilendirme, esinlendirme, açıklama, eğitime, teşvik etme, şaşırtma, büyüleme ve hikâye anlatma gibi işlevler için yaratıcı, farklı ve son derece kişisel yollara başvurarak içeriğin görsel bir biçimde iletilmesini sağlar. İllüstrasyon artık canlı ve sürekli gelişmekte olan güçlü bir uygulamalı sanat biçimidir. Zengin bir tarihe sahip bu antik mecra, aynı zamanda her alanda çarpıcı imge ve mesajlar yaratabilen yaşamsal, dinamik, çağdaş bir ifade, yorum ve iletişim aracıdır.” (Wigan, 2012, s. 9).

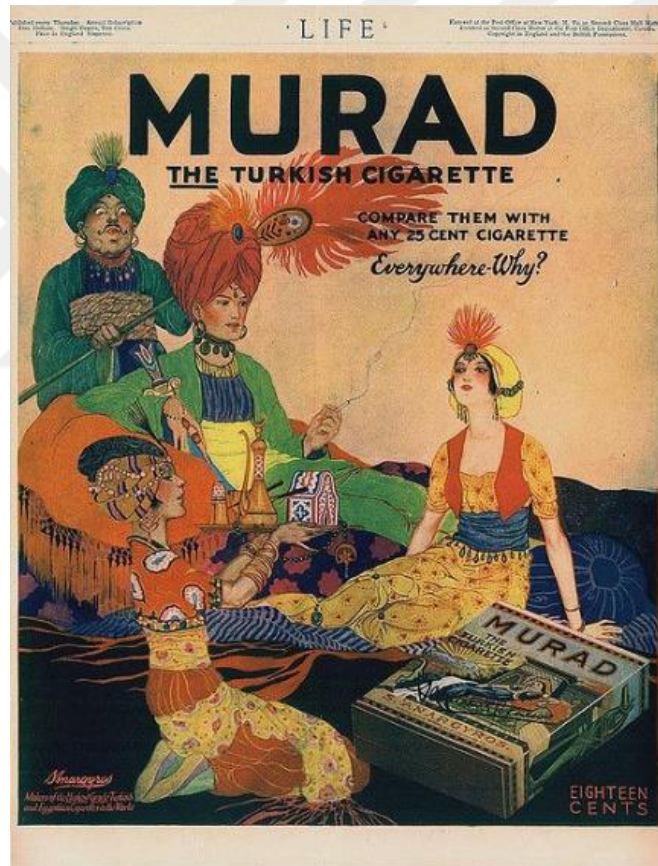
Çevremizde sürekli gördüğümüz görsel sanatlar alanından resimleme tekniğiyle yapılmış ve belli bir fikri olan, bilgilendirme amacını taşıyan imgelere illüstrasyon denir.

İllüstrasyonu resimden ayıran temel özellik; imgenin bağlı olduğu amaç ve fikri izleyiciye kavratmak, benimsetmektir. Latince “aydınlatma” kelimesinden gelen illüstrasyonun güzellik derecesi anlatmak istediği fikri kavratma becerisi ile doğru orantılıdır. İllüstrasyon çok yönlü ve oldukça sofistike olabilen görsel bir yöntemdir. Bilgilendirmek amacının dışında izleyiciyi, diğer disiplinlerle birleşerek; yaratıcı, özgün olması ve entelektüel amaç taşıması yönleriyle, estetik haz oluşturarak etkileyebilmektedir. Sanat ve tasarım konusunda yerleşmiş olan hiyerarşi sistemine ve

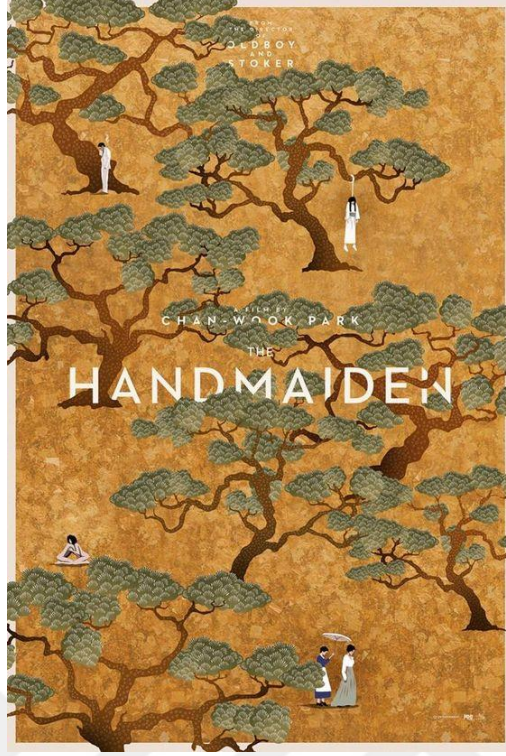
yargılarına hükmedebilmektedir. Ayrıca farklı dillerde olan insanlar için ortak bir algı oluşturabilir ve küresel bir güce sahip olarak toplumsal, etik, politik problemler ile ilgili farkındalık yaratabilmektedir.

2.2. İllüstrasyonun Kullanım Alanları

İmgeye ihtiyaç duyulan sanat ve tasarım alanlarında, fotoğraf ve diğer görüntüleme teknikleri aşırı gerçekçilik yönüyle yetersiz kalabilmektedir. Günümüzde illüstrasyon sanatçısının anlatılmak isteneni; kullanım amacına yönelik ve özgün bir dille yorumlayıp, betimleyebilmesi birçok çalışma alanında tercih edilmesine sebep olmuştur. Bu kullanım alanları üç ana grupta incelenebilir.



Görsel 2.1. Life Dergisi, "Murad Turkish Cigarettes", 1918, (pinterest.com,19.03.2019)



Görsel 2.2. John Calvert, 2016 “The Handmaiden Film Posterı” (mubi.com, 19.03.2019)



Görsel 2.3. Ignasi Monreal, 2018 “Gucci Bahar/Yaz Reklam Kampanyası” (globalblue.com, 19.03.2019)

Reklam İllüstrasyonları; bir ürünü ya da hizmeti tanıtır, hedef kitleyi ikna etmek amacıyla resimlenen illüstrasyonlardır. Sinema, tiyatro ve konser afişleri, kaset ve cd kapakları, turistik ilanlar, besin ambalajları, basın ilanları, takvimler, tebrik kartları, çıkartma ve etiketler; reklam illüstrasyonlarının uygulama alanları arasında olup; moda illüstrasyonları da bu gruba dâhil edilmektedir.

Yayın İllüstrasyonları; makale, haber, öykü, roman, şiir gibi yazı türlerine anlamı güçlendirmek veya derinleştirmek amacıyla eşlik eden illüstrasyonlardır. Gazete, dergi, kitap ve ansiklopedilerde yer alan yayın illüstrasyonlarının illüstratörleri; çalışacakları metnin içeriğine hâkim olmalıdır.



Görsel 2.4. Nate Kitch, 2018 “The Guardian Dergisi Yayın İllüstrasyonu” (natekitch.com, 19.03.2019)

Bilimsel ve Teknik İllüstrasyonlar; mühendislik, mekanik, tıp, biyoloji, zooloji, jeoloji, botanik gibi uzmanlık alanlarını ilgilendiren maddelerin ve organizmaların ayrıntılı görüntülerini açıklayan ve öğretme amaçlı yapılan illüstrasyonlardır. Bilimsel ve teknik illüstrasyonları yapan illüstratör, teknik bilgilere sahip bir uzmanla çalışarak; çizdiği görseli gereken durumlarda amacına yönelik stilize edebilmelidir (Becer, 2008, s. 210-211).



Görsel 2.5. Ferdinand Bauer, 1813, “Banksia Coccinea Bitkisi” (Yeni Holland Flora Çizimleri Kitabı, wikipedia.com, 19.03.2019)

2.3. İllüstrasyon Sanat Mıdır?

“Tabi ki sanattır, eğer illüstratör sanatçıysa.”

— Bige Gürses

İllüstrasyon, sanat ve tasarım arasında duran bir disiplin olarak algılanmaktadır. Sanat ve tasarım camiaları tarafından sahiplenilmeyen illüstrasyon; sanatçılar tarafından “sanatımsı” (arty) olarak hitap edilmektedir. Grafik tasarım dünyasıysa illüstrasyondan her alanda faydalanmasına rağmen illüstrasyonun oynadığı rolün önemini görmezden gelmektedir. Örneğin; İngiltere’nin en bilinen tasarım yayınevi Creative Review, düzenlediği tasarım yarışmasının kategorisinden illüstrasyonu çıkarmıştır (Zeegen & Crush, 2005, s. 65).

Değeri elinden alınan illüstrasyonun sanat olup olmadığının anlaşılması için öncelikle sanatın tanımlanması gerekmektedir. Ernst Hans Gombrich;

“Sanat adı verilen bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır; yani bir zamanlar renkli toprakla bir mağara duvarına bizon resimleri çiziktiren, bugünse boya satın alıp reklam afişleri yapan ve yüzyıllardan beri daha birçok başka şeyler üreten insanlar. Tüm bu etkinlikleri sanat diye tanımlamakta hiçbir sakınca yok, yeter ki bu sözcüğün yer ve zamana göre birbirinden değişik anlamlara gelebileceği unutulmasın ve günümüzde neredeyse bir korkuluk veya tapınma aracı haline gelen ve büyük S ile başlayan Sanat’ın var olmadığının bilincinde olunsun” (Gombrich, 1976, s. 4).

Gombrich ele aldığı bu metinde, sanatın ilahi bir konuma taşınması sebebiyle; insanların sanatı somutlaştırıp, isimlendirmekten duyduğu çekinceyi vurgulamıştır. Ayrıca Ernst H. Gombrich, sanatın bulunduğu dönemin koşullarına göre yeniden ve sürekli olarak tanımlanması gerektiğini belirtmektedir. Sonuç olarak; bir eserin sanat olarak nitelendirilmesi, üretilen eserin yapıldığı dönemdeki sanat algısına ve yapılış amaca bağlıdır.

İnsanlık tarihi boyunca gerçek sanat olarak adlandırılan resim ve ironik bir şekilde ticari bir ürün olarak algılanan illüstrasyonu karşılaştırsak daha somut bir veri elde edebiliriz. Öncelikle iki disiplin için de yapılan tanımlamaları inceleyelim.

Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğü’nde; “Aslında ‘resimleme’ ve ‘kitap resimleme’ anlamına gelen sözcük, Türkçe’de çoğunlukla sanatsal bir değer taşımayan ve estetik nitelikten yoksun resim ürünleri için, küçültücü anlamda kullanılır” (Sözen & Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, 1994, s. 112) ve Eczacıbaşı Sanat

Ansiklopedisi'nde, “‘Kitap resmi’ olarak da bilinir. Tezhip ve kitap bezemeden farklı olarak yazılı bir metnin anlamını genişletmek, ona açıklık getirmek ya da metni daha ilginç kılmak için kullanılan resim ya da oyma baskı türü” (Kuruyazıcı, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2, 2008, s. 733) olarak tanımlanmıştır. Bu tanımlardan ilkinde, illüstrasyon resimleme ve kitap resimlemeye indirgenmiş; sanatsal değer ve estetik nitelikten yoksun bir şekilde küçültülerek kullanılmıştır (Sözen & Tanyeli, 2009). İkinci tanımdaysa, illüstrasyonun kitap resmi olarak bilindiği belirtilerek kesin bir yargıya varılmamış ve teknik olarak resim olduğu belirtilmiştir.

Resmin tanımını ele alırsak; “1. Her tür iki boyutlu beti. 2. Bir yüzey üzerinde oluşturulmuş her tür iki boyutlu kompozisyon. Kendini oluşturan betilerin bir düzlem üzerinde yer aldığı sanat yapıtı” (Sözen & Tanyeli, sanat kavram ve terimleri sözlüğü, 2009, s. 201) . Bu tanımlamada bahsedilen resim sanatı disiplininin kullandığı teknik ve yöntemin, illüstrasyon sanatının kullandığı teknik ve yöntemden farklı olmadığını görmekteyiz. Resmin bir diğer tanımı;

“Görsel sanatlarda çizimden farklı olarak, saydam ya da saydam olmayan boyalarla bir ya da birden fazla renkle bir yüzeyde leke ya da çizgilerle imge oluşturma sanatı. Kullanılan boya gerecinin sıvı niteliği genellikle resmi çizimden ayıran bir koşul olarak kabul edilse de, 20. yüzyıl içinde renkli kuruboyalarla ve yapıştırılan gereçlerle elde edilen resim niteliğinde işler, bu katı ayrımı ortadan kaldırmıştır” (Kuruyazıcı, 2008, s. 1311).

Bu tanımlama illüstrasyon ve resim sanatının teknik açıdan ayrıştığını fakat günümüz sanat anlayışında böyle bir ayrımın bulunmadığını vurgulamaktadır.

İki disiplinin de temel farklarını ele alalım. İlk temel farkları; illüstrasyonun bir fikri ya da bir hikâyeyi anlatma amacı taşımasıdır. Fakat illüstrasyonu yapan kişi de kendi çizgisiyle ve kendi hikâyesiyle yorumlayarak anlatabilirse, sanatla bağdaştırılan “özgün” bir tutum sergileyebilir. İllüstrasyonun biricik olmadığı ancak, resmin biricik olduğu algısı da günümüzde kültür endüstrisi nedeniyle değişmektedir. Günümüzde yüce bir konuma taşınan sanat eserleri bez çanta, sigara paketi, sticker ve benzeri ürünler üzerine uygulanabilmektedir. Bir eserin sanat olmasında eserin sergilendiği alanın önemli olduğu algısı yaygındır. Bu yaklaşım ile illüstrasyon da galeride sergilenirse, bir sanat eseri olabilmektedir. Fleishman, galeride sergilenen tüm eserlerin amacının aynı olduğunu; temel düzeyde sadece kendisine bakılmasını istediğini belirtmiştir (Fleishman, 2003, s. 3).

İllüstrasyonun sanat olarak algılanmama sebeplerinden biri de ticari kazanç elde etme amacıdır. Fakat sanat eserleri, tarih boyunca döneminin iktidar ögesinin (din, para, politika) boyunduruğu altında üretilmiştir;

“Eski sanat sisteminde, hamiller ya da müşteriler özel yerler ya da bağlamlar için şiir, resim yahut beste sipariş ederler, sipariş ettikleri parçanın konusunu, boyutlarını, biçimini, kullanılacak malzemeleri ya da enstrümanları da çoğunlukla kendileri belirlerlerdi ve bütün bu olanlar o zaman çok normaldi” (Shiner, 2004, s. 202).

Günümüzde ise birçok galeri sanatçısı da kendi kendisini pazarlama kaygısı gütmektedir. Resim olduğu müddetçe pazarlama kaygısı her daim mevcut olmuştur.

New York'ta eğitimlik yapan Marshall Arisman'ın “İllüstrasyon sanat mıdır?” makalesinde de; illüstrasyonun ticari tutumunun onun sanat dünyasından uzak algılanmasına neden olduğu vurgulanmıştır. Bu yaklaşıma karşıt tutum olarak heykeltıraş David Smith'in ve Andy Warhol'un ticaret ve sanat ilişkisini anlatan tanımlamalarını ve yorumlarını kullanmıştır. David Smith reklam sanatını, “diğer insanların ihtiyacı ve akılla birleşen sanat” olarak tanımlarken; sanatı, “sanatçının ihtiyacı ve akılla birleşen sanat” olarak tanımlamıştır. Bu tanımlamalara bakarsak birçok sanatçının reklam sanatçısı, birçok illüstratörünse sanatçı olduğu varsayımını yapabiliriz. Andy Warhol, sanat okullarının çoğunlukla görmezden geldiği sanatın ticari boyutuyla ilgili, sanatların en iyisinin sanat ticareti olduğunu (Heller & Arisman, The education of an illustrator, 2000, s. 3) söylemiştir.

Bu konuyla ilgili Sam Amca Poster'i'nin ünlü illüstratörü James Montgomery Flagg'ın nükteli bir yaklaşımı vardır; “Güzel sanatlar sanatçısı ve illüstratör arasındaki tek fark, çizebilenlerden ikincisinin günde üç öğün mükellef yemek yemesi ve bunların parasını ödeyebilmesidir” (Dalley, 1980). Bu yorumda kullanılan “çizebilen” sıfatı, iki disiplinde de bulunan kişilerin geleneksel sanat yöntem ve tekniklerine hâkim kişiler olduğu gerçeğini vurgulamaktadır.

İllüstrasyonu ve resmi teknik açıdan ele aldığımızda; bütün görsel sanat disiplinlerinin birbiriyle giderek kaynaştığı günümüzde, malzeme tekniklerinin de sonsuzluğunu fark etmekteyiz. Örneğin; Avustralyalı sanatçı Shaun Tan, son dönem eserlerinde birçok sanatsal teknik kullanmaktadır. Heykel üretip, onları fotoğraflayıp bastıktan sonra üzerlerine resim yapmaktadır ve illüstrasyon sanatçısı olarak bilinmektedir.

İllüstrasyon ve resim arasında homojen bir sınır çizilebilir. Marshall Arrisman’a göre, “illüstrasyon ve güzel sanatları eski anlamını kaybetmiş tanımlardan kurtararak, görsel yaratma maksadında buluşturup, yeniden tanımlarsak; aradaki sınırı genişletebiliriz ve sanat disiplinlerini, galeri duvarı ya da basılı materyal fark etmeksizin sadece iyi-kötü olarak ayırımını yapabiliriz” (Heller & Arisman, The education of an illustrator, 2000, s. 3).

Ayrıca Mark Wigan kimine göre tüm çağdaş sanat ve tasarımın aslında illüstrasyon olduğunu ifade etmektedir (Wigan, 2012, s. 14). Sanat tarihçi Prof. Dr. Jale Nejdert Erzen, sanat tarihinde ressam olarak sınıflandırılan birçok sanatçının illüstrasyon sanatçısı olduğunu şu cümlelerle vurgulamıştır;

“19. Yüzyılın ortalarına değin portre, ölü doğa ve tür resmi dışında çoğu resmin mitolojik, dinsel ya da tarihsel bir konuyu aktarma amacıyla olduğu, dolayısıyla da bir tür illüstrasyon niteliği taşıdığı açıktır... Genç Holbein, Dürer, sonraları Giandomenico Tiepolo, Caravaggio ve Reni gibi ressamlar betimledikleri tarihsel, mitolojik ve dinsel konularla illüstrasyonu en ileri seviyesine ulaştırmışlardır... 18. yüzyılda Blake’in dinsel içerikli illüstrasyonları bu sanat dalına çeşitlilik kazandırmıştır... Her ne kadar ressamlar 20. yüzyılda da çeşitli şiir ve öykü kitapları için illüstrasyonlar yapmayı sürdürmüşlerse de Picasso gibi bazıları yazılı metni açıklayıcı olmakla birlikte salt sanatsal illüstrasyonlar da yapmışlardır” (Kuruyazıcı, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2, 2008, s. 733).

Önemli olan üreten kişinin kendisini bir sanatçı ya da illüstratör olarak görme durumudur. Son olarak Amerikalı sanatçı Brad Holland’ın esprili bir dille kaleme aldığı “Kendini İfade Etmek – Düşündüğünüzden Daha Geç” yazısını ele alabiliriz;

“Bu Sanat değil, İllüstrasyon: Bugünler de herkes sanatçı. Rock’n roll sanatçıları, sanatçı. Film yönetmenleri, performans sanatçıları, makyaj sanatçıları, dövme sanatçıları ve rapçiler de sanatçı. Film yıldızları, sanatçı. Madonna sanatçı çünkü kendi seksüelliğini keşfediyor. Snopp Doggy Dog sanatçı çünkü o da başkalarının seksüelliğini keşfediyor. Acılarını ifade eden kurbanlar sanatçı. Hatta kendilerini aldıkları ürünle ifade eden müşteriler dahi sanatçı. Amerika’da sanatçı olmayan tek kişiler illüstratörler gibi görülmekte” (Heller & Arisman, The education of an illustrator, 2000, s. 16).

2.4. İllüstrasyon Sanatçısı Kimdir?

İllüstrasyon sanatını ifşa eden kişilere “illüstratör” denmektedir (Deliduman & Çakmak, 2017, s. 6). İllüstrasyon sanatçısının gerçek fonksiyonu, istenilen görseli yaratarak hayata geçirip; fikrin amacına yönelik olan imgeyi oluşturmaktır. İllüstrasyon sanatçısının amacına ulaşması onun yetenek, bilgi ve birikimine bağlıdır. Sanatçı yeteneğini sanat eğitimi olarak oluşturmaya başlarken, yeteneğini geliştirmesiye çalışma disiplinine ve adanmışlığına bağlıdır. İllüstratörün sanatçı olabilmesi için illüstrasyonun zanaat diline hâkim olduktan sonra, yaratıcı yönlerini ortaya çıkarıp; özgün ve kişisel bir dil oluşturması gerekmektedir. Her sanatçı kendi döneminin çocuğudur. İllüstrasyon sanatçısı da kendi yaşadığı dönemin toplumsal ve sosyokültürel sorunlarına hâkim olarak, döneminin sanatsal ihtiyaçlarına yanıt vermelidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. İLLÜSTRASYON SANATÇISININ EDİNDİĞİ TOPLUMSAL TUTUMUN TOPLUMLA ETKİLEŞİMİ

3.1. İllüstrasyon Sanatının Toplumsal Etki Bağlamında Sınıflandırılması

İllüstrasyon sanatçısının toplumsal kimliği, illüstrasyon sanatçısının yaşadığı çevrede gelişen toplumsal, kültürel ve siyasi durumlara karşı sanatında edindiği yaklaşım üzerinden üç ana grupta incelendi. İktidar Sanatı, Ayna Sanat ve Muhalif Sanat olarak sınıflandırılan bu başlıklara, illüstrasyon tarihi insanlık tarihi kadar uzun bir süreç olduğu için dönemini en iyi yansıtan illüstrasyon sanatçıları, akımları ve eserleri ele alındı.

3.1.1. İktidar sanatı

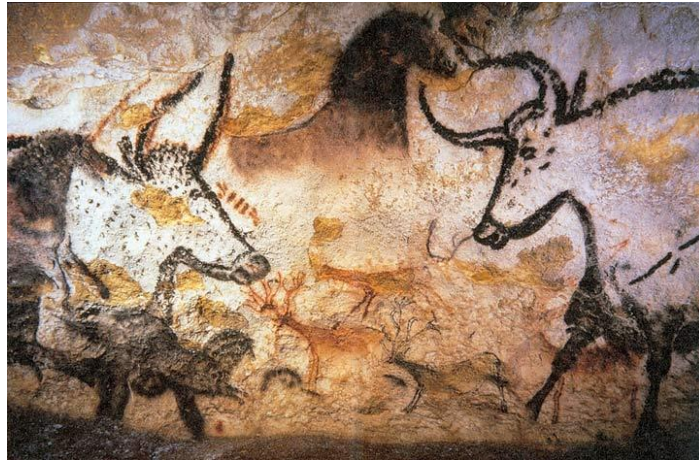
Sanatın gücünü ve kitleleri etkileme yetkisini elinde bulunduran iktidarın elinde şekillenen sanat, “İktidar Sanatı” olarak tanımlandı. İktidar Sanatı, gücü elinde bulunduran sınıfa ve bu sınıfın sanatı kullanma amacına göre “Dini Sanat” ve “Propaganda Sanatı” olarak iki sınıfta incelendi.

3.1.1.1. Dini sanat

3.1.1.1.1. Mağara resmi (M.Ö. 36.000-12.000)

İnsanoğlunun varlığını gösterme ve iletişim kurma arzusu ilk olarak; Güneybatı Fransa'da Lascaux Mağarası'nda ve Kuzey İspanya'da yaklaşık olarak 25.000-12.000 yıl önce ilkel insanın betimlediği mağara resimlerinde kendini göstermektedir. 1879 yılında keşfedildiklerinde kusursuzca resmedilmeleri sebebiyle sahte oldukları varsayılan mağara resimleri; insan eli izleri, soyut biçimler, mamutlar, bizonlar, atlar ve av sahnelerinden oluşmaktadır. John Berger'in dediği gibi; "Resim... insanın içine fırlatıldığı fiziksel dünyanın olumlanmasıdır... Başlangıçta insanın yüzleştiği, var olandı" (Berger, Görünüşe dair küçük bir teoriye doğru adımlar, 2017, s. 30).

İnsanın gördüğünü anlattığı bu resimler, imgelerin insan üzerinde etkisine ilişkin şekil çizilerek yapılmış ilk görsel iletişim örnekleridir (Uçar, 2004, s. 17). Teknik açıdan ele alındığında, ilkel sanatçılar olarak adlandırabileceğimiz bu avcılarının iletişim kurma amaçlı yaptıkları betimlemelerdeki yalın figürlerin kimliğinin ve canlılığının korunduğunu görmekteyiz. Zamanla renk lekeleriyle artistik bir serbestliği bulunan ve hareket özelliği görülen bu imgeler illüstrasyon sanatının ilk örnekleri olarak sayılmaktadır (Gürses, 2014, s. 8).



Görsel 3.1. Lascaux Mağarası, M.Ö.15.000, "Taban öküzü, at ve geyik tasvirleri" (Fransa'nın güneybatısındaki Dordogne ilindeki Montignac köyü)

Ernst Gombrich'in "Sanatın Öyküsü" kitabında bahsettiği üzere hayvanların imgelerini yakalayarak, "gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanan" bu ilkel sanatçılar; küçük topluluklarının dinsel törenlerine hizmet ediyorlardı. İlkel illüstrasyonlar, mağaraların derin kısımlarında uygulanmıştır. Bu şekilde gizli bir eylem

olması; mağara illüstrasyonlarının korkudan kaynaklanan dinsel amaçlara hizmet ettiği teorisini güçlendirmektedir. Sanatın ve dinin amaçlarının birleştiği bu imgeler, insanın dini amaçlar doğrultusunda “fayda” elde etme arzusuna hizmet etmektedir. Böylelikle mağara resimleri, sanatçının topluma faydalı olmak amacını taşıdığını göstermektedir.

Avusturyalı Marksist eleştirmen Ernst Fischer, ilk mağara resimlerindeki canlı hayvan görüntülerinin toplumsal sorumluluğunu ve önemini şu cümlelerle göz önünde tutmaktadır;

“Açıkça, sanatın belirleyici görevi güç vermektir: Doğaya, bir düşmana karşı, bir cinsel arkadaşa, gerçeğe, inşa topluluğunu sağlamlaştırma yönünde güç vermek. İnsanlığın ilk zamanlarında sanatın ‘güzellik’ le, estetik istekle bir ilgisi yoktur; o bir büyü aracı ya da sağ kalma savaşında insan topluluğunun bir silahıydı. İlk insanların boş inançlarla ya da doğayı taklitte, özdeşleşmekle, imge ve dil gücüyle, büyücülük, toplu ritmik devinim vb. yollarla onu evcilleştirmeye girişmesine gülüp geçmek çok yanlıştır. Elbet doğa yasalarını yeni yeni gözlemeye başladığı, nedenselliği bulduğu, bilinçli bir toplumsal imgeler, sözcükler, kavramlar, görenekler dünyası kurmaya başladığı için sayısız yanlış sonuçlara ulaştı ve benzetmeyle şaşırarak temelden yanlış düşünler biçimlendirdi. (Bunların bazıları şu ya da bu biçimde şimdi bile dilimizde ve felsefemizde korunmaktadır.) Gene de sanat yaratmada gücünü arttırmanın ve yaşamını zenginleştirmenin gerçek bir yolunu buldu. Bir avdan önceki çılgın kabile dansları gerçekten kabilenin güç duygusunu arttırıyordu, savaş boyamaları ve naraları gerçekten savaşıyı daha kararlı yapıyor ve düşmanı korkutuyordu. Mağaradaki hayvan resimleri gerçekten de avcının güvenlik duygusunu ve avına üstünlüğünü pekiştirmekte yardımcı oluyordu. Dinsel törenler, katı kurallarıyla gerçekten de toplumsal yaşantıyı kabilenin her üyesine geçirmekte ve her bireyi topluluğun bir parçası yapmakta yardımcı oluyordu” (Baynes, 2016, s. 65).

Fischer, mağara resimlerini toplumsal işlevi yönünden ele alarak; sanatçıyı siyasal araç olma özelliğiyle ele almıştır (Baynes, 2016, s. 65). Ayrıca avlanma konusunu temel alan mağara resimleri, insanın temel ihtiyacı olan beslenme ve barınmaya hizmet ederek; mağara sanatçılarının kendi küçük topluluklarına gündelik yaşamda da duyumsadıkları sorumluluğu gösterir niteliktedir.

3.1.1.1.2. Antik Yunan vazo sanatı (M.Ö. 6. yüzyıl)

M.Ö. 6. yüzyılda yaygın olan vazo ressamlığı, kırmızı yüzey üzerine, piştikten sonra siyah renk alan bir boyayla siyah silüetlerin uygulanması yöntemi ve minyatür tekniğiyle yapılmıştır. Mitolojik tanrılar ve kahramanlardan oluşan bu çalışmaları yapan sanatçıların imzaları da vazo üzerinde yer alır (Gürses, 2014, s. 8-9). Vazoların sanatçıları tarafından imzalanmış olması, bu sanatçıların kimliğinin önemini vurgulamaktadır. Vazolar üzerinde betimlenen figürlerin ilahi karakterler olması; sanatçının yüce varlıklara olan saygısını ifade etmesini sağlayarak; sanatçının toplumsal vazifesinin farkında olduğunu göstermektedir.



Görsel 3.2. Andokides veya Lysippides, M.Ö. 520-510, “Herakles ve Athena” (Devlet Antika Koleksiyonları, Münih)

3.1.1.1.3. Antik Mısır kitapları (M.Ö. 1580)

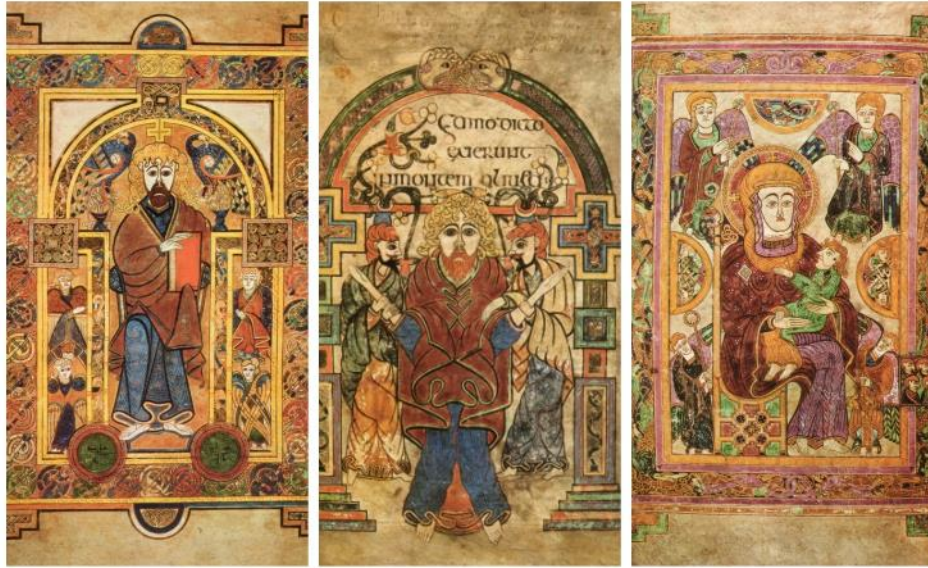
Resimlenen ilk kitaplar olan “Ölümler Kitabı” ve “Ramasseum Papirüsü”, M.Ö. 2400 yıllarında Antik Mısırlılar tarafından geliştirilen papirüsün yaprakları, yazı sütunları ve boyanmış görseller içerir (önemli karakterleri veya tanrıların tasviri) ve benzer papirüs yaprakların silindirik formunda bir araya geliştirilmesinden oluşur (Hall, 2011, s. 102). Bu kitaplar, Yunanca ’da ‘kutsal’ anlamına gelen ‘hieroglyph’ kelimesinden türeyen hiyeroglif fonetiği ve işaretleri imgelerle birleştiren bir yazı sistemiyle oluşturulmuşlardır (Gürses, 2014, s. 10).

Bu resimli kitaplar ölüm sonrası yaşam ile ilgilenir ve ölüye yeni yaşamında rehberlik etmesi için onun yanına yerleştirilir. Sanatın, dinsel ve toplumsal işlevini gerçekleştirdiği bir diğer örnek olarak ele alınabilmektedir.



Görsel 3.3. Horus Tapınağı Hiyeroglifleri, M.Ö. 237, (Horus Tapınağı)

3.1.1.1.4. Kells kitabı (M.S. 800)



Görsel 3.4. Kells Kitabı ,800 , (Trinity College Kütüphanesi Müzesi, Dublin)

Batı’da toplum hayatının din etrafında şekillendiği 6. yüzyıldan 12. yüzyıla kadar; kitabın yapılıp, kullanıldığı yerler manastırlardan oluşmaktadır. Bu dönemde yapılan el yazmalarının en önemli örneklerinden biri Kells Kitabıdır. Kells kitabının önemi; yıllar süren çalışmalar sonucu elde edilen insan, hayvan, efsanevi yaratık figürleri ve keltik düğümlerinden oluşan incelikli illüstratif süslemelerinden gelmektedir (Gürses, 2014, s.

11). Bu süslemeler hristiyan ikonografisiyle Kelt sanatının bezemeli sarmal motiflerini bir araya getirmektedir (Üstündağ, 2016, s. 5-6). Kelt Kitabı'nın hristiyanlık öğretilerini yaymak ve bilgilerini saklamak amacıyla yapılmış olması; toplumu eğiterek ona hizmet etmesi amacını taşıdığını göstermektedir.

3.1.1.1.5. Orta çağ (M.S. 5 -13. Yüzyıl)

“Yazının okuyabilenlere verdiğini, okuma-yazma bilmeyenlere resim verir.”

-Papa Gregorius

Roma İmparatorluğu'nun ikiye bölünmesiyle (M.S. 395) Türklerin İstanbul'u fethetmesi (1453) arasında geçen yüzyıllara Orta Çağ denmektedir. Orta Çağ Avrupası'nda toplumsal yaşam, dönemin iktidarı olan kilisenin etrafında oluşmuştur. Halkın gündelik yaşamı; dönemin zengin aileleri için çalışıp; kilise boyunduruğu altında yaşayıp, dini görevlerini yerine getirmekten ibaretti. G.M. Trevelyan'ın English Social History'sinde (İngiliz Toplumsal Tarihi) dinin dönem insanının üzerindeki ve toplumsal yaşamdaki yerini anlattığı şu satırları inceleyebiliriz;

“Köylü her pazar kilisede durur ya da diz çökerken Latince sözleri izleyemez, ama saydığı ve duyduğu alışlagelmiş ve gene de gizemli seslerden gelen iyi düşünceler yüreğine bir yol bulur. Çevresindeki duvarlarda kutsal metinlerden ve ermişlerin yaşamlarından sahnelerin freskleri parıldar; yukardaki bir kubbede canlı renklerle resmedilmiş Kıyamet Günü vardır: Kapısını doğrulara açan cennet, öteki yanda da çıplak ruhlara işkence eden şeytanlarıyla alevli cehennem...”

Köylü, birçok Kutsal Kitap öyküsü yanında İsa'nın sözlerinden, onun ve ermişlerin yaşamından bir şeyler bilir... Kutsal Kitap'ın İngilizcesini hiç görmemiştir; görse bile okuyamazdı onu. Evinde aile duası ve Kutsal Kitap okunmasına benzer bir şey yoktur. Ama din ve dinin dili yaşamını kuşatır” (Baynes, 2016, s. 90-91).

Eğitimsiz olan halkı dini açıdan bilgilendirme görevini üstlenen Orta Çağ Sanatı, günümüzün kavramsal sanat anlayışından oldukça uzaktır ve sanatın değeri zanaatta kullanılan beceriyle eş değerdeydi. Dönemin zanaat eserlerine örnek olarak kilise için yapılan Orta Çağ vitraylı penceresinin yapım aşamasını gösterebiliriz;

“Büyük bir Orta Çağ vitraylı penceresinin yaratılmasının da bu çeşit bir araba yapımına bir sanatçı stüdyosunda çağdaş bir resmin yapımından daha çok benzediğini görmek için ufacak bir imgelem gücü yeter. İşin yapısal karmaşıklığı büyüktü, zaman uzundu, ana konu önceki incelenmiş dinsel kurallarca kaskatı saptanmıştı. Yapıtın çeşitli bölümleri büyük ölçüde uzmanlaştırılmıştı. Pencerenin tümünü tek kişi boyamazdı; nemli parçaları en hünerli olanlar boyadığı halde kişisel dokunuşunun romantik esrarı ile büyüğü belirginliği yoktu. Pencere, önceden bilinen didaktik istekler bağlamında hünerli bir uyumda birlikte çalışan usta takımlarınca yapılırdı. Ayrı bir “sanat” kavramı bulunmayan bir dönemde birbirlerine uyarlardı bunlar. O dönemlerde görsel iletişim dinsel ya da laik iktidarların isteklerinden ayrı düşünülemezdi; işi yapan ustalar da bugünün sanatçısından çok bir zanaatçı gibiydi” (Baynes, 2016, s. 24).



Görsel 3.5. Chartres Katedrali, 13. Yüzyıl, (Fransa)

Bu zanaatkârlar halkın yaşamını oluşturan dini, illüstrasyonlarla anlatarak; topluma hizmet ediyorlardı.

3.1.1.1.6. Minyatür sanatı (8.-19. Yüzyıl)

Minyatür kelimesi, Latince minas olan miniare'den (kırmızıyla boyama) ve İtalyanca miniatura'dan Fransızca'ya oradan da Türkçe'ye geçmiştir. Minyatürün genel tanımının “el yazmalarına metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimler” (Kuruyazıcı, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2, 2008, s. 1070) olarak kabul edilmesi; bu sanat türünün illüstrasyon olduğunu göstermektedir.

Minyatür, Çin'den İran'a, İran'dan Anadolu'ya ve oradan Avrupa'ya geçmiştir. Minyatürün doğuda doğmasının sebebiyse kesin bir olgu taşımamasıyla beraber kağıdın icadına dayandırılabilir (Kınık & Topaklı, 2012, s. 74). Ayrıca doğuda başlayan minyatür sanatının, bir Orta Asya Türk Sanatı olduğu, Orta Asya toprakları üzerinde

yapılan kazı ve araştırmalar sonucunda kesin bir şekilde ortaya konmuştur (Aslanapa, 1989, s. 15-16).

“Resim sanatında Türkler, maniheizm (Kün ay), budizm (Burkan) ve İslamiyet üç ayrı din çevresinde meydana getirmişlerdir. Böylece eski Türk resmi, 8. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar bin yılı aşkın tarihi ile dünyanın en eski sanatlarından biri olmaktadır. Bu resimlerden pek azı korunabilmiştir. 19. yüzyılda Hirth Çinlilerinin Doğu Türkistan ve Kansu resimlerindeki Uygurca kitabeleri silip yerlerine Çince yazdıkları görülmüştür” (Aslanapa, Türk Sanatı El Kitabı, 1993, s. 55).

Minyatür aracılığıyla Uygurların Maniheizm ve Burkan inançlarını; Osmanlı’nın İslam dinini tasvir etmesi, (Atan, 2013, s. 29) Batının ise Orta Çağ boyunca dini kitapların el yazmalarında minyatürü kullanması; minyatürün dini bir araç niteliği taşıdığını göstermektedir.

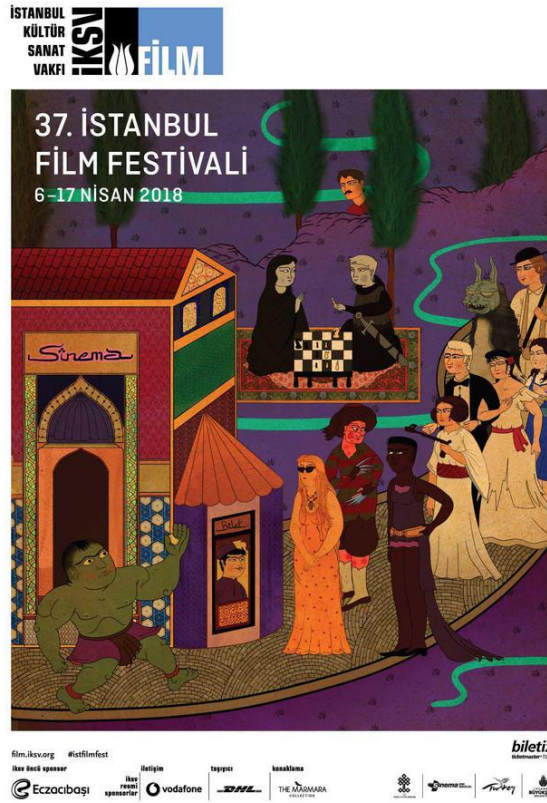


Görsel 3.6. Siyer-i Nebevi, 14. yüzyıl, “Peygamber Hira Dağında” (Topkapı Müzesi Kitaplığı, İstanbul)

İslam dünyasında iktidar güç olan halife ve din-dünya işlerini elinde tutan sınıf, dinin ününü arttırmak ve gücünü İslam İmparatorluğu’nda toplanan çeşitli ülkelere tanıtmak için minyatürü kullanmışlardır (İpşiroğlu, 2018, s. 22).

Minyatürün İran’da bulunan örneklerinin en önemlileriye, Bağdat Okulu sanatçıları tarafından yapılmıştır. Konularını bir yandan günlük hayattan seçerlerken öte yandan geçici dünyanın boşluğuna ve evreni yöneten yaratıcının büyüklüğüne işaret eden minyatürler üretmişlerdir. Bağdat okulu sanatçıları ayrıca tasvir ettikleri hükümdarları idealleştirerek iktidara hizmet etmişlerdir.

Minyatürün benimseyerek işlediği İslam dini felsefesiyle, insanlığın Yeni Çağ’a girmesiyle oluşan Hümanizm anlayışının ve özgürlük arayışının uyuşmaması, minyatürün birkaç yüzyıl içerisinde çöküntü yaşamasına ve varlığını sürdürememesine neden olmuştur. Ancak minyatür sanatının sanatsal tekniği ve estetik tavrı günümüz illüstratörlerine dahi ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.



Görsel 3.7. Murat Palta, 2018, “37. Uluslararası İstanbul Film Festivali” (<https://www.cnnturk.com>)

3.1.1.1.7. Rönesans (13. -16. Yüzyıl)

“Yeniden doğuş” anlamına gelen Rönesans, ilk 15. yüzyılda Klasik İlim’deki uyanışı betimlemek için kullanılmıştır. Bu dönemde Avrupa siyasal, toplumsal ve ekonomik açılardan çöküntüler yaşamaktaydı. Avrupa, 1315 ve 1319 yılları arasında hasat felaketlerini yaşarken, Osmanlıların tehdidi altına girmişti. Üstelik teknolojisi geri

kalmıştı ve siyasi yapısı paralıyken birçok iç savaş görmüştü. Fakat Avrupa bu son derece elverişsiz koşullarda eski gücünü toparlayarak yeniden doğabilmeyi başarmıştır.

Rönesans'ın en olgun döneminin yaşandığı İtalya'da sanatçılar, zenginliğe erişmiş olan Roma İmparatorluğu'nun ruhunu somutlaştırmaları gerektiğine inanarak Klasik Antik Çağ'ı yeniden incelemişlerdir ve Hümeranizm anlayışının gelişmesine ön ayak olmuşlardır (Cumming, 2008, s. 74).

Ken Baynes "Tanrı'nın ya da tanrıların temsili ve bunlara değin öyküler dinsel düşünce­nin başlangıcından beri sanat tarafından da yaygın biçimde kullanılmıştır" (Baynes, 2016, s. 80) diyerek; sanatın tarih boyunca dine hizmet ettiğini açıklamaktadır.. Bu dönemde de yönetici güç, kilisedir. Toplum ve sanat yaşamını boyunduruğunda tutan din; sanatçının toplumsal işlevi ile dinin toplumsal işlevini imge oluşturmada birleştirmiştir. Erken Rönesans insanları içinse kilise sadece kutsal bir yer olmakla kalmamıştır. Kilise onlar için toplumsal güvenin bir kaynağı ve sosyal yaşam için gerekli ortamı sağ­layan bir oluşumdur.



Görsel 3. 8. Giotto di Bondone, 1306, "Ognissanti Madonna" (Uffizi Galeri, Floransa)

15. yüzyılda yapılan resimlerin büyük çoğunluğu dine hizmet etmektedir. İnanılı kişilerin resim eğitimi alıp, manevi konularda deneyimli olduğu Erken Rönesans ressamı,

dini öyküleri profesyonelce görselleştiren zanaatkârdı. Ressamın betimlediği dini öyküler belli kurallar çerçevesinde yapılmak durumundaydı. Örneğin; insanları ve yerleri çok ayrıntılı betimlememeli, bazı tasvirleri izleyicinin algısına bırakarak onun tamamlamasına izin vermeliydi. Çünkü en iyi resimler, çoğunlukla ait oldukları kültürü doğrudan değil, tamamlayıcı biçimde ifade edenlerdir. Halk zaten sahip olduğu şeye gereksinim duymaz (Baxandall, 2015, s. 80).

Bu dönemde dini ve politik güçlerin birlikte olması; sanatın dini ve maddi çıkarlar haricinde siyasi güç gösterileri için de kullanıldığını göstermektedir. Örneğin; hem kiliseye hem de dans etmeye giden burjuva sınıfına dâhil edebileceğimiz Floransa'nın yerel bankacılık hanedanlığı olan Medici'ler, sahip oldukları maddi güç sayesinde sanatçıları destekleyerek politlkada da söz hakkına sahip olmuşlardır.

1457 yılında Filippo Lippi, Giovanni di Cosimo de' Medici için bir triptik (üç kanatlı altar panosu) yapmıştır. Filippo ile Giovanni'nin mektuplaşmasında anlaşmalarının detaylarını görebiliriz;

“Resimle ilgili söylediklerinizi yaptım ve her birini titizlikle kendim uyguladım. Aziz Mikhael figürünü bitirmek üzereyim; zırhı, diğer giysileri gibi gümüş ve altından olacağı için, Bartolomeo Martelli'yi görmeye gittim. Kendisi altın için ve sizin istediklerinizi aynen yapmam gerektiğini söyledi. Ayrıca size karşı hatalı davrandığımı sanarak beni azarladı. Şimdi, Giovanni, ben burada tamamen sizin hizmetinizdeyim ve öyle olmaya devam edeceğim. Sizden 14 florin aldım ve size masraflarımın 30 florin tutacağını yazdım; bu kadar tutacak çünkü resmin zengin süslemeleri var. Martelli'yle anlaşıp onu bu çalışmada vekiliniz olmaya ikna etmenizi rica ediyorum; işi hızlandırmak için bir şeye ihtiyacım olursa, ona gidebileyim ve bu isteğim karşılansın...” (Baxandall, 2015, s. 17)

Müşteriler genellikle dini, politik veya maddi güç sahibi kiliseden oluşmaktaydı ve bu müşteriler belirli bir amacı olan işler isterken, bütün süreci baştan sona denetlerlerdi. Mantovalı Gonzaga Markileri için 1460'dan öldüğü yıl 1506'a kadar çalışan Mantegna'nın yaptığı anlaşmalar iyi belgelenmiştir;

“Size her ay on beş düka maaş, ailenizle rahatça yaşayabileceğiniz bir yer, her yıl altı boğazı doyurmaya yetecek kadar tahıl ve ihtiyacınızı karşılamak üzere yakacak odun vermeye niyetliyim.” Mantegna epey tereddüt ettikten sonra teklifi kabul etmiş ve karşılığında Gonzagalar için yalnızca freskler ve panolar değil, başka tür çalışmalar da yapmıştır (Baxandall, 2015, s. 28).

Yapılan bu mektuplaşmalar ve sözleşmeler, 15. yüzyıl sanatının paranın kontrolünde olduğunu göstermektedir ve özgür olmayışı sebebiyle zanaat olarak isimlendirilebilir.

15. yüzyıl Rönesans resminde, malzemenin maddi değeri, eserin kıymetini belirliyordu. Fakat bu yüzyılın ortalarına doğru sanatçıyı özgün yapan özellikler keşfedilmeye başlandı ve boya yerine sanatçı seçilmeye başlandı. 1450 sonlarına doğru yapılan sözleşmelere baktığımızda; müşterinin resmindeki parlıtyı altınla değil, ustalıkla, yani ustanın kendi elleriyle elde edebileceğini keşfettiğini görebilmekteyiz (Baxandall, 2015, s. 41).

Resimsel becerinin değerinin anlaşılması, resimlerin maddi değerinin de artmasına sebep olmuştur. Beceriye keşfedebilecek nitelikteki kültürlü müşteriler, sanatçıların özgün özelliklerini ayırt edebilmeye başlamıştır. “...Sandro Botticelli, hem pano, hem de duvar işlerinde çok iyi bir ressam. Yaptığı şeylerin erkeksi bir havası var ve en iyi yöntemle ve tam orantılı yapılmış” ve “Onun işlerinin Botticelli’ninkilerden daha tatlı bir havası var; bana göre onlardaki kadar beceri yok bunlarda” (Baxandall, 2015, s. 44-45) cümlelerinin kullanılması sanatçıların birbirinden farklı niteliklere sahip olduğunu fark edildiğini göstermektedir.



Görsel 3.9. Sandro Botticelli ,1477-1482 “İlkbahar” (Uffizi Galerisi, Floransa)

İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır (Berger, Görme biçimleri, 2013, s. 10). Zamanla imgeyi yapan kişinin bireysel yaklaşımını imgeye kattığının fark edilmesi, “özgünlük” kavramının ortaya çıkmasına

sebepe olmuştur. Bu kavramın şekillendiğı dönem Geç Rönesans'tır. Bu dönemde oluşan yüksek sanat anlayışı, büyük sanatçı kavramını oluşturmuştur (Gürses, 2014, s. 16). Önceleri sanatçı kavramı dinsel imgelerin yorumlanmasına dâhil bile edilmezken, aynı kavram Rönesans'ta, Giorgio Vasari' ye sanatçıların yaşamı üzerine bir başyapıt yazdırarak kadar merkezi bir konuma oturtmuştu (Danto, 2014, s. 25).

Artık ressamın ve resmin değeri benimsenmiş, eserin satılması veya bitirilmesi önemini kaybetmişti. Ayrıca bu dönemde bilimin, felsefenin ve sanatın gelişmesiyle dogmatik düşünceler etkisini yitirmeye başlayarak "hümanizm" felsefesinin oluşmasını sağlamıştır.

3.1.1.2. Propaganda sanatı

"Propaganda" bir doktrini, davayı tanıtır güçlendirmek için yapılan bilgi neşriyatıdır (Ambrose, Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü, 2014, s. 195). Propagandanın tarafsız bir kavram olması durumu, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra asker toplamak için kullanılan geleneksel yöntemlerin yetersiz kalmasıyla; görsel tasarımın gücü kullanılmaya başlanarak toplumun, belli bir gücüne veya duruma ikna edilmesiyle değişmiştir. Hangi devlet olduğu veya hangi siyasi görüşte olduğu farketmeksizin mevcut iktidarın propagandayı sanatta kullanmasının; propagandanın etkileme, sindirme ve yanıltma yöntemlerini içermesi sebebiyle olumsuz bir etkisi vardır. Sanatın topluma karşı dürüst olması gerektiğı düşüncesi, "propaganda sanatı" teriminin çelişkili olmasına sebep olmaktadır (Clark, 2017, s. 11). Politik amaçlara hizmet edecek olan imge, (çizgi film, resim, illüstrasyon veya tipografi farketmeksizin) insanları uyarmayı, ikna etmeyi ve durumları hicvetmeyi sağlar. Propaganda amacı taşıyan imge, kullanılacağı duruma göre zararlı olabilecek bir gücü elinde bulundurur (Ballance & Heller, 2001, s. 273).

Günümüzün "Propaganda Sanatı" algısı Amerika'da Soğuk Savaş ortamında oluşmuştur. 1950'li yıllar Amerikan hükümeti, sanatının politik olgulardan arındırıldığı Soyut Dışavurumculuk akımını desteklemiştir. Jackson Pollock'un da yer aldığı bu akım, sanatın "saf ve özgür" olması gerektiğini savunmaktadır. Soyut Dışavurumculuk akımı için bir çok sergi açılmasına destek verilmiştir. Bu desteğince CIA tarafından finanse edildiğı 1970'lerde öğrenilmiştir. Sanatın politik kaygılardan uzak olması fikriyle, toplumun uysallaştırılması hedeflenmiştir ve böylelikle propagandanın yeni bir yaklaşımı ortaya çıkmıştır (Well, 2007, s. 13-15).



Görsel 3.10. Jackson Pollock, 1953 “Derin” (Pompidou Merkezi, Paris)

3.1.1.2.1. Jacques- Louis David (1748-1825)

Kalbin akla tercih edildiği ve epiksel yaklaşımın hüküm sürdüğü Romantizm akımı; sanatın politik amaçlar için bir araç olabileceği düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Romantizm akımını benimseyen Fransız Ressam Jacques- Louis David de sanatsal ve politik yaklaşımını birleştirip; Fransız Devrimi’nin önemli figürlerinin portrelerini kahramanlık ögesini vurgulayarak çizerek; devrime hizmet etmiştir.

3.1.1.2.2. Fütürizm (20. Yüzyıl başı)

1909 yılında İtalyan Şair Filippo Marinetti tarafından başlatılan bu coşkulu devrimci hareketin amacı,, hız, makine, dinamizm, savaş ve modern yaşam kavramlarını benimseyerek; İtalyan sanatını Avrupa avangardında değerli bir konuma yükseltmekti.



Görsel 3.11. Jacques-Louis David, 1801, “Alpleri Geçen Napolyon” (Malmaison Şatosu, Paris)

Bu akımın politikası, dönemin İtalyan lideri Mussolini’nin faşizmi ve hareketin kurucusu olan Marinetti’nin milliyetçiliğinden oluşmaktaydı. Fütürizmin, Temel Manifestosu 2 Şubat 1909’da Paris’te Le Figaro gazetesinde yayınlanmıştır. Fütürizm manifestosunda yoğun şiddet öğeler yer almaktadır;

“3. ...Bizler saldırgan eylemi, ateşli bir uykusuzluğu, yarışının uzun adımlarını, ölümcül sıçramayı, yumruğu ve tokadı yücelteceğiz...

7. ...Saldırgan bir karakteri olmayan eser şaheser olamaz... (Harrison & Wood, 2016, s. 173)

Aslında sanat, şiddet acımasızlık ve adaletsizlikten başka bir şey olamaz” (Harrison & Wood, 2016, s. 175).

Fütürizm’in modern yaşamı, hızı ve teknolojiyi benimseyen yapısını manifestosunun şu satırlarında görebiliriz;

“4. Dünyanın ihtişamının yeni bir güzellikle canlandığını onaylıyoruz: hız güzelliği. Üstü, ateşli nefes alan yılanlar gibi büyük borularla kaplı bir yarış arabası -gülünin üzerinde gider gibi kükreyerek giden bir araba, (Louvre’daki) Semendirek Zaferi’nden daha güzeldir...

8. Yüzyılların son zirvesinde duruyoruz! ... Neden geri bakalım, tek istediğimiz olanaksızın gizemli kapılarını devirmekten neden bakalım geri? Zaman ve Uzam dün öldü. Çoktan mutlak içinde yaşıyoruz, çünkü ebedi, her yerde mevcut hızı yarattık.

10. Müzeleri, kütüphaneleri, bütün akademileri yıkacağız... ahlakçılıkla, feminizmle fırsatçı ve yararcı korkaklıklarla mücadele edeceğiz... çünkü bu ülkeyi kangren kokulu profesörlerinden, arkeologlarından, ciceroni ve antikacılarından kurtarmak (Harrison & Wood, 2016, s. 173). İtalya çok uzun zamandır ikinci el elbise satıcılığı yapıyor... Müzeler: mezarlıklar! ...genç ve güçlü Fütüristleriz biz! ...Gelin! Kütüphane raflarını ateşe verin! ...En yaşlımız otuzunda: yani işimizi bitirmek için en az bir on yılımız var. Kırka vardığımızda, daha genç ve güçlü erkekler bizi çöpe atacak yararsız elyazmaları gibi- böyle olsun istiyoruz” (Harrison & Wood, 2016, s. 174).

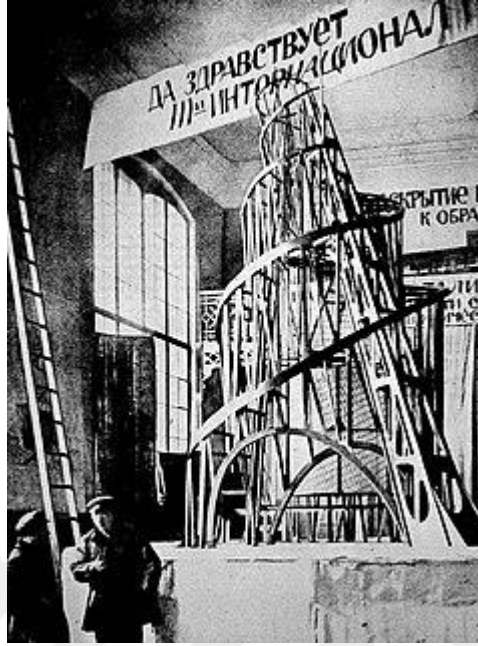
Faşizmi, milliyetçiliği, şiddeti öven cümlelerinin yanı sıra anti feminist özellikleri de taşıyan bir manifesto; “9. Savaşı övüyoruz -dünyanın tek hijyenini- militarizmi, yurtseverliği, özgürlük getirenlerin yıkıcı hareketini, ölmeye değer güzel düşünceleri ve kadını hor görmeyi” (Harrison & Wood, 2016, s. 173).

Fütürizm akımı, faşizmin ve milliyetçiliğin amaçları doğrultusunda sanatını araç olarak kullanmayı hedeflemiştir.

3.1.1.2.3. Konstrüktivizm

Vladimir Tatlin ve Alexander Rodchenko’nun önderliğinde olan 25 sanatçı, 1921’de sanatın toplum için olması gerektiğini savunarak Konstrüktivizm’i kurmuşlardır. Sovyet Devrimi’nin etkisiyle doğan Konstrüktivizm; politika ile sanatı birleştirmiş ve devrimci bir tutum sergilemiştir. Amaçlarını “bilme, kavrama, malzeme çeşitliliği, insanın tüm manevi değerleri” (Üstündağ, 2016, s. 33) olarak belirlemişlerdir. Bu avangart sanatçılar komünizm öğretisiyle, toplumu yeniden düzenleme amacıyla; sahne tasarımları, grafik tasarım, moda tasarımı, endüstriyel tasarım ve mimariyle teknolojiyi kullanarak ilgilenmişlerdir. Toplumsal düzeni değiştirmek için yapılan bu çeşitli çalışmalarda dönemin endüstriyel üretim ve malzeme yetersizliği sebebiyle tasarım düzeyinde kalmıştır. Toplumu iyileştirmek amacıyla olan bu akımın tasarımcıları, ideallerinin aksine George Orwell’ın distopyalarını anımsatacak kadar yoğun baskılar içeren planlar hazırlamışlardır; “Konstrüktivist mimarlar özel yaşamın her anının polis gözetimine alınabileceği, çocukların ortak yetiştirileceği ve bir veriye göre de tüm aktivitelerin (seks dâhil) yirmi dört saatlik bir tarife göre düzenleneceği geniş

barınaklar tasarlayarak komüenal bir yaşam planları hazırlamıştır” (Clark, 2017, s. 107-108).



Görsel 3.12. Vladimir Tatlin, 1920, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nın bir modeli” (St. Petersburg, Rusya)

3.1.1.2.4. Bayrak sanatı

Birinci Dünya Savaşı öncesine kadar, İngiliz hükümetinin sivil halktan asker desteği istemesi, halkın alışık olmadığı bir tutumdur. Asker ihtiyacının karşılanması amacıyla Alfred Leete’in 1914 yılında yaptığı “Britons: Lord Kitchener Wants You. Join Your Country's Army! God save the King.” afişi, halkın milliyetçilik duygularını kışkırtarak meşhur bir ikona dönüşmüştür. Günümüze kadar birçok kez tekrarı ve benzerinin yapılması afişin etkileyici gücünü göstermektedir.

James Montgomery Flagg, 1917 yılında Amerikan Ordusu için Alfred Leete’nin “Your Country Needs You” afişinden esinlenerek “I Want You for U.S. Army” afişini yapmıştır. Afişte kullanılan Sam Amca figürü, dönemin klasik Amerikan bireyini (beyaz ve ataerkil) yansıtırken, edindiği otoriter tutum ise Amerikan halkına vatandaşlık sorumluluğunu hatırlatmaktadır. İllüstrasyonda yoğun olarak kullanılan renklerin; Amerikan bayrağının renkleri olan mavi, kırmızı ve beyaz olmasıysa afişin Amerikan kimliğini vurgulamaktadır (Clark, 2017, s. 134).



Görsel 3.13. Alfred Leete, 1914, "Britons: Lord Kitchener Wants You. Join Your Country's Army! God save the King."



Görsel 3.14. James Montgomery Flagg, 1917, "I Want You for U.S. Army"

3.1.1.2.5. 20. Yüzyıl baskıcı marksist sanat hareketleri

19. yüzyılda, Marksizm'in kurucuları olan Karl Marx ve Friedrich Engel Marksizm'in sanattaki etkisini edebiyat alanında daha çok kullanarak, görsel sanatların katkısını tam olarak belirlememişlerdir. Fakat genel olarak yaptıkları yorumlarda görsel sanatlar için gerçekçilik tutumunu doğru yöntem olarak görmüşlerdir. Bu amaçta kullanılacak olan sanat tutumunun kesin bir şekilde tanımlanmaması, 20. yüzyıl Marksist sanat hareketlerinin çelişkili üsluplar edinmesine sebep olmuştur.



Görsel 3.15. El Lissitzky, 1919, “Beyazları Yenen Kızıl Üçgen”, (Güzel Sanatlar Müzesi, Boston)

Rusya’da Stalin’in iktidara geçmesinden sonra El Lissitzky propaganda resimlerinin sorumlusu olur. 1920 yılında yaptığı “Beyazları Yenen Kızıl Üçgen” afişiye komünizm davasını destekleyen bir imge olarak, işçiyi kahramanlaştırmıştır. Stalin 1920’lerin sonlarından itibaren Toplumsal Gerçekçilik akımını finanse ederek, toplumu yönlendirmek amacıyla araç olarak kullanmıştır. Sovyet sanatçılara verilen komünizm öğretisinin yaygınlaştırılması görevi, Sovyet sanatının işçilerle köylüleri idealize eden ve liderleri yücelten eserlerden oluşmasına sebep olmuştur (Clark, 2017, s. 94).

Latin Amerika’da yaşanan Meksika Devrimi sonrasında, Sovyet Sanatından etkilenilmiş ve ilham alınarak desteklenmiştir. Meksikalı Komünist ressam David A. Siqueiros Sovyet sanatına duyduğu saygıyı ve özeni 1955 yılında ziyaret ettiği Moskova’daki Sovyet Sanatlar Akademisi’nde okuduğu makalesinde anlatmıştır;

“Sizin sanatınızın dünya tarihinde benzeri görülmemiş büyüklükte bir politik işlevi yerine getirdiğini biliyorum. Bütün çalışmalarınız insanlık için yeni bir çağ açmış olan bir toplumsal hareketin hizmetinde... Özgür bir toplumda başkalarının kölelik koşullarında yaptığı şeyi yapıyorsunuz: halk sanatını. Sanatınız devletin sanatı, ideolojik olarak bağlı, zarif bir şekilde amaç sahibi ve bu yüzden de gerçekçi. Destansı bir sanat, epik bir sanat...” (Harrison & Wood, 2016, s. 722-723)



Görsel 3.16. *Fernand Leger, 1920, “Makine Ustası” (Kanada Ulusal Galersi, Ottawa)*

Fernand Leger’in “Makine Ustası” çalışması, Marksist sanatın hedeflediği gerçekçiliğe uygun olmayan bir üslupta olmasına karşın dönemin toplumunun hayatının gerçeklerini yansıtmaları bakımından gerçekçi bir üslubu vardır. Leger işçi sınıfını yücelterek; makineleşmenin ve kolektifleşmenin ruhunu anlattığı eserinde, çarpıcı renk ve keskin formlarıyla kalabalık insan topluluğunu etkilemek amacıyla ortaya çıkan anıtsal sanatın özelliklerini birleştirmiştir (Clark, 2017, s. 26).

3.1.1.2.6. Nazi sanatı

Adolf Hitler ve Vladimir Lenin, sanatın propaganda aracı olarak taşıdığı gücü keşfederek farklı siyasi amaçlar doğrultusunda kullanmışlardır. İkisi farklı politik görüşlerdedir fakat toplumu belli bir fikre yönlendirme amacıyla sanatı araç olarak kullanmaları yönüyle benzeşmektedirler. Modern sanatı reddeden tavırlarının sebebiyse;

sanatın yüce olması gerektiğini ve sadece geleneksel olan resim ve heykel sanatının yüce olduğunu savunmalarıdır (Clark, 2017, s. 26).

Hitler, Münih’te 1937 yılında, “Yoz Sanat” (Entartete Kunst) isimli serginin açılmasına ön ayak olmuştur ve sergilenen avangart eserler yozlaşmışlık, delilik ve kültürel bolşeviklik tanımlamalarıyla tasvir etmiştir. Hitler 1935’de modern yapıtların “aptalların, yalancıların ya da tımarhanelere veya hapishanelere ait suçluların” çalışmaları olduğunu belirtmiştir. Geleneksel Alman sanatını savunan Naziler, Münih’te Haus der Deutschen Kunst’ta “Gerçek Alman Sanatı” sergisini açmışlardır. Hitler’in açılış konuşması;

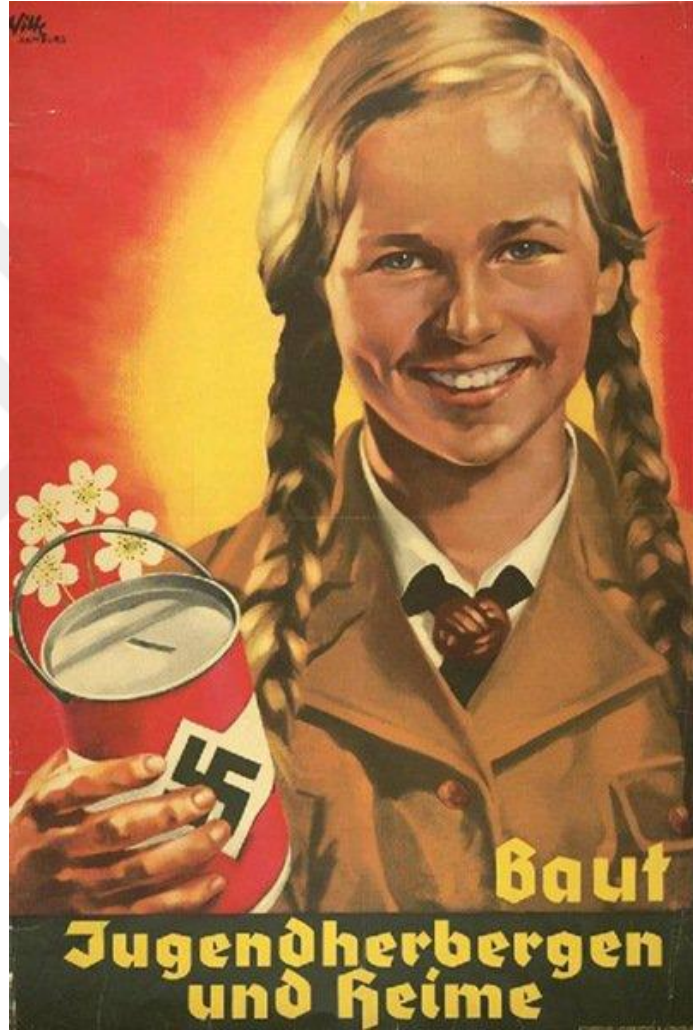
“...Bir gün Empresyonizm, sonra Fütürizm, Kübizm, hatta Dadaizm vb. Daha başka bir sonuç da onları adlandırmak için binlerce delice ve saçma sapan sloganın bulunması gerekecek ve gerçekten de bulunacak. Eğer bir bakıma üzücü olmasaydı, bütün o sözde ‘sanat girişimlerini’ tanımlayan ve onların son yıllardaki sefil ürünlerini açıklayan slogan ve klişeleri sıralamak eğlenceli olurdu... Kübizm, Dadaizm, Fütürizm, Empresyonizm ve diğerlerinin bizim Alman halkımızla bir ilişkisi yok. Çünkü bu kavramlar ne eski ne modern, sadece Tanrı’nın gerçek bir sanatsal yetenek bahşetmediği ve onun yerine onlara kandırmaca ve aldatma hünerini verdiği insanların boş gevezeliklerinden ibarettir...”

(Harrison & Wood, 2016, s. 475-476)

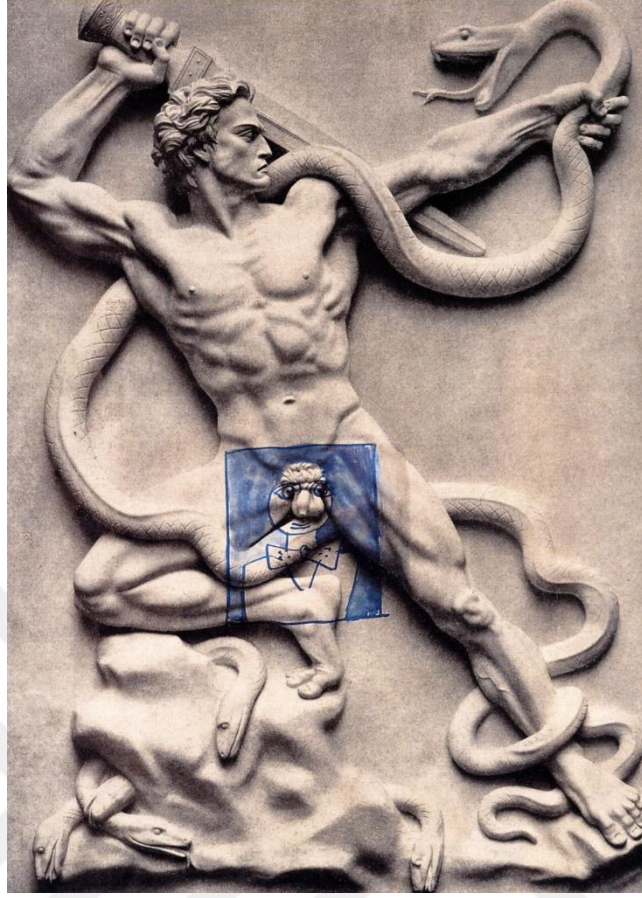


Görsel 3.17. “Yoz Sanat (Entartete Kunst) Sergisi” 1937, (Alman Sanatı Evi, Münih)

1933 yılında Propaganda Bakanı Josef Goebbels başkanlığında Ulusal Kültür Senatosu’nun düzenlediği bir organizasyonla, sanatı elinde tutmayı amaçlayan Naziler, bağımsız sanat topluluklarını dağıtarak kuruma ırk ve ideolojik olarak uygun; 15.000 mimar, 14.300 ressam, 2.900 heykeltıraş ve 6.000 tasarımcı almıştır. Kurum amacını, “tüm sahalardaki yaratıcı birimlerin tek irade olan devlet liderliğinde bir araya toplanarak uygulamaya getirilmesi” şeklinde belirtmiştir (Clark, 2017, s. 76).



Görsel 3.18. Hermann Witte, 1930, “Nazi Gençliği, gençlik kampları ve evleri için para yardımı istemektedir”



Görsel 3.19. *Willi Baurneister, 1941, “İntikamcı” (Baurneister Arşivi, Stuttgart)*

Naziler ideolojilerini gerçekleştirmek yolunda kadınlar için de itaatkâr anne rolünü belirleyerek; kadınları çocuk bakımına, çocuk yetiştirmeye yönlendirmiş, anneliği yücelterek savaş ve iş için gerekli insan gücünün sağlanmasını amaçlamışlardır (Clark, 2017, s. 8). Yasaklı bir sanatçı olan Willi Baurneister, Hitler’in en sevdiği sanatçılardan birinin heykelinin fotoğrafı üzerine muzip bir çizim yaparak; kahramanlığın ve bürokrasinin gerçek yüzünü cesur bir hareketle ortaya çıkarmıştır (Clark, 2017, s. 18).

Batılı modernist sanatçılar, Almanya’da ve Rusya’da sanatın iktidarın çıkarları için bu denli kontrol altında tutularak biçimlendirilmesine karşı çıkıyorlardı. Amerikalı Sanat Tarihçi Alfred H. Barr, sanatta Stalinist ve Nazi baskılarına tanık olan avangart yanlısı bir entelektüel olarak; Modern Sanatın Komünizm’in etkisinden kurtulması gerektiğini, 1952’de New York Times Magazin’de yayınlanan makalesinde şu cümlelerle açıklamıştır;

“Batılı bir lider, sanat konularındaki görüşü ne olursa olsun, yurttaşlarına kendi zevklerini dayatmaya ya da onların yaratıcı özgürlüklerine müdahale etmeye kalkmamalıdır. Nazi

Almanyası ve Sovyet Rusya'nın totaliter diktatörleriye, tersine bunu yapmak istediler: Modern sanatın uyumsuzluğu ve özgürlük sevgisi monolitik bir tiranlıkla hoş görülemez ve modern sanat diktatörlerin propagandası için işe yaramaz, çünkü modern olsa bile, çok az popüler çekiciliğe sahiptir. Diktatörler kendi sanatsal inançlarını dayatmak istediler. Yapabilirlerdi. Yaptılar..." (Harrison & Wood, 2016, s. 712)

3.1.1.2.7. Mussolini'nin faşist sanatı (1930)

Milliyetçi ve Faşist bir tutuma sahip olan Mussolini'nin 1930'lardaki İtalya'daki yönetiminde; propaganda ve sansür sıkça kullanılmıştır. Mussolini'nin yönetimindeki İtalyan sanatçılar kendilerini Rönesans'ın öncüsü olarak tanımlamışlardır. Alessandro Bruschetti'nin "Faşist Sentez" isimli fütürist çalışmasıysa modernist bir üslup edinerek faşist bir dünyayı göstermektedir (Clark, 2017, s. 76).



Görsel 3.20. *Alessandro Bruschetti, 1935, "Faşist Sentez", (Mitchell Wolson Jr. Koleksiyonu, Miami Beach, Florida, Cenova, İtalya)*

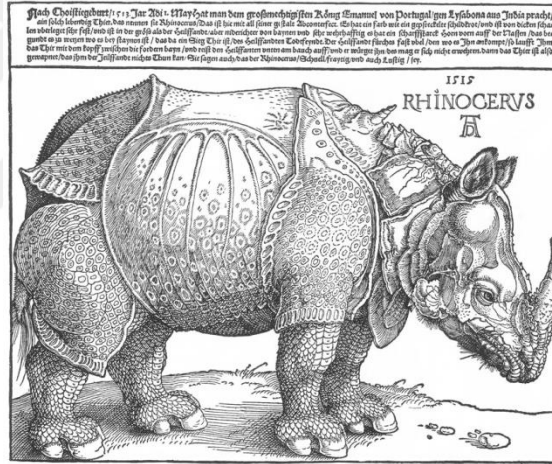
3.1.2. Ayna sanat

Sanatçının var olan düzeni olduğu gibi yansıtmasından dolayı “Ayna Sanat” olarak belirlenen ikinci sanat türüyse “Tarafsız Sanat” ve “Toplumsal Düzeni Olumlayan Sanat” olarak iki sınıfa ayrıştırıldı.

3.1.2.1. Tarafsız sanat

3.1.2.1.1. Albrecht Dürer (1471- 1528)

Rönesans döneminin en bilinen hırslı, üretken Alman sanatçısı Albrecht Dürer; çukur baskı ustası ve teorisyendir. Yaptığı grafik çalışmaları çok rağbet görmüştür ve dönemin kitaplarının en etkileyicileri onun tarafından yapılmıştır. “Şövalye”, “Ölüm ve Şeytan”, “Melankoli” gravürleri ile 1515 yılında yaptığı “Gergedan” ahşap baskısı en bilinen eserlerindendir.



Görsel 3.21. Albrecht Dürer, 1515 “Gergedan”, (İngiliz Müzesi, Londra)

Avrupa’yı gezmiş bir sanatçı olarak; Alman üslubunun yanı sıra İtalyan Rönesans üslubuna da hâkim olan Dürer, iki geleneğin özelliklerini de çalışmalarında taşımaktadır.

Kuzeyli özelliklerinin kıyamet tasvirleri; duygusal dışa vurum; tasarımın karmaşıklığı; kesin, köşeli çizgi; ayrıntıların titiz gözlemi. İtalyan özellikler ise şöyledir; güçlü, vakur, sakin, kendinden emin figürler ve yüzler yumuşak, yuvarlak modle ediş; klasik mimari; perspektif ve rakursi; incil konuları; nüler (Cumming, 2008, s. 126).

Dürer, sade denebilecek bir teknikle dini, mitolojik konuları ele alarak; sanatının çerçevesini döneminin toplumsal ve sanatsal beklentilerini karşılayacak şekilde oluşturmuştur.

3.1.2.1.2. Ukiyo-e (17. - 20. Yüzyıl)

Japonya’da Edo döneminin başkenti Tokyo’da on yedinci ve yirminci yüzyıl arasında üretilen ve “yüzen dünya” fikrine odaklanan ahşap baskılara verilen isimdir (Wigan, 2012, s. 276). Dönemin Japon illüstratörleri; Edo kentinin (Tokyo) gece yaşamındaki ve eğlence kültüründeki coşkulu tarzı, Ukiyo-e illüstrasyon ve baskılarına uyarladıkları bir tarz geliştirmişlerdir. Ukiyo-e illüstratörleri, Doğu Asya’ya özgü düz renkleri duygusal çizgileri ve asimetrik kompozisyonlarıyla Avrupalı sanatçılara ve illüstratörlere ilham kaynağı olmayı günümüzde de sürdürmektedirler (Wigan, 2012, s. 276).



Görsel 3.22. Kitagawa Utamaro, 1793, "Günümüzün Üç Güzeli", (Güzel Sanatlar Müzesi, Boston)

Japon sanatı, insanı merkeze koyan eserler üretilip, kendi insanını tanımlayarak; sanatını onun çehresinde şekillendirmiştir;

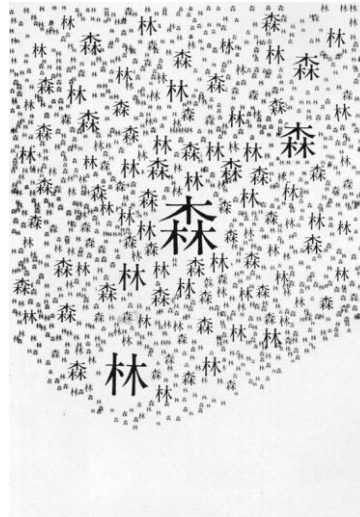
“Özetle Japon sanatının kökleri çok engin ve zengin kaynaklara dayanıyor. Bu sanatın türleri, temaları dönem dönem değişmiş, gelişmiştir. Ama konusu hep insan olmuştur. Portre sanatının o düzeyde gelişmiş olması belki de Japon sanatçının kendini bilme tutkusuyla açıklanabilir. Japon sanatçısı açıklamamış anlatmıştır. O her şeyin ölçüsü olan insanı sevgisi, kaygısı, duygusal iniş çıkışları, sevinci, kederi, tutkuları, varlığı, yoksulluğu içinde yaşayan kendi insanını anlatmıştır. Evrenseli aramamış amaçlamamış ama yine de kendi insanında evrensele ulaşmıştır.” (Güvenç, 1995, s. 129)



Görsel 3.24. Pablo Picasso, 1907, “Avignonlu Kızlar”, (Modern Sanatlar Müzesi, New York)

3.1.2.1.4. Ryuichi Yamashiro (1920-1997)

Hızlı endüstrileşmenin sonuçlarından biri olan küreselleşmenin etkisiyle Japonya’da batı yaşam şekli özenilmeye başlandı ve toplumda oluşan kültürel değişimin etkileri Japon tasarımın estetik kaygılarını değiştirerek, melez bir yaklaşımın oluşmasına sebep oldu. Ryuichi Yamashiro’nun afiş tasarımlarında doğu ve batı toplumunun sosyokültürel özelliklerini görebiliriz (Becer, 2008, s. 109).



Görsel 3.25. Ryuichi Yamashiro, 1954, “Forest”, (Modern Sanatlar Müzesi, New York)

3.1.2.2. Toplumsal Düzeni Olumlayan Sanat

3.1.2.2.1. Jan Miense Molenaer (1610-1668)

1633 yılında Hollandalı ressam Jan Miense Molenaer “Bir Müzik Partisi” (Evlilikte Sadakatin Alegorisi) isimli tablosunda, bir evliliğin yıldönümünü betimlerken; 17. Yüzyıl Hollanda’sında, feodal düzenin ilkel kapitalizme dönüşme aşamasında belirgin bir şekilde ortaya çıkan sınıf farklılığını göstermiştir. Tablonun ön kısmında bulunan iyi giyinimli, hareketleri sakın ve oturaklı olan üst sınıfa yakıştırılan müzik sanatına aşina olan insanlar; eğitilmişliği, ölçülüğü yansıtmaktadır. Tablonun arkasında bulunan köylülere abartılı, vahşi denebilecek hareketleriyle müzik yerine vahşeti seslendirmektedir ve bu tutum alt sınıfa ait anarşik nitelikler olarak görülmektedir. Üstelik uyumsuz köylü figürler, dönemin genel algısına uygun biçimde üst sınıfın zarif bedenlerinden yoksun, bodurca ve kabaca betimlenmişlerdir.



Görsel 3.26. Jan Miense Molenaer, 1633, “Bir Müzik Partisi” (Evlilikte Sadakatin Alegorisi)

3.1.2.2.2. Thomas Gainsborough (1727-1787)

Yaptığı portreleri ve peyzaj çalışmalarıyla ünlü olan İngiliz ressam Thomas Gainsborough’ın eserleri, mevcut toplumsal düzeni destekler niteliktedirler. Gainsborough’un “Bay ve Bayan Andrews” tablosunun kompozisyonu, çiftin portrelerinden ve fondaki peyzaj çalışmasından oluşturulmuştur. Yağlı boya tekniğiyle yapılan tablonun, John Berger’in Görme Biçimleri kitabında yağlı boya tablolar için yapmış olduğu analizinden yola çıkarak prestijli bir sınıf için yapıldığını anlamaktayız. Eserde çift, moda-ya uygun kıyafetlerle ve sahip olduğu toprakları göstererek özgüvenli ifadelerle poz vererek herkesin sahip olamayacağı kendi resimlerini yaptırma lüksünün

tadını çıkartmaktadırlar. Gainsborough'un üst sınıfı olumladığı bu tablosunu Malcolm Barnard'ın yorumuyla tamamlayabiliriz, "...buradaki iddia, çiftin pahalı kıyafetler içinde sahipliğin onlara sağladığı 'hakların' zevkine vararak, rastgele izleyiciye bakar şekilde yağlı boyayla resmedilmesinin, bu resmin yapılmasını mümkün kılan kurumlar ve toplumsal düzeni yeniden ürettiğidir" (Barnard, 2010, s. 233-234-235).



Görsel 3.27. *Thomas Gainsborough, 1750'ler, "Bay ve Bayan Andrews", (Ulusal Galeri, Londra)*

3.1.2.2.3. Sir William Beechey (1753-1839)

İngiliz resminin altın çağında yaşayan ve daha çok portre ressamı olarak sınıflandırabileceğimiz Sir William Beechey, üst sınıfın değer yargılarını yansıtan eserler üreterek; toplumsal düzenin temsili olan eserler üretmiştir.



Görsel 3.28. *Sir William Beechey, 1793'te sergilenmiş, "Bir Dilenci Çocuğa Para Veren Çocukların Portresi", (Tate Galeri, Londra)*

Sir Francis Ford'un dilenci çocuğa sadaka veren aristokratik ailesinin küçük üyeleri olan çocuklarını resmettiği, "Bir Dilenci Çocuğa Para Veren Çocukların Portresi"; zengin olan sınıfın alçakgönüllülüğünü ve alttakilere olan yardımseverliğini göstermek amacıyla yapılmıştır. Tablonun yapılış amacı, arzulanan mütevazılıkla zıt bir duruma düşerken; tabloda bulunan detaylar, eseri yaptıran sınıfın ikiyüzlülüğünü, üst konumda olmanın verdiği hoşnut durumu yansıtmaktadır. Tombul yüzlü, iyi giydirilmiş paraya sahip olan çocuklarla, vücudu utangaçlığından ötürü iki büklüm olan zayıf dilenci çocuğun elleri dahi birbirine değmezken babaları, "Benim çocuklarım duyarlı ve iyi çocuklardır. Nelerinin olduğunu ve kendileri kadar şanslı olmayan başka insanların nelere muhtaç olduğunu bilirler. Ben çocuklarımı istedikleri zaman gönüllerince sadaka verecekleri şekilde eğittim" demek istemektedir (Leppert, 2017, s. 260). Sir William Beechey, muhtemelen amacının dışında üst sınıfın kibrini ortaya koyduğu tablosuyla; toplumsal adaletsizlik ve eşitsizliği gözler önüne sermektedir.

3.1.2.2.4. James Gillray (1756-1815)

18. yüzyıl İngiltere'sinin etkili ve önemli karikatüristlerinden biri olan James Gillray, karikatürlerinde dönemin üst sınıfının görüşlerini yansıtır olumlarken; alt sınıfı bilinçli bir şekilde yermekteydi. Bu dönemin üst sınıf ailelerinin kızları müzik, dans, dikiş-nakış gibi becerilere sahip olmalıydı ve sadece bu sınıfa ait olanlar bu süslü özelliklere layıktı. Geliri artan alt ve üst sınıfın bu niteliklere sahip olmasıysa küçümsenmekteydi. Örneğin; bir çiftçinin evinde piyano gören Arthur Young bu durumdan duyduğu tiksintiyi şu sözlerle ifade etmiştir, "Keşke çalınmak için değil de yakılmak için orada olsaydı" (Leppert, 2017, s. 279).

Gillray'ın 1809'da yaptığı "Çiftçi Giles ve Karısı Okuldan Dönen Kızları Betty'le Komşularını Çatlatıyorlar" gravürü, üst sınıfın bu tutumunu birebir yansıtmaktadır. Betty'nin ailesi piyano çalan kızlarıyla gurur duyarken, komşuları dedikodu yapmaktadır ve duvarda çok kötü işlenmiş bir dikiş-nakış işi vardır. Karikatürdeki üst sınıfa özenen çiftçiler; lumpen özellikler (kısa, bodur, şişman, saf, aptal ifadeler) taşımaktadırlar. Betty dönemin modasına özenerek giyinmiş olmasına rağmen hiçbiri üzerine yakışmamaktadır. Gillray bu karikatürüyle mevcut toplumsal yaklaşımı onaylayıp, yeniden üreterek olumlamaktadır.



Görsel 3.29. James Gillray, 1809, “Çiftçi Giles ve Karısı Okuldan Dönen Kızları Betty’le Komşularını Çatlatıyorlar”, (New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, no. L296.3 folio B.)

3.1.2.2.5. Thomas Jones Barker (1815-1882)

Sömürgeciliğin ve köleliğin yaygın olduğu ve ırksal çeşitliliğin alışıktırılmadığı 19. yüzyıl İngiltere’inde ressam Thomas Jones Barker, bu dönemde beyaz olan İngiliz kraliyeti için çalışmaktadır. 1861’de yaptığı “Kraliçe Viktorya Windsor Şatosunun Kabul Salonunda İncil Sunarken” tablosu, öteki olanı (siyah insan) ehlileştirerek, Batı’nın sömürgeci tutumunu anlatmaktadır. Ressam, siyah adamı uysallaştırırken, Richard Leppert’in bahsettiği şu yöntemleri kullanmaktadır; “Barker adamı hem genç hem de fiziksel anlamda güzel birisi olarak tasvir ediyor... hem kadınsılaştırılıyor hem de cinselleştiriliyor: Dolgun dudaklar, çıkık elmacık kemikler, yay gibi kaşlar, küpeler vesaire... Avrupalı sanatçılar ırksal ‘öteki’lerin yüz özelliklerini uyarlayıp dönüştürüyorlardı genellikle; ‘iyi ötekiler’ olarak temsil edecekleri insanları ‘Avrupalılaştırıyor’ ve kadınsılaştırıyorlardı. Bell’in söylediği gibi bu Afrikalı kabile reisi, dinsel Hristiyanlık metaforu üzerinden sömürgeleşmeyi kabul etmiş olduğu için fiziksel olarak soylulaştırılıyor; bu metaforun kendisi emperyalizmin ahlaki gerekçesi olarak hizmet gören bir estetikleştirilmedir... Barker’ın Afrikalı ‘uysal ve pasiftir; yani ideal yerlidir” (Leppert, 2017, s. 299).



Görsel 3.30. Thomas Jones Barker, 1861, “Kraliçe Viktorya Windsor Şatosunun Kabul Salonunda İncil Sunarken”, (Ulusal Portre Galerisi, Londra)

İrk ayrımcılığını temsil eden bu resim; bu yaklaşımını siyahı direkt bir olumsuzlama yapmadan, onu beyazlaştırarak gösterirken; dönemin mevcut kültürel tutumunu onaylayıp yansıtmaktadır ve desteklemektedir.

3.1.2.2.6. Pop sanat (1962)

1950 sonrası oluşan ikinci sanayi devriminin etkisiyle yaşanan tüketim patlaması ve endüstrileşme; “kısa sürede kitle nüfusu tarafından tüketilen ürün ve etkinlikler” anlamına gelen pop kültürünün oluşmasına sebep olmuştur. Bu dönemin sanatçıları pop kültürünü benimseyerek; insanın tüketim arzusunu oluşturan isteklerini, fantezilerini ele alarak hızlı tüketim olgusunu yansıtan kolaylıkla anlaşılabilir imgeler yaratmışlardır. Reklam alanına daha uygun görülebilecek bu yaklaşımı sanatsal formda ele almışlardır.



Görsel 3.31. Andy Warhol, 1962, “Campbell’in Çorba Konserveleri” (Modern Sanatlar Müzesi, New York)

Bu akımın en bilinen tasarımcısı olan Amerikalı Andy Warhol 1950’lerde özellikle ayakkabı illüstrasyonu konusunda başarılı bir illüstratördür. Sonrasında kendi çizimlerini sergilemeye başlamıştır ve 1960 yılında pop kültür ögesi olan çizgi roman karakterlerini tuvallere işlemiştir. Kitle endüstrisinin ürünleri olarak tanımlanabilecek çalışmaları, “Çorba Konserveleri”ni, “Araba Kazaları”nı, “Elvis”lerini ve “Marilyn”ini 1962’de yaparak avangart sanata geçiş yapmıştır.

3.1.3. Muhafif sanat

Mevcut toplumsal düzene muhalif bir tavırla yaklaşan ve tavrını sergilemek için sanatını araç olarak kullanan sanatçı ve akımlar ise üçüncü başlık olan “Muhafif Sanat” adı altında incelendi.

3.1.3.1. Maniyerizm

1520-1580 yılları arasında Roma’da Raphael ve Michelangelo’nun geç dönem eserlerinden etkilenen sanatçılar tarafından geliştirilmiş bir üslup olan Maniyerizm, Geç Rönesans ve Barok arasında köprü oluşturmuştur. “tavır” anlamındaki İtalyanca maniere kelimesinden gelmektedir (Cumming, 2008, s. 126).

Rönesans eserlerinin iktidar gücün kontrolünde olmasının ardından gelen bu akım; dönemin sosyal, politik ve dinsel tutumuna karşı bir tepkiydi. Uyum ve sadelikten uzak şiddetli, heyecanlı hatta ürkütücü denebilecek bir tarzda; çarpıtılmış, uzatılmış

figürler, yapay pozlar, gergin sembolizm, mekânın çarpıtılması, canlı renk, gerçek dışı konular, ahenk ve orantının bilinçli eksikliği, gizlice seyredilen cinsel sahneler betimlenmiştir (Cumming, 2008, s. 146). Maniyerist resimler, sanatçının artık daha özgür olduğunu, kendi üslubunu imgede kullanabildiğini ve toplumsal konulara yaklaşımını eserlerinde işleyebileceğini gösterir niteliktedirler.



Görsel 3.32. Parmigianino, 1534-1540, “Uzun Boyunlu Meryem” (Uffizi Galerisi, Floransa)

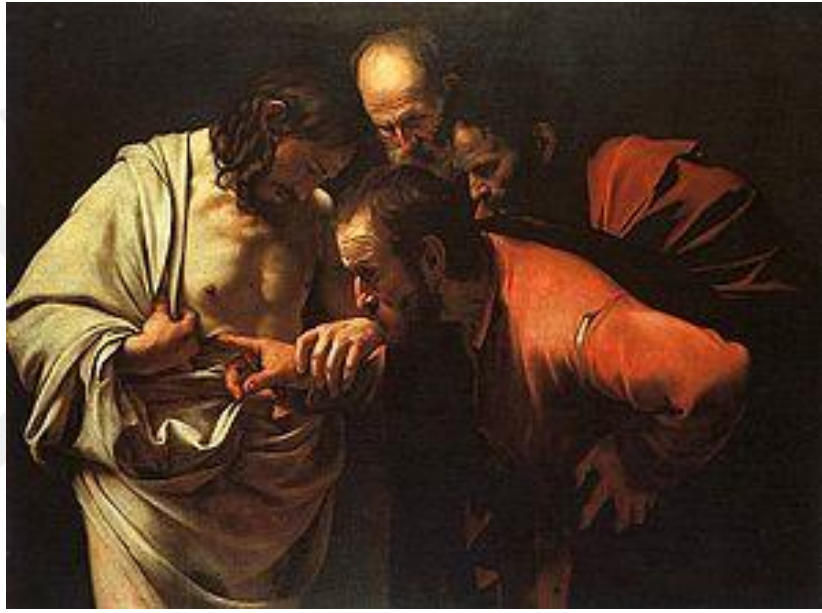
3.1.3.2. Caravaggio (1571-1610)

Barok dönemi ressamı olan Michelangelo Merisi da Caravaggio’nun farklılığı sıradanlığından gelmektedir. Dönemin sanattan beklediği tavır; inananların yüreğine ulaşan, inanmayanların Hristiyanlığa geçmesini sağlayan, anlaşılır, kutsal hikâyelerin betimlenmesidir. Caravaggio ise beklenenin aksine kendisinin ve sıradanın hayatını betimlemektedir. Caravaggio’nun dini figürleri, idealize edilmeden sıradan insanlar olarak tasvir edilmiştir. Norbert Wolf, Caravaggio’nun bu tutumuyla ilgili şu cümleleri yazmıştır;

“Caravaggio İtalyan Rönesansının yücelttiği ülküselleştirilmiş ortamlara ve güzellik kavramına temelden karşı çıkmıştı. İtalyan sanatçı, kaba saba görünüşleri, rengi kaçmış giysileri, toz toprak içindeki çıplak ayaklarıyla aşağı tabakadan insanlara dinsel öyküler

içinde yer vermekle kalmamış, daha da ileri giderek bu yaklaşımını mihrap arkası resimlerinde betimlediği ermişlere de uygulamış, onların yüzlerini, gövdelerini de yaşlılığın, çekilen acıların belirtisi olan çizgilerle buruşukluklarla kaplamıştı” (Wolf, Velasquez: İspanya'nın Aynası, 2005, s. 12).

Caravaggio'nun özgünlüğü, toplumu objektif bakış açısıyla idealize etmeden aktarırken, toplumun sıradanlığında kutsallığını bulmasıdır. Cavalier d'Arpino'nun dediği gibi “Caravaggio'nun fırçası ‘saygınlık’ı savaş atı gibi görenler için ciddi bir tehlikedir” (D'Orazio, 2015, s. 35).



Görsel 3.33. Caravaggio, 1601-1602, “Aziz Thomas’ın Şüphesi”, (Sanssouci Sarayı, Potsdam)

Dönemin Karşı Reform hareketi, toplumu ve sanatçıları kendi politik idealleri sebebiyle baskılamaktadır. Fakat “nec spe, nec metu” yani “ümitsiz ve korkusuz” ilkesini benimseyen bu gözüpek ressam ve silahşörlerden biri olan Caravaggio, bu baskılara sanatını silah olarak kullanarak cevap vermektedir. Asi yapısına ve normlara uymayan sanatına rağmen rağbet görmesiye boşuna değildir. Üşengeç biri olarak tanınmasının aksine çocuk yaşta atölyede ünlü ressamların hikâyelerini dinleyerek başladığı kariyerine odaklıdır ve sosyal ortamını dönemin sanat camiasını şekillendiren kişilerden oluşturmaya gayret göstermiş bir ressamdır.

Caravaggio'nun muhalif tavrını, insan iradesini elinde tutmayı hedefleyen iktidar güçlerin ihtiyaçlarını görmezden gelerek ürettiği özgün eserlerinde görebiliriz.

3.1.3.3. Jacques Callot (1592 – 1635)

Fransız baskı resim ustası Jacques Callot, mükemmelliyetçi bir teknikle, ayrıntılı ve ince hatlardan oluşan binden fazla gravür eser üretmiştir. Eserlerinde, yaşadığı dönemin temel kaygısı olan savaşı ve toplumun ezilmiş, dışlanmış veya sıra dışı görülen insanlarını; çingeneleri, askerleri, dilencileri ve fahişeleri ele almıştır.



Görsel 3.34. Jacques Callot, 1633, “Savaşın Yol Açtığı İzdırap Serisi, Asılma”, (Hermitage Müzesi, Saint Petersburg)

Savaşın, toplum üzerindeki sosyolojik etkisini ve birey üzerindeki psikolojik etkisini, bazen savaş anını doğrudan aldığı bir kesitte gerçekçi bir üslupla anlatırken, bazen fantastik öğelere başvurmuştur. 1633 yılında “Savaşın Yol Açtığı İstırap” ve “Talihsizlikler” isimli baskı eserleri, savaşın insan üzerindeki etkisiyle ilgilenerek eserlerini üreten bir diğer sanatçı Francisco Goya’ya ilham kaynağı olmuştur (Wigan, 2012, s. 276).

3.1.3.4. Diego Velazquez (1599-1660)

16. yüzyıl İspanyasının sanatsal yaklaşımı dönemin diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi İtalyan Rönesans’ının etkisindeydi ve İtalyan Rönesans’ından farksız bir biçimde sanat iktidar olan kilisenin egemenliği altındaydı. Barok döneminde Sevilalı sanatseverler, bol miktarda yiyecek, içecek sunulan insanların betimlendiği resimleri tercih ediyorlardı. Fakat bu eserlerin alt metinleri ahlaksal ve dinsel kaygılardan oluşmaktaydı.

İspanyol ressam Diego Velazquez’in 1628-29’da yaptığı “Baküs” tablosu; şarap ve zevk tanrısı Baküs’ün, önündeki köylüye taç giydirmesini anlatmaktadır. Bu dönemde

köylülerin kaba saba, ilkel üstelik şişman olarak tasvir edilmesi yayginken; Velazquez köylü figürlerini idealize ederek imgelemektedir. Norbert Wolf Baküs tablosunu şu cümlelerle yorumlamaktadır;

“Eskiçağın şarap ve sefahat tanrısı Baküs, bu resimde kırılık bir ortamda yarı çıplak otururken betimlenmiştir. Dolgun gövdesi ışıktaki, neredeyse hastalıklı bir aklıkla parlarken yarı tanrı, önünde dize gelmiş köylülerin başına sarmaşık yapraklarından bir taç konduruyor. Kavruk suratlı köylüler bu taç giydirme parodisini yarı neşeli ve yarı saygılı bir duruşla izlerken tanrıya sanki kendilerinden biriymiş gibi yaklaşıyorlar. Tuvalde yer alan köylüler, dönemin edebiyatı ve resminde sıkça rastlandığı gibi, soyluların şık, ülküselleştirilmiş dünyasıyla karşıtlık yaratmak üzere ilkel, kaba saba yaratıklar olarak gösterilmemiş. Tam aksine, emekleriyle toplumsal refahın temelini yaratan insanlar olarak betimleniyorlar; tanrı da tüm ciddiyetiyle onları ödüllendirmek için şarabın zevklerini sunuyor (Wolf, Velasquez, 2005, s. 23).



Görsel 3.35. Diego Velazquez, 1628-1629, “Baküs”, (Prado Müzesi, Madrid)

Kraliyet ressamı Velazquez, Avrupa saraylarının bir zamanlar oyuncak olarak görüp, eğlendikleri cücelerle, kraliyet aile üyelerinin portrelerini resmetmiştir. Velazquez, 1631 yılında yaptığı, “Prens Baltasar ve Cücesi” tablosunda, parıltısı prensin yanında sönük kalan cüce bir kızı imgelerken; onu basit bir oyuncak imge görünümünden çekip alarak, insani özelliklerini ön plana çıkartmıştır. Kraliyet ailesinin alışılmış görünümünden farklı olmaları sebebiyle, bilişsel ve ruhani varlığını yok saydığı cüceler;

Velazquez'in tablolarında toplumsal eşitsizliğin dolaysız göstergeleridir. Velazquez bu dışlanmış insanları “dünyadaki iktidarın keskin bir gözlemcisi (kendini her bakımdan üstün tutan bir toplumun tüm göreneklerinin ardını görebilen)” insanlar olarak tasvir ederek; sanatın empati yöntemiyle farkındalık yaratabilme etkisini ortaya koymaktadır (Wolf, Velasquez, 2005, s. 59).



Görsel 3.36. *Diego Velazquez, 1631, “Prens Balthasar Charles ve Cüce”, (Güzel Sanatlar Müzesi, Boston)*

3.1.3.5. Adriaen Brouwer (1605/1606-1638)

32 yaşındayken bir meyhanede ölü bulunan Hollandalı ressam Adriaen Brouwer, avam kesimin bir parçası olarak alt sınıfı olduğu gibi resmederek, eserlerinin müşterilerin elinde şekillenmesine izin vermemiştir.

Brouwer'in 1635 yılında yaptığı “Acı İlaç” resmindeki gerçek ölçülerle birebir çizilmiş bağırان figürü duygu patlaması yaşamaktadır fakat sebebi izleyiciye sunulmamıştır. Teknik olarak, Brouwer'in meyhanede resimlerinin taslağını çizdiği ve sonrasında atölyesinde tamamladığı düşünülmektedir. “Acı İlaç” tablosunun da bu yöntemle yapıldığını varsayan akademisyen ve yazar Richard Leppert, Brouwer'in

sarhoş, sızmış, durumundan hoşnut taklidi yapmayan, gerçekçi ve kaotik figürleri için şu yorumları yapmıştır;

“Brouwer’in tamamen avamdan olan adamları, hayvanileştirilen halleriyle, isteseler de istemeseler de birbirlerine benzer şekilde yarayı ve acıyı tanıma kabiliyetini sahipleniyorlar. Ne var ki, onların acısı fiziksel değil (Brouwer’in köylüleri asla acıkmazlar) ruhsaldır, yani ruhu –tam da çoğu resimde inkâr edilen ruhun- alanına ait bir acıdır” (Leppert, 2017, s. 274).



Görsel 3.37. Adriaen Brouwer, 1636-1638, “Acı İlaç”, (Stadel Müzesi, Floransa)

3.1.3.6. William Hogarth (1697-1764)

İngiliz ressam, illüstratör, baskı sanatçısı, editör, karikatürist William Hogarth’ın “Marriage a la Mode” (Moda Evlilik) isimli baskı eserleri mevcut toplumsal düzene meydan okuma amaçlı yapılan ilk görsel kültür örneklerindendir. Hogarth, aristokrasinin evlilik kurumuyla ilgili olan tutumunu, kendisinin mensup olduğu burjuvazi sınıfının değer ve yargılarıyla eleştirmektedir. 18. Yüzyılda kapitalizmin etkisiyle ortaya çıkan burjuvazi sınıfı, konumlarını çok çalışarak elde etmiştir ve bireyin zenginliğinin kişisel çabalarla oluşması gerektiğini düşünerek yüzyıllardır zengin olan ve bu durumlarını maddi güçlerini birleştirmek için evliliği kullanan aristokratik yaklaşımdan hoşnut değillerdir.



Görsel 3.38. William Hogarth, 1743-1745, “Moda Evlilik”, (Ulusal Galeri, Londra)

Hogarth’ın baskı serilerinden birinde evlenen çiftler aşık değillerdir; gelin üzgün görünürken, damat pazarlanan bir ürün gibi görünmektedir. Malcolm Barnard, Hogarth’ın yaklaşımının toplumsal etkisini şu sözlerle açıklamıştır, “...toplumsal düzene karşı çıkılmakta, toplumdaki hâkim grubun ideolojisinin hâkimiyetine meydan okunmakta ya da bunun bozulmuş olduğu ifade edilmektedir. O halde, bu baskı serisinin, toplumsal düzeni yeniden üretilmesinden ziyade, onun dönüştürülmesine katkıda bulunduğu söylenebilir” (Barnard, 2010, s. 221-222).

3.1.3.7. Francisco Goya (1746-1828)

48 yaşında işitme duygusunu yitiren yalnız bir sanatçı olan Goya; sanatın toplumsal işlevinin kavramsal olarak belirlenmediği bir dönemde, sanatını toplum odaklı üretmiştir. 1799 yılında İspanya Kralı’nın baş ressamlığına atanarak kraliyet üyelerinin portrelerini yapan bir saray ressamı olarak, ironik bir biçimde liberal görüşe yakındır. Fransız Devrimi’nden oldukça etkilenmiştir ve eserlerinde işverenlerin baskıcı ve yozlaşmış politikalarını eleştirip, kişisel olarak iktidarın suiistimalini ve savaş vahşetini eleştiren grafik eserler yapmıştır (Clark, 2017, s. 16).

Goya, ülkesi İspanya’nın saplantılarını ve insanın insana yaptığı kötülükleri işlediği çalışmalarında; insanı olabildiğince yargılamadan, objektif ele almıştır. Fransız Devrimini ve onun yarattığı toplumsal bunalımı en insani özellikleriyle, kahramanlığı

idealize etmeden, imgeleyen Goya'yı, Andrew Malraux'un Satürn, "Goya Üstüne Bir Deneme" kitabından irdileyebiliriz;

"Bir sanatçıya onun yaşam boyu saplantılarını bir halkın acılarında biçimlendirip ifade etmek görevi sık sık mı veriliyor? O zamana değin tam bireyci olan sanatı, birden İspanya'nın kardeşliğini iadeye başlıyor... Felaketler yalnız acılı bir yurtseverin değil, kandırılmış bir dostun yapıtı olarak alındıklarında tam anlamlarını kazanırlar; onlar ülkesine Rus birlikleri giren bir komünistin not defteri gibidirler... Onun dehası başka kaynaklardan fışkırır: Sümer şarkılarından beri süregelen konuşmadan, işkence edilmiş bir çocuğun kapalı dudakları ile çağlar boyu görünmeyen –belki de amansız- bir Tanrı'nın yüzü arasındaki konuşmadan. Goya ayrıca öteki yana da tanıklık eder. Sonsuz bir sefalet alayı çağların derinliklerinden bu dehşet figürlerine doğru devinir ve onların işkencelerine onun yeraltı korusu ile katılır..." (Baynes, 2016, s. 263)



Görsel 3.39. *Francisco Goya, 1814. "3 Mayıs 1808", (Prado Müzesi, Madrid)*

Goya'nın yoğun gözlem ve algılama becerisiyle; insanları, sosyal, politik olayları ve savaşları işlediği eserlerini ilk kez gören kişi; toplumsal sorumluluk bilinci ve vicdani değerleri oluşmuş bir sanatçıyla tanıştığını düşünebilir.

3.1.3.8. Sanayi devrimi sanatı

“Yedi kapılı Thebai’yi kim yaptı?

Tarih kitapları kralların adını veriyor.

Taşları krallar mı taşıdı bunun?”

-Bertold Brecht “Okuyan Bir İşçinin Soruları”

Kapitalist sistemin giderek güçlenmesiyle ve gelişen teknolojinin üretimde makineleşmeye sebep olan birçok icadıyla birlikte; endüstrileşmenin temel taşı olan çalışan sınıf köylerden şehirlere göç ederek, elindeki mızrağı bırakarak ve çekici almıştır. 1750-1850 yılları arasında oluşup, gelişen Sanayi Devrimi’nin etkisini ilk önce, devrimin doğum yeri olan İngiltere yaşamıştır. İngiltere’nin sanayileşmiş kent toplumunun yeni işçi sınıfının yaşadığı ekonomik ve sınıfsal problemlerse, dönemin İngiliz muhalif sanatçılarının odak noktası olmuştur.

Sanayi Devrimi’nin icatları olan; fotoğraf, buharla çalışan baskı makineleri, renkli litografi, yarım tonlu serigrafi baskı ve foto gravürün kullanılması da dönemin gelişen alanı olan illüstrasyon sanatının tekniğini geliştirip, illüstratörlerin işlerini zenginleştirmelerini, kolaylaştırmalarını ve topluma daha hızlı ulaştırmalarını sağlamıştır. Muhalif illüstratörler ve yer altı matbaacıları toplumsal eşitsizlik olarak algıladıkları durumu eleştiren karikatürler ve imgelerden oluşan kitap ve kitapçıklar üreterek; köktenci görüşlere daha yatkın olan işçi sınıfını siyasal felsefe konusunda bilinçlendirmeye çalışarak, belli bir bilincin oluşmasını sağlamışlardır. Ken Baynes, “Sanat işçinin kimliğini ve durumunu kavramasını güçlendiriyor sonra aynı işin toplumsal anlamı işçinin yaşantısını ifade ediyor, sonunda da sınıf ayrımları gerçeğini simgeleyerek işlevsel bir öge oluyor” diyerek sanatın toplumsal bilinçlendirme konusundaki etkisini belirtmektedir (Baynes, 2016, s. 178).

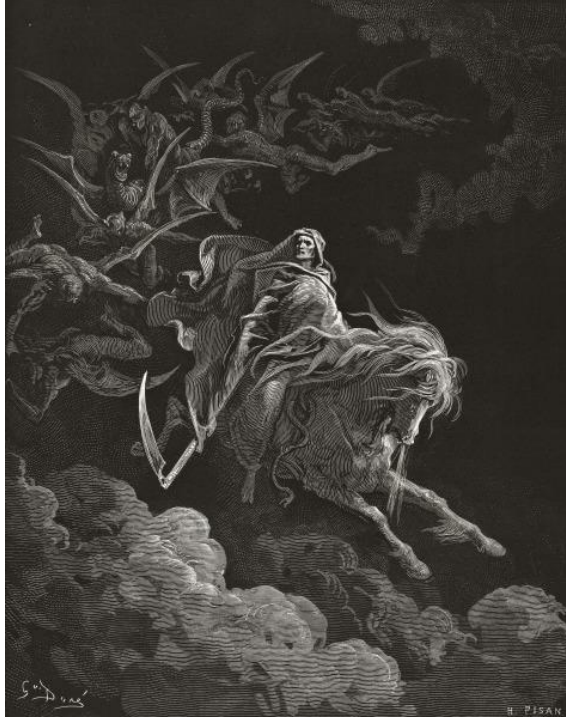
İngiltere’nin Sanayi Devrimi’nin etkilerini yaşayan ilk ülke olması, toplumsal ve sanatsal etkilerini de yaşayan ilk ülke olmasına neden olmuştur. Açılışı “1851 Londra Evrensel Sergisi”yle yapılan, Kristal Saray (Crystal Palace) isimindeki sergi binası, İngiliz reformcu Sir Henry Cole tarafından ticareti geliştirip, artan üretimi piyasaya sürmek amacıyla yaptırılmıştı. Sanayi Devrimi ruhunu birebir yansıtan çelikten ve camdan yapılmış Kristal Saray, estetik ürünlerin kayboluşunun ve sadece kar elde etmek amacıyla üretilen taklit ürünlerin yaygınlaştığı piyasanın önemli bir parçası olmuştur. Marx ve Engels “bu sergi yoğun şiddetin parlak bir kanıtıdır, bu şiddetle büyük çağdaş sanayi her

yerde ulusal duvarları yıkmış, gittikçe üretimdeki toplumsal ilişkilerdeki ve her halkın kendine özgü kişiliğindeki yerel özellikleri ortadan kaldırmıştır” diyerek endüstrileşmenin ürünlerdeki yerellik, otantiklik özelliklerinin de yok olmasına sebep olduğunu belirtmişlerdir (Well, 2007, s. 13).

Endüstrileşmenin neden olduğu toplumsal bunalımların farkında olan bazı sanatçılar; sanayileşmeyi cehennemle özdeşleştirmişlerdir. İskoç şair Robert Burns, İskoçya’daki Carron Works şirketine girmesi engellenince, pencere camına şunları yazmıştır;

“Neler yaptığınızı görmeye gelmedik buraya,
bilgilenmek değildi amacımız.
Sadece eğer cehenneme gideceksek,
Şaşırtmasın istedik göreceğimiz! (Baynes, 2016, s. 206).

Fransız illüstratör ve baskı sanatçısı olan Paul Gustave Dore’nin gravürleri de teknolojik insan kibri nedeniyle ağır şartlarda çalışan insanı imgelemesi; sanatını politik bir amaca yönlendirdiğini göstermektedir.



Görsel 3.40. Paul Gustave Dore, 1868, “Ölümün Görüntüsü”, (Özel Koleksiyon)

Henry Wallis’in 1858 yılında İngiliz Kraliyet Akademisi’nde sergilenen Viktorya dönemi İngiltere’sinin estetik kaygılarını taşıyan “Taş Kırıcı” tablosu, tarım işçilerini sade ve gerçekçi bir üslupla ele almıştır. Tablo, işçi sınıfını orta sınıfa anlatıp, vicdanına seslenmek amacıyla sergilenirken; İskoçyalı Tarihçi Thomas Carlyle’ının şu sözleri tablonun yanında kullanılmıştır; “Bize eğri gelir senin sırtın, bize biçimsiz gelir senin düzgün kolların, bacakların, parmakların; sen bizim cephede ölen askerimizdin ve yaralandın çoğu da savaşlarımızın. Seni de Tanrı yaratmış olsa da bu asla önemsenmez” (Clark, 2017, s. 27).



Görsel 3.41. Henry Wallis, 1857, “Taş Kırıcı”, (Birmingham Müzesi ve Sanat Galerisi, Birmingham)

Yaşamı olduğu gibi gösteren bu eserde bulunan eskimiş botlar, kıyafetteki tamir dikişleri gibi detaylar figür ve nesnelerin yüceltilmeyişi gösterir ve bunlar toplumsal gerçekçiliğin özellikleridir.

Araştırmacı gazeteci Henry Mayhew’ün “London Labour and London Poor” (Londra İşçisi ve Londra Yoksulu) adlı Londra ve Birmingham demiryolunun yapılışını anlatan eseri, bir demiryolu işçisinin öyküsünü işçinin kendi sözleriyle anlatırken; John Cooke Bourne’da kendi illüstrasyonlarını esere aktararak anlatımı güçlendirmiştir. Demiryolu işçisinin söylediklerini öğrenmek Sanayi Devrimi koşullarını daha iyi algılamamızı sağlayacaktır;

“Ben on sekiz yıldır demiryolu işçisiyim. Çalıştığım ilk iş Manchester ve Liverpool’daydı. O zamanlar delikanlıydım. Demiryolu vagonlarını yağlar ve günde 1 şilin ve 6 peni alırdım. Orada bir kantin vardı, yiyecek bir şeyler almak için kantine gitmek zorundaydık. Fazladan bir ücret de alırlardı bizden. Bundan sonraki işim Londra ve Brummagem’deydi. Oraya bir beygir sürücüsü olarak girdim, günde 2 şilin 6 peni alırdım. O sıralar her şey pahalıydı; kantin de çok pahalıydı... Müteahhitler şirketten alamadıklarını işçilerin sırtından çıkarırlardı... Kantinde yiyip içmezsek işten atılırdık... Sonra Londra ve York’ta çalışmaya gittim. Burada bize günde 2 şilin ve 9 eni verirlerdi ve haftada yalnız dört gün iş vardı. Bu hatta geçen ilk yaza değin kaldım... Sonra tüm iş durdu ve diyebilirim ki 2000 adam işten atıldı... Borough’da bir pansiyona gittim ve her şeyimi sattım bir öğün yemek için. Küreğimi, bağlama aracımı. Her şeyim bitince nereye gideceğimi bilemedim... Biraz kazancım olsaydı ülkeden göç etmeyi isterdim...”

Bu ülke işçi için çok kötü oluyor... Dokuz yaşımdan beri kendi nafakamı kazandım: ama artık ölümüne yıkıldım; oysa gelecek Ağustos’ta yirmi sekizime basacağım” (Baynes, 2016, s. 209-211).

Belgesel niteliğinde olan bu araştırmadan ve onu destekleyen illüstratif çalışmalardan oluşan bu eserde; Ken Baynes’in dediği üzere “kaydedenin (yazarın-sanatçının) oynadığı rol, onun sanıları, güdüler ve toplumla ilişkisi vardır... sanatın ve sanatçıların topluluğun yaşamındaki oynadıkları rolü aydınlatmaya yardım eder” (Baynes, 2016, s. 213-214).

3.1.3.8.1. Sanayi devriminin etkisiyle oluşan akımlar

Sanayi Devrimi’nde oluşan bilimsel ve teknik gelişmeler; ürünlerin üretiminde sadece ihtiyaç amaçlı olan “seri üretim”e geçilmesine sebep olmuştur. Bunun sonucunda yaratıcılıktan, estetik kaygıdan yoksun; klişe ve taklit ürünler Sanayi Devrimi’nde Kapitalizm’in etkisiye oluşan serbest piyasaya hâkim olmuştur. Endüstrileşme sebebiyle sanatın toplumdan uzaklaştığı ve tasarımın mühendislerin uğraşı haline geldiğini düşünerek çözümün doğaya ve bireye dönülmesinde olacağını düşünen John Ruskin’in felsefesi Arts & Crafts akımının temellerini oluşturmaktadır (Becer, 2008, s. 99).

Sanayi Devrimi’nin etkilerinin Avrupa’dan önce İngiltere’de görülmesi; Arts & Crafts’ın el sanatlarıyla, işlevsel tasarımın bütün olarak ele alınması gerektiğini düşünen William Morris’in başı çekmesiyle, İngiltere’de oluşmasına neden olmuştur.

Modernizm’in öncü akımlarından biri olan Arts & Crafts akımı, Sanayi Devrimi’nin sosyal, ahlaksal ve sanatsal karmaşasına karşı çıkmak amacıyla doğup,

sanatı doğaya yaklaştırmayı amaçlayan bir tutumla toplumsal sorumluluk edinmiştir (Gürses, 2014, s. 26).

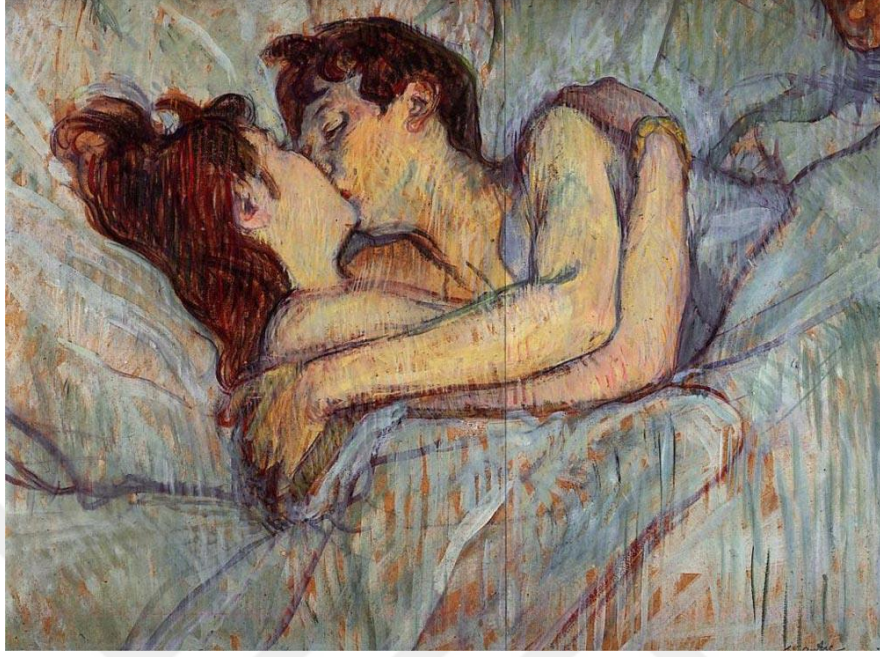
Seri üretimin tasarıma olan olumsuz etkilerine karşı çıkan diğer akımlar; Almanya’da Judengstil, Fransa’da ve Belçika’da ise Art Nouveau olmuştur. Arts & Crafts’ın toplumsal duyarlılığı, makineye düşman oluşu yüzünden halkın küçük bir kesimine ulaşabilen, seçkin bir akım olmasına engel olmamıştır. Roger Marx’ın dediği gibi Art Nouveau sanatçıları, “...geleceği aydınlatmak için geçmişin karalığında yiterler” (Well, 2007, s. 16).



Görsel 3.42. Gustav Klimt, 1901, “Judith ve Holofernes’in Başı”, (Belvedere Müzesi, Viyana)

Fransızca’da “yeni sanat” anlamına gelen Art Nouveau, Sanayi Devrimi’nin kalitesini düşürdüğü ürünlere tepki olan dekoratif bir tasarım akımıdır. Özellikle illüstrasyon, kitap ve afiş alanlarında etkin olan Art Nouveau’nun Modernizm’e büyük etkisi vardır. Teknik açıdan Art Nouveau, çiçek motiflerinin organik biçimlerini kullanarak; Kelt bezemeleri, Rokoko üslubu, Arts & Crafts Hareketi’nden ve Japon estetiğinden etkilenmiştir (Üstündağ, 2016, s. 20). Jules Cheret ve Henri de Toulouse

Lautrec Art Nouveau'nın öncülerindendir. Fransa'daki temsilcisiyse Alphonse Mucha'dır.



Görsel 3.43. Henri de Toulouse Lautrec, 1892, “Yataкта Öpücüğ”, (Özel Koleksiyon)

Almanya’da da etkisini sürdüren bu akım, tasarımı ve sanayiye iş birliği içinde sürdürmeyi amaçlamıştır. Örneğin; Peter Behrens’ın AEG firması için yaptığı çalışmalar; sanayileşmiş yaşamın tasarım açısından “mükemmelleştirmek” ve “iyi biçimlendirilmiş” objelerle, halkı kültürel anlamda “eğitmek” amaçlarına örnek olarak gösterilebilmektedir (Üstündağ, 2016, s. 24).

Estetik kaygılarla teknolojik gelişmeyi birleştirmesi açısından güçlü ve ideal bir akım olması, bu akımın toplumsal etkisini sürdürebilecekken Birinci Dünya Savaşı’nın ortaya çıkması tüm gelişmelerle birlikte bu yaklaşımı da bölecektir.

3.1.3.8.2. William Morris

Arts & Crafts hareketinin kurucusu William Morris Modern çağın en etkileyici etik seslerinden birisidir. Çok iyi bir desen tasarımcısı ve illüstratör olmasının yanı sıra olağanüstü bir yazar ve toplumsal sorunlarla ilgili dersler veren epik bir şairdir. Tasarımcı ve yazar Morris politikada da söz sahibi olmuştur ve hayatının son dönemlerine doğru Londra’daki Sosyal Demokratik Federasyonu’na aktif bir sosyalist olarak katılmıştır. 1883’den; ölümü 1896’a kadar “Sosyalist League”, “Hampstead Liberal Klüp” ve “Leicester Secular Society” dâhil birçok grupta 580’e yakın ders vermiştir.

Morris'in politik metinlerine önsöz yazan A.L. Morton'a göre; Morris, Oxford'da yaptığı konuşmasında kendisini Sosyalist ilan ederek dinleyicilere de bu davayı destekleyip, desteklemeyeceklerini sormuştur. London Times'da belirtilenlere göre, Oxford otoriteleri Morris'in konuşmasının içeriğini bilselerdi muhtemelen kürsüye kabul etmeyeceklerini belirtmişlerdir (Heller, Drenttel, & Bierut, 2007, s. 118-128).

Toplunun içinde bulunduğu durumun farkındalığıyla kimliğini Sosyalist bir sanatçı olarak belirleyip; üzerine düşen toplumsal sorumluluğun bilinciyle hareket eden Morris, sanatçının toplumsal sorumluluğunu 1879'da "Halkın Sanatı" konuşmasında şu sözlerle açıklamıştır;

"Bu arada, eğer bu zamanlar karanlıksa, ki birçok açıdan gerçekten de karanlık, en azından aylak aylak, budalalar ve züppeler gibi oturup emek harcamanın bizim için yararlı olmadığını düşünerek ve kargaşadan bezgin bir halde oturmayalım; yarının gün ışığı için mumla aydınlanan atölyemizde dürüst insanlar gibi çalışalım – yarın için, artık kibirli, kavgacı ve yıkıcı olmaktan kurtulmuş olan uygar dünyanın yeni bir sanata, görkemli bir sanata, insanlar tarafından ve insanlar için yapılmış ve hem yapana hem kullanana mutluluk getirecek bir sanata sahip olacağı yarın için" (Harrison & Wood, 2016, s. 683-684).

Yazar kimliğine de sahip olan Morris "Art Under Plutocracy" ve "News from Nowhere" isimli, Arts & Crafts'ın temelini oluşturan emeğe dayalı, sosyalist fikirleri yansıtan kitaplarında yaşam idealinin tanımını yaparken, Kapitalizmi suçlamıştır;



Görsel 3.44. William Morris, 1896, “Geoffrey Chaucer’in Çalışmaları Ağaç oyma Baskı Kitabı”, (Cantor Sanat Merkezi, Stanford)

“...insanların nasıl yaşaması gerektiğine dair şairane bir bakış açısı vardır. Ona göre herkes kırsal bölgede, uygun fiyatlarla beslenerek, doğal materyallerden üretilmiş kıyafetler giyerek ve tamamıyla kendi emeğiyle zanaatkâr olarak çalışabilirse çok daha mutlu olacaktır. İngiltere’nin Viktoryan şehirlerindeki yaşamla bu pastoral yaşamı kıyaslamaktadır. ‘Havayı saf ve nehirleri temiz tutmak için’ diyerek, ona göre gerekli olan sade yaşamın güzelliğini oldukça şairane bir şekilde dile getirmiştir” (Heller, Drenttel, & Bierut, 2007, s. 118-128).

Morris, İngiliz toplumunun içinde bulunduğu sosyal ve politik durumu, bu konuyla ilgili eğitim almamasına rağmen profesyonel bir şekilde analiz edebilmiştir. İngiltere’nin içinde bulunduğu çaresizliğin sebebini çok net bir şekilde tanımlayan Morris, Karl Marx’ın görüşlerine katılarak; zincirin en altında bulunan işçilerin emeğinden faydalanan ve plütokrasi yönetim biçiminden oluşan kapitalizmi suçlamıştır. Ayrıca üretimin; ürünlerin imalatının insani amaçlara nasıl hizmet edebileceğini anlamayan varlıklı sınıfın elinde olduğunu belirterek, sadece kar amaçlı bir üretim sisteminin var olduğunu söylemiştir. Çalışmalarında doğaya, emeğe ve estetiğe bu denli önem vermesinin sebebiyse; bu üretim biçiminin sebep olduğu, taklit, yapay ve çirkin denebilecek hızlı tüketime dayalı ürünlerdir (Heller, Drenttel, & Bierut, 2007, s. 118-128).

3.1.3.8.3. Aubrey Beardsley (1872-1898)

Doğayı kucaklayan Arts & Crafts'ın illüstratörlerinden biri olarak Aubrey Beardsley; kıvrılıp uzayan figürler, bitkiler ve tasarımda estetik kaygıyı ön plana çıkaran siyah ve beyazın hiyerarşisiyle kendine özgü bir yaklaşım geliştirmiştir. 25 yaşında ölmesine rağmen günümüzde de etkileyiciliğini yitirmeyen çalışmalar yapmıştır. Avenue Theatre için Japon resminin etkisiyle hazırladığı ilk grafik resim olan poster, birçok kişi için skandal etkisi yaratmıştır. Fakat alışılmamışa edinilen karşı tutum, yaygın bir durumdur. Bu tutum ise, H. Spielmann'ın dediği gibi; "...çizginin güzelliğinde ve dekoratif etki konusunda derin bir içgüdü" sahibi olan Beardsley'in kariyerini büyük oranda etkilememiştir (Well, 2007, s. 16).



Görsel 3.45. Aubrey Beardsley, 1892, "Tavus Kuşu Eteği"

3.1.3.9. William Blake (1757-1828)

Fransız ve Amerikan devrimlerinden etkilenen İngiliz Romantik şair ve sanatçı olan William Blake'in ailesi de kendisi gibi muhaliftir. Yaşadığı dönemde İngiltere'ye, devrimin etkisiyle daha eşit bir yaşam arzusu hâkim olmuştur. Blake, ilkel kapitalizme, köleliğe, ırkçılığa, cinsel eşitsizliğe liberal bir tutumla karşı olup, siyasi olaylarda aktif rol üstlenmiştir.

Devrimci ve asi tavrından ötürü çağdaşları tarafından sıra dışı bulunan Blake, 1780 yılında İngiltere hükümetinin ani yasamalarını ve ilk polis güçlerini kurulmasını provoke eden bir çeteyle birlikte tüm mahkûmları serbest bırakmıştır. İktidar güçlere olan muhalif tavrından ötürü kiliseye karşı düşman bir tavır sergilemesine rağmen; sanatın “Tanrı’nın bedeni”nden veya “insanın kendi varoluşu” ndan geldiğini düşünmektedir ve İncil’e saygılı bir yaklaşımı vardır. Blake, ışıklı baskı yöntemini geliştirmiş ve bu yöntemi kullanarak “Masumiyet ve Deneyim Şarkıları”, “Cennetle Cehennemin Evliliği”, “Kudüs” kitaplarını oluşturmuştur. Bu dönemde toplumsal beklentiler sonucu oluşan yeni değer yargıların resimlendiği grafik geleneğinin parçası olan bu çalışmalar, Ken Baynes’in dediği gibi, “...üretilen savaşın resmi değildi: O savaşın bir parçasıydı ve gerçekten de olayların, düşünlerin akışını” etkiledi. Özgünlüğü sebebiyle kendinden sonra gelen sanatçılar üzerindeki etkisi uzun sürmüştür (Gürses, 2014, s. 20).



Görsel 3.46. William Blake, 1794, “Günlerin Atası”, (British Museum, Londra)

3.1.3.10. Renato Guttuso (1912-1987)

Modernizmin ilk sanat akımlarından Dışavurumculuğun komünist temsilcilerinden biri olan Sicilya'lı Renato Guttuso, sanatını ve kendisini toplumun hizmetine adanmış faşizm karşıtı Komünist Parti entelektüellerinden biri olmuştur ve sanatının işlevsel yönünü 30 Aralık 1944'te yayınlanan "Yenilenme Krizi" yazısında şu sözlerle açıklamıştır;

"Sonuçta artık sadece kendimiz için, ya da birkaç dostumuz için, çalışmak istemiyoruz, bizim yaşamamıza yardım eden başkalarının yaşamasına yardım etmek için çalışmak istiyoruz. Çünkü eğer dünya etkin bir şekilde dönüşürse, sanat, mücadele ederek bu dönüşümü sağlayan güçlerin gelişimi karşısında edilgen bir izleyici konumunu benimseyemez artık. Bunu kesinlikle öğrendik. Bu çok fazla olmayabilir, ama bunu daha öğrenmemiş olanlara göre bize belli bir üstünlük sağlıyor" (Harrison & Wood, 2016, s. 687-689).



Görsel 3.47. Renato Guttuso, 1953, "Boogie-woogie", (Trento ve Rovereto Modern ve Çağdaş Sanatlar Müzesi, İtalya)

3.1.3.11. Modernizm (1900-1970)

Modernizm Latince "modernus" kelimesinden gelmektedir. "Modernus" kelimesi ilk Hristiyanlığa geçen Yunanlıları Romalı ve Pagan geçmişinden ayırmak için 5.

yüzyılda kullanılmıştır. Modernus “hemen şimdi” anlamına gelen “Modo” kelimesinden türetilmiştir (Üstündağ, 2016, s. 27).

Yirminci yüzyılda bilim ve teknolojinin gelişmesinin ön ayak olduğu toplumsal ve sosyo-politik değişiklikler yaşanırken; birbiri ardına yaşanan dünya savaşları dünyanın güç dengesini değiştirmiştir. Birinci Dünya Savaşı’nın sonunda İngiltere ve Fransa siyasi egemen konumdayken; Almanya’nın ekonomisi yıkılmıştı. Rusya’nın yaşadığı Komünizm deneyimiye sefaletle sonuçlanmıştı 1929 sonrası, ekonomik açıdan güçlü olan Amerika dâhil tüm Batı ekonomik buhrana girmiştir (Cumming, 2008, s. 341).

Almanya ve Sovyetler Birliği, Ekonomik Buhran döneminde totaliter rejim kurmaya çalıştılar. Adolf Hitler 1939’da İkinci Dünya Savaşı’nı başlatınca, Fransa geri çekilmek durumunda kalmıştır ve Amerika ile Sovyetler Birliği’nin ittifakı Nazi Almanya’sını yenilgiye uğratmıştır. İkinci Dünya Savaşı’nın bittiği yılda (1945), Avrupa, Amerika’nın gücünü kabul etmiştir ve 1947’de Avrupa’nın Marshall Planı ve Amerika’nın ekonomik tutumu Doğu Avrupa ülkeleri dahil tüm Batı’nın kalkınmasını sağlamıştır. Fransa’nın etkisini yitirmesiye sanat merkezinin Paris’ten New York’a taşınmasına sebep olmuştur.

Yaşanan dünya savaşları, sanatçıların inanç ve değerleri sorgulamasına, geleneklerden uzak duran yenilikçi fikirleri benimsemelerine ön ayak olarak Modernizm anlayışının gelişmesine neden olmuştur (Üstündağ, 2016, s. 28).

Sanatın düşünce ve ifade özgürlüğünde devrim yaşadığı bu dönem için Steven Heller şöyle demiştir; “Taş çağı sanatçıları, mağaralarının duvarlarına yaptıkları kaba resimlerle kendilerini ifade edebiliyorlardı. Ardından on bin yıllık bir geçiş dönemi yaşandı. Sonraysa Modern Sanat geldi ve artık kendimizi tekrar ifade edebiliriz” (Heller, Drenttel, & Bierut, 2007, s. 14).

Modernist sanatçılar bilim, teknoloji ve felsefe alanlarındaki gelişmelerin, insanın refah düzeyini artıracakını düşünerek umutlu, idealist bir yaklaşım benimsemişlerdi. Modernizm’in genel tutumu; sorgulayıcı olması ve çağdaşlaşmayı arzulamasıdır. Temel değişkenleriyse, “evrim, ilerleme, demokratikleşme, hümanizm, özgürleşme, eleştirel düşünme, kapitalizm, kentlilik, endüstriyalizm, uzmanlaşma, bilimsel bilgi, teknoloji ve ulus-devlet”tir (Üstündağ, 2016, s. 28).

Modernizmin bireyi ön plana alan batı felsefesine yakın yaklaşımı, onun kişisel bir sanatsal ifade biçimi olarak ele alınıp, toplumsal bir sanat hareketi olarak algılanmamasına sebep olmamalıdır. Modernist olmasının yanı sıra Marksist bir sanat

tarihçi olan Meyer Schapiro'nun 1936 yılında sunduğu tebliğ Modernizm'e toplumsal bir açıklama biçimi getirmektedir;

“Eğer modern sanatın toplumsal bir gerekliliği yok gibi görünüyorsa, bunun nedeni toplumsalın dar bir şekilde tanımlanması, kolektifin birey karşısı konumlanması ve birçok bireyin boyun eğdiği devlet, ahlak ya da kilise gibi baskıcı kurum ve inançlarla birlikte ele alınmasıdır. Ama içinde bireyin sınırlanmamış ve tümüyle bencil görüldüğü etkinlikler bile toplumsal olarak örgütlü ilişkilere bağlıdır... modern sanatçının pratik etkinliklerden görünüşteki yalıtılmışlığı ve onun arkaik, bireysel zanaatıyla birçok modern üretimin kolektif, mekanik karakteri arasındaki uyumsuzluk da kaçınılmaz olarak onun toplumun dışında olduğu ya da çalışmasının toplumsal ve ekonomik değişimlerden etkilenmediği anlamına gelmez... modern bir sanatçının resmettiği nesneleri ve bu nesnelerin ve biçimlerinin seçiminde belirgin olan psikolojik tutumları dikkatle incelersek, sanatının modern yaşamın toplumuna ne kadar bağlı olduğunu göreceğiz...” (Harrison & Wood, 2016, s. 552)

3.1.3.12. *Guernica* (1937)

“Etin trajedisidir bunlar.”

-John Berger



Görsel 3.48. Pablo Picasso, 1937, “*Guernica*”, (Reina Sofia Müzesi, Madrid)

20 Nisan 1937’de Bask bölgesindeki Guernica kenti (nüfus: 10.000) General Franco yanlısı Alman bombardıman uçakları tarafından yerle bir edilmişti. Times gazetesinde yayınlanan haber şöyledir;

“Bask bölgesindeki en eski kent ve Basklılar’ın kültür geleneğinin merkezi olan Guernica, art arda yapılan hava akınları sonunda dün yerle bir edildi. Hatların çok gerisinde kalan bu açık kentin bombardımanı, tam olarak üç saat on beş dakika sürdü; bu süre içinde değişik tipte üç Alman uçağından, Junkerler, Heinkel bombardıman uçakları ve Heinkel avcı

uçaklarından oluşan bir filo sürekli olarak kentin üstüne yarım ton ve daha az ağırlıklarda bombalar yağdırdı. ... Avcı uçakları, tarlalara sığınmış olan insanları makinalı tüfekle taramak üzere kent merkezinden yere doğru alçalarak uçtular. Tarihi Casa da Juntas dışında Guernica'nın tümü alevler içinde yanmaya başladı..." (Berger, Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı, 2015, s. 175)

Berlin askeri önem taşımayan bu kasabayı, esas hedef olan köprüyü ıskaladıklarını belirtmesine rağmen üç saat on beş dakika boyunca bombalamış ve kasaba üç gün boyunca yanmıştır. Bu arada Cumhuriyetçi İspanya Hükümeti Paris Dünya Fuarı için Picasso'ya bir duvar resmi ısmarlamıştı ve bu haberle resmin teması belirlenmiş oldu. Picasso bir hafta içerisinde Ocak 1937'de Guernica için çalışmaya başlamıştır.

Picasso'nun teklifi kabul etmesinin sebebi, Cumhuriyet Halk Cephesi Hükümeti'nin komünist tavrına duyduğu sempati olmuştur. Bu durum sempatiyle kalmamıştır ve Picasso 1944 yılında Fransız Komünist Partisi'ne katılmıştır. Siyasi seçiminin nedeniniyse Fransız Komünist Partisi gazetesi L'Humanite'de yayınlanan kısaltılmış söyleşide şu ifadelerle açıklamıştır;

"Size bir resim aracılığıyla yanıt vermiş olmayı yeğledim... Bir yazar değilim, ama renklerini telgrafla gönderemeyeceğimden size anlatmaya çalışacağım... Komünist partiye üyeliğim bütün yaşamımın, bütün eserimin mantıksal sonucu. Çünkü bunu söylemekten gururluyum, hiçbir zaman resmi basit eğlence, oyalama sanatı olarak görmedim; çizerken ve renklendirirken, çünkü bunlar benim silahlarım, dünyayı ve insanları daha iyi anlamak istedim, çünkü bu anlamanın bizi her gün kurtuluşa daha fazla yaklaştıracığına inandım... eğer bundan önce resmen katılmamışsam, bir tür "masumiyet" yüzündendi, çünkü eserimin ve kalbimdeki üyeliğimin yeterli olduğuna inandım; ama bu zaten benim Partimdi. Komünist Parti değil mi dünyayı tanımak ve inşa etmek için, bugünün insanlarını yarın daha açık kafalı, daha özgür ve mutlu kılmak için ağır şekilde çalışan?" (Harrison & Wood, 2016, s. 689)

1937 Haziran'ında Paris Dünya Fuarı'nın İspanya pavyonuna konulan resim birçok eleştiriye sebep olmuştur. Solcu kesim, siyasi tutumun belirsizliği ve gerçekçiliğin yetersizliğinden yakınırken; sağcılar sorumluluk üstlenmemek adına resmi olumsuz yönden eleştirmişlerdir.

Yirminci yüzyılın en ünlü resmi olan Guernica, faşizme karşı sürekli bir protestodur. Sürekli olmak durumunda olan bir protestonun gerekliliği üzücü bir gerçektir fakat Hiroşima ve sonrasında oluşan birçok savaş, sıkıntı ve haksızlıklar Guernica'nın gerekliliğini kanıtlamaktadır. Bir kasaba için yapılan resim, dünya genelinde

yankılanarak, hissedilmiştir. John Berger’in dediği gibi “Bugün milyonlarca insan için Guernica adı, tüm savaş suçlularını mahkûm eden bir sözcük oldu” (Berger, Picasso’nun başarısı ve başarısızlığı, 2015, s. 176).

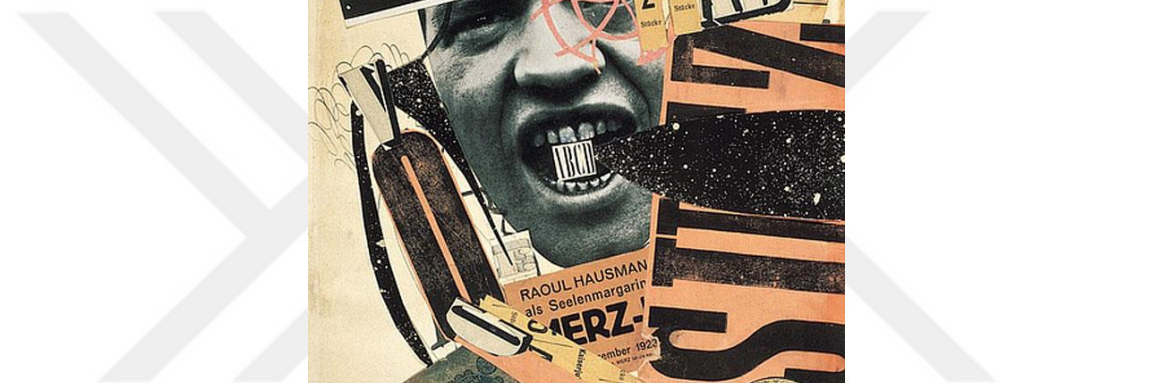
Picasso resimde bulunan imgelere doğrudan bir açıklama getirmemiştir. Çünkü Guernica tablosu, Picasso’nun “acı” kavramına bireysel yaklaşımıyla görselleştirilmiştir;

“...Şehvetliliği, zevkine varabilme yetisi paramparça edilmiş bir yüzdür bu; yalnızca acının kalıntıları vardır burada. Kadının yüzüne olanlar, hadım edilmeye benzer bir şeydir. Öyleyse Guernica, çok derinden öznellik taşıyan bir yapıttır... Picasso, gerçek olayı imgelerde canlandırmaya çalışmamıştır. Kent yoktur, uçaklar yoktur, patlama yoktur; günün, yılın, yüzyılın belli bir zamanına ya da İspanya’da olayın geçtiği kesime hiçbir gönderme yoktur. Suçlanacak düşman yoktur. Kahramanlık da yoktur. Gene de yapıt bir protestodur... protesto nereden kaynaklanmaktadır? ... Bedenlerde -ellere, ayak tabanlarına, atın diline, annenin memelerine, başlardaki gözlere- olanlardadır protesto. Resmediliş yoluyla bunlara olanlar bedende duyulanların, olup bitenlerin duyuluş biçiminin imgelemdeki değerleridir. Onların acıları gözlerimiz yoluyla hissettirilir bize. Acı da bedenin protestosudur. Picasso, ...acıyı ve korkuyu tarihten soyutlayıp protesto içindeki bir doğaya iade eder. Geçmişteki büyük kıyım resimlerinin hepsi -tanrı olsun insan olsun- daha yüce bir yargıca çağrıda bulunmuşlardır. Picasso’ysa, bizim sağ kalma içgüdümüzden daha yüce bir şeye çağrıda bulunmaz. Gene de bu çağrı, modern dünyanın, gerek Doğu gerekse Batı’daki siyasi liderlerin kabul etmek zorunda kaldıkları gerçeklerle ilgili en incelikli değerlendirmeleri doğrular durumdadır şimdi...” (Berger, Picasso’nun başarısı ve başarısızlığı, 2015, s. 179)

3.1.3.13. Dadaizm

Romanya’da doğan Tristan Tzara 1915’de Zürih’e gelmiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında anarşist denebilecek derecede muhalif bir tavırla 1916’da, savaşta tarafsız olan İsviçre’de Dadaizm’i başlatmıştır ve akım, Paris, Berlin, New York’a kadar yayılmıştır.

Birinci Dünya Savaşı sonrası oluşan ekonomik buhran nedeniyle insanlar temel ihtiyaçlarını karşılayamayacak duruma gelerek, toplumsal hayatta barbarca bir yaklaşım benimsemişlerdir ve insan haklarının görmezden gelindiği bu dönemde entelektüel çabalar lüks tutumlar haline gelmiştir. Dadaist sanatçılar eşitsizliğin, haksızlığın karşısında antikapitalist bakış açısını benimseyerek, hicivci ve provokatif bir tavırla yüceliğini yok saydıkları sanatı araç olarak kullanmışlardır. Devrimi, ürettikleri eserler haricinde sokağa da taşıyan Devrimci Alman Dadacılar, Berlin sokaklarında gangster sağcılardan kaçarak fabrikalarda manifesto dağıtmışlardır (Clark, 2017, s. 169).



Görsel 3.49. *Raoul Hausmann, 1923-1924, "ABCD", (Ulusal Sanat Müzesi, Washington)*

Dada sanatı için sanat yüce değildir; “...Dadacılar sanat eserinin saygı duyulması gereken ve maddi değeri olan kıymetli bir nesne olarak değerlendirilmesi anlayışına karşı bir meydan okumaya dönüşmüştür. Kendi yaptıkları “karşı sanat” eserleri bilerek beceriksizce yapılmış, kullanılıp atılabilen veya sadece yüzleşme amacıyla yapılmış çalışmalardır” (Clark, 2017, s. 169).

Dada sanatının özelliklerini ilk kez Zürih'te 23 Temmuz 1918'de oluşan “Manifesto 1918”in maddelerini inceleyerek görebiliriz. Dada birçok şeyin karşısında durarak hiçe saymıştır ve sözlük anlamı yoktur; “Gazetelerde görüyoruz, Kru zencileri bir kutsal ineğin kuyruğuna Dada diyor. İtalya'nın uzak bir beldesinde küp ve anneye

Dada deniyor. Bir hobi atı, bir hemşire hem Rusça hem Romence: Dada” (Harrison & Wood, 2016, s. 284).

“...Dada; mantığın ortadan iptal edilmesi, yani iktidarsızın yaratma dansı: Dada; bizim uşaklarımız tarafından konulan değerler adına kurulmuş bütün toplumsal hiyerarşilerin ve denklemlerin iptal edilmesi... Dada; belleğin iptali: Dada; arkeolojinin iptali: Dada; peygamberlerin iptali: Dada; geleceğin iptali: Dada kendiliğindenliğin dolayısımsız ürünü olan her tanrıya olan mutlak ve tartışmasız inanç...” (Harrison & Wood, 2016, s. 288)

Dadacılar varoluş amaçlarını ise şu cümlelerle açıklamışlardır; “Ve böylece Dada bağımsızlık ihtiyacından, birliğe yönelik bir güvensizlikten doğdu. Bizimle olanlar özgürlüklerini korur. Kuram tanımıyoruz. Yeterince Kübist ve fütürist akademi var: biçimsel fikirler laboratuvarları. Sanatın amacı para yapmak ve burjuvayı tatlı tatlı kandırmak mıdır?” (Harrison & Wood, 2016, s. 285).

Yapmak istedikleriyse, toplumun ikiyüzlü buldukları özelliklerini ve savaş sonrası etkileri yok etmektir; “Herkes şunu söylesin: tamamlanması gereken büyük bir negatif yıkım çalışması var. Süpürmeli ve temizlemeliyiz” (Harrison & Wood, 2016, s. 287).

Amaçları içinse uygun aracın sanat olduğunu düşünmüşlerdir;

“...Ama yaşamın zavallı bir fars, hedeften ve ilk doğumdan yoksun bir fars olduğunu varsayarsak ve kendimizi yıkanmış krizantemler kadar temiz ve taze saymanın görevimiz olduğunu düşünerek, tek uzlaşma temelimizi ilan ettik: sanat. Bu bizim, ruhun paralı askerlerini asırlardır ilan ettiği kadar önemli değil. Sanat kimseyi etkilemez ve ona ilgi duymayı başaranlar sohbetleriyle ülkeyi doldurmak için iyi bir olasılık ve kucaklamalar elde edecekler” (Harrison & Wood, 2016, s. 286).

Batı kapitalizmine karşıt durarak işçi sınıfının yanında duran bu avangart akım, ötekileştirilen toplulukların yanında olmayı hedeflemiştir. Feminizmin yeşerip, büyümesi için daha uygun bir akım bulunamazdı.

Alman Feminist Dadacı Hannah Höch Berlin’de eğitim alıp, Raoul Hausman’la olan ilişkisi aracılığıyla Berlin’de 1918’de açılan Klüp Dada’da Dadaist çevreyle iletişim kurmuştur. Başka bir sanatçıyla birlikte Dadaizm’in adeta sembolü olan fotomontaj tekniğini geliştirmişlerdir. Fotomontaj tekniği hicivli üsluplarını yansıtmak için doğru ortamı hazırlamaktadır ve kompozisyonda kullanılan bozulmalar savaş sonrası Almanya’sının toplumsal çöküşünü simgelemek için kullanılabilir (Clark, 2017, s. 44-45). Örneğin; Hannah Höch’ün Almanya’da kadınların 1918 yılında oy verme hakkını kazanması ve ilk politikacı kadınların 1919 yılında meclise girmesini kutladığı “Dada Panorama” isimli fotomontaj çalışması yaratmak istediği cinsel ve politik devrimi yansıtan bir görsel için fotomontaj tekniğinin potansiyelinden faydalanmıştır;



Görsel 3. 50. Hannah Höch, 1919, “Dada Panorama”, (Berlinische Galerisi Modern Sanatlar Müzesi, Berlin)

“Çalışmanın sol üst köşesinde, Meclis’e yeni seçilen bir eylemci olan Anna von Giercke, Romalılara özgü ehramlar giyerek dans eden kadınların arasında yer almıştır... deniz kıyısında fotoğrafları çekilmiş mayolu iki kişi de Sovyet Demokrat Parti’nin liderlerinden Devlet Başkanı Ebert ve Savunma Bakanı Noske’dir... her iki politikacının hem kadını süslemelere hem de tuhaf penislere benzeyen birer çiçeği vardır. Bu politikacıların pörsümüş iktidarsızlıklarıyla hemen üzerlerinden suya atlayan kızın esnekliği bir zıtlık oluştururken, askeri kodamanların başları da düşecek gibi yana yatıktır. Fotomontajı geliştiren ilk

sanatçılardan olan Höch, hem cinsel hem politik devrimi simgeleyen bir imge yaratmak için tekniğin tahrip etme ve gülünçleştirme potansiyelini kullanmıştır” (Clark, 2017, s. 40-41).

Hannah Höch Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra özellikle kadınların ve cinselliklerinin ideolojik sorunlarını aydınlattığı cesur ve feminist çalışmalara ağırlık vermiştir.

3.1.3.14. Sürrealizm

Bir edebiyat hareketi olarak Andre Breton’un 1924 yılında Paris’te başlattığı Sürrealizm, Freud’un psikanaliz araştırmalarından etkilenerek; yaklaşımını insanın bilinçaltının keşfetmesiyle, mantığın geleneklerinin etkisinden kurtularak özgürleştirebileceği fikri üzerinden “daha gerçek bir dünya” bulmayı amaç edinmişlerdir.



Görsel 3.51. Frida Kahlo, 1938, “Suyun Bana Verdiği”, (Daniel Filipacchi Koleksiyonu, Paris)

Sözcükleri tercih eden Sürrealistlerin resimle olan ilişkisi başlangıçta belirsizdir. Fakat akımın kurucusu Breton’un savı, görmenin en güçlü duyu olması ve görsel imgeleri sabitleme yeteneğinin gerekliliğinin Sürrealizm’e ihtiyacı olan etkiyi sağlayacak olmasıdır (Harrison & Wood, 2016, s. 494). Bu sebeple Sürrealistlerin kullandığı en yaygın teknikler fotoğraf ve illüstrasyon olmuştur. Bu çalışmalarda, absürt ve ironik bir biçimde yerleştirilen somut nesneler, anlamsal karmaşaya sebep olarak “gerçeklik” olgusunu sorgulatmaktadır.

Edindikleri felsefi ve psikolojik tutumlar, amaç olarak görülse de aslında eksikleri olduğunu düşündükleri toplumu eleştirmek amacıyla olan araçlardır. 1932 yılında komünist sanatçı ve yazarlar Sürrealistlere “bilinçaltının özgür bırakılması yoluyla kapitalizmi çökertme” amacıyla katılarak, Sürrealizm’in devrimci bir akım olduğunu savunmuşlardır.

3.1.3.15. Süprematizm

Kazimir Malevich Birinci Dünya Savaşı ve Ekim Devrimi’nden önceki yıllarda avangart sebatıyla ilgilenmişti. Savaştan sonra Batı’yla iletişim kopmuştu ve Malevich Aralık 1915’te Petrograd’da “0.10 Son Fütürist Sergisi”nde Süprematizm’i ilan etti. Sergide, “Sanatta Kübizmden Süprematizme, Resimde Yeni Gerçekçiliğe, Mutlak Yaratıma” ismini taşıyan bir kitapçık yayınlandı ve kitapçık 1916 yılında, Moskova’da genişletilerek “Kübizm ve Fütürizmden Süprematizm’e: Resimde Yeni Gerçekçilik” ismiyle yayınlandı. Bu kitapçık, Süprematizm’in amacı olan sanatın saf estetik duygularla yapılması gerektiği fikrini şu cümlelerle açıklamaktadır; “...Kendimi biçimin sınırına dönüştürdüm ve Akademik sanatın çöp dolu havuzundan çıkardım” (Harrison & Wood, 2016, s. 199) ve “Biçimlere bireysel varoluş yaşamı ve hakkı verilmeli” (Harrison & Wood, 2016, s. 202).



Görsel 3.52. Kazimir Malevich, 1915, “Siyah Kare”, (Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova)

Bu amaçtan yola çıkarak; Malevich “Siyah Kare” isimli radikal bir çalışma yaratmıştır. Beyaz fon üzerinde siyah bir kareden ibaret olan bu resim; avangart bir tutumla eski düzenin yok edilmesi ve geleceğin doğuşunu sembolleştirmek amacıyla atılmış bir adımdır (Clark, 2017, s. 96).

Süprematizmin sanatı saf tutarak; siyasetten uzak duruyor görünümüyse yanılgıdır. Kazimir Malevich “İnsanın Esas Gerçekliği Tembellik” kitabında mevcut iki sistemi de eleştirerek, hatalı olduğunu düşündüğü noktaları şu satırlarla açılmaktadır;

“...herkesin çalıştığı ve bir tek tembelin kalmadığı yaşam sistemleri icat etmektedir. Komünizm yolundaki sosyalizm işte bu nedenle, yani bütün insanlık tek bir emek yolundan gitsin ve faal olmayan tek bir insan kalmasın diye kendisinden önceki bütün sistemleri mahkûm ediyor İşte bu nedenle bu insani sistemin en acımasız yasası şunu şart koyuyor: “Çalışmayan yiyemez.” Bu sistemin kapitalizme kafayı takmış olmasının sebebi de aynı; ne de olsa kapitalizm “tembeller” yaratıyor ve hiç kuşku yok ki para bizi tembelliğe götürüyor” (Maleviç, 2014, s. 11).

“... Elbette, birey için değil bütün insanlık için kaygı duyan bir sistemin doğruluğu su götürmez. Fakat öte yandan kapitalist sistem de ondan pek farklı sayılmaz. Aynı çalışma hakkını ve özgürlüğünü sunar, gelecekteki bir “tembelliği” garanti altına alacak parayı bankalarda biriktirme hakkı tanır ve şunu varsayar: Baştan çıkarıcı olan paradır, çünkü gerçekte herkesin düşlediği tembelliğin büyük mutluluğunu getirecektir. Aslında paranın var olma nedeni budur... Aslında kapitalizmin de sosyalizmin de derdi aynı: İnsanlık durumunun tek gerçekliğine, tembelliğine ulaşmak” (Maleviç, 2014, s. 12).

“...Ancak sermaye sahibi olanlar tembelliğin tadını çıkarabilir” (Maleviç, 2014, s. 14).

“...İşverenler sınırsız bir tembelliğin tadını çıkarırken, işçi fiziksel açıdan dinlenebileceği tatil günleriyle yetinmek zorunda kaldı” (Maleviç, 2014, s. 16).

Toplumsal huzurun ve insan refahının ciddi çöküşte olduğu savaş dönemi ve sonrasında Malevich var olan sistemleri eleştirerek, yepyeni bir gelecek için sanatı sadeleştirir. Ona göre, insanı özgürleştiren sistem değil, sanattır;

“Çalışan kişinin kendini sıradanlıktan özgürleşmiş hissedeceği ve yaratıcı bir çalışmayla karşı karşıya bulacağı diğer üretim alanlarına özlem duyulmasının sebebi bu işte. Bilim ve sanat böyle bir çalışmaya olanak sağlıyor; fakat insanların çoğu hükümetler tarafından düzenlenen sosyal sistemler nedeniyle insan faaliyetinin bu ikinci alanına sızamıyorlar” (Maleviç, 2014, s. 20).

3.1.3.16. Bauhaus (1919)

Almanya doğu ve batının fikirlerinin buluştuğu ülke olarak, ekonomik çöküntü yaşadığı savaş sonrası döneminde, sanat dâhil her alanda yenilenme ihtiyacı yaşamaktadır. 1919’da Mimar Walter Gropius, Weimar’da “Staatliches Bauhaus” isminde bir tasarım enstitüsü kurmuştur.

Amacı tasarımın işlevselliğini ön plana çıkarmak olan bu okul, teknolojiyi benimseyerek onun potansiyelinden faydalanmayı hedeflerken aynı zamanda Nazi Almanyası'nın politikalarına karşı mücadele etmiştir. Fakat Bauhaus Okulu, Nazi partisinin sanatı boyunduruğu altına alma çabalarının sonucu olarak kapatılmıştır ve Bauhaus Okulunun öğrencileri ve öğretmenleri özgürlük vaadinde olan Amerika'ya göç etmiştir. Görsel kültürün toplumsal, kültürel ve felsefi kapsamını çok önemli bulan bu akım, Amerika'da da tasarımın sanatsal yönde bir faaliyet olması gerektiği fikirleriyle icraata geçerek Amerikan tasarım dünyasının ticari yapısını değiştirip, geliştirmiştir (Barnard, 2010, s. 125).

3.1.3.17. Kathe Kollwitz (1867-1945)

Alman dışavurumcu Kollwitz Berlin'in yoksul kesimlerinde yaşamış ve Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nda oğluyla torununun ölümüyle yüzleşmek durumunda kalan bir matbaacı ve grafik tasarımcı olarak; toplumsal gerçekçilik üslubunu benimsemiştir. Sanatında da hissettirdiği sol eğilimini ve savaş karşıtı tutumunu kişisel yaşamının etkisiyle duygusal ve psikolojik bir yoğunlukta işlemiştir. Eserleri dönemin galerilerinden, sol eğilimli gazetelerinde hatta duvar sanatında yer edinerek, sanatçının tanınmasına ön ayak olmuştur.



Görsel 3.53. Kathe Kollwitz, 1903, “Anne ve Ölü Çocuk”, (Ulusal Sanat Galerisi, Washington)

3.1.3.18. Diego Rivera (1886-1957)

Avrupa dışında da Marksizm yankı bulmuş ve 1919 yılında Meksika Devrimi gerçekleşmiştir. Bu devrimde iktidar, Marksist sanat hareketlerini destekleyerek, halka yakın duran duvar resimciliğine önem verip, desteklemiştir. 1920 yıllarında Paris avangardı içerisinde çalışırken; sanatın toplumsal bir yaratım olduğunu savunan Diego Rivera; ülkesinin duvar sanatını destekleyen programına katılarak, devrimde aktif bir sanatçı olabilmek için ülkesi Meksika'ya dönmüştür. Marksist sanat anlayışını benimseyen devlet destekli sanatın bir parçası olarak yaptığı “Meksika'nın Tarihi” duvar resminde yeni rejimin çerçevesiyle ulus tarihini destanlaştırarak anlatmıştır. Devrimi, endüstrileşmeyi ve doğayı ütopyalılaştırırken; savaş, iş, Hristiyanlaştırma ve eğitimi olumsuzlaştırmıştır. Meksika devrimi liderlerinin portrelerinin yanı sıra, Marksizm'im öncüsü Karl Marx da ütopyanın parçası olarak resmedilmiştir (Clark, 2017, s. 48).



Görsel 3. 54. Diego Rivera, 1929-1935, “Meksika’nın Tarihi”, (Ulusal Saray, Meksiko)

1924 yılında yayımlanan “Toplumsal, Politik ve Estetik İlkeler Deklarasyonu” adlı manifestolarında bu durumu şöyle açıklamışlardır: “Şövale resmini tanımıyoruz... çünkü şövale resmi soylular içindir. Biz anıtsal sanatın tüm çeşitlerini övgüyle destekliyoruz, çünkü onlar kamuya aittir... Artık sanat bugün olduğu gibi birey tatmine yönelik kalmamalı, herkes için savaşmalı ve eğitim amaçlı olmalıdır” (Clark, 2017, s. 48-49).

Rivera, “Modern Sanatta Devrimci Ruh” denemesinde sanatını neden topluma hizmet etmek için kullandığını şu cümlelerle açıklamaktadır; “Duvar resmi sanatı proletarya için en önemli sanattır. Rusya’da duvar resimleri kulüplerin, sendika

merkezlerinin, hatta fabrikaların duvarlarına yapılmaktadır... Ama şövale resmi, proletaryanın ulaşamayacağı bir lüks nesnesidir” (Harrison & Wood, 2016, s. 459) ve “...Ben Komünizmin propagandacısı olmak istiyorum ve aklıma gelen her şekilde, konuşabildiğim her şekilde, yazabildiğim her şekilde ve resmedebildiğim her şekilde bu olmak istiyorum. Sanatımı silah olarak kullanmak istiyorum” (Harrison & Wood, 2016, s. 460).

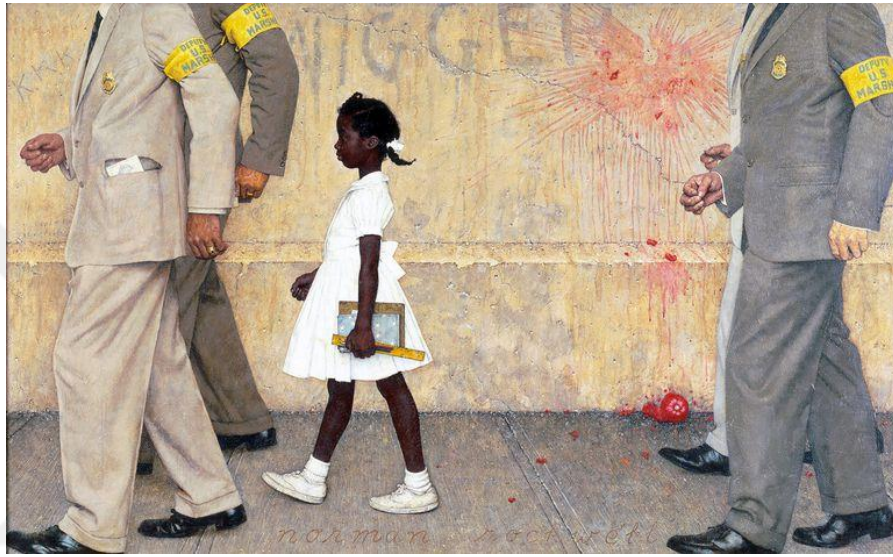
3.1.3.19. Norman Rockwell (1914-1988)

On sekiz yaşındayken ilk kitap illüstrasyonunu yapan ve on dokuz yaşına geldiğinde “Boys Life” dergisinde sanat yönetmenliği yapan Amerikalı Norman Rockwell, fiziksel özellikleri yeterli bulunmadığı için Birinci Dünya Savaşı’nda Amerikan ordusuna asker olarak alınmayan fakat orduda sanatçı olarak görevlendirilen çok çalışkan bir illüstrasyon sanatçısıdır. Kitap, katalog, poster ve duvar resmi gibi alanlarda 4000’den fazla illüstrasyon yapmıştır (Gürses, 2014, s. 45-46).



Görsel 3.55. Norman Rockwell, 1971, “Boy’s Life Dergi Kapağı İllüstrasyonu”, (Norman Rockwell Müzesi, Stockbridge, Massachusetts)

Kırk kitap ve Saturday Evening Post gazetesi için 321 adet kapak resimlemiştir. Norman, gerçekçi, renkli resimlerindeki esas amacının Amerikan halkını anlatmak olduğunu belirtmiştir. Çizimlerinde kullandığı gerçeğe yakın, idealize edilmiş rengârenk figürleriye “kitsch” sayılarak ciddiye alınmamıştır. Fakat sanatçı son dönemlerinde ırkçılık gibi toplumsal meseleleri ele alan seriler çizerek; toplumsal bir sorumluluk üstlenmiş ve sevilip, tanınan bir illüstratör olarak çalışmaları halka ulaşmış, onları etkilemiştir.



Görsel 3.56. Norman Rockwell, 1964, “Bizimle Yaşayan Problem”, (Norman Rockwell Müzesi, Stockbridge, Massachusetts)

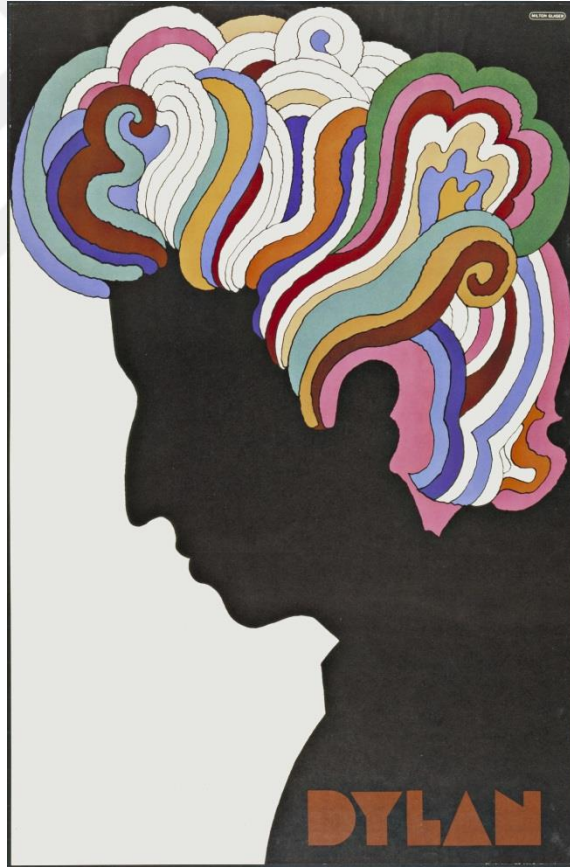
3.1.3.20. Kavramsal illüstrasyon

Sanatın nesneye olan ihtiyacının sorgulanmaya başlandığı ve sanatta fikrin, düşüncenin önemsenemeye başlandığı 1960 sonrası oluşan kavramsal sanat, illüstrasyonu da etkisi altına alarak; illüstratörlerin kavramsal düşünceye önem vererek gerçekçi çalışmalardan uzak durmalarına neden olmuştur. Uzun süredir illüstrasyon fotoğraf değildir ve illüstratörler Dışavurumculuk, Sürrealizm gibi avangart akımlarla tanışmış, soyut düşünceyi destekleyen her türlü yaklaşımdan ilham alarak kavramsal düşünme biçimini geliştirerek “kavramsal illüstrasyon” un oluşmasını sağlamışlardır.

Kavramsal illüstrasyonun gelişmesi, illüstrasyon sanatında amacın ön plana çıkmasına ve estetik kaygılarla oluşturulan renk, biçim, çizgi öğelerinin de illüstrasyonun işlevine hizmet edecek şekilde stilize edilerek oluşturulmasına sebep olmuştur. Illüstratörler geleneksel tarzları reddederek, yeniliklere açık bir tavır sergilerken; görsel

sanatlar tarihinde yer alan tüm akımları illüstrasyonun işlevine hizmet edecek şekilde işleyerek yorumlamaktan geri kalmamışlardır.

İllüstrasyonda işlevin, amacın ön plana çıkması illüstratörleri toplumsal kaygılara yönelten, siyasal açıdan güdümlü ve kamu yararına yapılan işlere yöneltmiştir (Well, 2007, s. 103). Bu durum illüstrasyonda muhalif bir tavır sergileyen “Karşıt Kültür” ün oluşmasını sağlamıştır. Karşıt Kültür’de kullanılan psikodelik üslup; dönemin seks, uyuşturucu ve Rock’n Roll müziğinin etkilerini taşımaktadır. Bu dönemi en iyi yansıtan çalışmalar arasında New York’lu tasarımcı Milton Glaser’in siyah fon üzerine yerleştirilerek, canlı renklerle oluşturulan Bob Dylan afişi yer almaktadır. Dylan afişi, Amerika’da Flagg’in “I Want You” afişinden sonra en çok basılan afiş olmuştur (Üstündağ, 2016, s. 59). Glaser 1954 yılında tasarımda kavramsal düşüncenin, konunun özünün ve işlevinin önemsendiği “Push Pin Stüdyo”sunu kurmuştur.



Görsel 3.57. Bob Dylan, 1966, “Dylan”, (Modern Sanatlar Müzesi, New York)

Seymour Chwast'ın tasarımlarının işlevi, problemin temelini çözmeye odaklıyken; primitif bir yaklaşımı benimseyen, çocuksu hatta yüzeysel görünümlü bir üsluba sahiptir.



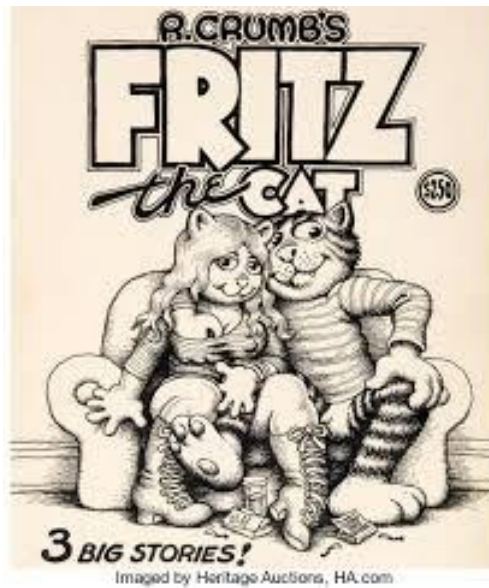
Görsel 3.58. Seymour Chwast, 1967, "End Bad Breath.", (Modern Sanatlar Müzesi, New York)

1964 yılında muhalif siyasi dergisi Monocle'ün kapağında Rhinoceros Press tarafından hazırlanan "Black Power White Power" afişi kullandığı yergi üslubu sebebiyle eleştiri oklarını üzerine çekmiştir. Yayınevinin kurucularından biri olan Tomi Ungerer, protestocu desenlerinin Amerika'da yayılması sebebiyle 1971'de FBI tarafından tehdit edilerek Kanada'ya göç ettirilmiştir (Well, 2007, s. 104).

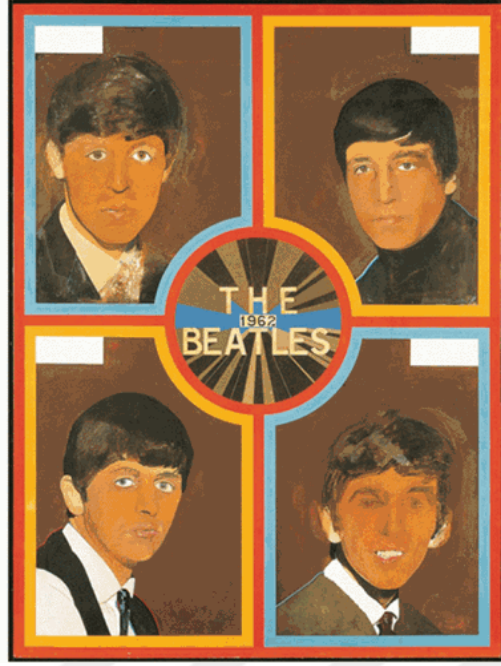
Bu döneme ait diğer ünlü illüstrasyonlar ise; Robert Crumb'ın yoğun cinsel öğeleriyle dikkat çeken karikatürleri, Peter Blake'in Beatles için yaptığı Art Deco formunu ve dışavurumcu illüstratif yaklaşımı kullandığı baskısı ve Wes Wilson ile Victor Moscoso'nun psikodelik afişleri sayılabilir (Wigan, 2012, s. 284).



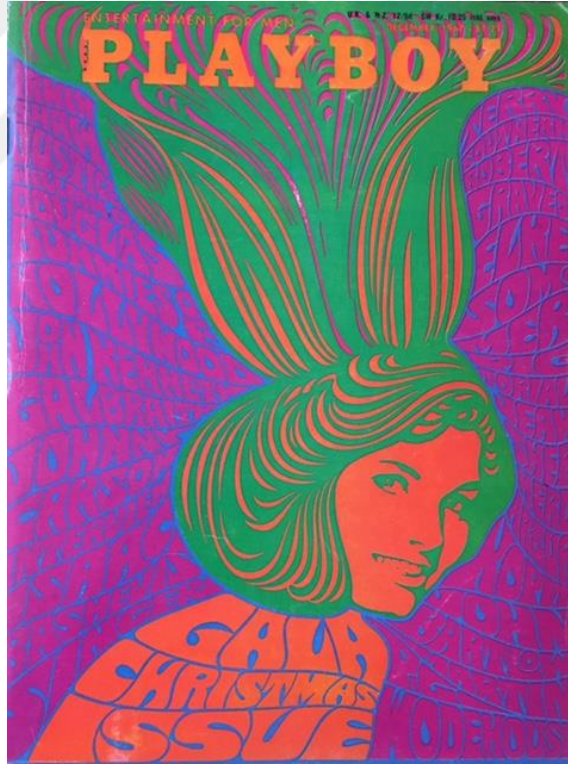
Görsel 3.59. Rhinoceros Press, 1964, “Black Power White Power”, (Monocle Dergisi)



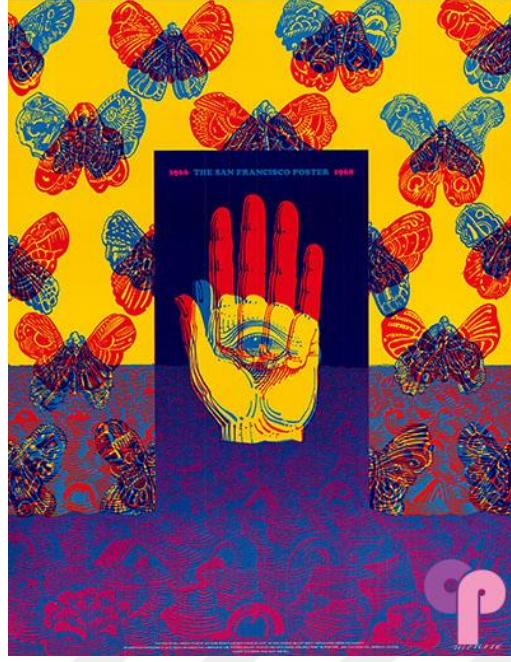
Görsel 3.60. Robert Crumb, 1965-1972, “Fritz the Cat Çizgi Roman Serisi”



Görsel 3.61. Peter Blake, 1962, "The Beatles"



Görsel 3.62. Wes Wilson, 1967, "Playboy Dergisi Kapak İllüstrasyonu"



Görsel 3.63. Victor Moscoso, 1968, “A Touring Poster Show”

3.1.3.21. Buldozer sergisi (1974)

1970’lerde Sovyet sanatının temsili olan yoğun komünist unsurlara hizmet amaçlı desteklenen Sanatta Toplumcu Gerçekçilik hareketinin eleştirildiği bir çok sergi açılmış ve bazıları iktidar güçler sebebiyle birkaç saat sonra kapatılmıştır. 1974’ün Eylül ayında Moskova’ da bu amaçla boş bir arazide açılan açık hava sergisiyse su topları ve buldozerlerle dağıtılması sebebiyle basında büyük yankı uyandırarak “Buldozer Sergisi” adını almıştır (Clark, 2017, s. 126).

3.1.3.22. Vietnam’ın etkisi (1970’ler)

Vietnam Savaşı’nın patlak vermesiyle New York’lu muhalif sanatçı ve yazarlar 29 Ocak- 5 Şubat tarihleri arasında “Kızgın Sanatlar Haftası”nı planlamıştır ve bu sanat festivaline 600 sanatçı katılmıştır.

1930’larda New York’da doğan Faith Ringgold’un “Bayrak Kanıyor” tablosu Amerika’nın özgürlüğü ve beraberliği sembolize eden bayrağını, izleyiciyi irrite edecek şekilde poz veren beyaz çift ile ve siyah adamın ifadesiz yüzüyle birleştirerek ulusal birlik politikasını eleştirmektedir (Clark, 2017, s. 166).



Görsel 3.64. *Faith Ringgold, 1967, “Bayrak Kanıyor”*

3.1.3.23. Yu Youhan (1943-)

Çağdaş Çin resim sanatının avangart bir temsilcisi olan Yu Youhan, 80’ler sonu 90’lar başında Çin’de yaygın olan politik pop hareketinin önemli bir temsilcisidir. 1992 yılında Çin lideri Mao Zedong’un devlet sanatının kurallarıyla düzenlenen imgelerin parodisini yansıttığı “Mao ve Sarışın Kız Çocuğu” resmini yapmıştır. Batılı bir figür olan sarışın kız çocuğuyla Çin liderini resmetmesinin sebebi; Çin’in sanattaki estetik gelenekleriyle, Batı’daki geleneklerin nasıl yer değiştirdiğini göstermektir (Clark, 2017, s. 21).



Görsel 3.65. *Yu Youhan, 1992, “Mao ve Sarışın Kız Çocuğu”*



Görsel 3.67. Keith Haring, 1986, “Otopotre”, (Keith Haring Vakfı, New York)

“Benim çizimlerimin, yaşamı taklit etmeye çalışan ya da yaşamdakine benzer görünmeye çalışan, klasik, Post-Rönesans üsluplu çizimlerle hemen hemen hiç ilgisi yoktur. Benim çizimlerim yaşamı taklit etmezler; yaşam yaratmaya, yeni yaşam keşfetmeye çalışırlar. Bu genellikle primitif olarak tanımlanan düşüncedir. Çizimlerimin Aztek, Eski Mısır ya da Aborjin ve benzeri kültürlerin çizimlerine benzemesinin nedeni de budur; bu nedenle onlarla çok ortak yanı vardır. Çizime yaklaşım tarzı aynıdır. İmajlar yaratmak. Yaşamı tasvir ediyorsunuz, ama yaşama benzer olmasına da çalışmıyorsunuz. Renkleri ve çizgileri yaşama benzesinler diye kullanmıyorum. Ayrıca, çizgi roman ve comix’le dolu bir dönemde büyümemden dolayı çok daha Pop sanırım. Ve aynı zamanda, Pop Art’la birlikte büyümemden dolayı da böyle” (Haring, An intimate conversation, 1989, s. 64).

Uyumak zorunda olmasa sürekli çalışacağını belirten ve son derece üretken olan Haring, kariyerine, New York kültüründen beslenerek sanatını 20 yaşlarının başlarında New York’un metro istasyonlarında basit ikonlarla başlamıştır. Fakat dünyanın her yerinde orijinal çalışmaları mevcuttur; Paris, Berlin, Pisa, Sydney, Melbourne, Rio de Janerio.



Görsel 3.68. *Chantal Regnault, 1983, “Metroda Haring”, (Keith Haring Vakfı, New York)*

“...insanların bana “sattığımı” söylemeleri bana yapılan en büyük hakarettir. tüm yaşamımı bunu yapmamaya adadım; şeylerin insanların neden başlarına geldiğini, olan şeylerin anlamlarını anlamaya çalışmakla geçti bütün hayatım. Dünyaya kişiliğinizi kaybetmeden nasıl katkıda bulunursunuz? Sürekli bir uğraştır bu. Büyümenin bir parçası kendinize yeterince boş olmayı öğretmektir ki şeyler içinizden olduğu gibi geçebilsin, bir sanat yapıtının ne olması ya da bir sanatçının neler yapması gerektiği konularında önyargılardan etkilenmeden. Yaptıklarımı satın almayı bekleyen çok insan olduğu için, insanların beklediği ya da onların isteyecekleri şeyleri yapmak isteseydim, bunu kolaylıkla yapabilirdim. Bunun sizi etkilemesine izin verdiğiniz anda herşeyi kaybedersiniz. Biraz ün kazandığınızda bu ünü sizin değil kendilerinin hak ettiğini sanan insanları yabancılaştırırsınız. Böylece satmış olursunuz. Ben hiç satmadım.” (Haring, *An intimate conversation*, 1989, s. 64)



Görsel 3.69. *Tseng Kwong Chi, 1987, “Pop Shop”, (Keith Haring Vakfı, New York)*

Çocuk hastanesi kiliseler ve yetimhanelere grafitiler yapan Haring’in sanatını etik amaçlar için kullandığını görebilmekteyiz. Ayrıca sanata sadece elit kesimin ulaşabilmesi durumu onu rahatsız ettiği için 1986’da, ucuz eserlerinin yer aldığı kendine ait “Pop Shop” isimli bir dükkân açmıştır.

1988 yılında AIDS teşhisi konulan Haring, aktivist bir sanatçı olarak eşcinsel kimliğini gizlememiştir. Üstelik yaşadığı bu hastalığı eserlerinde işleyerek; toplumsal bilinci arttırmak sorumluluğunu üstlenmiştir.



Görsel 3.70. *Keith Haring, 1990, “Stop Aids”, (Keith Haring Vakfı, New York)*

“Bugün büyüyen binlerce çocuk AIDS’in var olduğunu bilme avantajına sahipler. Daha önce, hiç aklınıza gelemeyecek bir şeydi bu. Aşk ya da kan ya da spermin ölüm taşıyıcılarıyla

ilintili olabileceğini düşünemezsiniz. Kan ve sperm yaşamla ilgili olması gereken şeyler. Hayatta olmak için çok garip bir zaman. Özellikle bir sanatçı olarak insanların çabucak öldüğünü görmek başka iyi sanatçıların ve tasarımcıların, pekçok yaratıcı insanın öldüğünü görmek” (Haring, Art and life: an interview with keith haring, 1988, s. 50).

Teşhisinden bir yıl sonra Keith Haring Vakfı’nı kurarak; AIDS’in farkındalığını arttırmak için sosyal çalışmalarına yapmıştır ve çok sevdiği çocuklarla birlikte yaratıcı illüstrasyonlar yapmaya ölene kadar devam etmiştir.

3.1.3.26. Politik karikatür sanatı

Karikatür sözcük olarak ilk kez 1646’da Bologna’da, Carraciler’in abartılı Bolognalı portrelerini tanıtan Mosini tarafından kullanılmıştır ve 1665’de G.L. Bernini, karikatürün Fransa’da yaygınlaşmasına önayak olmuştur. Caricare sözcüğünden türeyen karikatür, İtalyanca carettere (karakter), İspanyolca’da ise cara (yüz) sözcüklerinden geldiği düşünülmektedir (Kuruyazıcı, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2, 2008, s. 828).

Karikatürün anlamı, “abartı yöntemini kullanarak güldürü amacını taşıyan resimleme” olarak kabul edilirse, tarihi Fransa’da Ariege’de Trois Freres Mağarasından günümüze kadar gelmektedir. Bu tanımlama üzerinden, Hollandalı ressam Bosch, Flaman ressam Bruegel, Rembrandt ve hatta Leonardo da Vinci’nin bazı çalışmaları karikatür olarak tanımlanabilmektedir.

Karikatür sanatının toplumsal bilinci yükseltmek amacını taşımaya başlamasıyla 1830’da Fransa’da çıkan ilk karikatür dergisi, La Caricature ile olmuştur. Karikatürün kolay anlaşılabilir olması, ona toplumu yönlendirme, etkileme gücü sağlamıştır ve bu nedenle karikatür, her dönem iktidarın hedefinde olmuştur. Örneğin; 1835 yılında Fransa’da Louis Philippe hükümeti, siyasal karikatüre kısıtlamalar getirmiştir. 1851’de III. Napoleon yönetiminde ise basına sansür konulmuştur. Bu dönemin en büyük ustası, oluşturduğu kara mizah tarzıyla toplum düzeninin gülünçlüklerini göstererek muhalif bir tavır sergileyen Fransız karikatürist Honore Daumier’dir. Honore Daumier 1832 yılında iktidarı eleştirdiği Gargantua karikatürü yüzünden altı ay hapis cezasına çarptırılmıştır.



Görsel 3.71. *Honore Daumier, 1831, "Gargantua", (Bibliothèque Nationale, Paris)*

1841’de İngiltere’de çıkan Punch dergisi; günlük yayımlanan gazetelere siyasal karikatür türünü sokmuş ve karikatürist siyasal yaşamda etkili bir kişilik olmaya başlamıştır.

Almanya’da ise 1844’te Münih’te yayımına başlayan Fliegen de Blatter karikatür dergisinden sonra, birçok dergi daha yayımlanmış ve belirli bir karikatür camiası oluşmuştur. Adolf Hitler yönetime geldikten sonraysa iktidarın baskıları neticesiyle dönemin ünlü karikatür sanatçıları olan Thomas Theodore Heine ve George Grosz Almanya’dan gitmek durumunda kalmışlardır.



Görsel 3.72. George Grosz, 1919, “Tanrı Bizimle”, (Museum of Modern Arts, New York)

1925-45 arasında ABD’de New Yorker dergisinin sanatçıları, gerçekliği bütün çirkinliği hatta iğrençliğiyle ele alarak; karikatür sanatının dürüst olma özelliğine yeni bir boyut getirmişlerdir.

1990’lardan sonra oluşan toplumsal, siyasi, çevresel değişiklikler (SSCB’nin çöküşü, hızlı küreselleşme, ABD’nin Irak’ı işgali, küresel ısınma, terör eylemleri) siyasal karikatüre duyulan ihtiyacı arttırmıştır. Karikatür, kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle de hızlı bir biçimde yayılmıştır.

İlk Türkçe mizah gazetesi Diyojen ise Teodor Kasap tarafından 1870’de yayımlanmıştır ve karikatüristleri anonimdir. Bu dönemde karikatür ve mizah yayınlarına yasaklamalar, cezalandırmalar uygulanmış; II. Abdülhamid döneminde ise kesin olarak kapatılmıştır. I. Meşrutiyet’ten sonra padişah karikatüre karşı önlemler almaya başlamıştır. 1877’de Teodor Kasap II. Abdülhamid’in meclise gönderdiği bir tüzüğü eleştirdiği karikatür yüzünden üç yıl hapis cezasına çarptırılmıştır.



Görsel 3.73. Teodor Kasap, 20 Şubat 1877, “Matbuat Nizamnamesi”, (Hayal Dergisi, Sayı: 319)

İktidarı destekleyen kesim tarafından mizah ve karikatürün yasaklanması talebi oluşturulmuş ve sebep olarak mizahi resmin Türk geleneğinde yer almaması olarak gösterilmiştir. Bu talep meclis tarafından reddedilmiş fakat II.Abdülhamid meclisi kapatmıştır. I.Meşrutiyet Dönemi karikatürleri, özgürlük ve siyasal değişim kavgasındaki etkileri yüzünden, tarihsel belge niteliği taşımaktadırlar (Kuruyazıcı, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2, 2008, s. 831).

Türkiye’nin ilk karikatüristi olarak kabul edilen Cemil Cem de yayımladığı Cem dergisinde yöneticilerle savaşımıştır. Hürriyet, adalet, eşitlik kavramlarını benimseyen Cem dergisi, politika, yolsuzluk ve halkın güncel sorunlarına ışık tutmuş fakat muhalif tavrı nedeniyle çizgisi yasaklanmıştır. Semih Balcıoğlu’nun söylemiyle;

“Cem, Batı anlayışına uygun sanatıyla ve istibdat döneminin koşulları içinde güçlü yergileriyle korkusuzca dönemini eleştiren ve bugün de saygıyla andığımız bir kavga adamıdır” (Balcıoğlu, 1998, s. 9).

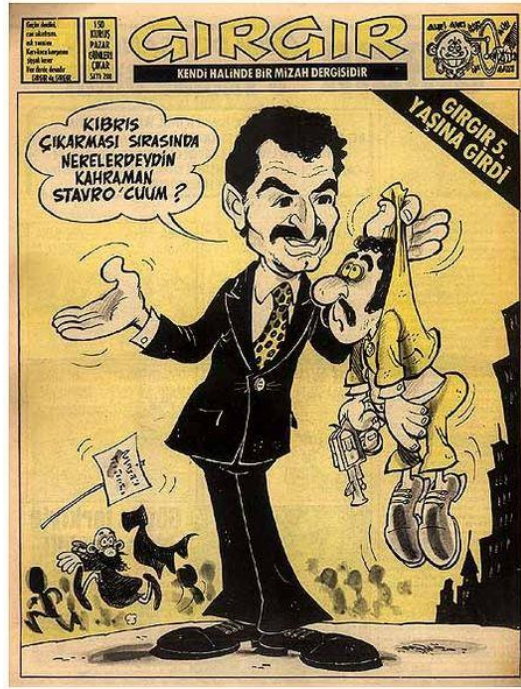
Kurtuluş Savaşı sonrasında yapılan karikatürler Mustafa Kemal Atatürk’ün yanında ve karşısında olanlar olarak ikiye bölünmüştür. Yanında olanlar, milli mücadelede halkı yüreklendirmek amacıyla toplumsal bir sorumluluk yüklenmişlerdir.



Görsel 3.74. Sedat Simavi, 5 Mayıs 1921, “Gülyüz Dergisi Kapak”

Cumhuriyet döneminde ise toplumsal problemler daha fazla ele alınarak yönetime karşı edinilen muhalif tavır devam etmiştir. İktidarın edindiği propaganda tutumu bu dönemde özellikle eleştirilen bir konu olmuştur. 1946’da yayıma başlayan Maho Paşa mizah dergisi, yönetim eleştirisi haricinde emekçi sınıfının ve köylülerin ezilmişliğini vurgulayan karikatürler yayımlamıştır. Ayrıca Hüseyin Mumcu köyde doğan bir sanatçı olarak, ilk kez köy sorununu ele alan karikatürist olmuştur (Balcıoğlu, 1998, s. 13).

1950’lerde Türk karikatür camiası, 50 kuşağı karikatüristleri olarak isimlendirilmiştir ve muhalif tavırlarını “toplumun yapısal eleştirisi, işçi-işveren, ağa-köylü ilişkileri, siyasal ve ekonomik sorunlar” (Kuruyazıcı, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2, 2008, s. 831) konularını ele alarak belirtmişlerdir. Bu dönemin ünlü karikatüristleri; Turhan Selçuk, Nehar Tüblek, Ali Ulvi Ersoy, Eflatun Nuri Erboç, Selma Emiroğlu, Semih Balcıoğlu, Bedri Koraman ve Oğuz Aral’dır. 1960-70’lerde ise Selçuk Demirel etkili bir isim olmuştur.



Görsel 3.75. Oğuz Aral, 26 Ağustos 1972, “Gırgır Dergisi 5. yıl Kapağı”, (Gırgır Dergisi, Sayı:288)

1970-80 sonrasında yetişen karikatüristler çarpık kentleşme etkisini ve toplumda beliren değer değişimlerini ele almışlardır.

12 Eylül 1980 darbesinden, 1982 Anayasasının kabulüne kadar geçen süreçte Türkiye’de basın en muhalif kesimini karikatürcüler oluşturmuştur (Kuruyazıcı, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2, 2008, s. 832).



Görsel 3.76. Tan Oral, 16 Ocak 1987, “Cumhuriyet Gazetesi Karikatürü”, (Cumhuriyet Gazetesi, Sayfa 14)

1990 sonrası Limon, Hıbrır, Nankör, Deli, Leman, Penguen, Küstah, Uykusuz gibi mizah dergileri yayımlanmıştır. Kemalist ve Sosyalist bir tavır benimseyen mizah dergileriye şunlardır; Diyojen (1997), Dinozor (1997), Solak (1999), Sanal Ördek (1999). Tewlo (1992) ve Zır Pine (2000) ise Kürtçe yayımlanan haftalık dergilerdendir.



Görsel 3.77. Yiğit Özgür, 9 Ağustos 2018, “Uykusuz Dergisi Kapak”, (Uykusuz Dergisi, Cilt 32)

Muhallif tavrı benimseyen karikatür sanatçıları, toplumsal olguların gelişimini irdeleyip, eksik ya da yanlışlarını halka göstermeyi hedeflemişlerdir. Sanatlarını toplumun ihtiyaçları için hizmete sokan karikatüristlerin özgürlükleri iktidar güçler tarafından bastırılmaya çalışıldığı müddetçe sesleri daha çok yankılanmıştır.

3.2. Dijital Devrim

“Tek kurtuluş insancıl bir teknolojidir, planlı bir devrim insanı sürekli kılacak ve genişletecektir.”

- Milton Glaser 1975 New York

Üçüncü sanayi devrimi olarak da bahsedilen dijital devrim; analog mekanik sanatından, elektronik teknolojiye ve son olarak da 1980’li yıllardan bu yana devam etmekte olan dijital teknolojiye dönüşme biçimidir (Üstündağ, 2016, s. 65).

Stephen Wosniak ve Steve Jobs’ın kurduğu, Apple Computer Inc’in 1984 yılında Macintosh’u piyasaya sürmesiyle kişisel bilgisayarlar ortaya çıkmış ve dijital teknoloji bireysel kullanıma sunulmuştu.

Dijital teknolojinin gelişmesi başlangıçta illüstrasyon sanatçılarının finansal zorluklar çekmelerine sebep olmuştur; “Dijital dönemde; illüstratörler diğer tasarımcıların ulaşabildiği finansal güçten yoksun bırakıldı. Grafik tasarım şirketleri (küçük-orta-büyük fark etmeksizin) bilgisayar ve tasarımcı alıp; tasarımcıları bilgisayarlara göre eğitmeye başladılar” (Zeegen & Crush, 2005, s. 74).

Fakat dijital teknoloji zamanla illüstrasyon sanatçısının da vazgeçilmesi olmuştur. Bilgisayar ortamında yapılan illüstrasyonlar, çok daha hızlı sürede üretilirken, sonsuz düzeltme ve değişiklik yapılma imkânına sahipler. Çeşitli tekniklerin bir arada kullanılabilir olmasının yanı sıra çalışmalar istenilen sayıda çoğaltılabilmektedir.

“İllüstrasyonun metotlarını geliştirme ve değiştirmede; bilgisayarın yaptığı etkiyi hiçbir oluşum ya da araç sağlamamıştır. Çizim sanatının yeniden doğuşu ve ona artan ilgi bilgisayarın oynadığı rol ile doğrudan ilişkilendirilebilir. Bilgisayar; illüstrasyonun diğer disiplinlerle ve dijital olasılıklar yelpazesıyla bir düzlemde yerleşmesine yardımcı oldu. Dijital çağ ile çoğu illüstratörün ulaşabileceği teknik güç; tasarımla daha eşit bir ilişki sağlamıştır. İllüstrasyon ticari sanat olan tasarım dalından ayrıldı... İllüstratörlerin çoğu kendi stüdyolarında ve evlerinde çalışıp; tasarım stüdyosunda az vakit geçirdiği için; onların tasarımı projelendirme sürecinden uzak tutmak kolaydı. Dijital teknoloji ile e-posta ve cep telefonu teknolojisinin sağladığı iletişim kolaylığı ve erişimi; illüstratörlerin kendi serbest çalışma alanlarından, tasarım sürecine dahil olmalarını ve diğer tasarımcılarla birlikte çalışmasına olanak sağladı” (Zeegen & Crush, 2005, s. 74).

Dijital teknolojinin yaratıcılığa olumlu-olumsuz birçok etkisi olabilir. Teknolojinin sağladığı olanakların sadece amaca hizmet eden araçlar oldukları unutulmamalıdır. İllüstrasyon sanatçısı çalışmalarını destekleyecek doğru aracı seçebilecek yetkinlikte ve

beceride olmalıdır. Bu durum aynı zamanda sanatçının kişisel tercihiyle de alakalıdır. İllüstatör hem geleneksel hem dijital bir yöntem de kullanabilir. İllüstratör Elwood H. Smith'in de dediği gibi; “Yeni aletleri ve teknolojiyi yapabilirsiniz, kullanın- tamamıyla reddetmeyin. Maalesef illüstratörler bilgisayara döndükçe, orijinal illüstrasyonlar giderek azalmaya başladı, ama bence yaratıcı sanatçılar dijital gelişmeyi zorladıkları müddetçe bu ödenecek küçük bir bedeldir. Teknoloji yaratıcılığı öldürmez, kapalı zihinler öldürür” (Fleishman, 2003, s. 223).

19. yüzyılda kamera sokaktaki adamın realist görüntüsünü yakaladı. Şimdi bilgisayarlar herkesi masaüstü Kübist'i yapabilir. Teknoloji kader olsun olmasın; tekerlekler ayağın yerini almadıkça; makineler sanatın yerini alamaz (Heller & Arisman, The education of an illustrator, 2000, s. 20).

3.2.1. Sosyal medya ve küreselleşme

Bilgisayar kullanımının tüm dünyada yaygınlaşmasıyla, bilgisayarlar kişiselleşmeye başlayarak evlere girdi ve 1990 sonrasında internetin kullanımıyla birlikte iletişim yeni bir boyut kazandı. İnsanlar mesajlaşarak, e-posta kullanarak ve video ile görüşmeler yaparak hızlı ve sanal olan sosyal ağları kullanmaya başladılar. Bilgisayarla birlikte gerçekliğin algısı değişerek sosyal gerçeklik (virtual reality) oluştu ve oyun sektörü gelişerek, illüstrasyon sanatına da yeni kapılar açılmış oldu. 21. yüzyılda Apple'ın küçük ekranlı cihazları piyasaya sürmesiyle; tasarım ve illüstrasyon da insanların ceplerine girecek boyutlarda uygulanmaya başlandı. Böylelikle illüstrasyon sanatı, yeni yaklaşım biçimleri edinerek yeni platformlarda kullanılmaya başlandı (Üstündağ, 2016, s. 69-70-71).

İnternetin kullanımıyla birlikte illüstrasyon sanatçıları, çalışmalarını mobil uygulamalarda, portfolyo sitelerinde (instagram, facebook, Behance, Ello vb.) ve kişisel web sitelerinde tüm dünyayla paylaşarak, herkesin bu çalışmalara ulaşabilmesini sağladı. Bu durum sanatçılar için daha eşit ve özgür bir ortam sağladı. Bu platformlar sayesinde tüm sanatçılar diğer sanatçıların tasarımlarından beslenebilmektedir. Sosyal medyanın olumlu etkisi; birbirinden çok farklı coğrafya ve kültürlerde yaşayan sanatçıların birbirlerinin çalışmalarına anında ulaşabilmesiyle gelişerek, sanatçıların yeni bakış açıları kazanarak sanatsal, estetik algılarını geliştirebilmeleridir. Sanatçılar sosyal medya sayesinde kendi kültürel ufuklarının ötesinde düşünebilir ve yabancı ülkelerde nasıl algılandıklarını anlayabilmektedirler.

Ayrıca sanat internetle çok daha iyi belgelenmektedir;

“Bugünse sanatın belgelenmesi, sanat eserinin kendisinin ulaşabildiğinden daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşabiliyor. (Marine Abramovic’in New York Modern Sanat Müzesindeki performansı, Pussy Riot’ın Moskova’da Kurtarıcı İsa Katedralindeki performansı gibi birbirinden farklı ama karşılaştırılabilir fenomenleri hatırlayalım.) Başka bir deyişle, bugünün akıştaki sanatı hiç olmadığı kadar iyi belgelenmekte ve bu belgeleme de geleneksel sanat eserlerinden daha iyi korunup ve dağıtılmaktadır” (Groys, 2017).

Olumsuz etkisi ise; illüstrasyonların herkesin algısına sunulmasıyla oluşan ortak ve genel geçer bir beğenin oluşmasıdır. Ayrıca internetin yaygınlaşmasıyla oluşan küreselleşme, sanatın dünyasını 21. yüzyıldan farklı olarak, Paris sonra New York merkezli değil; çoklu merkezli yapmıştır. Küreselleşmenin ağırlığı altında, eski milliyetçilik gibi kavramlar ezilirken; merkezsizleşen sanatla var olan ulusal ekoller ve ulusal üsluplar da yok olmaya başlamıştır. Sanatçıların ortak bir estetik algı geliştirmeleri, sanata yaklaşımlarının birbirine benzemesine sebep olarak benzer işler ortaya çıkmasına ve çeşitliliğin azalmasına sebep olmuştur. Günümüzde böyle bir sanat ortamında yerellik ve özgünlük değer kazanmaktadır. Ali Artun’nun dediği gibi, “...Yerellik yok oluyor; Batı büyük Batı üniversitelerinden tez yapanlara kendi ülkeleri ve bölgeleri üzerinde araştırmaları tavsiye ediliyor, hatta buna zorlanıyorlar” (Akay, 2009, s. 8-9).

Pop Art’tan beri tüketim kültürüne aşina olan sanat; üçüncü sanayi devrimi olan Dijital Devrim ile birlikte hızlı tüketimin parçası olmuştur. Örneğin; Venedik Bienalinde Sarah Thornton, tüketimi yansıtan yeni çalışmalarla ilgilenen Lisson Galerisinin sahibi Nicholas Lossdail’e neden bu çalışmalarla bu kadar ilgilendiğini sorduğunda, “Şimdinin şimdiliği, ki bu oldukça takıntılı bir şey, aslında bütün kültürde gördüğümüz tüketiciliğin bir yansıması” cevabını almıştır (Thornton, 2012, s. 231).

Avangart sanatçılar geçmişin sanatının korunmasına karşı çıkmışlardır. Bizler de geçmişini neden daha değerli görelim? Tekellikten uzak ve tüketim merkezli olan küresel sanat, bizim çağımızın sanatıdır. Bizim sanatımızın bizden önce yaşayanlarınkinden daha az değerli olduğunu söylememeliyiz.

“Bugün, insanlar kendi kendilerini küreselleştirerek işe başlar. İnsanın kendi metinlerini ve sanat çalışmalarını internete koyması, doğrudan küresel izleyici kitlesine hitap etmesi, her türlü dolayımından kaçınması anlamına gelir. Bu noktada kişisel olan küreselleşir, küresel olan da kişiselleşir... Başarıyı ‘bir tıklama, bir okuma (ya da izleme)’ kuralına göre nicelleştirir.

Ne var ki kişi çağdaş kùltürde ayakta kalmak için yerel olan, çevrimdışı izleyicinin dikkatini, kendisinin küresel açılımına çekmelidir; sadece küresel olarak mevcut değil, yerel olarak da tanıdık hale gelmelidir” (Groys, 2017, s. 153).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. UYGULAMA PROJESİ

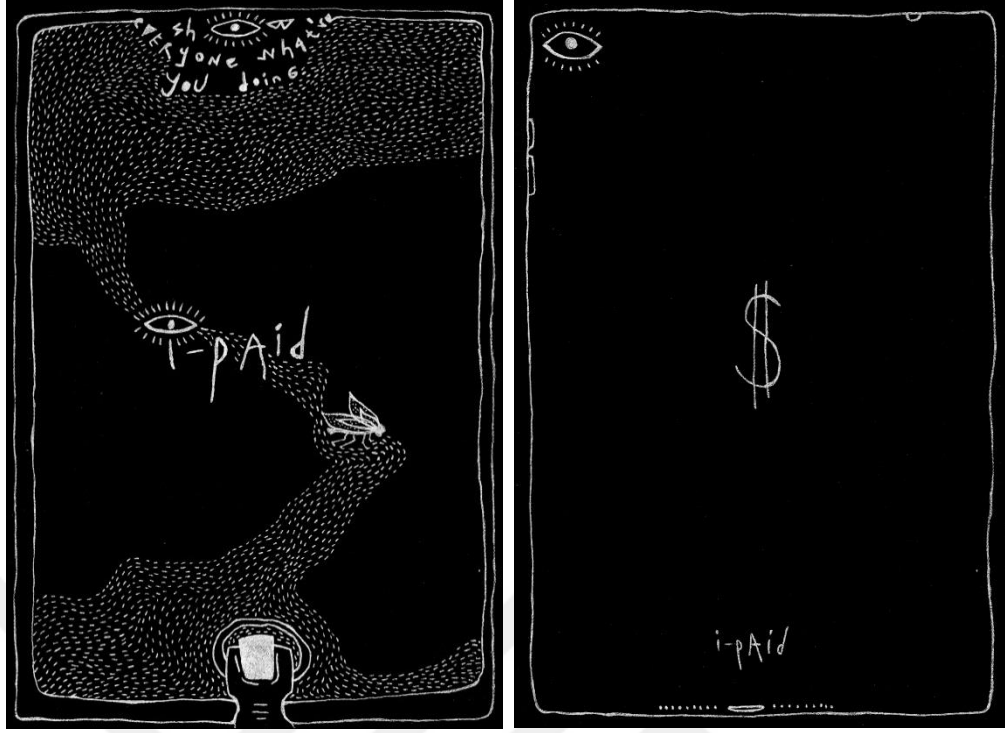
4.1. Uygulama Projesinin Amacı

“İllüstrasyon Sanatçısının Toplumsal Kimliği ve Topluma Etkileri” başlıklı bu araştırmanın uygulama bölümünde, tezin üçüncü bölümünde ele alınan 1980 sonrası oluşan dijital devrimin etkisiyle gelişen dijital cihazların ve sosyal medyanın toplum üzerindeki sosyolojik etkileri ele alınmıştır.

Günümüzde tüketim kültürünün en etkili ve en yaygın örneklerinden biri olan teknolojik ürünler, bu ürünleri üreten şirketlerin zor koşullar altında çalışan işçileri tarafından hızlı bir şekilde üretilirken; bu cihazları kullanan bireyler de şirketlerin kazanç elde etme maksadıyla hızlı tüketimi olumlayan bilinçli planlamalarına maruz kalmaktadırlar. İnternet ve sosyal medya insanların bilgiyi yayıp, elde etmesini ve bilinçlenmesini sağlarken; bilinçsiz tüketimiye bireylerin kimliğinin oluşmasını olumsuz etkilemekte, mahremiyet duygusunun gelişmesini engellemekte ve daha çok gençler arasında yaygın olan popüler olma isteklerini arttırmaktadır. Teknolojik cihazların ve uygulamaların artmasıyla bireylerin izleme güdümü artarken okuma oranıysa azalmıştır. Bu sebeple uygulama projesinde, yaygın olan iPad cihazı kitap formatında ele alınmıştır.



Görsel 4.1. “i-paid” kitabının ön cepheden görünümü (Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.2. “i-paid” kitabı ön ve arka kapak tasarımı

Kitap, hızlı üretimi ve hızlı tüketimi eleştirmek maksadıyla ve tezin konusuna uygun olarak geleneksel illüstrasyon tekniğiyle hazırlanmıştır. Geleneksel illüstratif yöntemler, üretim sürecini uzatırken kitap bir tane üretilerek; üretimde biriciklik ve emek vurgusu yapılmıştır. Kitabın ismi, şirketlerin maddi çıkar elde etme amacına gönderme yapmak için “i-paid” konulmuştur.

4.2. Uygulama Projesinin Tasarım ve Üretim Süreci

“i-paid” kitabının tasarımı, iPad cihazının kullanım şekline yola çıkılarak tasarlanmıştır. iPaid’in üretiminin kısa tarihi, “A Brief History of iPad” ismiyle kitabın arka sayfalarında akordeon sayfalarda anlatılmıştır. Böylelikle kitabın cihaz formatı bozulmamıştır. Kullanıcı, kitabın kapağında yer alan iPad tuşa basma illüstrasyonunun yer aldığı kitap kapağını çevirerek, günümüzde yaygın olarak kullanılan mobil uygulamaları kitapla birlikte kullanmaktadır.



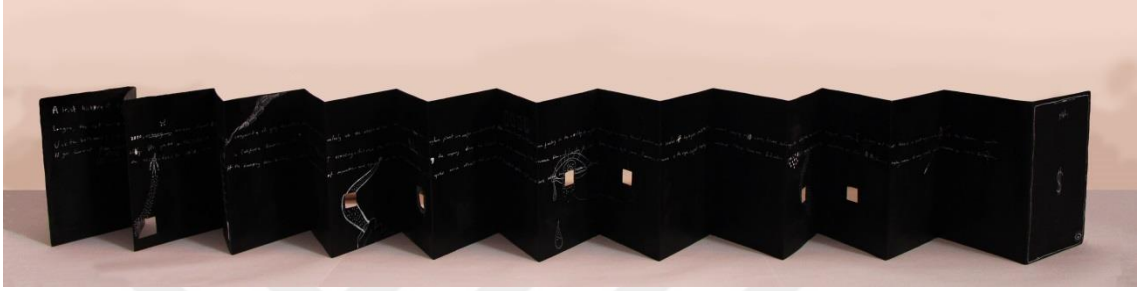
Görsel 4.3. “i-paid” kitabı, akrilik boya, kuru kalem, keçeli kalem, marker gibi geleneksel çizim malzemeleriyle kolaj yapılarak hazırlanmıştır.(Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.4. i-paid kitabının illüstrasyonları tamamlandıktan sonra yüzeyine vernik uygulanmıştır.(Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.5. *i-paid*'in ön cepheden iç sayfalarının görünümü. (Seveda Kaçtı, 2019)

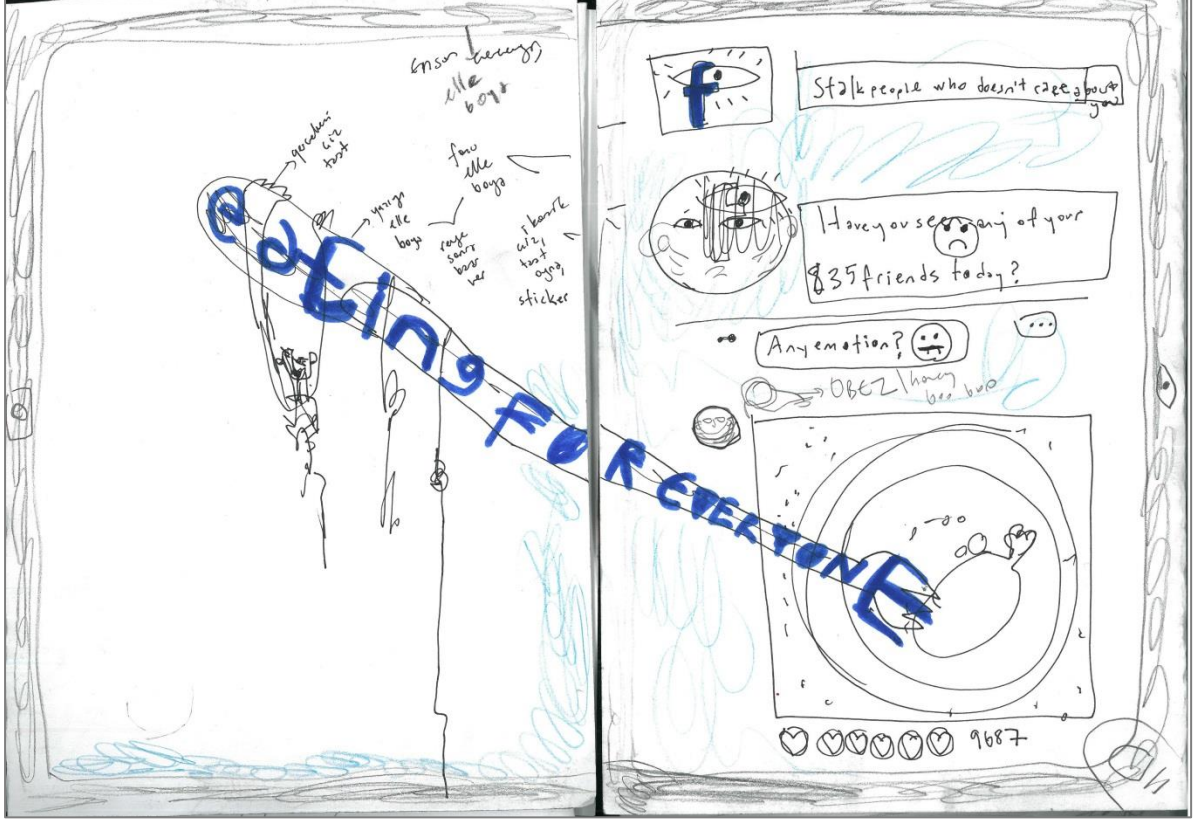


Görsel 4.6. *i-paid* kitabının, iPad'in üretiminin kısa tarihinin yer aldığı arka sayfalarının görünümü.. (Seveda Kaçtı, 2019)

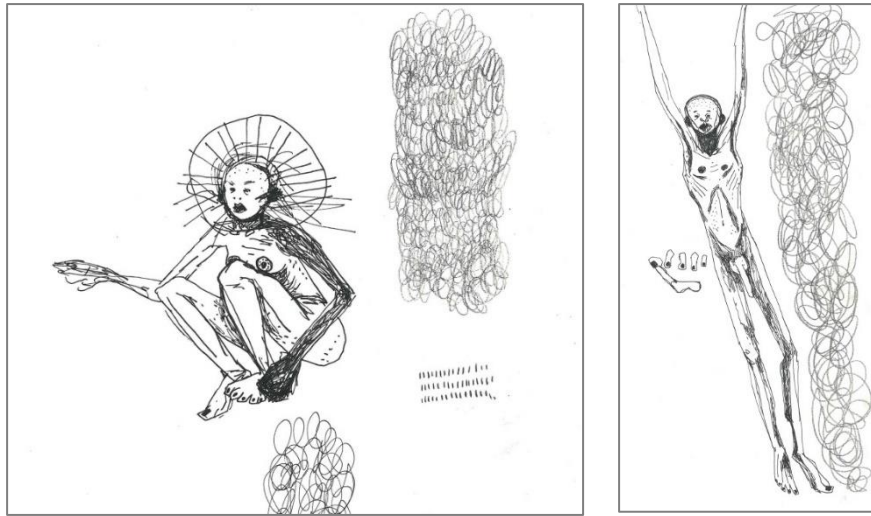


Görsel 4.7. *i-paid* kitabının üst cepheden görünümü (Seveda Kaçtı, 2019)

Kullanıcı, öncelikle en yaygın sosyal medya uygulamalarından biri olan “Facebook”un sayfasını açmaktadır. Bu sayfada yer alan “Arkadaşlar” üzerinden, izole olmak, iletişimsizlik ve temassız insan ilişkilerine vurgu yapılırken; dünya üzerindeki açlık problemi üzerinden toplumsal duyarsızlık ele alınmıştır.



Görsel 4.8. i-paid kitabının “Facebook” sayfasının eskizi. (Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.9. “Facebook” sayfasında yer alan açlık temasını simgeleyen Afrikalı figürlerin eskizi. (Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.10. “i-paid” kitabının “Facebook” sayfasına açılışı. (Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.11. Kullanıcının bakış açısından tasarlanan i-paid kitabının, “Facebook” uygulamasına açılan sayfası. (Sevda Kaçtı, 2019)

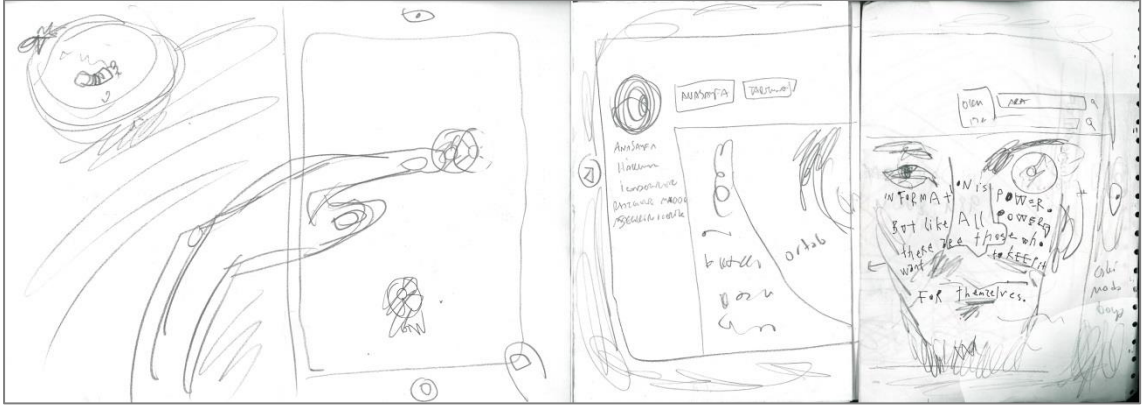


Görsel 4.12 “i-paid” kitabının “Facebook” sayfası. (Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.13. “i-paid” kitabının “Facebook” sayfasının dış cepheden görünümü. (Sevda Kaçtı, 2019)

Bir diğer uygulama sayfasında, internetin temel amaçlarından biri olan, bilgi elde etme ve paylaşma hakkının bireylerin elinden alındığı durumlara gönderme yapılmıştır. Kullanıcı, “Google” sayfasına girer ve bilgi paylaşımı yapılan fakat yasaklanan sitenin sayfasında; bilginin kolektif bir biçimde internet üzerinden paylaşımının yapılmasını savunan Amerikalı bilgisayar programcısı, bilişimci, yazar ve aktivist Aaron Swartz’ın portresi ve onun “Bilgi güçtür. Ama tüm güçlerde olduğu gibi, bu gücü kendine saklamak isteyenler olacaktır” sözü ile karşılaşmaktadır. Bilgisayar programcısı olan aktivistin bu özelliğine ithafen, portresi web yazılımının dili olan “0” ve “1” rakamlarından oluşmaktadır.



Görsel 4.14. i-paid kitabının “Google” sayfasının eskizi. (Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.15. i-paid kitabının “Google” uygulamasına açılan sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019)

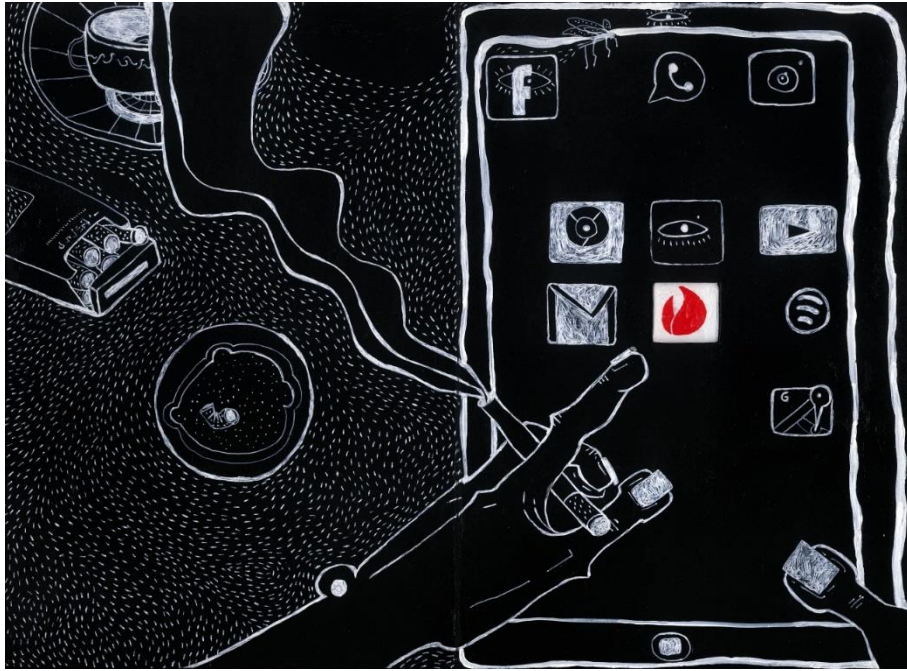


Görsel 4.16. i-paid kitabının “Google” sayfası. (Sevda Kaçtı, 2019)

Kullanıcı diğer sayfayı çevirdiğinde sanal iletişimi sağlayan “True Love” isimindeki uygulama ile karşılaşmaktadır. “True Love” isimindeki uygulama sayfasında internet ilişkilerine dair mizahi bir eleştiri yapmak maksadıyla, “gerçek aşk” temasının vurgulandığı nostaljik aşıkaların yer aldığı bir fotoğraf üzerine kolaj tekniğiyle illüstrasyon yapılmıştır.



Görsel 4.17. i-paid kitabının “True Love” sayfası için yapılan illüstratif kolajda kullanılan 1970’lerde çekilen nostaljik fotoğraf. (Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.18. i-paid kitabının “True Love” uygulamasına açılan sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.19. i-paid kitabının “True Love” sayfası. (Sevda Kaçtı, 2019)

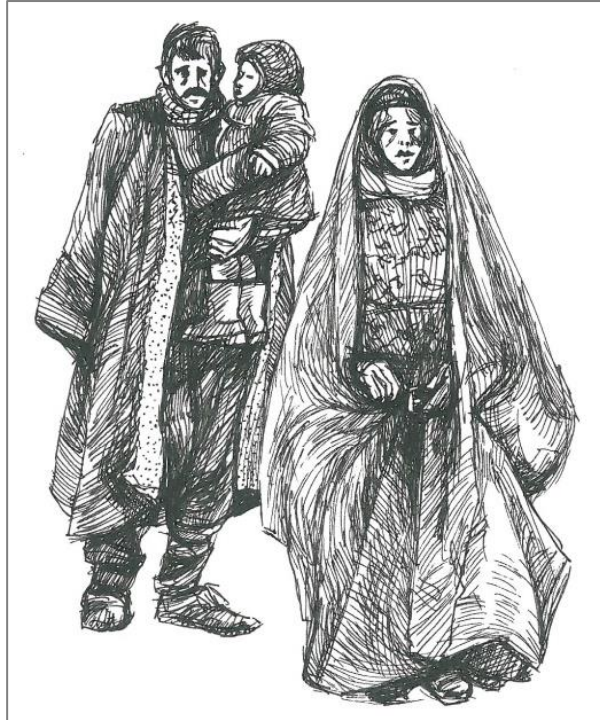


Görsel 4.20. i-paid kitabının “Google” ve “True Love” sayfalarının dış cepheden görünümü. (Sevda Kaçtı, 2019)

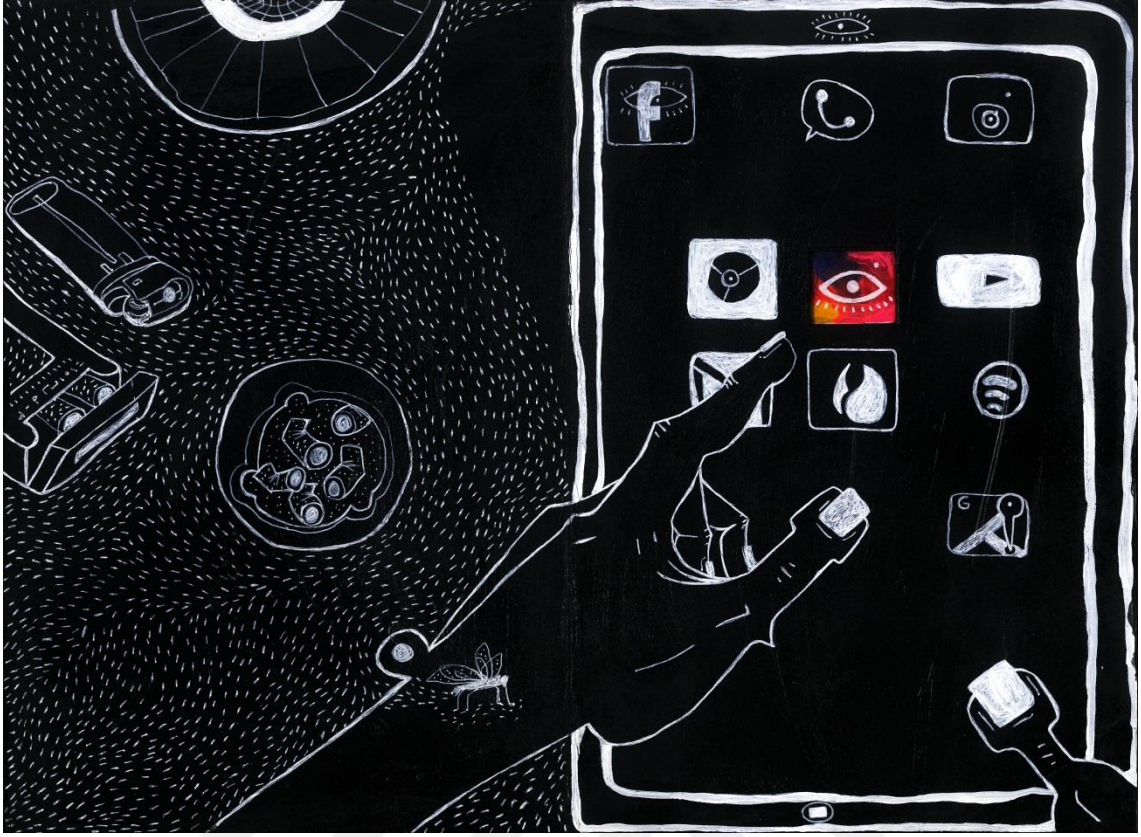
Sayfayı çeviren kullanıcı günümüzün popüler uygulamalarından biri olan “Instagram” ile karşılaşmaktadır. Instagramın bilinçli kullanımı; kişinin sosyal çevresini takip etmesini ve iletişim kurmasını, kişisel ilgi alanlarını ve eğitimini geliştirmesini, sosyal ve toplumsal gelişmelerden haberdar olmasını ve katkıda bulunmasını sağlarken; bilinçsiz kullanımı özellikle gençlerin popülerlik isteğinin artmasıyla birlikte kimlik oluşumunun olumsuz etkilenmesine sebep olmaktadır. Bu sayfada çekilen bir öz çekim fotoğrafı üzerinden günümüzün temel problemlerinden biri olan mültecilik sorununa değinilmiştir. Uygulama sayfasında “İlgi istiyorsan, ilgi göster” tipografisi mevcuttur.



Görsel 4.21. i-paid kitabının “Instagram” sayfasının eskizi. (Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.22. i-paid kitabının “Instagram” sayfasında kullanılan mülteci figürlerinin illüstrasyonu. (Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.23. i-paid kitabının “Instagram” uygulamasına açılan sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.24. i-paid kitabının “Instagram” sayfası. (Sevda Kaçtı, 2019)

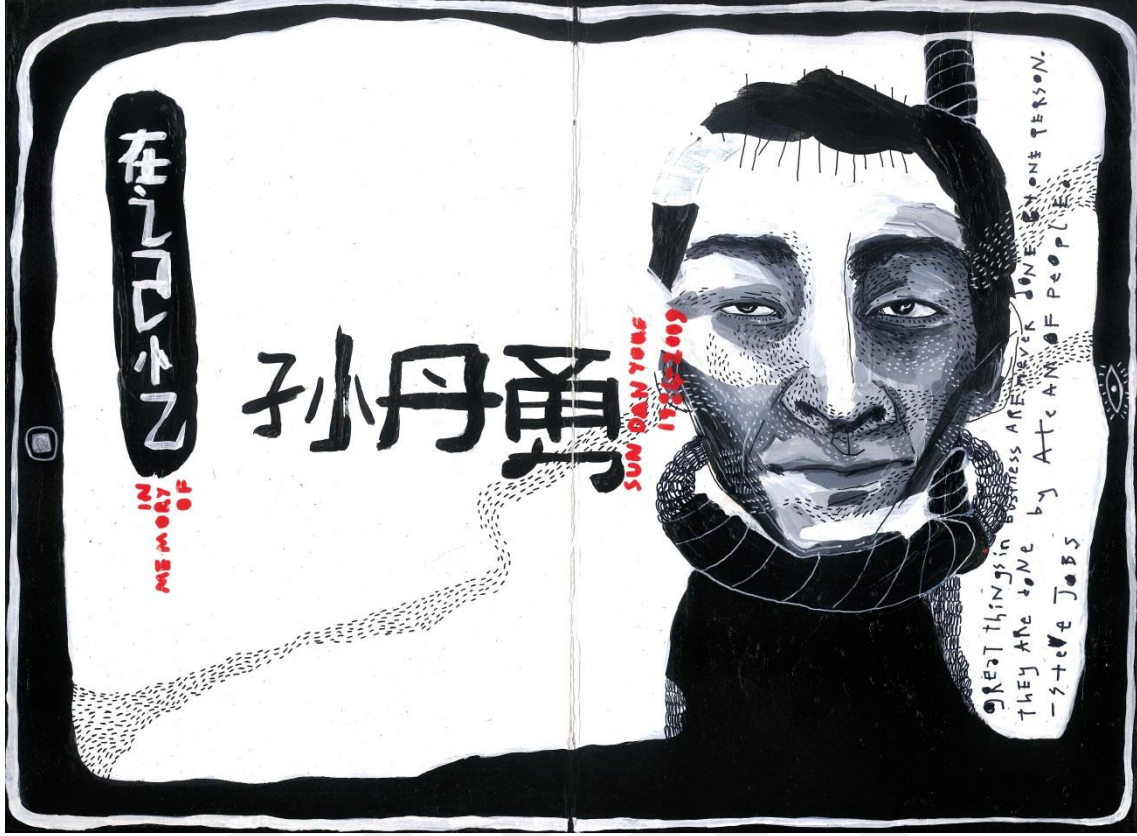


Görsel 4.25. i-paid kitabının "Instagram" sayfasının dış cepheden görünümü. (Sevda Kaçtı, 2019)

Kitabın son sayfasında, dijital cihazların üretildiği ünlü bir şirketin fabrikasında çalışan Çinli Sun Dan Yong'un portresi yer almaktadır. Sun Dan Yong, 2009 yılında çalışma koşulları sebebiyle intihar etmiştir ve kitap ona ithaf edilmiştir



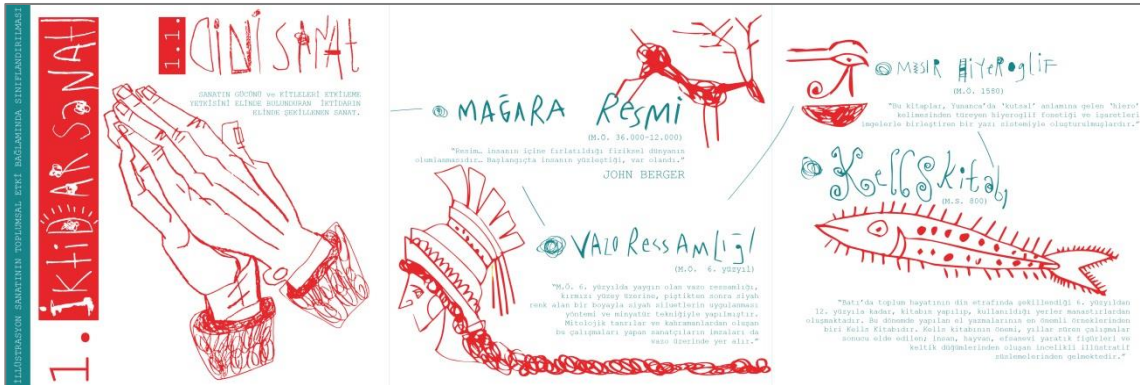
Görsel 4.26. i-paid kitabının "Instagram" ve "Sun Dan Yong" sayfalarının dış cepheden görünümü. (Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.27. i-paid kitabının Sun Dan Yong'un illüstrasyonunun yer aldığı son sayfası. (Sevda Kaçtı, 2019)

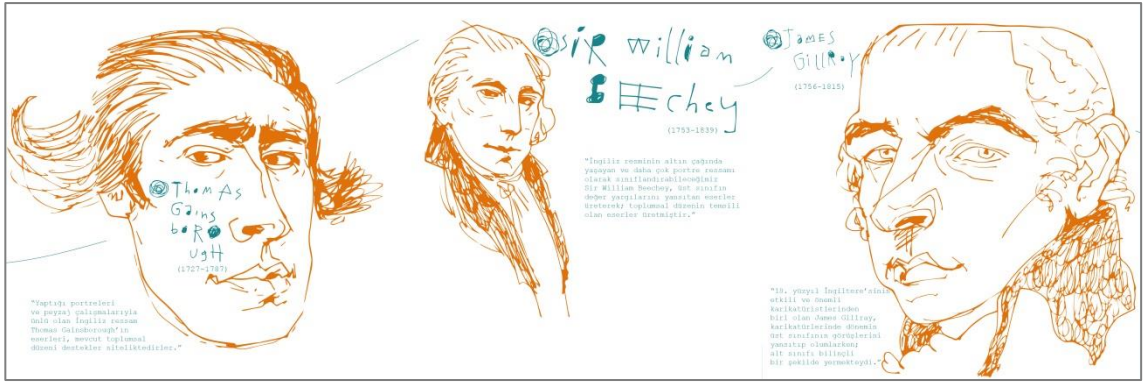
4.3. İllüstrasyon Sanatçısının Toplumsal Etkisi Katalog

Uygulama projesine ek olarak, bu tezde yapılan sınıflandırmanın anlaşılabilirliğini kolaylaştırmak amacıyla; illüstrasyon sanatçısının yaşadığı çevrede gelişen toplumsal, kültürel ve siyasi durumlara karşı sanatında edindiği yaklaşım üzerinden üç ana grupta incelenmesini anlatan illüstratif bir katalog tasarımı yapılmıştır.

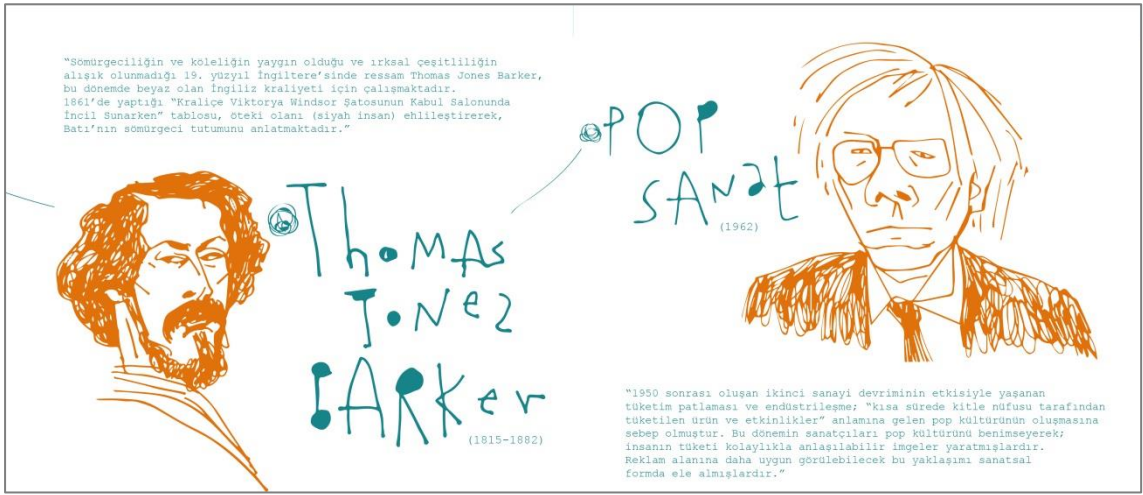


Görsel 4.28. Sınıflandırma katalog tasarımı 1. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019)





Görsel 4.35. Sınıflandırma katalog tasarımı 8. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019)



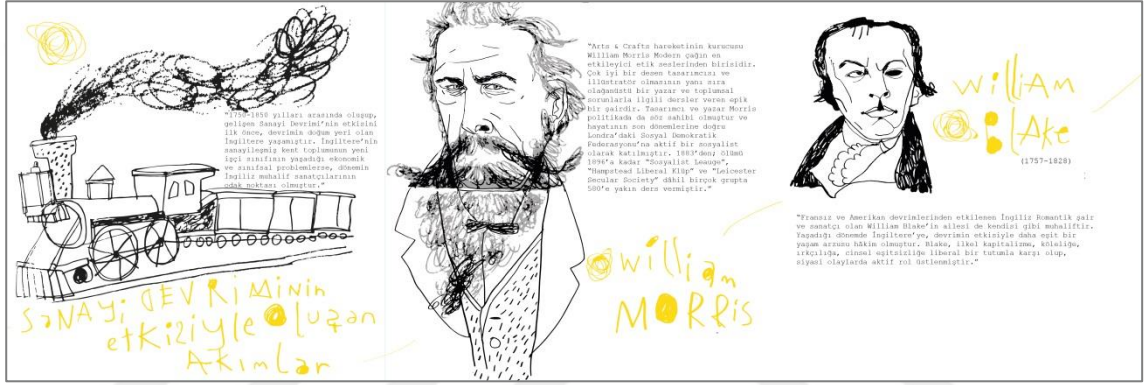
Görsel 4.36. Sınıflandırma katalog tasarımı 9. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.37. Sınıflandırma katalog tasarımı 10. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.38. Sınıflandırma katalog tasarımı 11. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.39. Sınıflandırma katalog tasarımı 12. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019)



Görsel 4.40. Sınıflandırma katalog tasarımı 13. sayfa. (Sevda Kaçtı, 2019)

SONUÇ

“İllüstrasyon ölmedi, işin aslı yeni doğmak üzere!”

- Mark Wigan

Kendini bilmeyi amaç edinen insan, var olduğu dünyayı da kendisiyle birlikte keşfederek anlamlandırmak istemektedir. İnsanın anlamlandırma çabasını destekleyen merak duygusu ise onun diğer varlıklara karşı duyarlı olmasını ve sorumluluk hissetmesini sağlamaktadır. Toplumsal bilinci gelişmiş bu birey, edindiği etik değer ve yargılar doğrultusunda içinde yaşadığı dünyayı şekillendirmek, geliştirmek ve bazen de değiştirmek istemektedir.

İnsanın topluma, toplumun insana ihtiyaç duyması bağlamında ikisinin de filizlenmek için ihtiyaç duyduğu başka bir oluşum, insanın dürüstlüğünü, özgürlüğünü ve yaratıcılığını ifade ettiği sanattır.

Sanatın toplumsal bir sorumluluğa sahip olup olmadığı konusuysa, farklı yanıtlar ve olasılıklar taşıyan bir sorunsaldır. Bu sorunu sanatın işlevini değerlendirerek ele alırsak; insalık tarihi boyunca sosyolojik, siyasi, toplumsal sorunları ele alarak üretilen sanat eserlerinin var olduğu toplumun şekillenmesindeki etkisini ve katkısını görmezden gelmememiz gerekmektedir. Öte yandan hiçbir oluşum çevresinden bağımsız bir şekilde mevcut olamamaktadır. İngiliz şair ve illüstrator William Blake’in de dediği gibi, “Yaşayan hiçbir şey kendi başına sadece kendisi için yaşamaz.” Dolayısıyla, hiç bir oluşum için mümkün olmadığı gibi sanatın da için de var olduğu ortamdan soyutlanması mümkün değildir. Ayrıca Adorno’nun belirttiği üzere, “Sanat kendisi için olsa bile; kendisi dediği toplumdur.” Sanatın toplum için gerekli olduğu düşüncesini Lenin’in Clara Zetkin’le yaptığı röportajda söylediği şu sözler üzerinden inceleyebiliriz;

“Bizim sanat hakkında ne düşündüğümüzün pek büyük bir önemi yok. Sanatın bizim gibi milyonlarca kişilik bir ulustaki yüzlerce ya da binlerce kişi için ne anlama geldiğinin de önemi yok. Sanat halka aittir. Kökleri halk kitlelerinin derinlerine uzanmalıdır. Bu kitleler tarafından anlaşılmalı ve onlar tarafından sevilmelidir. Bu kitlelerin duygularını, düşüncelerini ve isteklerini birleştirmeli ve onları daha yüksek bir düzeye yükseltmelidir. Bu kitlelerdeki sanatçıları uyandırmalı ve onların gelişimini sağlamalıdır” (Harrison & Wood, 2016, s. 683).

Sanatın varoluş amacı ne olursa olsun, toplumun ona ihtiyaç duyduğu kesin bir durumdur. Sanat toplum içinde etkili bir olgu olarak; işlevini toplumda üretim, koruma

ve dönüşüm olarak belirlemektedir. Hatta bir bakıma, eğer sanat olmasaydı, toplumun şu andaki şekliyle var olup, varoluşunu sürdürüp sürdüremeyeceği belirsizdir. Dilbilimci Semiramis Yağcıoğlu'nun tanımıyla, "...Sanat, yasalar ve ekonomik etkinliklerle örtüşük olarak var olan dünyayı koruma biçimidir" (Yağcıoğlu, 2018, s. 79).

Uyananın görevi uyandırmaktır. Wachowski kardeşlerin yönettiği 1999 yılı yapımı "Matrix" filminin başkarakteri Neo, var olduğu ve somut bir gerçekliğe sahip olduğunu düşündüğü dünyanın sahteliğinin farkına varıp; gerçek bir varoluşun peşine kendisi dâhil, tüm insanlar için düşmüştür. Shakespeare'in dediği gibi; "Sanat bize bizi gösteren bir ayna" niteliği taşıyıp; durumu kendi özgün biçimleriyle yansıtarak acı çeken toplumu uyandırmalıdır. Toplum içinde bulunduğu kendi döneminin getirdiği toplumsal problemlerin bilincinde olup; yaşadığı yıkıntıdan; iyiye, güzele, hak edebileceğini düşündüğü hayata ulaşma hedefini sanata tutunarak elde edebilir. Örneğin; Alman halkı için çok kıymetli olan Alte Oper Eski Opera Binası; 19. yüzyılda, Frankfurt halkının da yapımı için devlet fonundan verdiği destekle beraber; iki bin mark topladığı mimari bir yapıdır. Ancak İkinci Dünya savaşı bombardımanının ardından yıkılmıştır. Savaştan sonra Frankfurt halkı; topladıkları on beş milyon mark ile hastane, okul gibi temel ihtiyaçları karşılayabilecek mimari yapıların inşasından önce opera binasının yapılmasını istemişlerdir. Çünkü Stendhal'in dediği gibi "Sanat bir mutluluk vâdidir."

Tarih boyunca insanoğlu toplum düzenini geliştirmek amacıyla sanat disiplinlerini kullanarak birçok sıçrama yapmıştır. Toplumu oluşturan, yeniden üreten, koruyan ve gelişmesi için dönüştüren görsel kültürün önemli etkenlerinden birisiyse; görsel sanatlar alanından resimleme tekniğiyle yapılmış ve belli bir fikri olan, bilgilendirme amacını taşıyan imgeler anlamına gelen illüstrasyon sanatıdır.

İllüstrasyon sanatı, çok yönlü ve oldukça sofistike olabilen görsel bir yöntemdir. Bilgilendirmek amacının dışında izleyiciyi, diğer disiplinlerle birleşerek; yaratıcı, özgün olması ve entelektüel amaç taşıması yönleriyle, estetik haz oluşturarak etkileyebilmektedir. Sanat ve tasarım konusunda yerleşmiş olan hiyerarşi sistemine ve yargılarına hükmedebilmektedir. Ayrıca farklı dillerde olan insanlar için ortak bir algı oluşturabilir ve küresel bir güce sahip olarak toplumsal, etik, politik problemler ile ilgili farkındalık yaratabilmektedir.

İllüstrasyonun işleviyle ilgili 20. yüzyılın en ünlü resimlerinden biri olan Guernica'yı ele alabiliriz. Pablo Picasso'nun Guernica eseri, faşizme karşı sürekli bir protesto olma özelliği taşımaktadır. Bir kasaba için yapılan bu resim dünya genelinde

yankılanıp, hissedilmiştir. John Berger’in deyişiyse, Guernica tüm savaş suçlularını mahkûm eden bir sözcük olmuştur. Sanatçının toplumsal işleviyle ilgiliyse, Pablo Picasso Simone Tery’e şu şekilde açıklama yapmıştır;

“Bir sanatçının ne olduğunu sanıyorsunuz? Ressamsa sadece gözleri, müzisyense sadece kulakları, şairse kalbinin her bölmesinde bir liri, hatta boksörse, sadece kasları olan bir embesil midir o? Aksine, o aynı zamanda da politik bir varlıktır, dünyanın yürek burkucu, rahatsız edici ya da güzel olayları karşısında tetikte olan, onlardan kendi etkilerini çıkartan bir varlıktır. Başka insanlardan insanın kendisini kopartması mümkün mü; hangi fildişi kuleyle insan kendisini karşısına böylesine bereketli bir şekilde çıkan yaşamdan uzaklaştırabilir? Hayır, resim apartman süslemek üzere yapılmaz. Düşmana karşı verilen saldırı ve savunma savaşının bir aracıdır” (Harrison & Wood, 2016, s. 690).

Amerikalı filozof, sosyolog Herbert Marcuse, Ütopyanın Sonu kitabında “Özgür bir toplumun gerçekleşmesi için gereken tüm maddesel ve düşünsel güçler vardır.” diyerek daha az sorunlu bir toplum düzeninin kurulabilmesi olasılığına olumlu yaklaşmıştır. Marcuse, sanayi devriminin etkilerinin yaşandığı ve dijital bir çağa girildiği şimdiki zamana bir karar anı olarak bakmaktadır (Baynes, 2016, s. 201).

20. yüzyılda bilgisayar kullanımının tüm dünyada yaygınlaşmasıyla, bilgisayarlar kişiselleşmeye başlayarak evlere girmiştir ve 1990 sonrasında internetin kullanımıyla birlikte iletişim yeni bir boyut kazanmıştır. İnsanlar mesajlaşarak, e-posta kullanarak ve video ile görüşmeler yaparak hızlı ve sanal olan sosyal ağları kullanmaya başlamışlardır. İllüstrasyon sanatı, basılı materyallerin yanı sıra, oyun sektöründe, film ve animasyon sektöründe, internet sitelerinde, dijital uygulamalarda yeni yaklaşım biçimleri edinerek yeni platformlarda kullanılmaya başlamıştır.

Günümüzde insanın geleceğini şekillendirmesinde kullanabileceği en etkili araç ise herkesin ulaşabileceği ve özgür olması beklenen kitle iletişim araçlarıdır. Kitle iletişim araçları ona duyulan toplumsal ihtiyaçları yeni platformlarda giderebilme ve etkili olma gücüne sahiptir. İllüstrasyon sanatının diline hakim, etik değerlere, toplumsal bilince sahip ve yaşadığı çevreyi değiştirip geliştirmek isteyen illüstrasyon sanatçısı, toplumsal sorumluluğunu oldukça etkili olan yeni platformlar aracılığıyla yerine getirebilir.

Günümüzde yaşanan toplumsal ve politik problemlerin çözümünde imgenin gücü yadsınmamalıdır. John Berger’in dediği gibi;

“...kim bilebilirdi bugün insanların içinde yaşadığı yalnızlığı? Her gün dünyaya ilişkin gövdesiz ve sahte bir imgeler ağı tarafından yeniden onaylanan bir yalnızlık. Ama onların sahteliği bir hata değil. Eğer kar peşinde koşmak insanlığın kurtuluşunun tek yolu olarak görülürse, gelir mutlak öncelik haline gelirse, o zaman var olanın itibar görmemesi, görmezden gelinmesi ve baskı altında tutulması gerekir. Bugün resim yapmak, yaygın bir ihtiyaca cevap veren bir direniş eylemidir ve umutlanmayı teşvik edebilir” (Berger, Görünüşe dair küçük bir teoriye doğru adımlar, 2017, s. 39-40).



KAYNAKÇA

- Akay, A. (2009). *Sanat tarihi: sıradışı bir disiplin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ambrose, G. (2014). *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü*. (B. Barhana, Çev.) İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2005). *Yaratıcı tasarımın temelleri*. (A. Tepecik, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.
- Artun, A. (2013). *çağdaş sanat ve kültüralizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aslanapa, O. (1993). *Türk Sanatı El Kitabı*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Atan, U. (2013). Grafik İllüstrasyon Olarak Minyatür. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6(11).
- Balcıoğlu, S. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Karikatürü*. İstanbul: Türk İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ballance, G., & Heller, S. (2001). *Graphic design history*. New York: Allworth Press.
- Barnard, M. (2010). *Sanat, tasarım ve görsel kültür*. (G. Korkmaz, Çev.) Ankara: Ütopya Yayınları.
- Bauman, Z. (2017). *Kimlik*. Ankara: Heretik.
- Baxandall, M. (2015). *15. yüzyılda sanat ve deneyim: stilin toplumsal tarihine giriş*. (Z. Rona, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baynes, K. (2016). *toplumda sanat*. (Y. Atılgan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Becer, E. (2008). *İletişim ve grafik tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş grafik tasarımın gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2013). *Görme biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

- Berger, J. (2015). *Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı*. (M. G. Sökmen, & Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Berger, J. (2017). *Görünüşe dair küçük bir teoriye doğru adımlar*. (B. Somay, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bilgin, N. (1994). *Sosyal bilimlerin kavşağında kimlik sorunu*. İzmir : Ege Yayıncılık.
- Bilgin, N. (1996). *insan ilişkileri ve kimlik*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Bilgin, N. (2007). *kimlik inşası*. İzmir: Aşina Kitaplar.
- Clark, T. (2017). *Sanat ve propaganda*. (E. Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Coşkun, S., & Yazıcı, S. (2014). *kişi, kişilik ve kimlik: ılgaz felsefe günleri*. İstanbul: Divan Kitap.
- Cumming, R. (2008). *Görsel rehberler: sanat*. (A. I. Önel, & A. Çetinkaya, Çev.) İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Çongar, Y. (2013). Terastaki Zeytin Ağacına Bakarken... *Granta: kimlik*(1), 100.
- Dalley, T. (1980). *The complete guide to illustration and design techniques and materials*. Phaidon.
- Danto, A. (2014). *Sanatın sonundan sonra*. (Z. Demirsü, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deliduman, C., & Çakmak, S. (2017). Kültürel afiş uygulamalarında illüstrasyon. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1-20.
- D'Orazio, C. (2015). *Caravaggio'nun sırrı*. (Ç. A. Cengiz, Çev.) İstanbul: Dedalus.
- Eco, U. (2017). *Tez nasıl yazılır*. İstanbul: Can Yayınları.
- Erinç, S. M. (2004). *kültür sanat sanat kültür*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Erinç, S. M. (2004). *resmin eleştirisi üzerine*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Ferguson, R. (2015). *Kierkegaard'dan hayat dersleri*. (E. Ersavcı, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Fleishman, M. (2003). *Exploring illustration: an in-depth guide to the art and techniques of contemporary illustration*. Cengage Learning.
- Foucalt, M., Gutman, H., & Hutton, P. (2003). *kendini bilmek*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Gedik, B. (2017). *Grafik tasarımda illüstrasyonun afiş tasarımı üzerinden incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Grafik Bölümü, Eskişehir.
- Gombrich, E. (1976). *Sanatın öyküsü*. (Ö. Erduran, & E. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Groys, B. (2017). *Akıfta: internet çağında sanat*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Gürses, B. (2014). *Plastik sanatlarda resim ve illüstrasyon*. Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Bölümü, İstanbul.
- Güvenç, B. (1995). *Japon Kültürü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Hall, A. (2011). *Illustration*. Laurence King Publishing.
- Haring, K. (1988). Art and life: an interview with keith haring. (D. Renger, Röportaj Yapan)
- Haring, K. (1989, Ekim 10). An intimate conversation. *Rolling Stone*, 64. (D. Shefff, Röportaj Yapan)
- Harrison, C., & Wood, P. (2016). *sanat ve kuram: 1900-2000 değişen fikirler antolojisi*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Heller, S., & Arisman, M. (2000). *The education of an illustrator*. New York: Allworth Press.
- Heller, S., Drenttel, W., & Bierut, M. (2007). *Looking closer 5: critical writings on graphic design*. New York: Allworth Press.

- Hood, B. (2014). *benlik yanılsaması*. (E. Özdemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İpşiroğlu, M. Ş. (2018). *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kanık, O. V. (2000, Ağustos 24). *kitabe-i seng-i mezar*. Mart 20, 2019 tarihinde antoloji.com: <https://www.antoloji.com/kitabe-i-seng-i-mezar-siiri/> adresinden alındı
- Kınık, M., & Topaklı, A. (2012). Levni Minyatürlerinde İllüstrasyon. *Akdeniz Sanat Dergisi*(10), 71-80.
- Kuruyazıcı, H. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2*. İstanbul: Yem Yayın.
- Kuruyazıcı, H. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3*. İstanbul: Yem Yayın.
- Leppert, R. (2017). *sanatta anlamın görüntüsü: imgelerin toplumsal işlevi*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Maleviç, K. (2014). *İnsanın esas gerçekliği tembellik*. (E. Keskin, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Mollaer, F. (2014). *kimlik politikaları: tanınma, özdeşlik ve farklılık*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Moon, C. H., & Chapin, M. L. (2001). *Studio art therapy: cultivating the artist identity in the art therapist*. Philadelphia: Jessica Kingsley.
- Palahniuk, C. (2007). *Günce*. (F. Uncu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sartre, J.-P. (2016). *bulantı*. (M. Celal, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Schenkman, R. (Yöneten). (2007). *The Man From Earth* [Sinema Filmi].
- Shiner, L. (2004). *Sanatın icadı; bir kültür tarihi*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (1994). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2009). *sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanrıöver, H. V. (2008). *sen benim kim olduğumu biliyor musun? : toplumsal yaşamda kimlik izdüşümleri*. İstanbul: Hil Yayın.
- Thornton, S. (2012). *Sanat dünyasında yedi gün*. (M. Haydaroğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Üstündağ, N. (2016). *Yaratıcı endüstrilerde illüstrasyonun rolü*. Yüksek Lisans Tezi, Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Bölümü, İzmir.
- Voltaire. (2017). *cahil filozof*. (G. Aker, Çev.) İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Well, A. (2007). *Grafik tasarım*. (O. Türkay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wigan, M. (2012). *Görsel illüstrasyon sözlüğü*. (M. E. Uslu, Çev.) İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Wolf, N. (2005). *Velasquez*. (M. Yalım, Çev.) Köln: Taschen.
- Wolf, N. (2005). *Velasquez: İspanya'nın Aynası*. (M. Yalım, Çev.) Köln: Taschen.
- Yağcıoğlu, S. (2018). Kültürel miras, müzik ve kimlik: Orpheus'un şarkıları ve direnme gücü. *Psikeart: kültürel miras ve kimlik*, 59, 79.
- Zeegen, L., & Crush. (2005). *The fundamentals of illustration*. Brooklyn: AVA Publishing.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Sevda KAÇTI
Yabancı Dil : İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı : İzmir/1992
E-Posta : sevdkacti@gmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

2019, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Resimleme ve Baskı, Araştırma Görevlisi
2016, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Bölümü
2010, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü
2006, Işıl Saygın Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Resim Bölümü
2018, Bee Eye Visuals, Grafik Tasarım Stajyerliği
2016, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Kent Müzeleri, İllüstratör
2015, Oya Sönmez Grafik Atölyesi, Grafik Tasarım Stajyerliği

Ödüller:

2019, İKSEV 26. İzmir Avrupa Caz Festivali Poster Yarışması Üçüncülük
2018, Troia Festivali Poster Yarışması Mansiyon Ödülü
2017, Dribbble x Ello'nun hazırladığı Make Good dergisi Seçilen Sanatçı
2017, Hediye İstanbul İllüstrasyon Yarışması Üçüncülük

Sergiler:

2019, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Akademisyenler Sergisi, Kherson
2018, Anadolu Üniversitesi Kişisel İllüstrasyon Sergisi, Eskişehir
2018, Zoo Market Grup Resim Sergisi, Varşova
2018, İKSEV 25. İzmir Avrupa Caz Festivali Poster Sergisi, İzmir
2017, KÖK Sanatçı Günlükleri Sergisi, Eskişehir
2017, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 7. Uluslararası Öğrenci Trienali kapsamında Sanatçı Günlükleri Sergisi, İstanbul
2015, Hilton "Imagination and Creation can Change the World" İllüstrasyon Sergisi, Ankara