

**POP SANAT RESİMLERİNDE
İLETİ - ALICI İLİŞKİSİ**

Bacik BALCI
(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir - 2002

POP SANAT RESİMLERİNDE İLETİ - ALICI İLİŞKİSİ

Bacik BALCI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Güzel Sanatlar Eğitimi (Resim-İş Öğretmenliği) Anabilim Dalı

Danışman : Prof. Oya KINIKLI

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Şubat, 2002

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ
POP SANAT RESİMLERİNDE İLETİ - ALICI İLİŞKİSİ

Bacık BALCI

Güzel Sanatlar Eğitimi (Resim-İş Öğretmenliği) Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ekim 2001

Danışman: Prof. Oya KINIKLI

20. yüzyıl iletişim teknolojisinin olağanüstü geliştiği bir dönemdir. Kapitalist üretim ilişkileri bu araçlardan yararlanarak daha güçlü, daha etkili biçimde varlığını sürdürmüştür. Kapitalizm ülke sınırları içinde ve dışında, eğitim kurumlarıyla ve kitle iletişim araçlarıyla insanları, pazarın tüketicisi/alıcısı kılmayı amaçlamaktadır. Bu amaçla her türlü kültürel iletiden yararlanarak bir “bilinç endüstrisi” yaratmış, bu arada sanatı da bu düşünceyle kullanmaya çalışmıştır. Pop Sanat bütünüyle böyle bir istemin ürünü olan bir sanat hareketidir.

Bu çalışmada, Pop Sanat’ın ileti düzeyindeki verilerinin genel anlamda alıcı tarafından nasıl algılanıp, değerlendirildiği sorusuna yanıt aranmıştır. Bu amaçla iletinin ve alıcının tavrını belirlemede rol oynayan ve akımın oluşumunu hazırlayan 20. yüzyıldaki Amerika ve Avrupa’daki teknolojik, ekonomik ve kültürel gelişmeler incelenmiş ve bu gelişmelerin Pop Sanat’a etkileri saptanmıştır. İncelemede betimsel yöntem uygulanarak, kaynak taraması yoluyla öne sürülen tez çözümlenmeye çalışılmıştır.

Yapılan incelemede Pop sanatçıların ürettikleri sanat eserleri aracılığıyla kapitalist sistemin işlerliğine katkı sağlayacak iletileri alıcıya ulaştırmada aracı rolünü üstlendikleri görülmüştür. Bu eserler bir anlamda ele aldıkları nesnelere ve konuların reklamlarını yapmışlar, böylece reklam sektörüne bilmeden veya bilerek katkıda bulunarak insanları tüketime yönlendirmişlerdir. Pop Sanat iletişim teknolojilerinden faydalanarak öncelikle Amerika başta olmak üzere İngiltere ve Avrupa’da geniş bir alanda etkinlik göstermiş, yaşandığı yıllarda sinemayı, edebiyatı, reklamcılığı, modayı etkilemiştir.

Bu amaçla Pop Sanat eserlerinden alınan 18 eser üzerinde yapılan incelemeler sonucunda, eserlerin alıcıya yönelik iletilerinin olduğu ve bu iletilerin içeriklerinin de çağdaş yaşamın günlük sıradan konularından (tüketim, seks, teknoloji, iletişim, reklam imgeleri...) oluştuğu saptanmıştır. Araştırmada ileti ve alıcının ilişkisinin çözümlenmeye çalışıldığı eser sayısı 18 yapıyla sınırlandırılmıştır. Pop Sanat’la ilgili yeni araştırmaların yapılması, ele alınan eserlerin yanısıra diğer Pop Sanat eserlerinin incelenmesi ile daha kapsamlı bilgilere ulaşılması da olanaklıdır.

MASTER'S DEGREE THESIS ABSTRACT

MESSAGE-AUDIENCE RELATIONS AT POP ART PICTURES

Bacik BALCI

Arts and Crafts Education

Anadolu University, Institute of Education Sciences, November 1998

Advisor : Prof. Oya KINIKLI

20th century is an era that the communication technology has enormously developed. The relations occurred within the process of capitalistic production have remained their existence more effectively and powerfully by using these media. Capitalism aims to make people to be the buyers and the consumers of the market via its educational institutions and mass media within and outside the borders of countries. For this reason it has created an industry of consciousness by using every kind of cultural message and by the way tried to use fine arts as well. Pop Art is an artistic approach which is a complete result of this given process.

In this research the problem of how the data derived from Pop Art within message level which was perceived and evaluated by the audience is questioned. For this reason, the technological, economical and cultural developments that have occurred in United States and Europe in 20th century which have prepared the appearance of Pop Art and functioned a role in shaping the consumers attitude are revised and their effects on this artistic style has been stated. The proposed thesis is tried to be resolved by the application of descriptive research and literature review.

In the research, it is observed that the Pop Artists was functioned an intermediate role for supporting the capitalistic system by the messages made through their artistic productions that were derived by the audience. These products have advertised the objects and subjects in a manner that supported the sector of advertising and oriented the people to consumption within a conscious or unconscious way. Pop Art activated in a broad milieu, primarily in United States and also in Britain and Europe that also affected cinema, literature, advertising and fashion within the past years through the uses of communication technology.

As a result of the research conducted over 18 works of Pop Art, it is assessed that these works have their messages targeting the audiences that involve as their contents constructed by the usual subjects of everyday life (consumption, sex, technology, communication, advertisement images and so on). In order to solve the relations between messages and audiences 18 works of art was examined as a limitation of the research. New researches would be conducted over Pop Art and more advanced knowledge would be acquired by the other Pop Art works.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Bacık BALCI'nın "Pop Sanat Resimlerinde İleti-Alıcı İlişkisi" başlıklı tezi/...../2002 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim/Anasanat dalında Yüksek Lisans-Doktora / Sanatta Yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Adı Soyadı**İmza**

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Oya KINIKLI

Üye :

Üye :

Üye :

Üye :

.....
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Resimle ilgili akademik etkinliklerde uygulama çalışmaları kadar kuramsal boyutuyla ilgilenmenin de yararlı olacağı düşünölmektedir. Bu tür çalışmaların resim sanatına ve resim eğitimi görenlere katkı sağlayabileceği ileri sürölebilir. Araştırma sırasında bana her konuda yardımcı olan ve özgür bir çalışma ortamı sağlayan danışmanım Prof. Oya KINIKLI'ya teşekkür ederim.

Bacik BALCI

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
RESİMLER LİSTESİ	x
ŞEKİLLER LİSTESİ	xii

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1. SORUN	1
2. SORUN TÜRÜMÜSÜ	2
3. AMAÇ	2
4. ÖNEM	3
5. SINIRLILIKLAR	3
6. TANIMLAR	4
7. YÖNTEM	5
7.1. Evren ve Örneklem	5

İKİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1. SANAT NEDİR?	6
1.1. Sanatın İşlevi ve Amacı	12
1.2. Sanat ve İletişim	17

2. GÖRSEL SANATLARDA İLETİŞİM	20
2.1. Sanatçı (Verici)	24
2.2. Sanat Eseri (İleti)	27
2.3. Alıcı	31
2.3.1. Alıcı ve Sanat Algısı	32
2.3.1.1. Sanat Algısında Yönlendirme Sorunu	33
2.3.1.2. Sanat Algısında Beğenin Rolü	34
2.3.1.3. Sanat Algısında Dilin Çözümlemesi.....	35
2.3.1.4. Sanat Algısında Yatkınlık	39
2.3.1.5. Sanat Algısında Algılayıcı Kişilik.....	41

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POP SANAT

1. AVRUPA'DA VE AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ'NDE	
1950 SONRASI GENEL DURUM	43
1.1. Amerika'da Çağdaş Sanat	46
1.2. Amerika'da Basın - Yayın Organları	52
2. 20. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA AVANT-GARDE AKIMLAR	54
3. TEKNOLOJİK, EKONOMİK VE KÜLTÜREL GELİŞMELERİN	
POP SANAT'A ETKİSİ	55
4. POP SANAT (POP ART)	58
4.1. İngiltere'de Pop Sanat	61
4.2. Amerika'da Pop Sanat	72
4.3. Avrupa'da Pop Sanat	88

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

POP SANAT RESİMLERİNDE İLETİŞİM ÇÖZÜMLEMELERİ

1.	RİCHARD HAMILTON “BUGÜNÜN EVLERİNİ BU DENLİ ÇEKİCİ VE HOŞ YAPAN NEDİR?” (1956)	100
2.	JASPER JOHNS “ÜÇ BAYRAK” (1958)	102
3.	ROBERT RAUSCHENBERG “RESERVUAR” (1961)	104
4.	ANDY WARHOL “MARİLYN” (1967)	105
5.	TOM WESSELMANN “ÜNLÜ AMERİKAN ÇIPLAĞI NO: 27” (1962)	107
6.	TOM WESSELMANN “BANYODA 3” (1963)	111
7.	TOM WESSELMANN “ÜNLÜ AMERİKAN ÇIPLAĞI NO: 98” (1967)	112
8.	ROY LİCHTENSTEİN “ARABADA” (1963)	114
9.	CLAES OLDENBURG “HAMBURGER” (1962)	116
10.	ALLEN JONES “ERKEK KADIN” (1963)	118
11.	ALLEN JONES “MÜKEMMEL EŞ” (1966-1967)	121
12.	JAMES ROSENQUIST “MARİLYN İÇİN ÇALIŞMA” (1962)	123
13.	GEORGE SEGAL “OTOBÜS YOLCULARI” (1964)	125
14.	WAYNE THIEBAUD “ÇEŞİTLİ KEKLER” (1981)	127
15.	SİGMAR POLKE “ÜÇ KIZ” (1979)	128
16.	PETER BLAKE “BALKONDA” (1955-1957)	130
17.	GİLBERT PROESCH VE GEORGE PASMORE, “NANİK” (1991)	132
18.	DAVİD HOCKNEY “DAHA BÜYÜK BİR SIÇRATMA” (1967)	134

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

1.	SONUÇ	136
2.	ÖNERİLER	143
	KAYNAKÇA	144

RESİMLER LİSTESİ

<u>Resim</u>	<u>Sayfa</u>
1. Pablo Picasso "Oturan Kadın Portresi", (1909-1910)	36
2. Claes Oldenburg "Mala", (1971)	49
3. Javacheff Christo "Koşan Çit", (1972-76)	50
4. Francis Bacon "Yatakta Figür İçin Üç Çalışma", (1972)	63
5. Eduardo Paolozzi "Zengin Bir Adamın Oyuncağıydım", (1947)	66
6. "Hayat ve Sanatın Paralelliği", (1953)	68
7. "Bu yarındır", (1956)	69
8. Derek Boshier "İlk Diş Macunu Resmi", (1962)	71
9. Peter Phillips "Geleneksel Boyama", (1965)	71
10. R.B. Kitaj "Ülkeyi Tanıyor Musun?", (1962)	72
11. R. Rauschenberg "Yatak", (1955)	75
12. Andy Warhol "Brillo, Del Monte Heinz", (1964)	75
13. Andy Warhol "Yirmibeş Marilyn", (1962)	77
14. Roy Lichtenstein "Apolla Tapınağı IV", (1964)	80
15. Allan d'Arcangelo "Sokak Serisi No.13", (1965)	82
16. Richard Linder "Hedef No.1", (1962)	83
17. Edward Ruscha "Sekiz Projektörle Büyütülmüş Marka", (1962)	85
18. Mel Ramos "Su Aygırı", (1967)	85
19. Duane Hanson "Para Çantalı Kadın", (1969-70)	83
20. Marisol "Ziyaretçi", (1964)	86
21. Edward Kienholz "Bekleme", (1964-65)	87
22. Volf Wostell "Coca-Cola", (1961)	91
23. Yves Klein "Ant 170", (1960)	92
24. Jean Tinguely "Balouba No.3", (1961)	92
25. Niki Saint de Phalle "Siyah Nana", (1968-69)	93

26. Javacheff Christo “Duvar”, (1974)	94
27. Fernandez Arman “Eldivenli Gövde”, (1967)	93
28. yvind Fahlstrm “Rulet, Değişken Resim”, (1966)	96
29. Sigmar Polke “Palmiyeler”, (1966)	98
30. Gerhard Richter “Katlanabilir amaşır Kurutucusu”, (1962)	98
31. Richard Hamilton “Bugünün Evlerini Bu Denli çekici ve Hoş Kılan Nedir?”, (1956)	101
32. Jasper Johns “ Bayrak”, (1958)	103
33. Robert Rauschenberg “Reservuar”, (1961)	104
34. Andy Warhol “Marilyn”, (1967)	106
35. Tom Wesselmann “nl Amerikan ıplağı No: 27”, (1962)	108
36. Tzian “Venüs”	110
37. Henri Matisse “Pembe ıplak”	110
38. Tom Wesselmann “Banyoda 3”, (1963)	112
39. Tom Wesselmann “nl Amerikan ıplağı No: 98”, (1967)	113
40. Roy Lichtenstein “Arabada”, (1963)	115
41. Claes Oldenburg “Hamburger”, (1962)	117
42. Allen Jones “Erkek Kadın”, (1963)	119
43. Allen Jones “Sandalye”, (1969)	120
44. Allen Jones “Masa”, (1969)	120
45. Allen Jones “Mkemmek Eş”, (1966-67)	122
46. James Rosenquist “Marilyn İçin alışma”, (1962)	123
47. George Segal “Otobüs Yolcuları”, (1964)	126
48. Wayne Thiebaud “eşitli Kekler”, (1981)	127
49. Sigmar Polke “ Kız”, (1979)	129
50. Peter Blake “Balkonda”, (1955-57)	131
51. Gilbert Proesch ve George Pasmore “Nanik”, (1991)	133
52. David Hockney “Daha Büyük Bir Sıçratma”, (1967)	134

ŞEKİLLER LİSTESİ

<u>Şekil</u>	<u>Sayfa</u>
1. Laswell Formülü	23
2. Sanatçı, Sanat Eseri, Alıcı Üçgeni	23

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Bu bölümde araştırmada ele alınan sorun ortaya konulmuş, araştırmanın amacı, önemi, varsayım ve sınırlılıkları belirtilerek sıkça yinelenen bazı kavramlar açıklanmaya çalışılmıştır.

1. SORUN

20. yüzyıl iletişim teknolojisinin olağanüstü geliştiği bir dönemdir. Kapitalist üretim ilişkileri bu araçlardan yararlanarak, daha güçlü, daha etkili biçimde varlığını sürdürmüştür. Kapitalizm ülke sınırları içinde ve dışında, eğitim kurumlarıyla ve kitle iletişim araçlarıyla, insanları/kitleleri, pazarın tüketicisi/alıcısı kılmayı amaçlamaktadır. Bu amaçla her türlü kültürel iletiden yararlanarak bir “bilinç endüstrisi” yaratmış, bu arada sanatı da bu düşünceyle kullanmaya çalışmıştır. Pop Sanat bütünüyle böyle bir talebin ürünü olan bir sanat akımıdır. Pop Sanat, örneğin akşam televizyonda Coca-Cola reklamını görüp sabahleyin marketten o Coca-Cola’yı alan gündelik insanı yaratmayı amaçlayan bir sistemin işlerliğine katkı sağlamaktadır. Seyirci ve eleştirel olmayan insanların isteklerine göre üretilen sanat yapıtları Pop Sanat’ın temelini oluşturmuştur. “Pop Sanat, hedef kitleleri ve alıcısı olan, alıcının isteklerine göre oluşan bir sanat hareketidir.” görüşü, bu çalışmanın da tartışma konusudur.

Sanat, tarihin her döneminde özgür olma sorunu ile karşı karşıya kalmıştır. Özellikle 20. yüzyıl yoğun bir şekilde sanatın ve sanatçının özgürlük mücadelesine sahne olmuştur. Bu dönemde tarih içinde kısa sürede görünüp kaybolan avand-garde akımlar, sanatın ve sanatçının eskimiş sanatsal değerlerin yerine yenilerini koyma çabalarının bir göstergesidir. Sanat, artık belli bir sınıfın malı olmaktan çıkmış, halkın, kitlelerin sanatı haline gelmiştir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında görülmeye başlayan Pop Sanat, bu avand-garde akımlar içinde aynı zamanda kitlelerle buluşması, bütünleşmesi bakımından da ilgi çekicidir. Bunda Pop Sanat'ın alıcının ilgi ve beğenilerine cevap verebilecek günlük, sıradan konuları ele almasının payı büyüktür.

2. SORUN TÖMCEŚİ

Bu araştırmada, Pop Sanat'ın ileti düzeyindeki verileri genel anlamda alıcı tarafından nasıl algılanıyor ve nasıl değerlendiriliyor? sorusuna yanıt aranmaya çalışılacaktır.

3. AMAÇ

Bu çalışmada, şu sorulara yanıt aranacaktır:

1. 20. yüzyılın ikinci yarısında gelişen Pop Sanat'ın oluşmasında ekonomik ve toplumsal koşulların etkisi nelerdir?
2. Her alanda çok önemli unsur haline gelen teknolojik gelişmelerin bu akıma etkileri var mıdır?
3. Tüketime yönelik bir akım olan Pop Sanat yapıtlarında tüketimi güdüleyen etmenler nelerdir?
4. Kitle beğenisini yansıtan Pop Sanat yapıtlarının içerikleri (alıcı-ileti bağlamında) nelerdir?

4. ÖNEM

Kitlesel kültür/popüler kültür ürünlerinin en yoğun biçimde hayatımıza girdiği bir dönem yaşıyoruz. Bu kültür ürünlerinin en çok görüldüğü alanlardan biri de resim sanatıdır. Bu çalışma kitlesel kültür ürünlerinin 20. yüzyıl resmini nasıl etkilediğini ortaya koyma çabasıdır. Günümüz düşünürleri bu etkileşimi dikkatle irdelemektedirler. Örneğin sosyolog Raymond Williams “Kültür” adlı çalışmasında Avand-garde eserleri temel alarak, resim-güncel kültür ilişkisini titizlikle incelemektedir. R. Williams, bu ilişkiyi değerlendirirken, sanatçı-izleyici, ekonomik altyapı-kültürel üstyapı çözümlenmeleriyle ilgilenmekten çok, pazarın istediği gibi, anlık ve özgül çözümlenme yöntemlerini araştırmayı uygun bulmuştur. Sanatı bir üretim, sanatçıyı bir üretici olarak değerlendirmiş; sanatın ve sanatçının üretimini etkileyen toplumsal, ekonomik, teknolojik nedenleri incelememiştir¹. Williams, bu çalışmasında popüler kültürü ayrıntılı olarak incelerken, resim sanatı ile ilişkisini bir alt başlık olarak ele almış, özellikle resim sanatı üzerinde yoğunlaşmamıştır. Ayrıca bu tür araştırmalar içinde, doğrudan resim sanatını ileti-alıcı bağlamında ele alıp, araştıran herhangi bir çalışmaya da rastlanmamıştır.

Bu çalışma teknolojik, ekonomik ve kültürel gelişmelerin ileti ve alıcının tavırlarını nasıl etkilediğini ortaya koyma çabasıdır. Bu nedenle önemlidir.

5. SINIRLILIKLAR

Zaman olarak Soyut Sanat’ın ortaya çıkışı temel alınmış, Pop Sanat, günümüze uzanan bir zaman diliminde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Amerika’da, İngiltere’de ve Avrupa’daki gelişimin incelenmesi sınırlılık olarak görülmüştür.

¹ Raymond Williams, **Kültür**. Çev.: Suavi Aydın (Ankara: İmge Kitabevi, 1993), s. 43-131.

Bu açıklamalardan sonra:

1. İleti-alıcı ilişkisini belirlemek amacıyla incelenen ressam sayısı 15, incelenen resim sayısı 18 eser ile sınırlıdır.
2. İncelemeye alınan eserler;

Richard Hamilton'un "Bu Günün Evlerini Bu Denli Çekici ve Hoş Yapan Nedir?"; Jasper Johns'un "Üç Bayrak"; Robert Rauschenberg'in "Reservuar"; Andy Warhol'un "Marilyn"; Tom Wesselmann'ın "Ünlü Amerikan Çıplağı No: 27", "Banyoda 3", "Ünlü Amerikan Çıplağı No: 98"; Roy Lichtenstein'in "Arabada"; Claes Oldenburg'un "Hamburger"; Allen Jones'un "Mükemmel Eş", "Erkek Kadın"; James Rosenquist'in "Marilyn İçin Çalışma"; George Segal'ın "Otobüs Yolcuları"; Wayne Thiebaud'un "Çeşitli Kekler"; Sigmar Polke'un "Üç Kız"; Peter Blake'in "Balkonda"; Gilbert Proesch ve George Pasmore'un "Nanik" ve David Hockney'in "Daha Büyük Bir Sıçratma" adlı resimleri ile sınırlıdır.

6. TANIMLAR

İletişim: Bir yerden, bir kişiden, bir makineden bir başkasına herhangi bir ortamdan yararlanarak bilgi göndermedir. ²

Sanat: Hoşa giden biçimler yaratma çabasıdır. ³

Sanatçı : Sanat dallarının birinde üretici etkinlikte bulunan kişidir. ⁴

Pop : İngilizce popüler sözcüğünün kısa söylenişi olup, çeşitli terimlerde geçer. (Pop Art, pop müzik...) ⁵

Popüler: Halkın beğenisine uygun, halk tarafından tutulan. ⁶

² Ayseli Usluata, **İletişim** (1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları,1994), s.13.

³ Ayla Ersoy, **Sanat Kavramlarına Giriş** (İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım, 1983), s.7.

⁴ Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü** (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992), s. 203.

⁵ **Resimli Ansiklopedik Büyük Sözlük** (1. Baskı, İstanbul: Ansiklopedik Yayıncılık, Cilt: 8. 1982), s.1724.

⁶ Türk Tarih Kurumu, **Resimli Türkçe Sözlük** (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, Sayı: 435. 1977), s. 469.

7. YÖNTEM

Araştırmada betimsel yöntem uygulanmış, kaynak taraması yoluyla öne sürülen tez, çözümlenmeye çalışılmıştır.

7.1. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni; Pop Sanat'ın sanat tarihi içerisinde en etkin yaşandığı 1960-1970 tarihleri arasında yapılmış çalışmalar evreni oluşturmaktadır.

Araştırmanın örnekleme; bu sanat akımına uygun olarak oluşturulmuş eserlerden, 15 sanatçının 18 eseri örneklem olarak alınmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Araştırmanın bu bölümünde sanat, sanatın öğeleri, sanatsal iletişim ve algılama konuları incelenmiştir.

1. SANAT NEDİR?

Tanımlanması en güç kavramlardan biri kuşkusuz sanat kavramıdır. Eski çağlardan günümüze değin “sanat” sözcüğüne değişik anlamlar yüklenmiştir. Bu anlam farklılıkları sanat yapının üretimine ve insanoğlunun beğeni yargılarına bağlı olarak ortaya çıkmış, zaman içerisinde bu unsurların değişimine bağlı olarak sanat anlayışı da değişime uğramıştır. Her çağda ve her toplumda sanat ve sanat ürünleri çok farklı biçimlerde değerlendirilmiş, fakat buna karşın bütün insanlık tarihi boyunca da varolmayı sürdürmüştür.

Antik çağda, “zanaatkar” ile “sanatçı” aynı kabul edildiği gibi, toplumsal üretim içinde “teknik nesnelere” ile sanat nesnelere arasında da bir ayırım yoktur. Çünkü sanat anlamına gelen “ars” ile Yunanca “tekhne” etimoloji açısından aynı anlamı taşır: “Pratik kurallarla belirlenmiş bir zanaatı uygulama.” Platon ve Aristoteles gibi düşünürler sanatı bir teknik ve bilgi-beceri anlamında kullanmışlardır. Bu görüş “güzel sanatlar” kavramının ortaya çıkmasıyla, yani bir yarar amacı taşıyan nesnelere üretilmesiyle, kullanılmak için değil de hiç bir çıkar gözetmeksizin yalnızca hoşlanmak amacıyla seyredilmek için nesnelere üretilmesinin ayrılmasıyla son bulur.

17., 18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan sanayi devrimi doğaldır ki bu bağlantıları değişime uğratmıştır. Nitekim Kant, 1790'lı yıllarda yazdığı “Yargı Gücünün Eleştirisi”nde sanatı, bilgidен ve teknikten ayırmıştır; Kant’a göre, “Bir insan becerisi olarak sanat bilimden, pratik yeti kavramsal yetiden ne denli farklıysa, o denli farklıdır... Sanat. zanaattan da farklıdır; çünkü sanatın özgür, zanaatın paraya dayalı olduğu söylenir”⁷ der. Bu bakış açısıyla bir anlatım aracı olarak sanat, zihinsel bir yaratış haline gelmiş ve özellikle de teknik nesnelere kopmuştur. Bu kopuşun ardından sanat, yeni kavramların ortaya konmasına neden olur. Bunlar görsel sanatlar ve görsel sanatlar içinde yer alan güzel sanatlar (resim, heykel, mimari, tiyatro gibi). ses sanatı (müzik), söz sanatı (edebiyat), karma sanatlar (sinema, dans gibi) olmak üzere dört temel tür içinde düşünmek olanaklıdır.⁸ Yalnız şiir ve müzik bu ayrımlar içinde biraz farklı durumdadır. Dilsel ve yazınsal özellik gösteren bir şiir, içindeki ses ilişkileriyle ve belirli bir okunuş biçimiyle fiziksel (görsel) bir yapıt olmaya yaklaşabilir. Yine bir müzik parçası da bir müzik aleti ile çalındığında fiziksel özellikler gösterir, oysa bestelenme aşamasında yazılı bir eser durumundadır. Tüm bu gelişmeler sonrasında sanat, duygu, beğeni yargısı ve anlatım gibi yeni kavramlar ortaya koyar. Sanat, duygu, duyum ve beceri kavramlarını içeren, ancak bunlardan daha fazla ve daha farklı bir kavramdır. Beğeni yargısı ise sanat izleyicisinin sanat yapıtı karşısındaki her türlü işlevsel, çıkarıcı beklentiden uzak, saf beğenisidir. Anlatım ise, hem sanat yapıtının, hem nesnenin ne olduğunu hem de sanatçının kişiliğini ortaya koyan özel bir alandır⁹.

Düşünürlerin , sanatçıların hemen hepsinin kendince tanımladıkları bir kavram olan ve bu yüzden de çeşitli tanımlamalarla yeterince açıklanamayan sanat kavramı bir tür “gizem” olarak karşımıza çıkar. Yine de onu bazı yolları kullanarak

⁷ Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları** (2. Baskı. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1995), s. 17. 18.

⁸ Sıtkı M. Erınç, **Resmin Eleştirisi Üzerine** (1. Baskı. İstanbul: Hil Yayınları, 1995), s.21, 22.

⁹ Bozkurt, a.g.e., s. 19.

betimlemekten bir türlü vazgeçilmez. Bu anlamda Malraux'un da dediği gibi, “sanat,bir karşı yazgıdır”, yazgının da üstüdedir, onu aşar. Her türlü duygunun duyulanmasını ve iletilmesini amaçlayan sanat, bu nedenle olumsuz karmaşa karşısında olumlu bir etkinlik biçiminde algılanır¹⁰.

Sanat, genel bir söyleyişle, “İnsanın yarattığı yapıtlarda güzellik ülküsünün ifadesi” biçiminde tanımlansa da, güzellik ülküsünün sanat için bir zorunluluk olmadığı, çağdaş sanat düşüncesinde bir yeri kalmadığı öne sürülmektedir. Öyleyse. sanatı Thomas Munro'nun ifadesiyle “doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisi” olarak tanımlamak mümkündür. Doyurucu estetik yaşantı mutlaka güzellik etkisi oluşturmak zorunda değildir. Çoğu kez ve çoğu toplumda sanat yapıtının yarattığı estetik yaşantı, korkutma, tiksindirme. irkiltme niteliklerine sahip olabilmektedir. Çağdaş sanat anlayışında “güzel” sorunsalının önemi kalmadığı gibi, tanım çabası da bir yana bırakılmıştır. Sorun, daha çok sanatsal yaratma sürecinin ne olduğu biçiminde ortaya konulmaktadır. Bu bakış açısıyla, sanatsal yaratma; varolan gerçeğin yeniden üretilmesi eylemidir. Sanatçının. aslında sanatsal nitelikte olmayan gerçekleri seçerek, onları gerçekte yer aldıkları dizgeden başka bir dizge içinde yeniden oluşturmasıdır.¹¹

Sanat, doğaya karşı, insanın yarattığı ikinci bir doğadır; herşeyden önce insanın varolana bir karşı çıkışı, varlığa meydan okumasıdır. Bir başka deyişle sanat, insanın gerçekliği aşması ya da kendine özgü başka bir gerçeklik yaratmasıdır. Düş ile gerçek, imgeler ile nesnelere arasında bir bağ kurma eylemidir. İnsanın kendisini tanımasının, dönüştürmesinin ve yaratmasının bir dışavurumudur. Bu serüvenin sonunda insanın, başkaları aracılığıyla kendini tanıdığını, varlığını kanıtladığını. kendini aşma çabası içinde kendi bilincine vardığı gözlenir.

¹⁰ Aynı, s. 9.

¹¹ Sözen ve Tanyeli, a.g.e., s. 208.

“Sanat nedir?” gibi içinde yüzyılların birikimini, değişimini taşıyan bir sorunun çözüme ulaşması için, bir toplumsal olgu olarak varlığı, kökeni, oluşum ve gelişim koşulları, amacı ve en başta genel toplum yapısıyla ilgisi içinde bir bütün olarak düşünülmelidir.

Felsefe tarihi ise “Sanat nedir..?” sorusunu; yansıtma kuramı, anlatımcılık kuramı, duygusal etki kuramı, biçimcilik kuramı gibi kuramlarla açıklamaya çalışılmıştır.

Yansıtma Kuramı: “Sanat nedir?” sorusuna verilen ilk cevap sanatı bir yansıtma, benzetme ya da taklid olarak görme eğilimindedir. İlk temsilcisi sayılan Platon’a göre, “resim de edebiyat da özü veya ideali değil, görüngü dünyasını” (görünüş dünyasını) yansıtır. Platon, “Devlet” diyalogunda ressamın yaptığı işi anlatırken “İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları” diyerek, ressamın yaptığı işin dünyaya bir ayna tutmak olduğunu, şairin de ressamdan farklı olmadığını söyler. Sanatı yansıtma olarak görmek yüzyıllar boyu devam etmiş ve zamanımıza kadar gelmiş bir kuramdır. Doğa ve toplumsal hayat, sanatla insan arasında sıkı bağlar olduğuna göre sanatla gerçek arasında da daima ilişki sözkonusu olabilir. Fakat nasıl bir gerçekliği yansıtır sanatçı? Gerçekliği yansıtma deyince farklı görüşlerle karşılaşılır. Bunlar; sanatın görüngüyü olduğu gibi (yüzey gerçekliği) yansıttığı, genel’i (tümeli) ya da özü yansıttığı ve sonuncusu da sanatın ideal olanı yansıttığı düşünceleridir.¹²

Anlatımcılık (Expressionism) Kuramı: Yansıtmacılar için temel olan, dış gerçeklik ve hayatın en gerçekçi biçimde sergilenmesi, ölçüt de bu dünyayı ne denli iyi yansıttığı iken; anlatımcılıkta önemli olan birey olarak sanatçıdır ve sanatın

¹² Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi** (9. Baskı. İstanbul: Cem Yayınevi, 1994), s.15. 16, 17.

açıklanması çabasında sanatçının yaşantısına yöneliştir. Eser artık bir ayna olmaktan çıkarak, sanatçının iç dünyasına açılan bir pencere olur. Eserde dış dünya anlatılabilir ama bu sanatçının duygularıyla değişime uğrayarak verilmiş bir dış dünyadır ve önemli olan, eserin bu dış dünyayı doğru olarak yansıtması değil, bu dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı duyguları ve yaşantıları ifade edebilmesidir. Anlatımcılık Kuramı Tolstoy'da "İletim Kuramı" ile açıklığa kavuşur. Sanatçının duygularını yalnızca anlatması değil bunu bir başkasına iletmesidir önemli olan. "Sanatı doğru bir şekilde tanımlamak için herşeyden önce onu bir zevk verme aracı olarak düşünmekten vazgeçmek, insan yaşamının koşullarından biri olarak ele almak gerektiğini" söyler ve kendi sanat tanımını şöyle verir: "İnsanın bir zaman duymuş olduğu bir duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra, bu duyguyu başkalarının da aynen duyabilmesi için hareket, çizgi, renk, ses ya da sözcükler aracılığı ile onları aktarması, sanat eylemi budur işte" der. Yani iletilen duygu ne kadar çok kişiye özgü ise, ne kadar açık olarak dile getirilmişse ve sanatçı bu duygusunu ne kadar kuvvetle duymuşsa, o duygu o kadar çok kişiye iletilmiş, bulaşmış olur ve sonuç olarak sanat değeri yükselmiş olur. Kısaca duygu aktarımını başaran her eser, Tolstoy'a göre sanat eseridir.¹³

Duyusal Etki Kuramı: Sanatı, izleyen, okuyan, dinleyen kısaca sanat eseriyle birebir karşılıklı ilişki içine girip, sanat eserini algılayan "sanat alıcısı" üzerindeki etkisiyle açıklamaya çalışır. Bir sanat yapıtının değerini sanat alıcısına verdiği zevk veya estetik yaşantı ile ölçer. Sanat eseri kuşkusuz izleyiciyi çeşitli yönlerden etkiler; ahlâki yönden, dini yönden veya politik düşünceleri yönünden. Duyusal etki kuramı, daha başka yollardan da sağlanabilecek bu yan etkileri temel almaz, sanatın sanat olarak gerçekleştirdiği etkiyi belirleyici kabul eder. Burada Hedonist (hazcı) bir yaklaşım söz konusu olmaktadır. Eserin izleyicide uyandıracığı haz duygusu sanatın biricik amacı durumuna gelir.

¹³ Mehmet H. Doğan, **100 Soruda Estetik** (1. Baskı.İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1975), s. 144, 145. 247, 248.

Biçimcilik Kuramı: Bu kurama göre, sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özelliğın, eserin kendi yapısında, yani eserin kendi unsurları arasında kurulan bir düzende olduğu söylenerek; eserin bir şeyi yansıtmak, sanatçının duygularını dile getirmek, okurda duygular uyandırmakla sanat eseri olamayacağını, onu sanat eseri yapan şeyin, aslında kendi yapısında ve tamamıyla kendine özgü birtakım özelliklerde bulunduğu ileri sürülmektedir. Biçimciler için sanatın kendine özgü bir dünyası vardır ve sanat, "... gerçek yaşamdan, dış dünyadan tamamen bağımsız ve kendi kendine yeter olmalıdır. Resimse renk, çizgi, kütle vb. öğelerden; heykelse kütle, hacim vb. öğelerden kurulu bir dünya..."¹⁴

Sanat kuramlarından her biri ne tek başına mutlak doğru, ne de bütünüyle yanlıştır. Her biri sanat olgusunu bir yanıla açıklamaya çalışmıştır. Geçmişin sanat yapıtları ve kuramları geleceğın kurulmasında büyük önem taşır, ama gelecek bunlarla sınırlanabilir. Yeni toplumsal koşullarla değışime uğrayan insanın sanatı, sanatı anlayış biçimi, eski sanat anlayışlarına dayalı olacak ve ondan hız alacaktır ama eski sanat anlayışlarından da şüphesiz farklı olacaktır.

Günümüzde sanat hakkındaki tanımlama ve değerlendirme çabaları son bulmuş değildir. Bilinmeyenın çekiliciliğı ve dışımızdaki dünyaya duyulan ilgi, onu bilme özlemi, insan etkinliğinin temelinde yatan dürtülerdir. Görünmeyeni anlayabilmek için görülene başvurmak zorunda kalan sanatçı da bu dürtülerin etkisi altındadır.

Sanat, düşünle gerçek, imgeler ile nesnelere arasında bir bağ kurma etkinliğidir. Başka bir deyişle sanat, insanın kendini tanımasının serüvenidir; sanatçı da yaşamın ve insanın gizini, büyüsunü, önem ve değerini yansıtmayı bilen kimsedir. Ama bu yaratma özgürlüğünün bedeli de sonsuz bir mücadele olarak karşımıza çıkar. İnsanın kendini tanıma gereksinimi sürdükçe sanat da sürecektir.

¹⁴ Aynı, s. 145, 255.

1.1. Sanatın İşlevi ve Amacı

Sanat, insan yaşamındaki etkinliklerin bir yansıması, yaşamsal etkinliklerin ikinci bir kez tekrar oluşturulmasıdır. İnsanın pratik yaşamdan edindiği, kendiliğinden oluşan deneyimlerinin daha da ileriye götürülmesidir. Sanat tüm kültürel gelişme yolları içinde toplumsal ölçülerde bir yararlılık gösterme özelliğine sahiptir.

Çeşitli somut ve soyut etkinlik biçimlerinde uzmanlaşma yoluyla, insanın doğayla savaşında olduğu kadar, kendi toplumsal yaşamını örgütlendirme çabasında da sanatın önemi kendini belli eder. Toplumsal iş bölümü süreci içinde etkinlik biçimlerinin zamanla birbirlerinden ayrılarak bağımsızlaşması sonucunda işlevler de gelişerek ayrışma uğramıştır. Eflatun “Devlet” adlı diyalogunda, “... çünkü, tabiat herkesi her işe elverişli yaratmadığı gibi, herbirinin bir tek işi yapması da daha iyidir. O halde, iş bölümü, ilkin doğanın, sonra topluluğun gereğidir”¹⁵ sözü ile devlet olmada iş bölümünün gerekliliğini vurgular. Bu, değişme ve gelişmenin zorunlu sonucudur.

Bunların sonucunda da emek, bilim, dil, ahlak, din, hukuk, siyaset, ideoloji, pedagoji, spor gibi vs. işlevler oluşmuştur. Yalnız sanat, gittikçe derinleşen toplumsal iş bölümü dolayısıyla, bütün bunların etkinlik alanları dışında kalmış, dar bir uzmanlaşma içine girmemiştir. Daha çok, öbür etkinlik biçimlerinin “ikinci” bir kendine özgü halini kazanmasına yardım etmiştir. Örneğin, bilime benzer şekilde ve bilimin yanısıra, yaşamın bilinebilmesi amacına hizmet eder. Dile benzer şekilde ve dille birlikte, insanlar arasındaki karşılıklı alış-verişi sağlar, insanların birbirleriyle anlaşabilmesine yardım eder ve bunun için de, tüm sanat dillerini, örneğin, müzik, şiir, koreografi dillerini vs. kendinde taşır. Pedagojiyle birlikte insanları değişime sokar ve toplumsal eğitim süreci içinde etkinlik yaratır. Yine sanat oyunla birlikte ve oyunun yanısıra, boş zamana bir anlam kazandırır, insan yaşamını sevinç dolu bir etkinlik

¹⁵ Eflatun, *Devlet*. Çev.: Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1971), s. 59, 60, 61.

olarak tamamlar... Kısaca, toplumsal iş bölümü sisteminde, kendine özgü belirlenişi içinde sanat, her insana özgü yaşam etkinliğinde ortaya çıkmakta olan ne varsa. hepsini kendine göre yeniden yineleyebilir. Bu nedenle kuramcılar sürekli sanat ile bilim, ideoloji, emek, dil, oyun, din ve pedagoji arasında bir ilişki ve yakınlık kurmaya çalışmışlardır. Sanat, kendi içinde ayrımlaşmış toplumsal işlevlerin hem hepsidir, hem de özel olarak hiçbiri değildir.¹⁶

Bu nedenle, bazı düşünürlerin, sanatın bu evrenselliği karşısında, dayanamayıp. sanatı bütün özelleşmiş etkinlik biçimlerinin üstüne koymaya çalışarak, uyumlu insanı yetiştirmenin en önemli aracı olarak görmelerine hiç şaşmamak gerek. Sanatın insanın eğitimindeki önemi ve gerekliliği konusunda söylenmiş sözlere ve yazılı düşüncelere antik devirlerden (en başta Platon ve Aristo olmak üzere) bu yana rastlanır. Örneğin bazı düşünürler sanatın, özellikle de klasik sanatın ve bu sanatla uğraşın, insanı eğittiği üzerinde durmaktadırlar. Sanat eğitimi açısından önemli görüşler arasında, Herder'in halk sanatlarıyla ilgilenmesi, Goethe'nin renklerin duysal etkilerine ilişkin incelemesi, Schiller'in insandaki iki karşıt dürtüyü (duyuşsal/biçimsel) birleştiren ve yaratıcı yetileri eşitçe ve özgürce geliştiren sanatı (güzeli) savunduğu "oyun" tezi, Rousseau'nun kişinin kendi öz varlığını geliştirmek için doğal ve yaratıcı sanatsal uğraş ve etkinliklerin bir araç olduğu düşüncesi, Humbolt'un resim çizmenin gözü ve eli eğittiği görüşü ve bu etkinliği bir tür dil olarak görme eğilimi, Herbert Read'in sanat yoluyla eğitimin uyumlu kişiliğin ve uyum içinde yaşayan bir toplumun oluşmasında zorunlu olduğu gibi görüşler sayılabilir.¹⁷

Bu görüşlerin aksini savunanlar da vardır. Hegel, "Estetik Üzerine Dersler" adlı eserinde sanatın,

... artık insan ruhunun en üstün gereksinmelerine yanıt verecek güçte olmadığını İde'nin ya da Tin'in güzel sanatları geride bıraktığını söyler. Ona göre sanat, geçmiş çağlarda olduğu gibi, o eski doyumlara insana tattırmaktan uzaktır. Artık Yunan sanatının güzel günleri bitmiş, Ortaçağ'ın

¹⁶ Moissej Kagan, **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**. Çev.: Aziz Çalışlar (1. Baskı. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1982), s. 455.

¹⁷ İnci San, **Sanat Eğitimi Kuramları** (1. Baskı. Ankara: Tan Yayınları, 1983), s. 54, 55, 57, 134.

altın dönemi son bulmuştur. Genel durumu bakımından 19. yüzyıl da sanata elverişli bir çağ değildir. Tin ya da İde (genel anlamda düşünce) öylesine hızla geliyor ve dönüşüme uğruyor ki sanatçı bile bu değişmiş düşüncenin egemenliğinden ve ağır baskısından kendini kurtaramıyor. Sanat bu bakımdan artık geçmiş bir şeydir. Bugün sanat yapmaktan çok sanat üzerinde düşünüyoruz. Hegel'in ... "sanatın ölümü"ne ilişkin olarak söyledikleri bunlardır; ona göre sanatın artık bir işlevi ve görevi kalmamış, onun yerini felsefe almıştır.¹⁸

Hegel'in bu düşüncelerine karşın, sanatın geçmişte ve günümüzde var olduğunu, değişen nesnel koşullarla birlikte değişime uğradığını savunan ve ona işlevler yükleyen yaklaşımlar çok daha yaygındır.

Sanatın birçok işlevi vardır ve bunlardan ilki Antik Yunan düşünürlerinden Platon ve Aristo'nun öncülüğünü yaptıkları eğitici işlevidir. Sanatın eğitici işlevi, "... insanlara yaşantı çeşitlerini göstermesine ve kişinin kendi yaşamı ile herhangi bir olay arasında bir ilişki kurabilmesine dayanır. Çünkü sanat insanın kendi yaşamı süreci içinde duyup yaşayamayacağı şeyleri duyup yaşamasını sağlar."¹⁹ Sanat, kişiyi geçmişe ve geleceğe "götürür", başka ülkelere "taşır", insanın başka bir insan "kılığına girmesi" yoluyla, onu Romeo ile Juliet'in, Hamlet'in yaşadığı dönemlerde yaşatır, insanın kendisini Goethe'nin romanındaki Dr. Faust'un veya Mefisto'nun yerine koymasına yol açar; bir an için insanı yaşadığı gerçek ortamdan uzaklaştırarak Tolstoy'la bir Anna Karenina olmasına, Gogol'la Taras Bulba'daki gibi kahramanca ölmesine neden olur; bir insanı kendi gerçek yaşamında daha önce hiç görüp tanıyamayacağı birisi gibi hissetmesine olanak verir. Böylece sanat, insanlara bir yaşantı verir ve yabancı bir deneyimi o eseri izleyen, dinleyen, okuyan insanın kendi deneyimi haline getirir. Sonuçta sanat, insan bilincinin ve ruhunun biçimlenmesinde rol oynar, insana başka dünyaların kapılarını açar.

Sanatın kültürel işlevi ise, insanın sanatsal olarak eğitilmesinin en önemli amaçlarından biridir. Sanatın kendisi, böyle bir amaca hizmet eder. Marx'ın şu sözleri

¹⁸ Bozkurt, a.g.e., s. 154.

¹⁹ Ersoy, a.g.e., s. 42.

bunu ifade eder: "... Sanat nesnesi - herhangi bir başka ürün gibi - sanattan anlayabilen ve güzelliğın zevkını duyan bir çevre yaratır. Demek ki, üretim, yalnızca. özne için bir nesne yaratmakla yetinmez, aynı zamanda, nesne için bir özne de yaratır."²⁰ İnsanın bir sanat eseriyle karşı karşıya gelişi, o insanı o eserde bulunan sanatsal bilgiyi özümleme çabasına iter ve sanata ilişkin bir değer eleştirisinde bulunmasına neden olur. Böylece insanda sanatsal bir beğeni oluşur. İnsanlar da yaradılışları gereği önceki edindikleri sanatsal deneyimlerini sürekli geliştirmek için bir ihtiyaç duyarlar. İnsanların bu ihtiyaçlarını karşılamalarına da yine sanat cevap verebilir.

Sanat tüm bu işlevleri yerine getirirken, sanatsal yaratımların yaratılış şekli, bu yaratımlara estetiksel bir değer kazandırarak, bunlara ilişkin bir başka işlev görmesine de, yani, insanın estetiksel duygularını harekete geçirerek haz verme işlevini de yerine getirir. Gerçekten de, her gerçek sanat eseri "... bir 'harika'dır. yaşamın yaratıcı bir şekilde yeniden yaratılması harikasıdır. Bunun için, böylesine yapıtlarla karşılaşmaktan duyulan sevinç, aynı anda, izleyicinin..., o yaratıcılığın. kendine özgü, coşkusal bir şekilde bilincine varışına"²¹ ve o sanat yapıtına yaklaşabilmesine (iletişim kurabilmesine) olanak verir. Böylece izleyicinin yaratıcılık gücü daha da gelişir.

Sanatın bütün bu işlevlerinin yanında çeşitli amaçları da vardır. Bu amaçlarından birisi psikolojik amacıdır. "... Sanat insan ruhunu ezici üzüntülerden, çeşitli iç baskılardan ve tutkulardan kurtarmak ister. Buna Aristo "Katharis" yani "tutkulardan arınma" der. İnsan bazen şiddetli heyecanlar duymak ister, oysa sosyal yaşam böyle heyecanlar duymayı gerektirmez. Sanat bizdeki korku, merhamet, acıma duygularını yener. Bu çeşit duyu ve tutkularımızı tehlikeli bir alandan, yani yaşamdan.

²⁰ Karl Marx, **Ekonomi Politüğın Eleştirisine Katkı**. Çev.: Sevim Belli (5. Baskı. Ankara: Sol Yayınları, 1993), s. 229.

²¹ Kagan, a.g.e., s. 472.

tehlikesiz bir alana, sanat yapıtına aktarmak suretiyle bizleri kurtarır. Acıyı hafifletmenin en yetkin yolu onu dışarı haykırmaktır. Örneğin; Goethe 'Werther' adlı romanını yazarak intihar etmek için duyduğu korkunç iç baskıdan kurtulmuştur."²² Sözelimi Goethe'nin: "Şiir yazmak kurtuluştur", Dostoyevski'nin "Yazmak, varlığımızdaki hayaletleri atmaktır" sözleri bu kurtuluşu ifade eder.²³

Guyeau sanatın psikolojik amaçlarını şöyle açıklar: "Sanat içe atılmış değerleri salıverir (Decharge) ve kendi içine kapanmış olan ruha insanlığın ve toplumun bir parçası olduğunu hissettirmek ister."

Freud'ün de... buna benzer görüşleri vardır. İnsan ruhu içinde birbirine zıt duygular aynı anda bulunur. Din ve aile baskıları altında serbestçe beliremeyen duyarlık, bir yandan sanat yapıtını yaratırken, diğer yandan da insanı çeşitli komplekslerinden kurtarır, bilinçli bir yaşam sağlar²⁴.

Lessing'e göre insanları eğlendirmek ve oyalamak da sanatın amaçlarından biridir. Sanat estetik açıdan insanlara haz verirken aynı zamanda eylendirir ve oyalar. böylece insanlara çeşitli yaşam dersleri de vererek insanların yetişmesini sağlar. İnsanların ruhlarını yaşamın karanlıklarından kurtarıp, gerçek yaşamdan daha üstün olan ideal bir yaşam için hazırlar. Kişi sanat yolu ile kendini ifade ederek, kendi öz kişiliğini geliştirir ve sanat yaşam deneyimini çoğaltır. Yaşamın gerçekleri, doğumun, ölümün, aşkın gerçek çatışmaları sanat eserinde daha yoğun olarak hissedilir.²⁵ Başkalarında gördüğümüz yaşam biçimlerinin bizim olabileceğini düşündürerek, bizim duygu ve düşünceleri paylaşmamızı sağlar ve insanları bireyselliklerinden kurtararak toplumsallaştırır.

Yalnız sanatın bütün bu işlev ve amaçlarını yerine getirebilmesi, öncelikle sanatın iletişimsel işlevini yerine getirmesine bağlıdır.

²² Ersoy, a.g.e., s. 44.

²³ Suut Kemal Yetkin, **Estetik ve Ana Sorunları** (İstanbul: İnkılap ve Aka Basımevi, 1979). s.18.

²⁴ Ersoy, a.g.e., s. 44.

²⁵ Aynı, s. 41.

1.2. Sanat ve İletişim

İnsan kendisini sözcükler ya da davranışlarla açıklarken, yarattığı sözel ve sözsüz verilerle iletişimini sürdürür; karşısındaki kişi (kişiler) üzerinde bir ölçüde denetim kurar. Kültürün oluşmasında aktarım bu denli vazgeçilmez olduğuna göre, iletişimin (ve düşüncenin) taşıyıcısı olan dil önemlidir.

Dil, “sözcüklerden ve bu sözcüklerin belli dilbilgisi kurallarına uygun olarak dizilmesinden oluşur”.²⁶ Aktarılmayan bilgi ya da duygu bireysel kalır. “... Her türlü insan düşüncesi, dil içinde ‘dile gelmek’ zorundadır (burada, çeşitli sanat dallarının, konuşulan dilden görece farklı, ama temelde gene belli işaret sistemlerine dayalı iletişim ‘vasıtaları’ olduğunu)”²⁷ da belirtmek gerekir.

Sanat ile dil arasındaki yakınlık üzerine önemli düşüncelerin gelişmesi özellikle 18. yüzyılda görülmekle birlikte (Vico, Lessing...), 19. ve 20. yüzyıllarda Tolstoy, Croce gibi düşünürlerce biraz farklı şekilde ve daha etkin görüşler ortaya konmuştur. Tolstoy’a göre;

“... sanat yapıtında dile getirilen duygunun başkalarına da aktarılması, ulaştırılması, bulaşması (infection) vazgeçilemez, temel bir ölçüttür.... özetleyecek olursak, iletilen duygu ne kadar çok kişiye - özgü ise, ne kadar açık olarak dile getirilmişse ve sanatçı bu duygusunu ne kadar kuvvetle duymuşsa, o duygu o kadar çok kişiye iletilmiş, bulaşmış olur ve sonuç olarak sanat değeri yükselmiş olur.”²⁸

Croce ise, sezgi ile ifadeyi bir tutar. Ona göre sanat felsefesi bir dil felsefesidir. Sanatın yaratma sürecinde sezgi, ifadeye yani dile dönüşen bir sezgidir ve her sezgi, aynı zamanda ifadedir. İfadeler bir dilde söz, renk, çizgi, ses ve görüntü olarak kendisini gösterebilir. “Croce’ye göre, ifadeden yoksun bir dilin, bedensiz bir ruhtan

²⁶ Fatma Erkman, **Göstergebilime Giriş** (1. Baskı. İstanbul: Alan Yayıncılık,1987), s. 15.

²⁷ Murat Belge, **Marksist Estetik (Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme)** (1.Baskı. İstanbul: Birikim Yayınları, 1989), s. 270.

²⁸ Doğan, a.g.e, s. 247, 248.

farkı yoktur. Böylece sezgi ile ifadenin birbirinden ayrılamayacağını, aynı şey olduğu anlaşılıyor. Sanat bilimi ve dil bilimi, yani estetik ve dilbilimi ayrı iki bilim olmayıp, bir ve aynı şeydir.... Dil felsefesi ile sanat felsefesi aynıdır.”²⁹

Günümüzde ise, sanat ile dil arasındaki bu yakınlığın, Göstergebilim (Semiotik) denilen “gerek sözlü, gerek sözsüz gösterge sistemlerinin ve bu sistemlerin anlamının kurulmasında ve yeniden - kurulmasındaki rollerini konu alan bilim dalı”nın³⁰ gelişmesiyle, sağlam temellere dayandığı görülür. Bu bilim sanat gibi, dilin de, bildirim çeşitli şekillerde saptanmasına, korunmasına ve iletilmesine hizmet eden bir işaret sistemi içinde yer aldığını ortaya koyar. Sanatın iletişim işlevi, diğer toplumsal işlev ve etkinlikleri içinde en önemlisi ve en çok göze çarpanıdır. Çünkü sanat, toplumsal işlevini yerine getirmek için önce iletişim işlevini yerine getirmelidir.

Marx/Engels, “Dil, bilinç kadar eskidir, -dil öteki insanlar için de varolan, ve o halde benim için de varolan ilk, pratik, gerçek bilinçtir ve, tıpkı bilinç gibi dil de, ancak diğer insanlarla karşılıklı ilişki [Verkehr] kurma gereksinimiyle, zorunluluğuyla ortaya çıkar”³¹

sözleriyle insanların birbirleriyle karşılıklı olarak anlaşmasının, birbirleriyle alışverişte bulunma gereksinimi ve zorunluluğunun temelinde “dil”in olduğunu ileri sürer.

Bu düşünce sanat için de geçerlidir. Sanatçılar bunun farkında olsun-olmasın, ister kendi buldukları etkinliği, öbür insanlara belirli bir bildirim iletme olarak, ister iletişimi belirlemeyen, salt kendini ifade etme olarak alsınlar, iletişimsel türden bir etkinlik olarak sanat, nesnel şekilde doğup varolur. Tıpkı dil gibi, sanat da kendini imgesel olarak ifade etme şekliyle, diğer insanlarla karşılıklı bir anlaşma gereksinimi ve sorumluluğundan doğmuştur denilebilir.

²⁹ İhsan Turgut, **Sanat Felsefesi** (İzmir: Üniversite Kitabevi, 1993), s. 44.

³⁰ Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü** (3. Baskı. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998), s. 142.

³¹ Karl Marx ve Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi [Feuerbach]**. Çev.: Sevim Belli (3. Baskı. Ankara: Sol Yayınları, 1992), s. 51, 52.

Görüldüğü gibi sanat, insanların birbirleriyle karşılıklı olarak bir düşünce, duygu, bilgi alışverişinde bulunabilmelerinde aracı rolü üstlenmekte, bu vasıta ile bireysel yaşamın toplumsallaştırılması işlevini de görmektedir. Sanatın iletişim işlevi, böylelikle, bütün diğer işlevlerinin gerçekleşebilmesinde de önemli bir rol oynamaktadır. Sanatsal yaratımın, sanatın bize yeni bilgiler, yeni yaşantılar, yeni değerlendirmeler kazandırma olanağına sahip olduğunu düşünebiliriz. Ancak, bizim sanattan bütün bunları alabilmemiz, sanat yapıtları içinde kendine özel yollarla işlenmiş olan sanatsal bildirimini anlayıp, kodunu çözmemize ve özümleyebilmemize bağlıdır. Böylelikle, bireyin kendi yaşamı için olduğu gibi, toplumsal yaşam için de sanatın rolü açıkça ortaya çıkmaktadır. Sanat, tek tek her insan için bir değer taşır; çünkü, her insanı, başka bir insanın manevi etkinliğinin içine sürükler ki o insan da dünyayı, sanatçı gibi daha derin ve duyarlı yorumlayabilme yeteneğine sahip olur.³²

Sanat, sözlü ve yazılı dilin iletişim olanaklarındaki sınırlılığını aşar. Çünkü dil, sadece o dili konuşan kesimin, ülkenin, bölgenin kendi aralarında anlayabilecekleri ve iletişim sağlayabilecekleri bir araçtır. Oysa sanat, kendine özel yolları kullanarak bütün insanlığa açık, her insanın anlayabileceği ortak bir dil sunar. “Platon’dan Tolstoy’a kadar birçok yazarın müşahade ettikleri gibi sanat evrensel bir dildir; hiç olmazsa formüller, öğütler veya emirler dilinden daha yaygın olarak anlaşılabilir. İnsanlar için daha çekici bir dil.”³³

Dilin esas görevi, kendine yüklenen bildirim insanlara iletmektir; oysa sanatın amacı, kendi içinde barındırdığı manevi anlam yoluyla, insanları harekete geçirmektir. Sanatsal bir imgenin coşkusal kapsamı, kendi biçiminden dışarı taşarak, sanatı algılayan insanın ruhuna işler. Yani karşılıklı anlaşma aracı olarak sanatın etkinliği dilin etkinliğinden yüksektir. Bir sanat yapıtının içeriğinin tam olarak verilebilmesi

³² Kagan, a.g.e., s. 460.

³³ Irwin Edman, **Sanat ve İnsan**. Çev.: Turhan Oğuzkan (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1966). s.74.

olanaksız olduğu için, bu içeriğin belli bir sanatsal-imgesel sistem içinde, resim, müzik, dans ya da başka bir sistem içinde yer alan nitelikler göstermesi gerekir. Sanat ne dille ne de herhangi başka bir sistemin iletişim yoluyla erişilemeyecek, başka hiçbir iletişim kanalıyla ulaşılamayacak bir yolla insanların birbirlerine yaklaşp biraraya gelmelerini sağlar. Yani sanatın toplumsal değeri, sadece bir karşılıklı anlaşma aracı olmasına değil, aynı zamanda, ilettiği kendine özgü bildirimin değerine de bağlıdır.³⁴

Sonuç olarak sanatın iletişim işlevi insanla çevresi arasında bir denge kurmasını sağlar. İnsanları bireysellikten kurtarır ve diğer insanlarla paylaşımını arttırarak toplumsallaştırır. Hangi çağda ve hangi toplumda olursa olsun insanla çevresi arasında hiçbir zaman tam bir denge sağlanamadığı için, her dönemde sanat topluma gerekli olmuş ve olacaktır; bu da toplumların gereksinimleri ve düşünce yapılarına bağlı olarak sürekli değişim gösterecek, sanata yeni görevler yükleyecektir. Sonuç olarak her zaman insanlığın iyiyi, doğruyu bulmasına, kendini yenilemesine yardım edecektir.

Ne var ki, toplumsal yaşamın verimli bir şekilde gelişmesi için, sanatın tüm işlevlerini özgürce ve kısıtsız bir şekilde görebilmesi; yani sanatın işlevlerinin birbirleriyle çatışması değil, birlikte uyum içinde iş görmesi, tıpkı insanın gerçek yaşamındaki ilişkileri gibi, devingen ve esnek olması gerekmektedir.

2. GÖRSEL SANATLARDA İLETİŞİM

Görsel sanatlar, insanın çevresindeki her şeyi görme duyusu aracılığıyla anlama ve kavrama gibi içten gelen kuvvetli, karşı konulmaz bir istekten kaynaklanır. Bu hem sanat nesnesini üreten, hem de izleyen (alıcı) için aynıdır. Bu durum, sanatçının

³⁴ Kagan, a.g.e., s. 461.

ürettiği bir sanat eseri için veya tamamen pratik günlük yaşamda kullanılmak üzere. bir fayda sağlamaya yönelik üretilmiş ticari tasarımlar için de geçerlidir ve her iki durumda da insanın görsel algılama güdüsüne ve buna bağlı gelişen hoşlanma duyarlılığına cevap verebilmelidir. Eğer vermiyor ise üretilen şey kısa sürede önemini yitirmek ve yok olmak durumundadır.

İnsanların büyük bir çoğunluğu tarafından görsel sanatların iletişim gücü ve etkileri tartışmasız kabul edilmektedir. Bazı kaynaklarca “görsel iletişim” olarak ifade edilen görsel sanatlarda iletişimin çözümlenmesi yani yapısının, işleyişinin. gelişim yasalarının ortaya konması ve tanımı, özellikle sanatla doğrudan ilgilenen sanat üreticisi ve alıcısı için daha da fazla önem taşımaktadır. İletişim, “iki birey arasında, bir göstergeler dizisi aracılığıyla sağlanan (simge, mitos, jest vs.) her tür duygu, düşünce, bilgi, anlam iletimidir.”³⁵ Latince “communicare” kökünden gelen “iletişim” kelimesi, dilimizde kominikasyon, bildirişim, haberleşme gibi kelimelerle de ifade edilmektedir.³⁶

İletişim kendiliğinden bir olgu olarak insanla aynı yaşa sahiptir. Çünkü insan. yeryüzünde varolduğu zamandan itibaren yaşamını sürdürebilmek için çevresiyle bir şekilde iletişim kurma ihtiyacı duymuştur ve genetik olarak da insan bildiğini. duyduğunu, gördüğünü, sezdiklerini, hissettiklerini kısaca içsel ve sosyal yaşamından edindiklerini çevresine sürekli aktarma ihtiyacı duyar. Bunun psişik sebepleri ve sosyal nedenleri vardır. Kısaca, iletişim toplumsal yaşamın vazgeçilmez bir zorunluluğudur. Gerbner, “iletişim, mesajlar aracılığıyla yapılan sosyal etkileşim olarak tanımlanabilir”³⁷ der.

³⁵ Ertuğrul Özkök, **Sanat İletişim ve İktidar** (Ankara: Tan Yayınları, 1982), s.13.

³⁶ Ali Püsküllüoğlu, **Arkadaş Türkçe Sözlük** (3. Baskı. Ankara: Arkadaş Yayınevi, 2000), s. 161. 435, 488.

³⁷ Denis Mc Quail ve Sven Windahl, **İletişim Modelleri**. Çev.: Mehmet Küçük Kurt (1. Baskı. Ankara: İmaj Yayınları, 1993), s. 5.

Hangi duyumu ile olursa olsun, bir etkiyi alan birey ile, etki kaynağı arasında bir iletişim kurulmuş olur. Böylece kaynaklardan her etkilenim iletişim ya da her iletişimde bir etkilenim vardır denilebilir.

İletişimde hedef bireylerdir. Nesnelere ise, kurulan iletişimde aracı rolü üstlenirler. Amaç bireylere, “anlatmak, tanıtmak, göstermek, yaşatmak, ruhsal ihtiyaçları karşılamak, haz aktarımı yapmak” gibi temel öğeler bulunur. İletişimi başlatan kişi, duygu, düşünce gibi zihinsel etkinliklerini, bilgilerini, deneyimlerini kendisini etkileyen ruhsal kazanımlarını ve sorunlarını başkalarına anlatmak ister. Bu isteğin alıcı tarafından anlaşılması ise, iletişimin işlevini yerine getirdiğini ve iletişimin tamamlandığını gösterir.

Sanat da; insanın insanla, insanın doğayla ve tinselliğiyle olan ilişki-çelişki-problemlerinin, sanatsal değerler içerecek şekilde, doyurucu-dengeleyici çözümlenmesi biçimidir. Bu çözümlenme esnasında oluşan etki-tepki ilişkilerinin bilgisini kodlama ise sanat, bilginin başkaları tarafından algılanıp okunması işi ise, bir iletişimdir. Bu etkinlik birbirinden bağımsız olmayan bir süreçtir. Biri olmadan diğeri olmaz. Sanatsal yaşamın gelişmesi, devamı için sürekli birşeyler araştırılır, oluşturulur ve iletilir. Sanatsal iletişim, varlığın ve yaşamın özüne, yaşamı devam ettirme gerekliliklerine biyolojik ve psikolojik yaşamın doyurucu üretimine ait sanatsal bilginin iletimidir. İnsan yaşamını ve toplumsal davranışlarını bu bilgi edinme ve aktarma sistemiyle düzenler. İnsan bu iletilen bilgilerden ihtiyacı olanı seçip alır.

İnsanın bir başka insanla ve doğayla olan ilişki ve çelişkilerine bağlı olarak, sanatsal değerlerle kazanmış bilgiyle kurulan iletişim sanatsaldır. Bu süreci görsel yollardan anlama ve kavrama ise görsel iletişimdir. Bu iletişimde egemen olan duyum, beş duyu içinde izlenimleri en iyi kavrayan görme duyusu ve algısıdır; çünkü sanatçılar özellikle de ressamlar bu duyularının sayesinde, bir zamanlar gördükleri, ama artık yaşamayan kimselerin portrelerini çizebilecek kadar güçlü bir iç imge yaratma gücüne sahip olurlar.³⁸ Ayrıca görsel iletişim bir yanı sıra “genel” iletişimdir. Çünkü birden fazla bireye etki eder. Etkiyi alan bir seyirci kitlesi vardır.

³⁸ Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor*. Çev.: Suat Taşer (Ankara: Dost Kitabevi, 1988), s. 147.

Amerikalı siyaset bilimci Harold D. Lasswell, 1948 yılında kaleme aldığı makalesinde,

Bir iletişim eylemini tanımlamanın en uygun yolu aşağıdaki sorulara cevap aramakla bulunabilir,

Kim

Ne diyor

Hangi kanalı kullanıyor

Kime

Ne gibi etki uyandırıyor?³⁹ der.

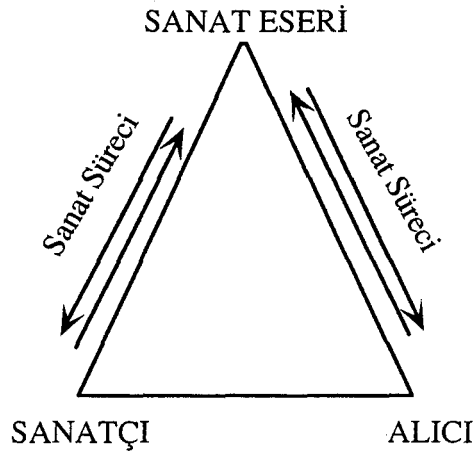
Laswell formülü olarak bilinen bu cümleyi grafik modeli şekline getirecek olursak şu diagram ortaya çıkar:

Kim → Neyi Söylüyor → Hangi Kanalda İletişim Ortamı → Kime Söylüyor → Hangi Etki Düzeyinde

Şekil 1. Laswell Formülü

Denis Mc Quail ve Swen Windahl, **Kitle İletişim Çalışmaları İçin İletişim Modelleri**, (2.Baskı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1996), s.19.

Bu modeli sanat alanına uyguladığımızda ise şu üçgene ulaşırız:



Şekil 2. Sanatçı, Sanat Eseri, Alıcı Üçgeni

Eriñç, a.g.e., s. 20.

³⁹ Aynı, s. 15.

Daha açık bir ifade ile; 1) Verici (sanatçı, sanatsal bilgiyi aktaran kişi), 2) İleti (üstüne kodlanmış bilgiyi taşıyan nesne, sanat eseri), 3) Alıcı (etkiyi görsel yolla algılayan birey, seyirci).

2.1. Sanatçı (Verici)

Sanat eserinin yaratılmasında kuşkusuz birinci koşul sanatçıdır. Henr Lefevbre sanatçıyı, sanat yapıtı yaratıcısını “kendini duygularla algılanabilir bir nesnede ortaya koyma ve gerçekleştirme ihtiyacını bir eğilim olarak, temel bir gereklilik olarak duyan insan”⁴⁰ olarak tanımlar. Yani bütün birikimlerini, sanatsal yaratı sürecine yöneltmiş bireydir ve görsel iletişimin oluşması için, “verici” konumundaki birey, sanatçı şarttır. Verici, mesajı kodlayan, tüm duyularını ve beyinsel potansiyelini kullanmasını öğrenmiş bireydir. Bu birey sıradan insanlardan ve sıradan yaşam biçimlerinden, alışkanlıklardan daha farklı bir bireydir.

Sanatçı şüphesiz yapıtında kendi düşüncelerini, duyarlığını, kendi kişisel manevi yaşamını ifade eder. Ancak toplumsal yaşam sanatçıyı öylesine kuşatmıştır ki, bilerek ya da bilmeden kendi kişisel gizli yanlarını ifade etmeye çalıştığı zaman bile toplumsal olan şeyleri ifade etmiş olur. Caudwell’in “İnci nasıl istiridyenin ürünüyse, sanat da toplumun ürünüdür; sanatın dışında durmak, toplumun içinde durmaktır”⁴¹ sözü sanatın ve sanatçının toplum dışında kalmasının imkansızlığını anlatır.

Platon, “Şölen” dialoğunda sanatçıyı toplum için önemli, yararlı ve yol gösterici (klavuz) olarak tanımlar ve sanatçı aracılığı ile toplum üzerinde etkin olunabileceğini ileri sürer.⁴² Sanatçılar yaşadıkları çağın önünde giden, kendilerine özgü bir

⁴⁰ Doğan, a.g.e., s.161.

⁴¹ Christopher Caudwel, **Yanılsama ve Gerçeklik**. Çev.: Mehmet H. Doğan (1. Baskı. İstanbul: Payel Yayınevi, 1974), s.18.

⁴² Eflatun, **Şölen**. Çev.: Azra Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu (7. Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998), s. 36, 37, 101.

karaktere sahip, topluma ve insanlığa seslenebilen ve onların özlemlerini dile getiren. sırlarını keşfeden kişilerdir. İnsanlar bu yönlerinden dolayı sanatçıyı, bir “deha” olarak görürler. Yalnız “deha” sözünü bir gizilgüç olarak algılamamak gerekir. Buffon’un “Deha uzun bir sabırdır” sözü, “deha”nın dünyaya ait bir varlık oluşunu anlatır ve yaratma ediminin de ne kadar karmaşık, zor olduğunu gösterir. Sanatçı bu “deha” olma özelliğiyle, üstün bir görme ve kavrama gücüne sahiptir ve bir insanın güçlülükle çok kötü yapabildiği şeyleri, daha iyi ve daha kolay yapabilme yetkinliğindedir.⁴³ Çünkü sanatçı, diğer insanların ruhunda biçimlenmemiş dağınık bir şekilde bulunan şeyleri cisimlendirebilme gücüne sahiptir. İnsanlar da sanatçının keskin görüşüne hayranlık duyar ve onun ortaya koyduğu yapıtlarda kendilerine ait birşeyler bulurlar. Sanatçıya karşı duyulan hayranlık ve saygınlığın arkasında, insanların onu. yaşamları için bir yardımcı olarak görmeleri düşüncesi yatar.⁴⁴ İhsan Turgut. sanatçının “... önce sanata, yani kendisine karşı ödevlerini öğrenmeli, kendisini çok yüksek bir idealin hizmetinde imiş gibi saymalı, kendisi üzerinde çalışmalı, ruhunu eğitmeli zenginleştirmelidir ki, hünerin kaplayacağı birşey olsun ve meçhul bir elin kaybedilmiş eldiveni gibi, bir elin nafiye ve boş görünüşü olmasın”⁴⁵ der.

Kişilik olarak sanatçının sahip olduğu kendine özgün nitelikleri sanatçının yaratıcılığının temelini oluşturur.

“Sanatsal bir yaratımda, sanatçının kişiliğinin kendini ifade etmesinden söz ettiğimiz zaman, söz konusu olan şey, hiçbir zaman sanatçının günlük yaşam içinde sürdürdüğü alışılmış kişiliği değildir. Burada sözü edilen “sanatçı kişiliği”dir. Yani yarattığı yapıt üzerinde bilerek veya bilmeden yerleştiği kendi fikirsel kişiliğidir.

Sanatçının insan yanı ile sanatçı kişiliği arasında aslında çok büyük ayrılıklar yoktur. İkisi arasında doğal olarak bir bağlantı vardır. Çünkü ikisi iç içe girmiştir. Ancak sanatçı yanı günlük insan yanından ağır basar. Bir sanatçının sanatçı kişiliği ne denli büyükse, ..., ortaya koyduğu yapıt da o denli önemli olur. Sanatçının kişiliğinin bu iki ayrı yanı kimi zaman çelişmelerle, kimi zaman da tam bir uyum içinde oluşur. Bu değişimi etkileyen en önemli faktör, sanatçının içinde yaşadığı

⁴³ Afşar Timuçin, *Estetik* (3. Baskı. İstanbul: İnsancıl Yayınları, 1998), s. 140,141.

⁴⁴ Ersoy, a.g.e., s. 16.

⁴⁵ İhsan Turgut, *Sanat Felsefesi* (İzmir: Üniversite Kitabevi, 1993), s.130.

toplumsal koşullardır. Çünkü sanatçının gerek günlük yaşamdaki benliği, gerekse lirik-şiirsel şekildeki ikinci kişiliği, toplumsal çevrede, bu çevrenin kendi karakteristik yaşam ve düşünce yapısı içinde⁴⁶ gelişir.

İnsanın varoluş koşullarından biri de, çevresiyle iletişim kurma güdüsüdür. Yaşadığı doğasal ve sosyal ortamda edindiklerini, dışındaki insanlara anlatma ihtiyacı duyar. Yine her insan, dışındaki insanların duygu ve düşüncelerini bilme dürtülerini daima yaşar. Tüm güdüler ve dürtüler, doyum isterler ve doyuma ulaşıldığında haz, keyif yaratırlar. Bu da insanın genetik yapısında vardır.

Bir sanat etkinliğinde verici ilettiği iletinin hedefini, sanatsal yoğunluğunu iyi seçmek zorundadır. Doyum yaratmayan sanat nesnesi, iletişimi engeller. Sanatçı özel olarak elde edip, sentezlediği bilgiyi kodlayacağı, alıcının görme duyularına etki edecek biçimleri bulmak ve uygulamak zorundadır. Etkili ve kalıcı bir iletişim ancak alıcının duyularına ulaşmakla mümkündür. Bu nedenle sanatçı, çok özel “verici”dir, fizyolojik ve psikolojik olarak yeterli, yaptığı işe yatkın ve eğitilmiş, birikimli, estetikle yoğurulu, bilgisini biçimlendirmeyi bilen, bilinçaltı, bilinç ve üstbilincini tanıyan, zorlukları sezip-kavrayan “yaratıcı” insandır. Sanatçının bitmez tükenmez merakı onun her olay ve nesneye yaklaşımını belirler. Meraklılık, isteklilik, ideolojik, ahlaki, politik tüm etkilerden, kalıpedeğer düşüncelerden bağımsızlaşmayı, yaşamsal ilişkileri özgürce özümseyip, ilginç, özgün, yeniyi yaratacak bilgiyi edinir. Özgür düşünüp, özgür davranmayan ve özgürlüğü özümseyip, yaşam biçimine dönüştüremeyen insan yaratıcılığa ulaşamaz ve mesaj kodlayamaz. Meraklı, özgür, yaşamı seven sanatçı, yaşadığı ortamın problem ve çelişkilerini izler, algılayıp-kavrar, maddeyi yeniden düzenler, bütünler üretme ve nesnelleştirme yoluna gider. Yalnız oluşturduğu kendine özgü olmalıdır. Bütün bunları uygun koşullarda ve uygun malzemeler ile görünüre dönüştürmek, mesajı kodlamak; tekniğe ve malzemeye hükmetmek sanatçının görevidir. Çünkü tekniği ve teknolojiyi

⁴⁶ Ersoy, a.g.e., s.14.

uygulayamayan sanatçının başarılı olma şansı azalır. Diğer tüm sanatların üstüne, görsel sanatların çıkmasını sağlayan temel özellik “teknîğe hükmeden” sanatçıların bu alanda, “meta”yı insanileştirmeyi, tinselleştirmeyi başarmalarındandır.⁴⁷ Sanatçılar her dönemde aynı malzemeleri kullanmışlar, ama sürekli bir yenilik getirmişlerdir. Tüm sanat ürünleri bir ekonomik değer içerir. Bu sanat nesnesini belirleyen, temel nitelik değildir. Sanat nesnesini, sanat nesnesi yapan özellikler algısal kaynaklı niteliklere bağlıdır. Eğer bu niteliklere teknik egemen olursa, nesne herhangi bir nesne veya “meta” olur. Sanatçının amacı; sanatı yaşamak ve sanatsal doyumdur. Sadece aklın egemenliği değil, aklın da içinde yer aldığı algısal yaratıcı düşüncenin bütünlüğüdür; sanatçı, tekniği ve teknolojiyi de kullanarak, iletişim nesnesini yaratır. Sanatsal iletişimin “verici” bireyi, işte böyle tüm düşünsel ve maddesel elemanları ustaca örgütlemiş bir yapıdadır. Neyi nereye kadar götüreceğini, anlık durum ve rastlantılardan nasıl yararlanabileceğini iyi bilir. Sonuçta en güzel, en farklı, daha önce görülmemeyen, yeni özelliklerin sanatsal iletişimde kodlanabilmesi olanağı doğar.⁴⁸ Böylece sanatçı bir iletişimci olur ve iletişimde eseri yaratan vericiyle başlar. Görsel, sanatsal iletişim, mesajın kodlandığı özel nesneyi üreten yaratıcı (sanatçı) olmadan asla olamaz.

2.2. Sanat Eseri (İleti)

Görsel iletişimde, sanatçı (verici)dan sonra; duygu ve düşüncelerin nesneye dönüştüğü eser, iletiyi taşıyıcı, ikinci önemli unsurdur. Sanat eseri, görsel iletişim elemanlarının somutlaşp, sanatsal biçimlendirme değerleriyle var edilen, aynı zamanda maddeye de dayanan nesnesidir. Sanatçının tamamen kendi yaratıcı gücüne dayanarak ortaya çıkardığı,⁴⁹ sanatsal öğelerin egemenliği altındaki nesnedir.

⁴⁷ Faruk Atalayer, *Görsel Sanatlarda Estetik İletişim* (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1994), s. 136, 137.

⁴⁸ Aynı, s. 138, 139.

⁴⁹ Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü* (4. Baskı. İstanbul: Toplum Yayınevi, 1980), s. 37.

Her yapıt toplumsal etkenlerle oluşur; çünkü sanatçı da toplumun bir parçasıdır. Sanatçı çevresinde gördüğü her şeyi eserleriyle yorumlar; bu bazen güzellikleri yorumlama şeklinde olurken, bazen de toplumun aksayan, kötü giden yanlarını ifade etme biçiminde olabilir. Yalnız sanatçı eserine hangi konuyu alırsa alsın, eser konuyu her zaman sanatsal açıdan farklı bir güzellikle en iyi işler. Bu düşünceyle Boileau:

“‘Sanatın aynasında güzelleşmeyen hiçbir canavar yoktur’ der... Sanat yapıtı, doğada gördüğümüz... herhangi bir varlık değildir. Doğadaki varolanları insanlar hazır bulur, oysa sanat yapıtı özel bir çaba ve etkinlik sonucu ortaya çıkar. Bir şiir, bir resim ya da bir müzik parçası herşeyden önce düzen işidir. Her düzen içinde birbirinden farklı parçalar vardır. Sanat yapıtındaki birlik, bu farklı parçaların tutarlı ve mantıklı bir şekilde, birleştirilmesi ile sağlanır. Buna göre sanat yapıtı tesadüflere dayanan olaylara değil, özel olarak seçilmiş mantıksal bir biçime sokulmuş olaylara dayanır. Sanat yapıtını kavramak için görüntüden başlayarak derinlemesine inmek gerekir. Sanatçının hayalgücünün yardımı ile ulaşılmış bir iç yapı ile dış dünya arasındaki karşıtlıklar uzlaşarak estetik güzeli meydana getirir. Bu karşıtlıkların harmonisinden (uyum) sanat doğar.”⁵⁰

Yani boya, taş, ses ve söz ile sanatın içeriğini, içsel biçimini, dışsal biçimle, madde ile somutlaştırmaktır. Bu da eserin dış yapısından başlayarak önce biçimin yorumlanmasına, sonra içeriğe ve sonra da içerikten yola çıkarak “öz”ü bulmaya dayanır. Sanat yapıtı bir yanı ile gerçeğe dayanır, gerçek nesnelerin görüntüsüdür. diğer yanı ile bir anlam varlığıdır. İki ayrı varlıktan oluşmasına rağmen tam bir birlik içindedir. Bu birlik sayesinde bireysellikten bütünlüğe ve genelliğe ulaşılır.

Sanat yapıtı bilinçli bir üretilir. Sanatçı eserini üretirken planlı, disiplinli, iradeli ve yaptığı işin bilincinde olmalı ve hiçbir şeyi rastlantıya bırakmamalıdır. Ancak kimi zaman umulmadık bir zamanda tesadüfen ortaya çıkan bir olay veya düşünce, sanatsal yaratım sürecine daha önce planlanmamış bir katkı da sağlayabilir.

Sanat yapıtı estetik bir objedir.... Estetik objenin temelinde estetik bilgi bulunur. Estetik bilgi doğrudan doğruya sezgiye dayanan bir bilgidir. Bir ağacı resimleyeceği zaman, sanatçı tarafından ağacın görülmesi, ağacın bilgi objesi olarak kavranmasını gösterir. Bu bakımdan bir tuval üzerindeki manzara ile doğadaki gerçek manzara aynı şey değildir. Doğadaki gerçek olan bir

⁵⁰ Ersoy, a.g.e., s. 20.

varlıktır, resimdeki manzara ise bir görünüşten ibarettir.... Belki benzerlikleri olabilir, ama tuvaldaki resme bakan, onu salt bir “resim” olarak kabul eder.⁵¹

Birinde gerçek dünya, diğerinde yaratıcılık ve estetik biçim hakimdir. Gerçek dünyadaki nesnelere zaten nesne olarak vardır ve her insan o nesne hakkında birşeyler söyleyebilir; fakat sanat yapıtı bir çözümlenmedir. Doğayla sanat arası bir köprüdür.⁵² Sanat nesnesi, mesajın taşındığı, özel bir yapıttır.

Görsel iletişimde, sanat nesnesi, sanatçı zihninin ürettiği, estetik değer öğeleri: alıcıyı cezbeden, merak uyandıran bir nesnedir. Bu nesne algılanırken, gizli bir çekimle ona yaklaşılır; daha önce hiç yaşanmamış, kopyası olmayan, olsa da yine de kendisi olarak bir tane olan, yeniden üretilmiş biçimlerine hiç uymayan yepyeni bir etkinlik olarak kavranır. Afşar Timuçin’in deyimiyle “... bizi durmadan bir serüvene çağırır”⁵³ ve her tekrarında aynı heyecanlar yaşanır. Bu nesne madde olmayı aşmış bir nesnedir; salt ekonomik ya da doğal nesne, ne kadar çekici olursa olsun, ihtiyaç duyulanı yerine getirdikten sonra iletim etkisi biter ve bildik nesnelere dönüşürler. Oysa mesajın kodlandığı sanat nesnesi ise, orjinalliği, güzelliği ve sanatsal etki gücüyle, asla özlem duyulmayan nesne durumuna düşmez. Sanat nesnesi ile kurulan her iletişimde, heyecan ve yeni bilişimler, tekrar tekrar yaşanır. Çünkü sanat nesnesi artık bir meta değil, alıcının sanatsal yaşamını harekete geçiren bir bildirim kaynağıdır. Yani kısaca sanat nesnesi; özel, taklit olmayan, alıcıyı derinden saran, zorlu yollardan geçilerek elde edilmiş, yeni kavram, değer ve semboller içeren, kendine özgü bir gerçekliktir. Bu nesne, özel bir dilin öğeleriyle inşa edilmiş, uslubuyla, alıcısına ulaşmadaki başarısıyla ön planda; madde olarak değeri geri planda kalmış, topluma mal olmuş bir sanat nesnesidir.⁵⁴

⁵¹ Aynı, s. 21.

⁵² Nurullah Berk, **Resim Bilgisi** (4. Baskı. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1982), s. 32.

⁵³ Afşar Timuçin, **a.g.e.**, s. 150.

⁵⁴ Atalayer, **a.g.e.**, s. 140.

Görsel iletişimde ilgi odağı sanat eseri olduğundan, sanatçı, iletiyi en iyi ifadelendirecek anlatım malzemelerini çok iyi değerlendirip organize etmek zorundadır. Çünkü iletinin dili, özel işaret, sembol ve sanatsal öğelerle maddeleşmektedir. Bunlar doğrudan göze hitap ederler. Biçimsel düzen, denge, bütünlük, anlatımda uygunluk, ritim, hareket; öğelerin ve değerlerin uyumu, biçim verme ve değerlendirme ilkeleriyle kullanılmış görsel öğeler iletişimi anlaşılır hale getirir. Eserdeki ileti öğeleri görme duyusu ile beyne ulaşır. Bundan dolayı sanatçı (verici) eserdeki iletiyi duymalara bağlı olarak “algılama” boyutuna ulaştırmak zorundadır. Ancak iletinin, hedeflenen alıcıların dikkatini çekecek biçimde kurulması, sunulması sanatçı (verici) için oldukça güç bir süreçtir. Ön koşul olarak ileti, elde edilebilir, erişilebilir bir ortamda olmalıdır.⁵⁵ Bu nedenle sanat eserinin sergilendiği, iletişim mekanını iyi görme, uygun ses, ışık ortamı, uygun uzaklığın iletinin gücünü ve etkisini arttırdığı unutulmamalıdır.

Görsel iletişim nesnesinin amacı; bilgi aktarma, yeni çözüm, yeni dünya görüşü. evrene ve topluma yeni bir bakış, değişim, yeni norm ve yaşam tarzlarını anlatma, yönlendirme, paylaşma vb. gibi pekçok evrensel faktörleri içerir. Bunlar maddeye dayalı değerleri aşan, sanatsal ve toplumsal değerlerdir.

Görsel sanat eserinin, iletişim içindeki işlevi; kişilerin insan cinsinden, çevreden ve teknik kirlenmeden doğan “yabancılaşma” duygusunu yenmesini kolaylaştırır, insanı daha sonra yaşayabileceği sorunlar karşısında deneyimlendirir. görsel zenginlik yaratır. Bireyin kendi içinde, sanatsal kavrayış yoluyla yeni bir değer-biçimin varolmasını sağlar, hem birey hem de toplum için faydalı ve güzeldir. Görsel sanat eserleri düşlerimizi, içimizde olup da farkedemediğimiz gizli şeyleri (düşler, hayaller, fantaziler, imgeler) ortaya çıkartırlar ve bunlar doğuşla gelmez. genetik olarak intikal etmezler. Bunlar bilincin altında yer alırlar. İşte görsel iletişimin

⁵⁵ Metin İnceoğlu, **Tutum Algı İletişim** (1. Baskı. Ankara: Verso Yayınevi, 1993), s.42, 43, 44.

sanat nesnesi alıcının bu yanlarını etkiler ve bunları da kendilerine özgü dillerini kullanarak yaparlar.

2.3. Alıcı (Seyirci)

Sanatta iletişimin üçüncü elemanı “alıcı”dır. İletişimin gerçekleşmesi için, önce sanatçı (verici), daha sonra eser (iletiyi taşıyan eser), ardında da iletiyi alıp çözen, kavrayan birey (algılayıcı) şarttır.

Alıcı, “... bir sanat eseri ile teke tek ilişki kuran sanatsevere... denir. Yani, bir öyküyü okuyan, filmi seyreden, bir konseri dinleyen, bir resme bakan kişi alıcıdır. Alıcı, satın alan anlamında değil, bir sanat eseriyle doğrudan etkileşime giren kişi anlamındadır. O halde her alıcı bir sanatseverdir ama, her sanatsever alıcı değildir.”⁵⁶ Çünkü sanat eserinin birey tarafından alınması, o eserin dilinin çözümlenebilmesine bağlıdır. Pek çok insan sanat eseriyle karşılaşmaktan hoşlanır. fakat pek azı eserin kendi yapısı içinde barınan anlamı, iletiyi çözerek alabilir. Görsel iletişimde de etkili, kalıcı sonuç ancak alıcının varlığı ile ortaya çıkar. Tamamen görsel malzeme, olanak ve öğelerle kodlanmış anlamın, algılanıp kavranması, değerlendirilmesi ancak “alıcı” ile mümkündür.

Bir insanın belli bir yönde eyleme geçebilmesi için ön koşul; o insanın o yönde bir alternatifin varlığını bilmesi ve bu bilgiyi algılamasıdır. Bu nedenle örneğin; bireyin belli bir ürünün tüketicisi, belli bir görüşün yanlısı durumuna getirilebilmesi için, konu ve içeriği hakkında iletilen bilgileri algılayabilmesi gerekir. Kısaca insanın dış dünyadaki soyut/somut nesnelere ilişki kurması, bunlar hakkında bir takım yargılarda bulunması, bu nesnelere ilişkin bir davranış benimsemesi, bu nesnelere algılaması ile başlar.

“Algılama, dış dünyamızdaki soyut/somut nesnelere ilişkin olarak aldığımız duyuşsal (sensible) bilgi (enformation)dir. Algılamayı duyuşsal bir bilgilenme olarak tanımladığımızda, beş duyu organımız aracılığı ile, duyma, tadma, görme, koklama, dokunma duyuları yardımı ile dış dünyadan bilgi edinmeyi söylemiş oluruz.

⁵⁶ Sıtkı M. Erinç, **Sanatın Boyutları** (1. Baskı. İstanbul: Çınar Yayınları, 1998), s.65.

Algılamayı bu bağlamda irdelediğimiz zaman, yalın olarak insanın fizyolojik bir yanından söz etmiş oluyoruz. Çünkü beş duyu organı, özürsüz olmayan tüm insanlar için ‘eşit’ değerdedir. Yani normal olarak insanlar aynı şeyi görür, aynı kokuyu alır, aynı sesi duyar.”⁵⁷

Ancak algılamada söz konusu olan bir sanat nesnesinin algılanması ise; o zaman üzerine anlam yüklenmiş, kodlanmış nesnenin algılanması özel bir algıyı, yani “sanat algısı”nı gerekli kılar.

2.3.1. Alıcı ve Sanat Algısı

“Her üretim, bir tüketimi varsayar. Sanat bir üretim, ürünü de sanat ‘eseri’ ise, bu ürünün bir tüketicisi olmalıdır... Bir üretim süreci, nasıl ancak tüketim gerçekleştiği zaman gerçek anlamda tamamlanıyorsa, sanat eseri de ancak tüketicisine eriştiği zaman potansiyelini gerçekleştirir.”⁵⁸ Bu da ancak o eserin algılanmasıyla mümkündür.

Bir sanat eserinin algısı, eserin sanatçı zihninde kurulması ve eserin yaratılmasıyla başlar; o eserin sanatsal bir bildiri alıcısına ulaştırdığı zamana kadar da sürer. Yalnız bu sanat eserinin etkinliğinin bittiği anlamına gelmemelidir. Sanat eserinin algılanması yani tüketilmesi, o eserin yeniden üretilmesini gerekli kılar. Sanıldığı aksine sanat eserinin tüketilmesi onu bitirmez, tüketmez. Çünkü eserin algılanması, tüketicinin eseri zihninde yeniden inşa etmesini gerektirir; yani alıcı sanat eserini tüketirken aynı zamanda üretir de. Bu nedenle sanat eseri algıyla tüketilemeyen bir şeydir ve özünde sadece birileri tarafından algılanmak için üretildiğinden, diğer günlük kullanım nesnelerinin üretiminden ve tüketiminden farklılık gösterir. Ayrıca eserin algılanması birey ve toplum için de önemlidir; sonuçta bir sanat eseri ancak algılanabildiği sürece tüm bireysel ve toplumsal işlevlerini yerine getirebilir.

⁵⁷ İnceoğlu, a.g.e., s.42.

⁵⁸ Belge, a.g.e., s.325.

Bununla birlikte eseri algılayan bireyin daha önce edinmiş olduğu kendine özel duygusal ve yaşamsal birikimleri, algılamanın şeklini doğrudan veya dolaylı olarak etkiler. Bunlar; yönlendirme sistemleri, beğenin rolü, sanat dili, yatkınlık ve algılayıcı kişiliktir.⁵⁹

2.3.1.1. Sanat Algısında Yönlendirme Sorunu

İnsan psikolojisi, sürekli çeşitli etkenlerin etkisine ve yönlendirmesine açık ve hazır bir durumda bulunur. Bu davranış biçimi insanın genetik yaratılışında vardır ve yaşamı boyunca da duygusal ve düşünsel etkinliklerini yönlendirir.

“Bir sanat yapıtının algılanışı üstüne özgün bir yönlendirme, daha bir tiyatroya, bir konsere, ... müzeye ya da bir sergiye gidildiğinde başlar; orada hazır bulacağımız... bir sanatsal etki olup... bu ‘hazırolma’ hali kural olarak bilinçsiz bir şekilde başlar. Bu gibi vericiler daha başında, ‘tragedya’, ‘komedy’, ‘güldürülü oyun’ ... vs. gibi sanat tarzlarının açıklanışı olabileceği gibi; filarmoni ya da varyete, tiyatro ya da sirk, opera ya da operet tiyatrosu gibi o algılamanın geçtiği yerin kendisi de böyle bir vericilik işlevini görebilir. Son olarak da, ilanlardan ya da gazete eleştirilerinden aldığımız haberler, dostların ve tanıdıkların tavsiyeleri, böylesine vericiler olabilir. Bir yapıta ilişkin hiçbir vericinin olmadığı,... önceden hiç bilmediğimiz, yepyeni bir filmi izlediğimiz... bir romanı okuma durumunda kaldığımız da olur. Bu durumda, algılama süreci, yönlendirmeyi, yani o yapıtın özünü bize açacak anahtarını bir başımıza aramakla başlar.”⁶⁰

Alicının sanat yapıtı karşısındaki tavrını maddeleyecek olursak; 1. Alıcı, karşılaştığı sanat eserinden keyif ve haz alacağı düşüncesiyle (hedonist) bir yönlendirme içine girer, 2. Alıcı, diğer dinleyicilerle veya izleyicilerle birlikte, yapıtın yaratıcısı (yaratıcıları) ile doğrudan alış-veriş, kurma düşüncesiyle bir iletişimsel yönlendirmeye girer, 3. Alıcıda, kendisinin önceden hiç bilmediği veya hakkında az bilgiye sahip olduğu bir yer, ülke veya konu üstüne daha fazla “bilgi edinmek” düşüncesiyle yapıta yönelme olabilir, 4. Alicının kendisinde mevcut olan değer yönlendirmelerine

⁵⁹ Kagan, a.g.e., s. 428.

⁶⁰ Aynı, s. 428, 429.

yakın bulduğu kişi ve olaylara karşı ilgi gelişebilir, 5. Alıcı, kendisinde mevcut sanatsal anlayış ile, karşılaştığı eser arasında “ortak yaratım” kurabileceği umuduyla esere yönelebilir. Burada özetlenen bu beş yönlendirme tarzı; yapıtın sergilendiği ortama, yapıtın alınışına, alıcının kendini hazırlayışına, alıcının kendi karakterine, ilgisine, sanatsal yetişimine ve daha pek çok kişisel ve çevresel faktörlere bağlı olarak etki altındadır. Yalnız alıcı bu türden bir yönlendirme içine girdiğinde “tek yanlı” yönlendirmenin hatasına düşmemelidir. Tek yanlı yönlendirmede alıcı, eserin dış biçimini çözmeden yapıtın içeriğini kavramaya çalışır (örneğin boyanışa ve kompozisyona bakmadan bir resmin konusunu çözmeye çalışmak gibi) veya bir başka aynı derecede yanlış yönlendirmede ise bütün dikkatini dış biçim üstüne yoğunlaştırır ve iç biçime, konunun gelişimine dikkat etmez. Şüphesiz her iki durumda da eserin kısmen algılanacağı unutulmamalıdır.⁶¹

Bununla birlikte doğru yönlendirilmiş sanat algısı ve sanat eğitimi insanlara sanatsal biçimi tam detaylı çözmeyi ve biçim içinde barınan kodlanmış sanatsal iletinin anlamını doğru kavramayı öğretir.

2.3.1.2. Sanat Algısında Beğenin Rolü

Beğeni, “insana bir şey için güzel veya çirkin hükmünü verdiren duygu; güzeli çirkinden ayırma yetisi”⁶² olarak tanımlanabilir.

Sanat algısında “beğeni”nin rolü üzerine önemli düşüncelerin gelişmesi özellikle 18. y.y.’da görülür. Bu yüzyıl içinde pek çok düşünür “beğeni” hakkında araştırma yapmış ise de bu düşünürler içinde en etkin fikirler Immanuel Kant tarafından ortaya konulmuştur. Kant’a göre: ... “‘Bu tablo, bu şiir, bu heykel güzeldir’

⁶¹ Aynı, s.428-431.

⁶² Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük** (5. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, Sayı: 293. 1969), s. 92.

dediğimde ondan duyduğum haz, sadece benim duyduğum bir haz ve hoşlanma değildir, tersine onları herkes güzel bulacaktır, ondan herkes aynı hazzı duyacaktır. çünkü böyle bir hoşlanma ve haz, bütün insanlarda ortaktır, bütün insanlarda birey-üstü bir yeti halinde zorunlu olarak vardır. Bundan ötürü de, estetik yargılarının, beğeni yargılarının bir ‘zorunluluğu’ ve ‘genelliği’ vardır”⁶³ sözleriyle bütün insanlarda ortak bir beğeni yargısının olduğu savunulur. Oysa “beğeni” kişiden kişiye değişen bir zihinsel yetenektir. Bu durumda, insanlardaki “beğeni” hakkında genelleme yapılabilecek tek ortak yan belki de herkesin, özel duyulara dayalı bir beğenisinin olduğudur.

“... Kuşkusuz, beğenin de temelinde, tıpkı öbür yaratıcı istidatlar için olduğu gibi, bireyin kendi doğuştan bir yeteneği yatar. Bu yetenek yetiştirilip geliştirilebileceği gibi, körleştirilebilir de: şu ya da bu doğrultuda gelişebilir, ama, psikolojik temeli hep insanın özgül yapısında barınan bir şey olarak kalır... Stanislavski’nin, yalnız istidatlı oyuncular değil, ama aynı zamanda istidatlı izleyiciler de olduğunu söylemesi boşuna değildir. Öyle ki, müzikten, resimden, danstan, şiirden anlama yeteneği ve bu sanatları sevme daha çocukluktan başlar ve tıpkı sanatsal iş yapmak için olduğu kadar sanat işini algılamak için de daha doğuştan bir istidatın kendini belli etmesi gerekir. Algıyla ilgili bu yetiye ‘beğeni’ denir.”⁶⁴

2.3.1.3. Sanat Algısında Dilin Çözümlemesi

Sanatçının duygu ve düşüncelerini ifade etmek için oluşturduğu bir resim, eğer “... kendi içinde belirli bir şiirsel düşünce taşıyorsa ve yapının imgesel biçimi, bu düşünceleri bakan kişiye iletecek bir dil işlevi görüyorsa, o zaman, bakan kişinin de herşeyden önce, ressamın kendisiyle konuştuğu “dili anlaması” gerekir. Yani, resimde canlandırılmış olan nesnelere üstüne bir bildirimde bulunma yerine, o ressamın bu nesnelere nasıl değerlendirdiği, tasarladığı, nesnel dünyayı nasıl yorumlayıp değerlendirdiği üstüne bir bildirimde bulunmak zorundadır.”⁶⁵

⁶³ İsmail Tunaltı, *Estetik* (2. Baskı. İstanbul: Cem Yayınevi, 1984), s. 460.

⁶⁴ Kagan, a.g.e., s. 432, 334, 335.

⁶⁵ Aynı, s. 433.



Resim: 1 Picasso “Oturan Kadın Portresi”, 1909-1910, Tuval üzerine yağlıboya, 92x73 cm.

Londra. Tate Galerisi.

Örneğin Picasso’nun “Oturan Kadın Portresi” (Resim: 1) adlı resminin dilini okumak için önce bu resimde neyin canlandırıldığını, ardından da resim diliyle neyin ifade edildiğini anlamak gerekir. Picasso’nun burada bakandan istediği şey, karşısında sadece bir kadın portresi görmesi değil, onun içinde bulunduğu psikolojik durumu görmesidir. Bunun için alıcının önce biçimsel özelliklerden yola çıkarak içeriği anlaması gerekir.

“Burada biçimsel özellikleri Kübizm ile açıklayabiliriz. İçerik ise oturan soyunuk bir kadındır, bir nü’dür. Fakat öz ise, yalnızlığını saklayamayan, iç dünyası

paramparça olan bir kadın...”⁶⁶ Düşünceli, dalgın bakışıyla başını sağ omzuna eğen kadının bükülmüş beli, kollarını belinde birleştirmesi, durgun ifadesi ve kullanılan renklerin donukluğu bu etkiyi daha da kuvvetlendirmektedir. Bu dilini çözmeye çalıştığımız resmi, bir başka alıcının bir başka zamanda ve yerde farklı yorumlayabileceği de bir gerçektir.

...Böyle bir şey, bütün öbür cins sanat yapıtlarının algılanışı için de aynı ölçüde geçerlidir. Algının temel ilkesi her zaman için, belli bir sanatın, görüntüsel-işaretlerle konuştuğu sistemi anlamaktan geçer.

Sanat dilinin anlaşılması, o dilde ifade edilmiş sanatsal bildirim algılayabilmenin kapısını açar. Sanatsal yaratımda, bilgiye ilişkin ve değere yönelik mekanizmaların birlikte işleyişinden doğmuş olan bir bildirim, algılayan kişide bu bildirim karşılık veren zihinsel güçlerin, yani, “bilgiye-ilişkin ve değere yönelik- güçler”in işleyişiyle özümmlenebilir ancak....

Sanat algısının bilgiye ilişkin katı iki aşamalı bir iç yapı gösterir. İlk aşama sanat yapıtının kendi biçiminde cisimleşmiş olan “içerik”e ilişkin bilgidir; ikinci aşama ise sanat yapıtının içeriğinde yansıyan “gerçek yaşamın yasallıkları”na ilişkin ilgidir.⁶⁷

Yalnız burada söylenen bilgi günlük yaşamdaki gündelik bilincin etkinliğine benzer şekildeki sezgisel, pratik bilgidir.

Bir sanat eserinin algılanması için öncelikle dış biçimin alıcının duyu organları tarafından kavranması gerekir. Çünkü biçim içeriğin taşıyıcısıdır ve sanatçı eserini oluştururken içeriği alıcıya ulaştıracak unsurları eserin dış biçiminde verir. Yalnız alıcının da eserin içerisinde barınan manevi anlam ve kapsamı algılayabilmesi için, zihinsel bir etkinlik olarak tüm dikkatini bilinçli ve amaçlı bir şekilde esere yönlendirmesi gerekmektedir.

Sanat algısı, sanat yapıtını yaşamın gerçek yapısı içine oturtmak zorundadır ve insanların gerçek sorunlarını arayışı içinde olmalıdır. Bu arayış sonucu edindiği

⁶⁶ Erinç, a.g.e., s. 67.

⁶⁷ Kagan, a.g.e., s. 434, 435.

bilgileri kendi öntipi üstüne ekler. “Sanat, başka bir dünyaya “ruh için başka bir pencere” açar; başka hiçbir dilin gösteremeyeceği bir gerçeklikle tecrübeden hissesini almak üzere dalmış kimseye bir müddet için ‘gerçek’ dünyayı gösterir.”⁶⁸

Bu yönüyle, her sanat yapıtı algısı, yaşamda henüz bilinmeyen şeylerin bulunması, keşfedilmesidir. Her sanat yapıtı, her zaman tekrar tekrar algılanmayı olanaklı kılar, her karşılaşmada yeni bulgular edinilir. Sanat algısı, eserin içten algılanmasıdır. Algılayan insan bir an için kendini eserin içinde hisseder, kendince bir yer değiştirme yaşar. Fakat tüm bunları yaşarken bilincini asla yitirmez. Örneğin Romeo ve Jüliet oyununu seyrederken, tiyatro sahnesine koşup da Jüliet’i kurtarmaya çalışmaz. Oyunu seyrederken haz alır; hayranlık, acıma, öfke duyar ama tam gerçeği olarak yaşamaz, çünkü bilinci yerindedir.

Sanatın içeriğinde,... içeriğin bilgice ve değerce belirlenmiş olan yönü, sanat algısıyla yeniden yaratılır... Önce kendi bütünselliği içinde biçime, biçimin tüm bileşkenlerinin karşılıklı bağlantılarına doğrudan doğruya bakışa, sonra da, biçimin iç örgütlenmişliği ilkelerini kendi içinde barındıran yapıtın içeriğini kavrayışa dayanır.

... Sanat algısı, ne sadece sanat dilini anlamak, ne sadece yaşamın imgesel modelini yaşamak, ne de onu sadece bireysel olarak yorumlamak olup, aynı zamanda, “bu görüntü ve şekillendirmeleri algılayanın hayalinde yeniden yaratmaktır da.” Bu yeniden yaratma sırasında, okuyucu, izleyici ya da dinleyici, kendi bilincinde, yaratım edinimini yinelemek, “algılanan yapıtın kendince yönetmeni, oyuncusu, resimlendiricisi ya da onarımcısı olma” durumundadır.⁶⁹

Estetikçi H. Koch’un da dediği gibi: “Estetik olarak haz duymak, yalnız bir şeyi kavramak, hatta sanat ile tüketim içinde bulunmak değildir... Gerçek ve tam bir yaratma olayının estetik olarak tekrarında sanatta haz duymanın rolü açık olarak şöyle belirir: Suje’ye haz hazırlayan bir sanat yapıtı, o suje tarafından ‘devam ettirilir’, ‘tamamlanır’ ve ‘iletilir’”⁷⁰. Sanat algısının bu işleri görme durumu bir örnekle açıklanacak olursa; desen çiziminde, ressamın çizdikleri desenin bütün ayrıntılarını tamamlanmadan bırakmalarına pek çok defa rastlanır. Çünkü, sanatçının

⁶⁸ Edman, a.g.e., s. 77.

⁶⁹ Kagan, a.g.e., s. 441, 442.

⁷⁰ Tunalı, a.g.e., s. 476.

çizdiği desendeki tamamlanmamış boş alanlar, izleyenin (alıcının) hayal gücü (ortak yaratım) ile bitirilmesi beklenir. İnsanlarda hayal gücünün bu ortak yaratım özelliği aslında çocuklukta başlar. Çocukların evcilik oynarken, sınırsız hayal güçlerini kullanarak bir minderden ev yapmaları, bir cansız plastik bebeğe canlıymış gibi yemek yedirip annelik yapmaları ve daha pek çok oyunları buna örnektir. Ancak bu çocukların sadece bir kısmı, özellikle de doğuştan bir şeyleri yapmaya hazır, yatkın çocukların hayalden ortak yaratımlarının zaman içinde geliştirilmesi sonucunda gerçek sanatsal yaratıma geçmeleri mümkün olabilmektedir.⁷¹

2.3.1.4. Sanat Algısında Yatkınlık

Yatkınlık, “birşeye yatkın olma durumu, alışkanlıktan doğan yeti. yetenek”⁷² olarak tanımlanabilir.

Tıpkı yeti gibi, beğeni de nasıl bireyin doğuştan psikik, doğal kendine vergi bir yeteneğin gelişmesi ise, sanat algısına yatkınlık da, tıpkı sanatçının ustalığı gibi, kişinin kendi yetişi ile deneyimini öylesine çalıştırıp geliştirmesinin bir ürünü olarak görülmelidir. Nasıl ustalık, bilek gücü, araya girmeden, yeti sadece bir yetenek, potansiyel bir güç olarak kalırsa, beğenin de olanakları ancak alıcının çalıştırılıp geliştirilmiş yatkınlığının yardımıyla öyle gerçekleştirilebilir. Aslında, her insan, sanat dilini daha çocukluğunda, ister istemez, farkında olmadan, sanki böyle bir yetenek ona görme, işitme yeteneği gibi doğuştan, doğaçtan verilmiş gibi alıp öğrenir...

Sanat algısının, insanın sanat dilinden anlayabileceği gelişmiş bir yeteneğine bağlı oluşu. yetişkinlerin sanat algısı ile çocukların sanat algısı arasında bir kıyaslama yapıldığı zaman açıkça ortaya çıkar.⁷³

Örneğin, ilk defa heykel sergisine giden bir çocuk, sergi salonundaki klasik heykelleri gerçek zannedip dokunmaya, onlara farkında olmadan zarar vermeye çalışabilir. Fakat zaman içerisinde ailesinde, sokakta ve daha sonra da okulda başlayan sanat eğitimi sürecinde, çocuk, gerçek olaylar ve gerçek nesnelere ile sanat etkinlikleri ve sanat nesnelere arasındaki farkı görüp öğrenir. Böylece çocuk bir sergi salonunda nasıl davranacağını öğrenmekle birlikte, sanat eserinin dış biçiminde barınan dili çözebilir ve içinde barınan sanatsal anlamı kavrayabilir.

⁷¹ Kagan, a.g.e., s. 443.

⁷² Ali Püsküllüoğlu, *Türkçe Sözlük* (1. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s.1624.

⁷³ Kagan, a.g.e., 445, 446.

Bunun için Marx demiştir ki; "... İnsanın müzik duygusunu uyandıran şey, ilkin müziktir; müzikçi olmayan kulak için en güzel müzik hiçbir anlam taşımaz..."⁷⁴ Yani bir insana önceden verilmiş olan duyma yetisinin zenginliği önemlidir. Bu yeti ya önceden geliştirilmiş ya da zamanla üretilmiştir. İnsan ancak böylesine geliştirilmiş bir duyma yetisi sayesinde müzikçi olabilir veya bir göz biçim güzelliğini görebilir: duyular ancak bu yolla bir takım şeylerin tadına varabilirler. Feurbach da konuya ilişkin düşüncelerini şu sözlerle ifade eder: "Eğer sende duygu da, müzik duygusu da yoksa, müziklerin en güzelinde, kulağında ıslık çalan rüzgardan, ya da ayaklarının dibinde gürüldeyen selden daha çok bir şey duymayacaksın."⁷⁵

İ. Tunalı, Marx'dan yaptığı bir alıntıdan yola çıkarak; "'Marx: Sanattan haz duymak istiyorsan sanatçı gibi eğitilmiş bir insan olmalısın' demişti. Marx bunu söylerken haklıydı, çünkü sanat yapıtı ile ilgi kurmak ondan haz duymak ve onu 'güzel' olarak değerlendirmek yalın bir olay değildir"⁷⁶ sözleriyle yaratımın bir takım koşullara bağlı olduğunu iletir. Buradaki

... sanatsal eğitimsizlik, alimlik değildir;... sanat dilini rahatça, kolayca anlamayı, böylelikle... şiirsel bildirimin içine girmeyi sağlayacak, sanatsal-imgesel işaretlere ilişkin, çok çeşitli tarz ve üslup sistemlerini bilmedir... Tıpkı insanın çocukluğundan beri konuştuğu dili ya da iyice hakim olduğu bir yabancı dili algılayışı gibi, bilinçsiz olarak, doğallıkla, hiç zorlanmadan kavrayacak derecede sanat diline hakim olmak demektir.

Ne var ki, sanat algısına yatkınlığı, sadece sanat dilini anlamakla sınırlı tutmak da yanlışır. Nasıl ustalığın yapısı yetinin yapısını kendinde yineliyorsa, sanat algısına yatkınlığın yapısının da sanat beğenisinin yapısını öylesine yinelemesi gerekir. Sanatsal eğitimsizlik, insanlara... : ... çeşitli sanat dillerinden anlamayı,... sanatsal bir görüntünün, bir sanat yapıtının "dokusunun" ne yollardan kurulduğunu,... imgesel modellerin kuruluş tarzı ve şeklini doğru olarak değerlendirmeyi,... sanat yapıtılarının bilgice kapsamını kolaylıkla anlamayı ve yapıtın içinde bulunan sanatsal bildirimini organik bir şekilde özümlemeyi⁷⁷ öğretir.

⁷⁴ Karl Marx, 1844 *El Yazmaları* (Ekonomi, Politik ve Felsefe). Çev.: Kenan Somer (2.Baskı.Ankara: Sol Yayınları, 1993), s. 178.

⁷⁵ Aynı, s. 178.

⁷⁶ Tunalı, a.g.e., s. 475, 476.

⁷⁷ Kagan, a.g.e., s. 447, 449.

2.3.1.5. Sanat Algısında Algılayıcı Kişilik

Sanat algısını etkileyen son unsur, algıyan insanın kişiliğidir. Sanatsal iletişim, sanatçının eseri ile onu algılayan sayısız kişi arasında gerçekleşir. Sanatçı bir duyguyu, bir düşünceyi, daha doğrusu bir duygu-düşünce bütününi eseriyle iletebildiği ölçüde sanatçıdır. Sanatın amacı ise, daha önceki bölümlerde ele alındığı gibi, insanlara bir bildirimde bulunmak, evrene ve topluma yeni bakış açısı, değişim, yeni yaşam tarzlarını anlatma, paylaşımı sağlama vb. gibi çok sayıdaki evrensel faktörleri içermektedir.

... Bu nedenle sanat algısı, sadece “yönlendirme” sistemlerine, algılayan kişinin “beğenisine” ve “yatkınlığına” değil, aynı zamanda, kişi olarak manevi dünyasının tüm zenginliğine de bağlıdır... Sanatçı, üstü açık ya da kapalı bir şekilde, hep kendi değerlendirmelerini, gerçeklikle olan kendi ilintisini algılayan kişiye önermeye çalışır. Ne var ki bu çaba, daha başından çok ciddi bir engelle karşılaşır; okuyucu, izleyici, dinleyici ya da bakan kişinin yaşamla olan kendi ilintisi, kendi dünya görüşü,... ideali ve değerlendirme sistemi. Çok büyük önem taşır bu; çünkü, sanattaki yaşam deneyimleri, sanat algısı ister istemez o kişinin gerçek yaşamından edinmiş olduğu kendi deneyimleriyle düğümlenir, onunla ölçülüp biçilir.⁷⁸

Felsefeci N. Bozkurt, Umberto Eco'nun konu ile ilgili düşüncesini şöyle özetler: “...Eğer bir sanat yapıtı, alımlayıcının gözünde anlamlı olabiliyorsa, bu da aynı biçimde, onun daha önceki deneylerinden gelen ve sanat yapıtının sunmuş olduğu niteliklerle eriyip kaynaşabilen değerlerin ve anlamların varlığı sayesinde.”⁷⁹ Başka bir ifadeyle, sanatçının eserinde kendi bakış açısı ile neyi nasıl değerlendirdiği, okuyucu ya da izleyiciyi pek de ilgilendirmez; çünkü, önüne konan eserin içinde karşısına çıkan kişilerin davranışları, karakterleri ve özlemleriyle ilgili olarak, ahlâksal, siyasal ve estetiksel değerleri, okuyucunun kendisine ait önceden var olan edimleri, değer yargıları belirler; sanatçının değerlendirmelerini hazırdan almak istemez.

Bunlardan şu çıkar; “... aynı sanat yapıtını algılayan herkes onu kendine göre yorumlayacaktır. Dahası, aynı... insan, yaşamının değişik evrelerinde, aynı... yapıtı, değişik şekillerde algılayabilir; çünkü, her seferinde o yapıtı ‘yeni’ deneyimlerle.

⁷⁸ Aynı, s.450.

⁷⁹ Bozkurt, a.g.e., s. 318.

'yeni' yaşam bilgileriyle, varlığın değerlerine ilişkin 'yeni' tasarımlarla yani. değişmiş, daha zenginleşmiş çağrışımlarla"⁸⁰ ele alır.

Buradan, her sanat algısı olayı, her bireyin kendine özel bir yorumlama ve çağrışım sürecidir denilebilir. Sanat yapıtını algılayan bir kişinin hayalinde biçimlenen bir görüntü, o yapıtı algılayan kişinin sanatsal deneyimi ve yaşam deneyimiyle, kendi karakteri ve dünya görüşüyle, çıkarları ve idealleriyle, o yapıt arasındaki karşılıklı etkileşimin bir sonucudur. Hatta bir doğa güzelliğini kavramak bile bireyin kendi bilincinin zenginliğine bağlıdır. Baudelaire: "Bir doğa görünümü diye adlandırdığımız şu ağaçlar, dağlar, sular, evler topluluğu güzelse kendinden güzel değildir; benden ötürü, benim kendi gücümle güzeldir, ona bağladığım fikirle ya da duyguyla güzeldir"⁸¹ sözleriyle bireyin kendi algıyayıcı kişiliğinin, algıdaki önemini vurgular. Her oyuncu "Romeo ve Jüliet"deki "Romeo" tipini kendine göre yorumlar. Stanislavski bunun önemini şu sözlerle ifade eder: "Sahne de hiçbir zaman kendiniz olmaktan çıkmayın. Her zaman bir sanatçı olarak, kendi kişiliğiniz içinde oynayın. Kendinizden kurtulamazsınız. Sahnede kendiniz olmaktan çıktığınız anda, rolünüzü de gereğince yaşamaktan çıkmış, abartmalı, yanlış oyuna sapmışsınız demektir."⁸²

Sanatsal yaratım gibi, sanat algısı da, insanın kişiliğiyle doğrudan ilgilidir. Bu demektir ki, bir sanat eseri karşısında "... her zaman yaratıcısınınkini andıran bir yaratıcı etkinlik içinde olmamız gerekir. Etkin algı sanatsal iletişimin temel koşullarından biridir. İzleyici her zaman kendi açısından yaratıcıdır. Etkin izleme olmadığı zaman yapıt, en yetkin yapıt bile dilsiz kalır."⁸³ Böylece sanatsal algıda: alıcının yorumsal etkinliği, uyanacak çağrışımların karakterleri, ortak-yaşantı ve sonradan yaşantı yeteneği, sanat dilinden anlayabilme, bütün bunlar, algılayanın kişiliğinin yapısına ve daha yaşama ilişkin pekçok şeyin etkisine bağlı gelişecektir. İnsanın sanat eseri aracılığıyla edindiği deneyimler sayesinde bu eserler, algılayanda bir şekilde kendi izlerini bırakırlar ve böylece sanat eserleri birileri tarafından algılandıkları sürece de toplumsal işlevlerini yerine getirmiş olurlar.

⁸⁰ Kagan, a.g.e., s. 451.

⁸¹ Timuçin, a.g.e., s. 195.

⁸² Stanislavski, *Bir Aktör Hazırlanıyor*. Çev.: Suat Taşer (Ankara: Dost Kitabevi, 1988), s. 153.

⁸³ Timuçin, a.g.e., s. 195.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POP SANAT

Her dönemde sanatçı ve oluşturduğu sanat eseri, sanatçının yaşadığı zamanda gelişen toplumsal olaylardan doğrudan etkilenir. Aynı zamanda, bu üretilen sanat eserleri ve sanatçılar dönemin toplum yaşamını da doğrudan veya dolaylı olarak etkilerler.

Bu nedenle, Pop Sanat'ın oluşumunu anlayabilmek için, öncelikle bu sanatın ortaya çıktığı dönemin kültürel, ekonomik ve teknolojik ortamının irdelenmesi gerekmektedir. Çünkü her dönemde olduğu gibi, Pop Sanat'ın sanatçı ve eserlerinin yaratılma süreçlerini belirleyen de toplumsal yaşamın doğrudan doğruya kendisinden gelen olgulardır.

1. AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ'NDE VE AVRUPA'DA 1950 SONRASI GENEL DURUM

Yirminci yüzyıl içinde Amerika'da hemen her alanda hızlı ve sürekli bir değişimin yaşandığı izlenir. Özellikle kültürel alanda görülen nüfus artışı, teknolojik ilerlemeler, kentleşme ve medyanın dünya çapındaki egemenliği gibi önemli gelişmelerin; ileride birleşmiş, birbirine benzer ve standartlaşmış bir kültürü mü, yoksa parçalanmış ve birbirleriyle çatışan ögelere ayrılmış bir kültürü mü doğuracağı düşüncelerinden tedirginlik duyulur⁸⁴.

⁸⁴ Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi (İstanbul: Ana Yayıncılık, Cilt: 1, 1986). s.570.

Bütün bu korkulara rağmen değişim kaçınılmazdır. Peter Drucker'ın dediği gibi: "... değişimin sarstığı, yeni değişikliklerin sürekli tehdidi altında bulunan bir dünyada korunmanın tek yolu yenilikleri sürdürmektir. İstikrar ancak devamlı değişimle sağlanabilir".⁸⁵

Amerika, İkinci Dünya Savaşından ekonomisi güçlenerek çıkmış, savaşı izleyen yirmi yıl boyunca büyük ölçüde ilerleyerek şaşırtıcı toplumsal değişimleri de beraberinde getirmiştir. 1950 yıllarından itibaren Amerikan toplumunda tüketim hızla artmış, tüketim malları ise şaşırtıcı bir gelişme göstererek; otomobillerle, elektrikli aletler evlere birlikte girmiştir. Bu arada televizyonun teknik anlamda gelişmesi önemli dönüşümü oluşturmuştur.⁸⁶ Yine tv. ile birlikte radyo, gazeteler, dergiler gibi önemli iletişim araçları halka sunulan bilgi ve eğlence ürünlerinin bir çoğunu üretmektedir. Bu kültürel üretim, bu araçlar vasıtasıyla ulaşabildiği en geniş kitleye seslenecek, reklamını yaptığı mal ve hizmetlerin satışının sağlanmasında ise ticari ihtiyaçlar göz önünde bulundurulacaktır. Böylece bu araçlar vasıtası ile, ülke çapında etnik ve bölgesel farklılıklar ortadan kalkacak, kültürel açıdan da bir örneklilik sağlanmış olacaktır.⁸⁷

Bu kötümser tahminlerin bir bölümü gerçekleşti. Hızlı iletişim çağında... kültürel yaşamın mimarlık, dil, popüler eğlence, giyim biçimi gibi öğelerinin bölgesel özellikleri silinmeye yüz tuttu. Bu denli geniş topraklara ve kalabalık nüfusa sahip pek az ülke, kültürel yaşamda bu dereceye varan bir birliğe ulaşabilmiştir... Buna karşılık, kültürel yaşamın gittikçe standart hale geldiği bu dönemde, birleşme sürecine bir parçalanma süreciyle karşı koyan karşıt akımlar ortaya çıktı.

Kültürel yaşamın parçalanması yeni biçimlere büründü. Siyahların "siyah iktidar"ı Yerliler için "Kızıll", Latin asıllılar ve İspanyolca konuşanlar için "kahverengi iktidar"a; yeni bir feminizm türü olarak "kadının kurtuluşu"na, eşcinseller için "eşcinsel kurtuluşu"na dönüştü.... Kültürel farklılaşma doğrultusundaki bu... beklenmedik akımların kökeninde değişik nedenler yatar. Bir

⁸⁵ John W.Gardner, **Yenilikçi Birey Zinde Toplum**. Çev: Şan Öz-Alp ve Hikmet Seçim (İstanbul : İlgı Yayıncılık, 1990), s.21.

⁸⁶ **Théma Larousse, Tematik Ansiklopedi** (İstanbul : Milliyet Yayınları, Cilt: 1, 1993-1994), s.308.

⁸⁷ **Ana Britannica, a.g.e., s.570.**

neden standartlaşmış tek bir kültüre varmanın olanaksızlığıdır. Bu açıklamaya göre, etnik ve ulusal geçmişin, cinsel ve kültürel deneyimlerin farklılığı önemlidir. Söz konusu grupların varlığının gözardı edilmesi onları kültürel çatışmaya ve kendilerini kanıtlamaya yönelterek toplumsal ve kültürel gerginliği artırmıştır.⁸⁸

Amerika’da bütün bu gelişmeler yaşanırken Avrupa’da durum biraz farklıdır. Çünkü Amerika’nın İkinci Dünya Savaşı’ndan ekonomisi güçlenerek çıkmasına karşın, Avrupa, ekonomi ve moral açısından çökmüş bir halde çıkmıştır. Açlık, sefalet ve utanç içindeki Avrupa’da çok geçmeden ülkeler arasında uzlaşmanın gerekli olduğunu savunan sesler yükselmeye başlamış, ancak bu şekilde yaralar sarılarak hızlı bir yeniden yapılanma sağlanacağı düşünülmüştür. 1946 yılında “Avrupa Birleşik Devletleri” fikri ortaya atılmış, Birleşik Avrupa 1952 yılından sonra ekonomi alanında adım adım kurulmaya başlamıştır.⁸⁹ 1957 yılında “Avrupa Ekonomik Topluluğu (Ortak Pazar)” kurulur. “Marshall Planı”nın uygulanması, Batı Avrupa’da 1950 yıllarında önemli bir ekonomik toparlanma sağlamıştır. Büyümenin en yavaş olduğu İngiltere’de bile genel gelir daha önceki yıllarda hiç görülmemiş oranda artmıştır. Hükümetler temelde benzer politikalar izleyerek, -teşvik tedbirleriyle ekonominin içine girerek- ekonomik canlanmayı özendirmişler; parasız eğitim ve sağlık hizmetleri, yaşlılara, sakatlara daha yüksek aylık bağlamak gibi ileri toplumsal reformlar gerçekleştirmişlerdir. Sosyal eşitlik açısından önemli gelişmeler sağlanmıştır. Bu dönemde yüksek maaş alan işçi sınıfı ortaya çıkmış, böylece üst tabaka ile diğer tabakalar arasındaki refah farkı aza inmiştir. Bununla birlikte pek çok orta ve yüksek tabakaya mensup zengin de, hizmetçilerininin çoğundan vazgeçmek zorunda kalmış; bununla birlikte televizyondan kalorifere, ütü istemeyen gömleklerden dondurularak paketlenmiş yiyeceklere kadar, çağdaş teknolojinin ürettiği sayısız yaşam kolaylıklarından da yararlanmışlardır.⁹⁰

⁸⁸ Aynı, s. 570.

⁸⁹ Théma Larousse, Tematik Ansiklopedi, a.g.e., Cilt : 1, s.322.

⁹⁰ Çağdaş Dünya Tarihi Ansiklopedisi (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985), s.119.

1.1. Amerika'da Çağdaş Sanat

“Amerika’daki kültürel değişimin altında yatan teknolojik, ekonomik, toplumsal ve düşünsel etkenler doğal olarak sanatçıların ortaya koydukları ürünleri de etkiler... Sanatçılar bazen yapıtlarıyla kültürel değişimi haber verirler ya da ona öncülük eder, bazen de bu tür değişimleri yansıtır ya da belgelerler”.⁹¹ Hangi durumda da olursa olsun sanat, Amerika’daki kültürel yaşamı biçimlendirmede doğrudan rol alır ve bu durum Amerikan sanatında kendini açıkça gösterir.

1940’lardan sonra her alanda güçlenen Amerika, sanatsal etkinliklerde de ön plana çıkmayı başarır. Dünyanın birçok bölgesi, bilinçli ya da bilinçsiz olarak Amerika’nın etkisinde kalmaya başlar. Bu etki ticari amaçla üretilen tüketim nesnelere, toplumsal ve kültürel tüm alanlara kadar hemen her yerde görülür. Özellikle Avrupa, Amerikadan gelen bu etkilere açıktır. Çünkü aynı yıllarda yaşanan İkinci Dünya Savaşı, Avrupa’nın diktatörlükle yönetilen ülkelerinde yaratıcı sanatı baskı altına almış, bu da sanatçıların kıtadan kaçarak daha güvenli buldukları Amerika ve İngiltere’ye yerleşmelerine neden olmuştur. Özellikle Mondrian, Leger, Ernst, Dali, Chagall ve Moholly-Nagy gibi pek çok Avrupalı sanatçıların etkisiyle Amerika dünya sanatında Paris’in öncülüğünü geride bırakmış, ön plana geçmiştir. Böylece Avrupalı göçmen sanatçıların Amerika’daki varlığı “Soyut Dışavurumculuk” denilen akımı doğurmuştur. Soyut Dışavurumculuk olarak bilinen akımın öncülüğünü yapan hiçbir Amerikalı ressam yoktur. Bunların tamamı Avrupa’nın çeşitli ülkelerinden gelerek Amerika’ya yerleşen sanatçılardır. Bu sanatçıların birçoğu New York’ta ya da bu kentin yakınlarında yaşayan, sık sık buluşarak çalışmalarını ve amaçlarını birbirlerine aktaran kimselerdir (Tobey, Rothko, de Kooning, Still, Gorky, Newman, Kline, Pollock, Motherwell). Konuyla ilgilenen yazarlar, eleştirmen ve şairlerin kurdukları çevre, tartışmaların daha da derinleşmesine ve daha geniş bir dünyaya yayılmasına yol açar.⁹² Soyut Dışavurumcu sanatçıların paylaştıkları ortak

⁹¹ Ana Britannica, a.g.e., s.570.

⁹² Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**. Çev: Cevat Çapan ve Sadi Öziş (1. Baskı İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982), s.230-234.

duygu, "... bir ölçüde maddeci bir toplum sisteminin sınırlamalarına karşı tutkulu bir dirençten kaynaklanan yeni bir sanatın doğması gerektiği yolundaydı. Bu yeni sanat sadece Avrupalı olmamakla da kalmayacak; aynı zamanda belli bir usluba bağlı kalmayarak, bireyin kendisiyle ilgili özellikleri geniş ölçüde açığa vurmasıyla. Amerikalı olmayan nitelikler de gösterecekti. Motherwell bu serüveni şöyle açıklar: 'gerçeğe özgü unsurlarla mutlak bir savaş vererek, bilinmeyen bir tekneyle kimsenin bilmediği bir yere, karanlıkta yolculuk etmek.'"⁹³

Amerikan resminin dünya sanat sahnesinde ilk kez egemen duruma geldiği Soyut Dışavurumculuk akımı, doğanın bilinen biçimlerinin yansıtılması değil, renk, çizgi, boya ve nesnelerin dokuları, saf geometrik biçim gibi, sanat araçlarının biçimsel özelliklerinin önem kazandığı, anlık kararlara dayanan bir yaratma sürecini öngörür ve sanatçının duygu, düşünce ve sezgilerini ön planda tutar.

Bu akımla paralel gelişen Pop Sanat akımı ise, Amerikan günlük yaşamının ticari, tüketim nesnelere ve halk kültüründen kaynaklanan gazoz şişesi, hamburger, hazır çorba kutusu, lüks otomobil, tv., çizgi roman, reklam, ilanlar gibi sıradan konularından esinlenir. Akımın en önemli sanatçıları olarak Andy Warhol, George Segal, James Rosenquist, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg gibi sanatçıları sıralanabilir. Bu sanatçılar daha önceleri pek ilgi çekmeyen günlük yaşama ve sıradan nesnelere yönelmişler, bunları abartılı boyalarda ele alarak ikonlaştırmışlardır.

Soyut sanatın ulaştığı en uç noktada yer alan Minimal Sanat ise, sanat yapıtını biçim ve renge indirgemeyi amaç edinir ve genellikle tek bir geometrik biçimli ifadeden oluşur. New York Okulu'ndan Mark Rothko, Frank Stella ve Barnett Newman gibi sanatçılar tarafından uygulanır. Bu sanatçıların bir çoğu, teknolojiyi sanatsal yaratının bir aracı olarak görmüşler, eserlerine konu olarak da modern teknolojiyi almışlardır.

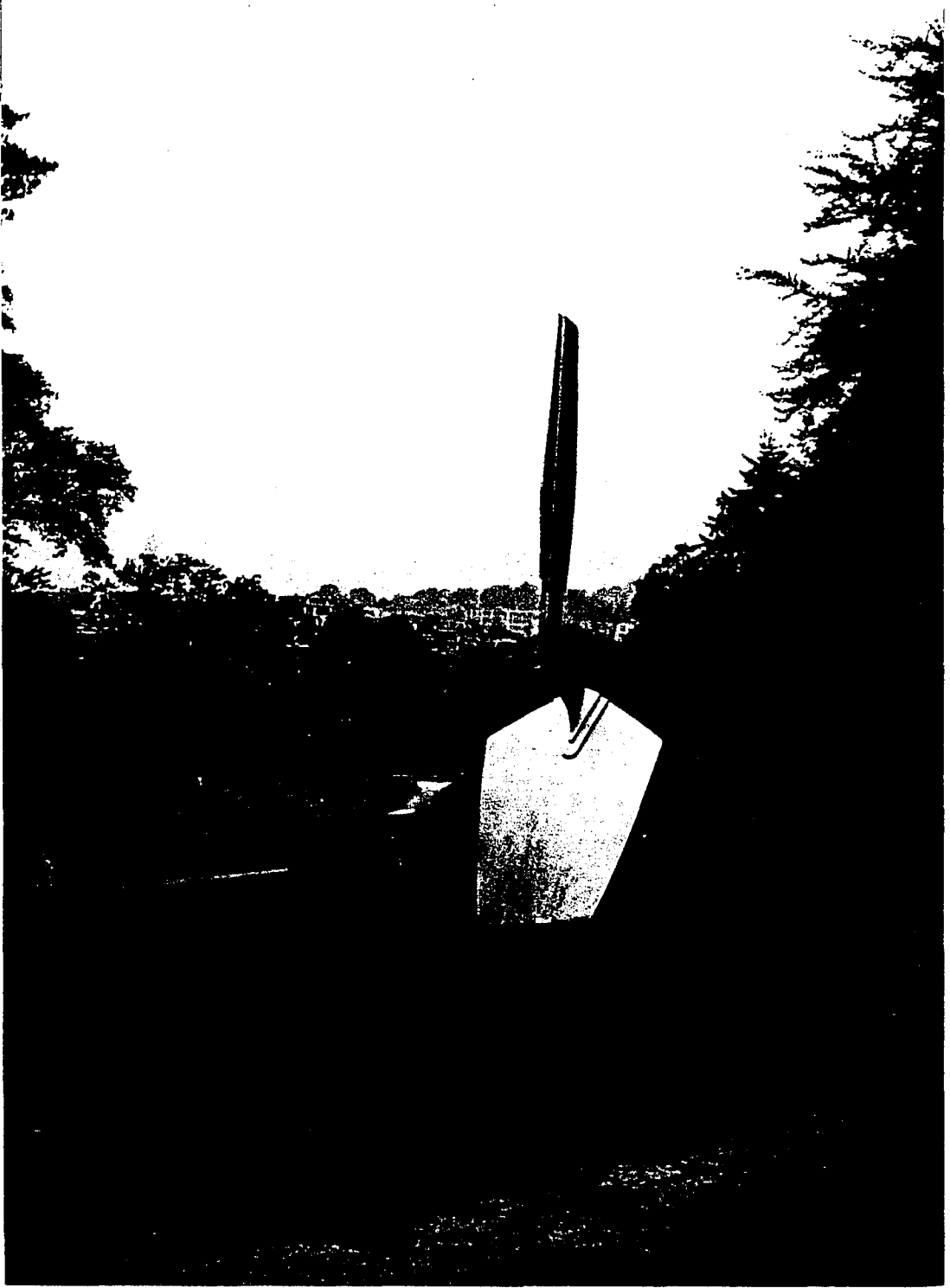
⁹³ Aynı, s. 234.

Bu dönemde heykeltçiler, "... sanatı müzenin dışına çıkararak ve halkın sanata daha çok katılmasını sağlayan dış mekan çalışmaları yapmışlardır. Örneğin Alexander Liberman'ın "İçeri" (1973) adlı yapıtı, izleyiciyi geniş borulardan oluşan bir mekanın içine girmeye yöneltir. Tony Smith, ..., Loise Nevelson, Alexander Calder, ..."94 ve Claes Oldenburg (Resim : 2 "Mala", 1971) gibi bazı sanatçılar büyük boyutlu, halka açık yapıtların yapılmasında öncü olmuşlardır. Ayrıca Javacheff Christo'nun California'da, 39,5 km. boyunca halatlar arasına gerilmiş naylondan oluşan "Koşan Çit"; (Resim: 3, 1972-1976) adlı eseri, dikkat çeken önemli bir dış mekan çalışmasıdır.95

Sanatın kültürel yaşamı biçimlendirmede oynadığı rol, günümüz Amerikan edebiyatında kendini açıkça gösterir. İkili bir bilince sahip olan ve Amerikan kültürel yaşamına hem içinden hem de dışından bakabilen azınlık yazarları, ulusal kültürün başkalarının göremeyeceği yanlarını, Amerikan yaşamını roman, öykü ve şiir yoluyla duyumsayıp yorumlamakta önemli roller üstlenmişlerdir. Bu yazarlar arasında William Faulkner, Katherine Ann Porter, Walker Percy ...; 1950 sonrası Saul Bellow, Norman Mailer, Allen Ginsberg gibi yahudi yazarlar önde gelir. James Baldwin, Ralph Ellison gibi siyah yazarlar da bu dönemde görülür. Ellison'ın "Invisible Man" (1952; Görünmez Adam) adlı yapıtı, birçok eleştirmen tarafından, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yirmibeş yılın en önemli Amerikan romanı olarak kabul edilir. Siyah yazarlar Amerikan kültürü konusundaki siyah görüşünü de dile getirirler. Bu tür eserler arasında Eldridge Cleaver'in "Soul on Ice" (1968; Buzun Üzerindeki Ruh) ve George Jackson'ın "Soledad Brother" (1970; Soledad Kardeşi) en önemlilerinden birkaçıdır. Bu dönemlerde feminist roman da ön plana çıkar. Erica Jong'un

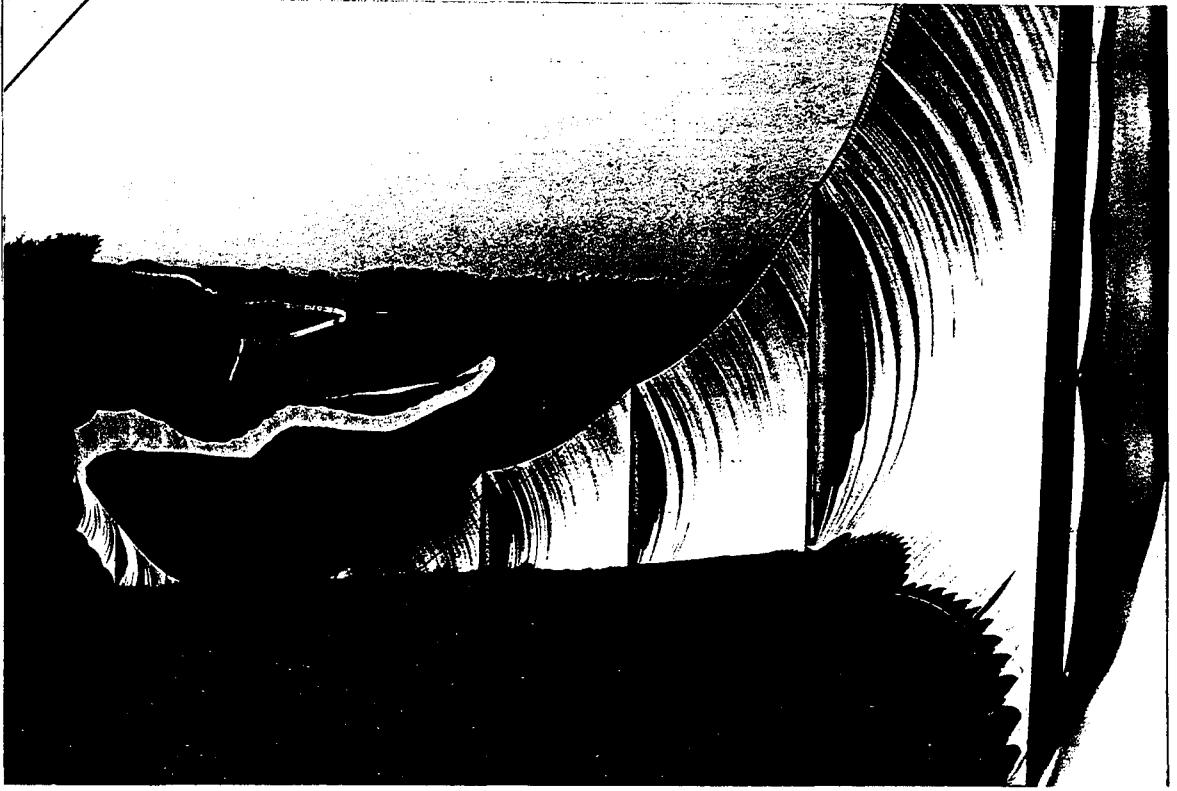
⁹⁴ Ana Britannica, a.g.e., s.571.

⁹⁵ Jacob Baal-Teshuva, Christo & Jeanne - Claude. Çev.: İngilizcesinden özel çevrilmiştir. (Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH Hohenzollernring 53, D-50672, 1995), s. 52.



Resim : 2 Claes Oldenburg, "Mala", 1971, Boy ölçüsü, 12,2 m. New York, Sanatçının Koleksiyonu.

"Fear of Flying" (1973; Uçuş Korkusu), feminizmle cinsel serüvenciliği birleştirerek bir olay yaratır. 20. yüzyılın sonuna doğru edebiyatın bir tanımlama ve bilgi verme



Resim: 3 Javacheff Christo, "Koşan Çit", 1972-1976, Direkler arasında halatlarla gerilmiş naylon.
5,5 m.x39,5 km., California

kaynağı olarak işlevleri, kitle iletişim araçları ve toplumsal bilimler tarafından devralınmış gibi görünse de, bazı yazarlar yeni bir biçim olan "kurmaca olmayan roman"ı yaratarak yenilikleri sürdürmeye devam ederler. Bu dönemde yine bilimkurgu romanları ve toplumsal gerçekçi romanlar da çok okunan türler olur.⁹⁶

Benzer yenilikler tiyatrodaki kendini gösterir. Müzik, çeşitli malzemeler, canlı oyun, ses ve ışık efektleri, hatta seyircinin kendi katılımı gibi pek çok araçtan yararlanan "Oluşumlar ve Birleştirme (assemblages)" olarak adlandırılan yeni bir tiyatro biçimi yaratılır. Özellikle pop sanatçılarıyla işbirliği içinde olduğu bilinen besteci John Cage'nin öncülüğünde gelişen bu tiyatro biçimi, kimi zaman Pop Sanat'ın etkinliğine benzer, yaşamla sanat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlayan bir anlayış izler. Cage, eserlerinde sık sık ve uzun, müziksiz boşluklara yer verir.

⁹⁶ Ana Britannica, a.g.e., s.570.

Böylece seyircinin kendinden kaynaklanan öksürükleri, sesleri veya bina dışından gelen araba gürültüleri, kornaları gibi planlanmamış şeylerin seslerinin esere müzik olarak katılmasını sağlar. Cage için;

Sessizlik kavramı onun en önemli kaygılarından biridir, sessizlik onun için “boş” değil, ama “boşluk” durumudur: “Hiçbir amaç aranmazsa, sessizlik, kendinden başka bir şeye dönüşür- bu sessizlik değildir-, gene sestir, ama sessizliği çevreleyen bir ses ...” 4’33’ (1952) ile, bu sezgiyi en uç noktaya kadar somutlaştırır. Çevreleyen seslere üstünlük tanımak sanatın günlük hayattan kopmadığını göstermek anlamına gelir. Düzensizliğin sonucu olan 4’33’, dünyadan gelen etkilere. R. Rauschenberg’in “Beyaz Tualleri” gibi bir açıklık getireceğini varsayar.⁹⁷

Onun eserlerinde felsefe (Zen budizmi) ve müzik birbirinden ayrılmaz; öyle ki. eylemlerinde yaşam ve eser bir bütündür.

1960’larda ise deneysel tiyatro (Off-Off-Broadway) ortaya çıkmıştır. Yeni oyun yazarlarının bir çoğu Pop Sanat akımı sanatçılarının popüler kültür ürünleri ve mitleriyle Amerika’nın geçmişi karşısında duydukları hayranlığa benzer duyguları dile getirmişlerdir. 1960’ların sonlarında ise, yüksek kültürle popüler kültürün bir araya gelmesi, ilk rock müzikali “Hair” ile yeni bir düzeye ulaşır ve 1971’de de rock-opera plak albümüne dayanan rock müzikalleri ile devam eder.⁹⁸ Bu arada 1960’lı yılların başlarında, başlıca iki eğilimden, yani Beatles ve Rolling Stones topluluklarının İngiliz Rock and Roll’uyla, Amerikalı şarkıcı Bob Dylan’ın “folk” şarkılarının etkisinde gelişen “Pop Müzik” türü 1965’lere doğru bir “pop kültürü”nün doğmasında da etkili olur.⁹⁹ Sinema ise 1920’lerden II. Dünya Savaşı’nın hemen sonrasına kadar popüler sanatlar ve eğlence alanında ağırlığını duyurur. II. Dünya Savaşı’ndan sonra televizyonun gelişmesi ve boş zamanların spor ve başka uğraşlarla değerlendirilmeye başlanması, yapım maliyetlerinin artması vb. nedenlerle sinema sanayisinin zayıflamasına yol açar. Ancak 1960’lardan sonra sinema yeniden eski gücüne kavuşur. Sinema filmlerinde cinsellik, şiddet, militarizm ve Amerikalılık

⁹⁷ Théma Larousse, a.g.e., Cilt : 5, s.412.

⁹⁸ Ana Brintannica, a.g.e., s. 571.

⁹⁹ Gelişim Hachette. Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi (İstanbul: Gelişim Yayınları, Cilt: 9, 1983), s. 3448.

gibi kavramlar yerleşik sınırlarının dışında ele alınır. Bu tarihlerde düşüncelerini daha özgürce ifade etmelerine imkân veren, az masraflı filmler çevrilir. Özellikle New York'ta "Mekas Kardeşler" in etrafında ve ticari sinema dışında araştırmalar yapan amatörler ile yarı profesyonellerin bir araya geldiği birçok üniversitede varlığını sürdürmekte olan bir deneme sineması "Underground Sineması" nı da kaydetmek gerekir.¹⁰⁰ 1970'lerden sonra da sinema okullarından mezun olan oyuncularla, toplumsal sorunlar, klasik serüven, gerilim ve bilimkurgu öykülerini son derece gelişmiş görsel efektlerle perdeye getirirler.

Sanat ve eğlence ürünleri kültürel yapı içinde önemli yer tutarlar. Bu durumda kültürün halk kitlelerine ulaştırılma biçimi de çok önemlidir. Dolayısıyla

20. yüzyılın ikinci yarısında ABD'de iletişim teknolojisinin gelişmesi bir kültürel devrime yol açmıştır. 1950'lerde televizyonla başlayan, ucuz, karton kaplı kitaplar, uzunçalar plaklar, önemli sanat yapıtlarının kopyaları, transistörlü radyolar, teypler ve daha başka yeniliklerle süren teknolojik gelişim, sanat ve eğlence ürünlerinin benzeri görülmemiş ölçülerde üretilip kitlelere mal edilmesini olanaklı kılmıştır. Bu dönemde üniversitelerdeki öğrenci sayısının artması, artan sayıda insanı sanat tarihi, eleştirisi ve tekniklerinin öğretimiyle ve ilk kez profesyonel müzik, dans, tiyatro gösterileri, resim ve heykel sergileriyle¹⁰¹

ilgilenmeye yönelmiş, böylece çok sayıda üniversite birer sanat merkezi olma işlevini de üstlenmiştir. Tüm bu gelişmeler bir gerçeği doğrulamaktadır; o da kitle kültürünün Amerika'da yaşayan sanatçı ve ürettiği sanat eserini etkileyen en önemli güç olmayı sürdürdüğüdür.

1.2. Amerika'da Basın-Yayın Organları

Amerika'nın hızlı gelişme gösterdiği bu dönemde anayasal güvence altına alınan basın özgürlüğü, basın ve yayın organlarını devletin eylemlerini yönlendirecek düzeyde etkin kılmıştır. Örneğin Vietnam Savaşı'nı onaylamayan basın ve yayın

¹⁰⁰ Meydan Larousse. *Büyük Lügat ve Ansiklopedi* (İstanbul: Meydan Yayınevi, Cilt: 1. 1969), s. 451.

¹⁰¹ *Ana Britannica, a.g.e., s. 571.*

organlarının tutumu, sonuçta hükümet politikasının değişmesine ve ateşkes antlaşması yapmasına neden olur. Hatta basın ve yayın organları bazı politikacıların Watergate binalarında telefon konuşmalarını ve çeşitli haberleşmeleri gizlice dinlenmiş ya da saptanmıştır. Basının bu yasadışı “Watergate Olayı”nın iç yüzünü ortaya koymak için olayın üzerine gitmesi sonucunda kamuoyunun da baskısıyla Başkan Richard Nixon’un istifasında (1974) etkili olurlar.¹⁰²

Bu dönemde televizyon, gazete, dergi ve radyoyu geride bırakıp, en önemli yayın organı haline gelir. Televizyon teknolojisindeki gelişmeler, azınlıkların ve küçük toplulukların seslerini duyurma imkanlarını artırır. Televizyonun etkisi gazeteler üzerinde de görülür. Kentlerin çevrelerinin gelişmesi, uydu kentlerin kurulması okuyucunun gereksinimlerini yeniden biçimlendirir. Reklam gelirleri televizyona kaptırılır. Radyolar ise hemen hemen tümüyle gençlere seslenen müzik programlarına yönelir. 1960’larda radyo programcılığında yeni bir akım gelişir. Dinleyicilerle veya stüdyodaki konuklarla sunucular arasında “konuşma programları (talk show)” ortaya çıkar. Böylece, televizyonun gelişmesi öbür yayın araçlarının çözülmesine ve iletişim çeşitliliğinin artmasına da yol açmış olur.¹⁰³

Televizyonun bu etkisi zamanla kitle kültüründeki standartlaşmayı eleştirenleri haklı çıkaracak boyuta ulaşmıştır. Hemen hemen her Amerikan evinde bir televizyon vardır. Potansiyel izleyici kitlesinin fazlalığı, televizyona yeni bir özellik kazandırmıştır. Üreticiler ürettikleri malları televizyon reklamları vasıtasıyla halkın hem gözüne, hem kulağına anında ulaştırmışlar ve halkın tüketime olan hırslarını daha da arttırmışlardır.

¹⁰² **Gelişim Hachette. Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi** (İstanbul: Gelişim Yayınları, Cilt: 1, 1983), s. 166.

¹⁰³ **Ana Britannica, a.g.e., s.571.**

2. YIRMİNCİ YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA AVANT-GARDE AKIMLAR

“Yirminci yüzyıl sanatlarında kısa sürede görünüp kaybolan akımlar ve hareketler görülmektedir. Bu tür sanat hareketlerine avant-garde hareketler, bu akımları üreten sanatçılara da avant-garde sanatçılar denilmektedir....

Bir başka anlamda ise avant-garde sanatçı geçmişin eskimiş sanatsal değerlerinin yerine yenilerini koymak isteyen sanatçıdır. Bu tür çaba, toplumun kurulu sistemine karşı bir direniş ya da bu sistemi reddetme, sürekli başkaldırı”¹⁰⁴ şeklinde olabilmektedir.

Tüketim toplumunun doğuşu, savaş sonrası doğan yeni bir kuşağın yoğun bir biçimde toplumsal sahnede yerini alması, ama aynı zamanda insan bilimlerindeki ilerlemeler ve bunların düşünce ve sanat olayları üstündeki etkileri gibi son derece farklı nedenlerden kaynaklanan çok sayıda etkenlerin baskısıyla, 1960’lı yılların sanat tarihi, güçlü değişim hareketlerine sahne olur.

Avrupa’da olduğu kadar ABD’de de, biçimsel düzenlenişlerinde tıpatıp aynı olmasa da, sanatı, resim ve heykel gibi geleneksel alanların dışına çıkarma tutkusunu ortak bir biçimde paylaşan sanat akımları gelişir. Bu durumda, geleneksel estetik kategorilerin sosyal değişimleri anlamlandırmaya elverişli olmadığı, barışın ve bilginin paylaşılmasının harekete geçirdiği uluslararası kültür konusundaki yeni beklentileri tek başına dile getirmekte yetersiz kaldığı ileri sürülür.¹⁰⁵

Resme çağa uygun bir çıkış aranmalıdır. Sanatçılar artık geleneksel resim öğeleriyle istediklerini yansıtamazlar, karışık gereçler ve iletişim araçlarının, tüketim ürünlerinin kullanılması gerekmektedir. Her türlü geleneksel anlayış yıkılırken, sanat, psikanaliz ve sosyolojinin etkisiyle, yeni alanlara yönelir: Sanatçı anlatım yollarını çeşitlendirerek, bazen kendi bedeni üstünde çalışır; tablo çerçevesi, geleneksel baskıcı toplumsal bir düzenin de ifadesi olarak görüldüğünden, tablonun, çerçevesinin dışına çıkması, sanatın özgür olması anlamına geleceği düşünülür.

¹⁰⁴ Cahid Kınay, **Sanat Tarihi**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), s.282.

¹⁰⁵ **Théma Larousse, Tematik Ansiklopedisi, a.g.e., Cilt : 5, s.324.**

Bu düşüncelerin ışığında İkinci Dünya Savaşı sonrası dünya büyük sanat gösterilerine sahne olur (Kinetik Sanat, Pop Sanat, Op Sanat, Minimal Sanat... gibi). Bu sanat akımları, birbirlerine bazen ters düşse de, amaç birliğini her zaman korur. Amaç her zaman materyalizmi kesin olarak reddetmek, hümanist bir açıdan toplum-insan ilişkilerinin iyi bir sonuca varması için mesaj taşımaktır. Görsel Sanatların da görevi doğayı yansıtmak değil, biçimlendirmek ve yorumlamaktır.

3. TEKNOLOJİK, EKONOMİK VE KÜLTÜREL GELİŞMELERİN POP SANAT'A ETKİSİ

İngiltere ve Amerika'da birbirlerinden habersiz, neredeyse eş zamanlı gelişen Pop Sanat'ın Amerika'daki gelişiminin anlaşılabilmesi için, bu kültürün ortaya çıktığı toplumun yapısını; ekonomik, toplumsal, psikolojik birikimlerini incelemek gerekir. Burada amaç, Pop Sanat'ın tarihçesi değil, bu sanatın ortaya çıktığı ortamı irdelemektir. Bir toplumun yaşamını şekillendiren etmenler içinde belkide en önemlisi ekonomidir.

ABD'nin ekonomik alanda bir varlık göstermeye başlaması, İngiliz sömürgeciliğine direnerek birliğinin kurulduğu "Versailles Antlaşması (1783)" kadar uzanan yaklaşık 129 yıl öncesine dayanır.¹⁰⁶ Fakat gerçek anlamda her alanda güçlenmesi özellikle İkinci Dünya Savaşı'na rastlar. Savaş sırasında zenginleşen ABD, savaş sonrası soğuk savaşın da etkisiyle ulusal gelirini 1947'den 1971'e kadar iki kat arttırarak, yılda 10.000 doları aşmıştır. Örneğin 1950 yılında gayri safi ulusal gelir 284 milyar dolarken, bu oran 1971'e kadar dört kat artarak 1,5 trilyonu bulmuştur. Gelir artışı sonucu Amerikalılar tüketime daha çok para ayırmaya başlarlar. Örneğin otomobil satışları savaş öncesi döneme oranla hemen hemen iki kat artmıştır. Buna benzer artışlar Amerikalıların oturdukları evlerden, eğitime

¹⁰⁶ Gelişim Hachette. Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e., Cilt: 1, s. 158.

ayrılan paraya kadar her alanda görülür ve tüketim mallarında görülen büyük artış, bir “tüketim demokrasisi” başlatır. Yeni ev, otomobil, çamaşır makinası ve televizyon sahibi olma her Amerikalının temel “hakkı” haline gelir.¹⁰⁷ Nabi Avcı'nın deyişiyle artık her çağdaş evde, “... telefon, daktilo, fotoğraf makinası, pikap, hesap makinası, plaklar, kasetler, televizyon, video hatta 8 mm'lik bir kamera ve gösterici artık demirbaştan sayılır.”¹⁰⁸

Çığ gibi yükselen ulusal gelir ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle değişen yaşam koşulları toplumun bireylerini doyum tanımayan, temeli tüketime dayanan bir yaşam düzeyini zorlamaya başlamıştır. Mutluluğu yalnız... maddi doyumlulukta arayan toplumun kişileri, psikolojik olarak da bireysel özgürlüklerinin sınırlarına dek dayandılar. Hızla gelişen ekonomik varsılığın sonucu olarak yeni bir insan tipi oluşturulmuş oldu. Geleneklere sırt çeviren, toplumun değer yargılarına aldırış etmeyen, umursamaz, gönlünce davranan, bireyci bir insan tipi çıkmıştı ortaya... Bu yeni insanın yaşama biçimi, doğal olarak düşünsel ve sanat alanına da yansyacaktı. Hipi felsefesinin ve son yıllarda nerede ise tüm dünyayı saran yeni sanat akımlarının ABD'de ortaya çıkması bir rastlantı değildir... Sınır tanımayan bu bireyciliğin bu ülkede gelişmesini sadece teknolojik ve ekonomik gelişime bağlamak sağlıklı bir saptama olmaz. II. Dünya Savaşı'nın psikolojik sonuçları da bireyci psikik yapının oluşmasında önemli etkenlerden biri olmuştur. Savaşın etkisiyle yerinden, yurdundan, canından olmuş milyonlarca insan,... atom savaşının korkusunun yarattığı geleceğe güvensizlik ve bir yandan da ekonomik varsılığın getirdiği rahat yaşama düzeyi ile insanın kendi yarattığı teknolojik buluşların tutsağı olma psikozuna düşmüş, kökleşik değer yargılarına başkaldıran yeni bir kuşak¹⁰⁹

doğmuştur. Bu dönemde yaşayan gençlerin büyük çoğunluğunun, endüstrileşmenin getirdiği hızlı ve sürekli değişimin ağırlığı altında ezildikleri ve kendilerince bu bunalımdan bir çıkış yolu aradıkları görülür. Bir çok gencin kurtuluşu yaratılan yeni modern dinlerde, hipi felsefesinde, uyuşturucu maddede, sekste aramaları aslında bu her alanda görülen sınırsız tüketim anlayışına sahip topluma bir tepki olduğu bilinmektedir. Çünkü bu insan tipi, elde ettiklerinden de çabucak bıkar. Adnan Turani'nin dediği gibi “O, endüstrinin, önüne yığıldığı bütün maddi değerleri, aynen,

¹⁰⁷ **Gelişim Genel Kültür Ansiklopedisi, Tarih ve Kültür 2** (İstanbul : Gelişim Yayınları, Cilt: 7, 1976), s.212, 213.

¹⁰⁸ Nabi Avcı, **Kitle Kültürü Enformatik Cehalet** (2. Baskı. Ankara : Rehber Yayınları. 1990), s.85.

¹⁰⁹ Zafer Gençaydın, “Pop Sanatı Gençliğin Sanatı ve Kültürü”, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 3/24 (Haziran 1984), s. 11.

yeni alınmış oyuncaklarına önce hayranlıkla baktıktan sonra biraz oynayıp, atan ve herşeyden çabucak bıkan bir çocuk” durumundadır. Bir inkar, bir eleştiri ortamı, onun çevresini sarmıştır. O, hem inanmak hem de durmadan yıkmak eğilimindedir. Yıkmanın, yaratmanın başlangıcı olduğuna inanır.¹¹⁰

Bireyci özgürlükte sınır tanımayan bu insanlar sanatı da devrimci bir dönemece getirir. Henüz Avrupa’da soyut dışavurumculuk irdelenirken, Amerika’da yeni sesler yükselmeye başlamıştır... Bu yeni seslerin sahipleri pop sanatçılarıydı. Önceleri “Yeni Gerçekçilik”, “Yeni Dadaizm”, “Object Painting” vb. olarak isimlendirilen bu yeni akımın öncüleri Oldenburg, Dine, Rosenquist, Lichtenstein, Warhol gibi genç sanatçılardı.... ABD’deki bu gelişme, endüstrileşme sonucu ortaya çıkan yaşam düzeyinin, kültür ve düşünce alanına yansımaları olarak açıklanabilir. Yüksek düzeydeki ekonomik rahatlık Amerikan vatandaşına kültür olaylarından daha çok yararlanma olanağı sağlamış ve giderek sanatın günlük yaşamın bir parçası durumuna gelmesine yardımcı olmuştur.... Amerikalı için sanat olayı Avrupa’da olduğu gibi seçkin bir grubun ilgi ve uğraş alanı değil, toplumun güncel yaşamının bir parçasıdır. Bu nedenle ABD’de sanat ile toplum arasındaki boşluk, Avrupa’daki kadar büyük değildir.... Yeni dünyada sanatçı, eski dünyadaki meslektaşları gibi üstün nitelikli, “mitos”laşmış bir varlık olarak görülmemekte, üretim toplumunun yapısı içerisinde normal bir üretici olarak kabul edilmektedir. Bu durum hiçbir zaman sanatçının saygınlığından yoksun olduğu anlamına alınmamalıdır. Toplumun yapısı gereği, ki tek amacı üretim olan bu düzen içerisinde sanatçı da, birlikte üreten bir bireyden başka birşey değildir. Böyle bir yapı içerisinde sanat yapıtı da, günlük yaşamda tüketilen bir tüketim aracı niteliğindedir.¹¹¹

Amerikan sanatının İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ön plana geçmesinde, güçlenen Amerikan ekonomisinin yanında, Kennedy tarafından sürdürülen dünya geneline yansıyan politik davranışlarının ve başkanlığı süresince sürdürdüğü soğuk savaş politikasının¹¹² da yeri önemlidir. Bununla birlikte gerek uzay çalışmaları, gerekse Ay’a inişteki başarılı sonuçların ve A.B.D.’nin giriştiği “beyin avı” neticesinde bu ülkeye yerleşen çok sayıdaki ilim adamının çalışmalarındaki (matematik, atomfiziği, nükleer fizik, tıp, genetik, hayvan psikolojisi, evren-madde ve hayat ilimleri, kimya... gibi) başarılı sonuçların Amerikan insanına kazandırdığı

¹¹⁰ Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi** (İstanbul : Varlık Yayınevi, 1974), s.139,140.

¹¹¹ Gençaydın, a.g.e., s. 11, 12.

¹¹² **Gelişim Hachette. Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e., Cilt: 1, s. 165.**

kendine güven duygusu, politik, ekonomik alanlarda olduğu gibi sanat alanında da dünya çapında etkin duruma gelmesini sağlamıştır.¹¹³

Pop Sanat'ın Amerika'da serpilip gelişmesinin, popüler olmasının nedenlerini yalnızca bu ülkenin teknolojik, ekonomik, siyasi ve kültürel yapısına bağlamak tek başına doğru bir saptama olmaz. Çünkü, pop hareketinin ilk adımını, İngiltere'deki eleştirmen, fotoğrafçı, ressam, mimar gibi çağdaş yaşam üzerine düşünen ve tartışan "Bağımsız Grup (1952)"un attığı bilinmektedir. İngiltere'deki bu gelişmelerin Amerika'lı sanatçıları cesaretlendirdiği söylenebilir. Bununla birlikte, böyle bir sanata toplumsal yaşayış bakımından da Amerikan halkının hazır olması, bu hareketin Amerika'da popüler olmasını desteklemiştir denilebilir.

Tarihsel olarak Pop Sanat'ın ilk temellerini "Dada" akımına kadar uzatmak da mümkündür. Çünkü geleneksel sanata ilk önemli tepkinin "Dada" hareketiyle başladığı bilinmektedir.

4. POP SANAT (POP ART)

"İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki tüm sanat akımları, toptan "modern sanat" olarak nitelendirilerek bir kavram kargaşasına neden olmuştur. Neredeyse "modern" sözcüğü bir akım adı olarak anlam kazanmaya başlamıştır. Çağdaş ve yeni sözcüğünün karşılığı olan modern nitemi, ortaya çıktığı zaman içerisinde, her sanat akımı için geçerlidir".¹¹⁴ Bu "modern" kelimesinin kapsamı içinde bulunan akımlardan biri de İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tüm dünyayı etkisi altına alan Pop Sanat (Pop-Art)dır.

Paris'in savaş sonrasında her alanda öncülüğünü yitirdiği gibi, kendi denetiminde tuttuğu sanatsal kelimeleri adlandırmadaki tekeli de elinden kaçırdığını

¹¹³ Meydan Larousse. Büyük Lügat ve Ansiklopedi, a.g.e., Cilt: 1, s. 451-453.

¹¹⁴ Gençaydın, a.g.e., s.11.

hususla biraz çekimserdir. New York ise, Avrupa kökenli bu öncü sanata coşkuyla kucak açar ve hareketin öncüleri Amerika'da sanat galerilerinde resimlerini sergileyerek yerlerini alırlar. Böylece usluplar ve türler arasında tam anlamıyla karşılıklı bir etkileşim oluşur. Sonuçta dünya çapında yaygınlaşmış olan bu usluba da Amerika "Pop Art (Pop Sanat)" adını verir. Buradaki "Pop" sözcüğünde, "popüler" sıfatının alaycı bir kısaltması söz konusudur ve ikinci gerçekçi dalga düzeyinde (ABD) de bu niteleme tam olarak değerine kavuşur. Yeni-dadacılar ve yeni-gerçekçiler tarafından yüceltilmiş olan kent folkloru, Atlas Okyanusu'nun her iki kıyısında da resim alanında neo-figüratif bir çalkantı, bir çocuksuluk dalgası başlatır. Böylece, gerçek anlamda alışılmış, geride bırakılmış olur. Avrupa, burada tıpkı şarkılardaki sözlere benzer bir yapıyla; "Pop Sanat", "ye ye" resminin içine düşer.¹¹⁷

"Pop" sözcüğü aslında ilk olarak 1955'te İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından, o güne değin sanatın konusu olmamış sıradan, popüler nesnelerin betimlenmesinden yola çıkarak, o sıralarda yöneticisi olduğu "ICA (Institute of Contemporary Art)"da bir araya gelen Londralı bir grup sanatçının yapıtlarını isimlendirmede kullanmıştır (Richard Hamilton, Peter Blake). Ancak şurası bir gerçektir ki, bu terimin, New York'lu eleştirmenler tarafından 1963'lerde tekrar ele alınmış olması gündemde kalmasını ve popüler olmasını sağlamıştır. Gerçekten de, New York'lu eleştirmenler bu terimi özellikle ikinci dalganın folklor kaynaklı "Yeni Dada"cı sanatçıları olan Rauschenberg ve Jasper Johns'un "combine-paintings" ve ve "birleştirme (asamblaj)"lerini, nitelemek için kullanmışlardır. Pop sözcüğünün içinde büyümlü bir özellik gibi bir pıtırdama, bir çıtırdamanın parıltısı, bir patlama olgusunun oradan oraya sıçrayan neşesi vardır: "Pop corn (patlamış mısır)" ile "pop song (ağızdan düşmeyen moda şarkılar)" arasında, Amerika, hiçbir ayırım

¹¹⁷ Restany, a.g.e., s.349.

yapmaksızın her şeyin, her işin içine “pop” kelimesi katmaya heveslidir. Hatta ABD’nin gündelik gerçekliğinin sahneye koyucuları ve sayfa düzenleyicileri pop olarak nitelendirilmiştir. Önce İngiltere’de başlayıp, aynı anda Amerika’ya ulaşan bu sanat akımı, Amerika’dan tekrar İngiltere’ye dönerek buradaki sanatçıları yeniden etkiler ve devamında Manş’ı aşarak “yeni gerçekçi”liğin kendi topraklarında şiddetle eleştirilmesine neden olur; bunda Avrupa kökenli kelimenin çok anlamlı oluşunun şüphesiz payı büyüktür. Böylece kıtalar arasında hızla yayılan pop sözcüğü gittiği kıtalardaki akımları da kendi yörüngesine toplamıştır. Bunlar; yeni gerçekçiler, birleştirmeciler ve neo-figüratifler’dir.¹¹⁸

4.1. İngiltere’de Pop Sanat

1945 sonrasının en büyük sanat gösterilerinden biri olan Pop Sanat, dünya sanat piyasasına bir Amerikan Sanatı olarak sürülmüş ve reklamı yapılmıştır. Bununla birlikte bu yeni sanat görüşünün aslında 1950’den sonra İngiltere’de başladığı bilinmektedir (Londra Çağdaş Sanat Enstitüsü, 1952-53). Ancak Amerikalı öncü sanat galerileri, genç pop sanatçıları, büyük çapta desteklemişler ve bu akımı bir Amerikan akımı olarak ileri sürmüşlerdir.¹¹⁹

Pop Sanatı, İngiltere ve ABD’de birbiriyle ilişkisi olmaksızın gelişir. Bu nedenle İngiliz Pop Sanat’ın özellikleri ve gelişim koşulları ABD’dekinden farklıdır.

1950’li yıllarda İngiltere’deki sanat okullarının yeni bir akımın etkisinde kaldığı görülür. Bu akım soyut anlayışın egemenliğine bir tepki olarak sanatçının gördüğünü resme aktarmasını ve günlük yaşamın hâlâ ressama vereceği bir esinin olduğu görüşünü savunur. İnsanın kendine özel yapısını ve günlük yaşamını ele alıp yorumlayan Francis Bacon’un eserlerinin sanatçıların ilgisini çektiği izlenir. Savaş

¹¹⁸ Aynı, s.349, 350.

¹¹⁹ Şerife Özudoğru, **Sanat Tarihi**, Anadolu Üniversitesi A.Ö.Fak. Resim-İş Lisans Tamamlama Programı, (Eskişehir : Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993), s.100.

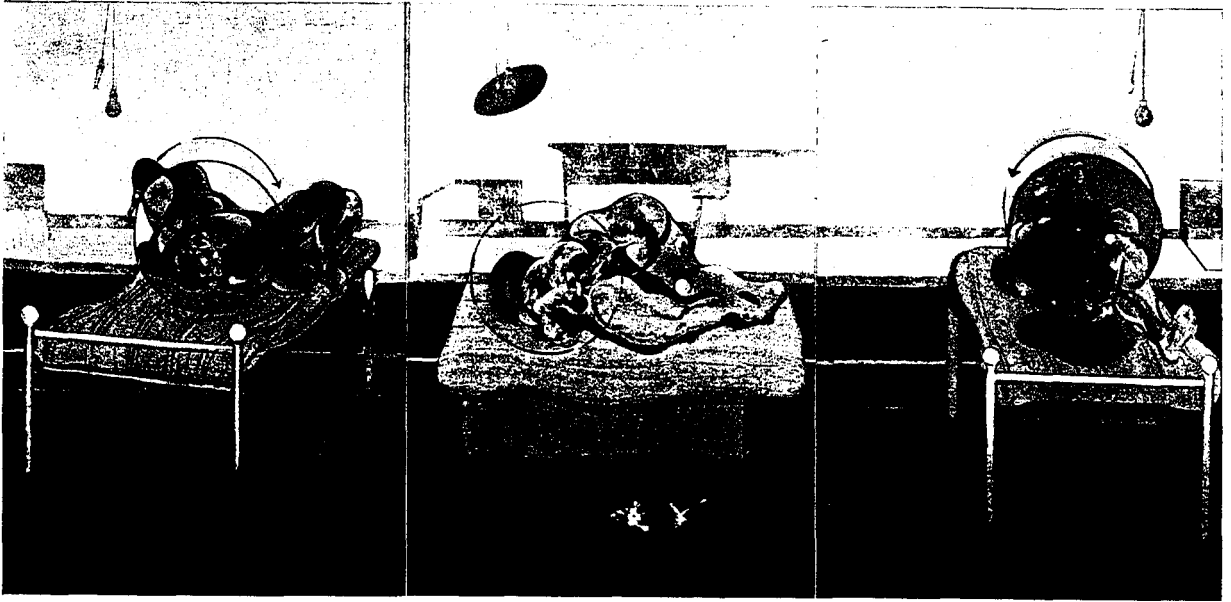
sonrası çağın en güçlü modern ressamlarından olan İrlandalı Francis Bacon savaşın kötümser sonuçlarından çok etkilenen bir ressamdır. Bu etkiden dolayı yapıtları, tümüyle yıkım damgasını taşır ve hatta bu yıkımı, çirkinliği çok ötelere götürür. Bacon'un çıplakları bir çeşit sönen balonlar, kauçuk toplar, dışplazmalardır. Bu şekilsî pörsük, bazen tiksindirici, gülünç veya ürkütücü olan bu çalışmaları Vivet Kanetti, "Munch'ın 'Çığlık'ından bu yana bir resim yapıtında hiç böyle çığlık atılmamıştı" sözleriyle ifade eder. Bacon hemen her konuda resim yapmıştır. Bunlar, biçimleri iyice çarpıtılmış çirkin portreler (bazen maymun ya da baykuş figürlerine eklenirler), köpek resimleri (çıplak kadınlara benzeyen), manzara resimleri... vb. Bacon bu çalışmaları özellikle fotoğraflarından çalışır. İlk bakışta gerçek dışı görünen, sınırsızca şeytansı düşünme kendini kaptıran bu ressam, aslında belirliliği saplantı edinmiş, hareketlerin incelenmesinde fotoğrafı en iyi araç olarak gören bir sanatçıdır. Bacon'un dünyası panik içinde bir dünya, görünmez bir yıkımın yıldırıldığı yalnız ve çıplak insanların dünyasıdır. Soyut bir dekor içine yerleştirilmiş olmaları (birkaç renkli çizgiyle çizilmiş paralel yüz, bir çeşit saydam kutu), bu kişilerin yalnızlığını daha da arttırır.¹²⁰

Bu, savaşı protesto eden ve insanların çok kişisel dramlarını dışavuran çığlık ressamı Bacon'un sanatı, bütün bir nesli derinden etkiler ve bu bireyci ressamı yeni figürasyonun en etkili ustalarından biri haline getirir (Resim : 4 , F. Bacon, "Yatakta Figür İçin Üç Çalışma").

İnsanın özel durumlarıyla ilgili konuları, dış dünyaya bağlamında yorumlayan Francis Bacon'un yapıtlarının genç sanatçıları etkilediği görülmektedir. Sanatta günlük yaşama yeniden dönüş isteğinin bu sanatçıları çok yakından ilgilendirdiği izlenmektedir. Tv, reklam, çizgi film, sinema vb. iletişim araçlarının çağdaş gerçekliğinin bilincine varan genç ressamlar, eğer istedikleri gerçekten yaşamın içine dalmaksa, ifade aracı olarak kitle iletişiminde kullanılan klişeleri ve imgeleri kullanmaları gerektiğine karar vermişlerdir.¹²¹

¹²⁰ Michel Ragon, **Modern Sanat**. Çev: Vivet Kanetti (İstanbul: Cem Yayınevi, 1987), s.98.

¹²¹ Semra Germaner, **1960 Sonrası Sanat- Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar** (İstanbul : Kabcacı Yayınevi, 1997), s.10.



Resim: 4 Francis Bacon, “Yatakta Figür İçin Üç Çalışma”, 1972.

Ellili yıllarda sanatçılar ve entellektüeller kültürlerinin medya, yeni teknolojiler ve sosyal değişimler tarafından yönlendirildiğini farketmeleri, gelişmelerin Avrupa'nın Amerikanlaşmasında öncülük ettiğinin bilincine varmaları onları tüm bu gelişmeleri tartışmak için “Bağımsız Grup (Independent Group)”u 1952’de Londra’daki “Çağdaş Sanat Enstitüsü (Institute of Contemporary Arts-ICA)”da toplanmaya iter. Kurucu üyelerinin arasında; endüstriyel dizayn eğitimi vermiş Richard Hamilton, fotoğrafçı Nigel Henderson, tekstil dizaynı ile ilgili konferanslar veren Eduardo Paolozzi, heykeltıraş William Turnbull, mimarlar Theo Crosby, Peter ve Allison Smithson, Colin St.John Wilson, mobilya dizayncısı Nigel Walthers ve bu grubun organizasyonlarını düzenleyen sanat eleştirmeni Reyner Banham ve ICA’nın sekreteri olan Tony de Renzio bulunur. 1953’ten itibaren bu üyeler, orkestra şefi olan Frank Cordell ve ressam olan eşi Magda Cordell, grafik dizayncısı John McHale ve sanat eleştirmeni Lawrence Alloway tarafından bir araya gelmeye başlarlar. “Bağımsız Grup”un yeni düşünceleri yaymayı amaç edindiği izlenir. 1954-1955 yıllarında bu grup, halk kültürünün her yönüyle incelendiği bir dizi konferans düzenlerler. Bu konferanslarda ele alınan konuların bazıları şunlardır; geleneksel

ifade tarzlarının dışındaki sanatsal tekniklerin gelişmesi, resim yapma eylemi, helikopter dizaynı, araba karoseri dizaynı, nükleer biyoloji, sibenetik (o zamanların yeni bilim dalı), halk müziği, medya kültürü, tüketim malları, makina estetiği, reklam dünyasının düşleri, sinema, mizah, bilim-kurgu, “sanat değeri taşımayan yazılar” pop müzik, resim sanatının ve iletişim araçlarının kullandığı insan imgesi, moda ve Marshall McLuhan’ın teorileri... Bu konular, o dönemin sanat ve kültür çevresi için yabancı konulardır. Zaten bu grubun amacı da, çağdaş kültürel problemlere, buldukları dönemin istek ve ihtiyaçlarına uygun alternatif bir formül geliştirmek ve bu geliştirilen yeni düşünceleri topluma yaymaktır.¹²²

“Marcel Duchamp’ın yapıtları ve düşünceleri genç pop sanatçıları derinden etkilemiştir. Onun sanata hazır yapım eşyayı, “ready-made”yi sokması ve bu eşyaya basit bir bağlam değişimiyle sanatsal bir anlam yüklemesi, geleceğin Pop Sanat ressamlarının resim dilinde iletişim araçlarının kullandığı imgelerden yararlanma ve tabloyu dış gerçeklerden ayıran sınırı ortadan kaldırma isteklerine uygun”¹²³ düşer.

Pop Sanat, öncülerinden Richard Hamilton tarafından “popüler (kitleye dönük), geçici (kısa ömürlü), kolay unutulmuş (sonsuzluk amacı gütmeyen), ucuz, seri üretim, genç (gençliğe yönelik), fantazi dolu, seksi, nesnel, çarpıcı (cazibeli, büyüleyici), ticari bir sanat”¹²⁴ olarak tanımlanır. Genç, kente özgü, işçi sınıfına yönelik, kendini çizgi romanlarda bulan, şarkılarla, frapan giyim tarzıyla, cinselliğini yaşama biçimiyle anlatan bir karşı-kültürdür Pop Sanatı. Bu farklı bakış açısı daha 1950’lerde İngiliz toplumunun kurallarından sıkılan insanlara çekici gelir.¹²⁵

¹²² Tilman Osterwold, **Pop Art (Pop Sanat)**. Çev: İngilizcesinden özel çevrilmiştir (Benedikt Taschen Verlag GmbH, Hohenzollernring, 53, D-50672 Köln, 1991), s.63.

¹²³ Germaner, a.g.e, s. 10.

¹²⁴ Diane Waldman, **Collage, Assemblage, And The Found Object**. Çev.: İngilizcesinden özel çevrilmiştir (Phaidon Press Limited 140 Kensington Church Street London W8 4BN, First Published in Great Britain, 1992), s. 272, 273.

¹²⁵ **Théma Larousse, a.g.e.,** Cilt : 5, s.322.

İngiliz sanatçılar yapıtlarında popüler kültürün çağdaş yaşam üzerine güçlü etkiler yaratan bütün yönlerini betimlemeleriyle tanınırlar. Televizyon, resimli romanlar, sinema dergileri ve her tür reklamlardan yararlanarak geliştirdikleri ikonografiyi nesnel bir bakış açısıyla ve özellikle vurgulayarak, hiçbir övgü ya da yergi katmadan verirler.

İngelileri reklamcılık tekniklerinden yararlanarak ve aynı malzemeyi kullanarak yaratmaya özen gösterirler. İngiliz pop sanatçılarının kolaj, resim ve heykellerinde usluplar bir sanatçıdan ya da bir dönemden ötekine farklılık gösterir ve İngiliz Pop Sanatı'nı belli bir fantazi ve belli bir özenticilik belirler.¹²⁶

İngiliz pop sanatçıları için Amerika, fantazilerin filizlendiği, zenginliğin sınırsız yaşandığı, sıradanlığın, bayağılığın, gücün, heyecanın, sonuç olarak bütün güzelliğin varolduğu bir cennet ülkedir. Bu dönemlerde Amerikan Pop Sanat'ı simgesel anonim ve saldırgan olma eğilimindeyken, İngiliz Pop Sanatı ise daha özel dokundurmalarla yüklü (belki de İngiltere'nin konudan görece uzaklığından kaynaklanan) romantik bir bakış açısı taşır. Çünkü İngiliz sanatçılar teknolojiyi ve popüler kültürü birer tema olarak işlerken, Amerikalı sanatçılar bu olguları gerçekten yaşamaktadırlar.

Bağımsız Grup'un iki üyesi; Eduardo Paolozzi ve Richard Hamilton, İngiltere'deki Pop Sanat'ın yaratıcıları olarak görülür. 1952'de gerçekleştirilen Bağımsız Grup'un ilk konferansı bunun sinyali olmuştur. "Bunk" (boş laf) diye adlandırılan konferans, İtalyan anne ve babadan doğan ve İskoçya'da büyüyen Eduardo Paolozzi tarafından söylenmiştir. "Bunk", genellikle Amerikan resimli dergilerinden (LİFE, LOOK, Esquire), mizah dergilerinden bilim-kurgu edebiyatından, medyadan alınan çeşitli karmaşık görüntüler ve reklamlardan alınan resimler kullanılarak oluşturulan bir çeşit kolajdır. Paolozzi 1947'de "Ben Zengin Bir Adamın Oyuncağıydım"; (Resim:5) adlı kolajını yapar. "Bunk" serisi kolajlarında ele aldığı konular şunlardır;

¹²⁶ Büyük Larousse. Sözlük ve Ansiklopedisi (İstanbul: Gelişim Yayınları, Cilt: 18, 1986). s.9506.



Resim : 5 Eduardo Paolozzi, "Ben Zengin Bir Adamın Oyuncağıydım", 1947, Kolaj,
33,5x23,5 cm. London, Tate Gallery.

Coca-Cola, çıplak modeller, askeri unsurlar, silah ucundan çıkan “Gerçek” ve “Pop” (burada popüler anlamına gelir) kelimelerinin yazılı olduğu baloncuklar, zengin topluma ilişkin yorumlar, gerçekle oynanan oyunlar, imajlar, ürünlerin kolay bulunabilirlik nitelikleri ve medyadır. Temalar genellikle resim ve yazıyla oluşturulur ve kolay düşünceyi, yerel refahı, Amerikanizm ve toplum politikasını içerir. Paolozzi, komik unsurlardan, dergi parçalarından, ticari görüntülerden, önemsiz sıradan sayılan unsurlarla oluşturulmuş kolaj yapan ilk İngiliz sanatçıdır ve “Bunk” ve “Scrapbook” (gazete küpürleri veya resim yapıştırıma özgü defter) kolajları, Pop Sanat’ın ellili yıllarındaki ilk çalışmalarıdır denilebilir. 1953’de Paolozzi, fotoğrafçı Nigel Henderson, mimarlar Allison ve Peter Smithson ve mühendis Ronald Jenkins “Hayat ve Sanatın Paralelliği (Paralel of Life and Art, 1953)”; (Resim: 6) adlı sergiyi düzenlerler. Bu sergide; LIFE, America, Vogue, Art News and Contemporary Future gibi dergiler ve bilimsel eserler ile ansiklopedilerden alınan fotoğraflar yer alır. Sergide ayrıca; gazete resimleri, röntgenler (x-rays), bazı harabe fotoğrafları, Fransız Etienne Jules Marey ve Amerikalı Eadweard Muybridge tarafından hazırlanan hareket fotoğraflarından örnekler, çocuk resimleri ve eski anıt duvarlarına çizilen resimlere benzer graffiti’ler, klasik heykeller, Jean Dubuffet ve Jackson Pollock’ın eserleri yer alır. Serginin bir ilginç özelliği de, resimlerin sadece duvarlara değil, tavanlara da asılmış olmasıdır. Böylece sergiden çok bir çevre oluşturulmuş, ziyaretçinin nerede durup, resme nasıl bakacağı gibi yönlendirmeleri serginin şaşırtıcı düzeni içinde seyirciye bırakılmıştır.¹²⁷

Genel olarak Pop Sanatı’nın gelişiminde üç evre izlenir:

Birinci evre, Richard Hamilton’un ön planda olduğu dönemdir (1953-1957). Akımın oluşum yılları olan bu dönem teknoloji simgesi altında gelişir.¹²⁸

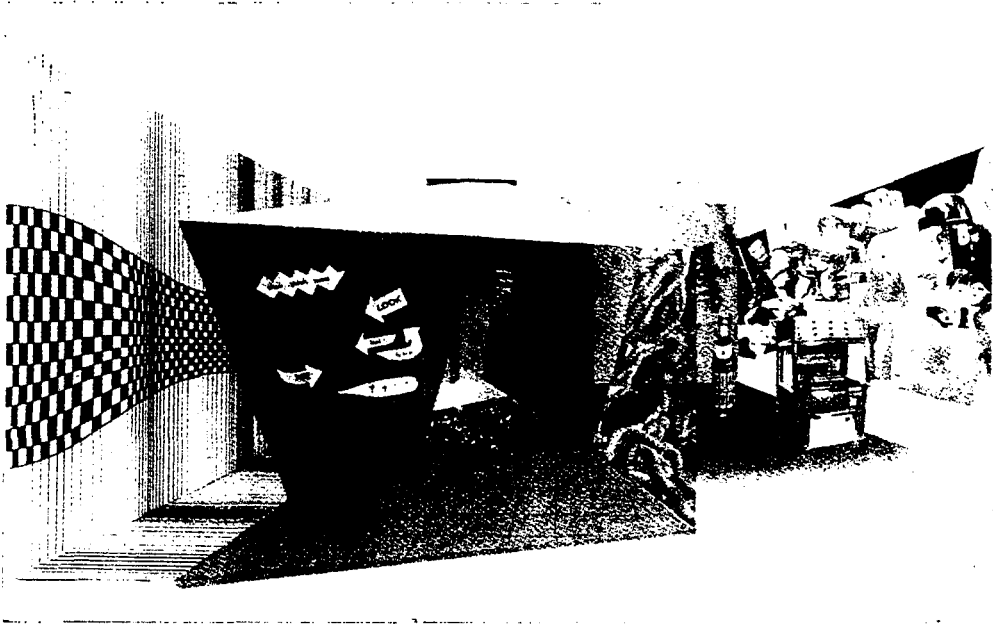
¹²⁷ Osterworld, a.g.e., S.64-69.

¹²⁸ Germaner, a.g.e., s.11.



Resim: 6 “Hayat ve Sanatın Paralelliği”, 1953, Serginin Görüntüsü, London, Çağdaş Sanat Enstitüsü.

1955 yılında Richard Hamilton ICA’da “İnsan, Makine ve Hareket (Man, Machine and Motion)” adlı bir fotoğraf sergisi düzenler. Bu sergi, 1947’de Chicago’da yaratılan “Hareketin Görüntüsü (Vision in Motion)” çalışmasıyla Lászlò ve Moholy-Nagy’nin ve Bauhaus tarafından 1927’de çıkarılan bir kitap olan “Resim, Fotoğraf ve Film (Painting, Photograph and Film)”in anısına düzenlenmiştir. Serginin konuları, insan ve makine, insan hayallerinin yerini tutan fotoğrafik gerçeklerin arasındaki bağlantılardır. Bu konuların teknoloji bağlantısı, kitle toplumu içindeki bireylerin yeni durumları, medya ve modern kitle kültürünün ve sanatın yeni medya kavramının bir çeşit sergilenmesidir. 1956 yılında, Whitechapel Gallery’de “Bu Yarındır (This is Tomorrow, 1956)” (Resim: 7) konulu bir gösteri çerçevesinde “Bağımsız Grup (Independent Group)” ile bir panayır tasarımı yaratır. Bu tasarımda ilgi çeken en önemli unsur mimaride cephelerin, mekanın kitle iletişim araçlarından



Resim: 7 “Bu Yarındır”, 1956, Serginin Görüntüsü, London, Whitechapel Gallery.

alınmış resimlerle (Marilyn Monroe, uzay resimleri, mitolojik konular vb.) kaplanmış olmasıdır.¹²⁹ Hamilton “Bu Yarındır” adlı serginin posterini ve kataloğu olarak “Günümüz Evlerini Böylesine Farklı ve Çekici Hale Getiren Nedir? (Just what is it that makes today homes so different, so appealing?)” kolajını yapmıştır. Bu kolaj, Pop Sanat’a daha sonra öncü ve örnek sayılacaktır. Bu kolajda Pop Sanat’ın konuları olan birçok araç ve malzeme bir çerçeve içinde tasvir edilmiştir. Bu eser tüketim toplumunun gerçek bir envanteridir ve atletik vücutlu kişinin elindeki raketin üzerindeki “Pop” sözcüğü yapıtın içinde çok belirgindir.¹³⁰

Sergide ayrıca multi-medya, iletişim, yerel gerçekler, dizayn ve teknoloji konuları da ele alınmıştır.

Hamilton, popüler kültürden, halk kültüründen çıkmış ilk tablosunu 1957’de yapmıştır. “Chrysler firmasına Saygı” adını taşıyan bu eserini otomobil reklam tekniklerini kullanarak betimlemiştir....

İngiltere’de Pop Sanat’ın ikinci evresi olan 1957-1961 yılları arasında figürün yerini soyutlamaya bıraktığı izlenmektedir. Bu dönem sanatçılarının hemen tümü Hamilton ve Paolozzi’nin de bir

¹²⁹ Osterworld, a.g.e., s.70,71.

¹³⁰ Kınay, a.g.e., s.324.

dönem hocalık yaptıkları Royal Collage of Art'da öğrenci olmuştur. Bu dönemin önemli sanatçıları arasında; Richard Smith, William Green, Peter Blake ve Roger Coleman yer alır.... Pop Sanat'ın birinci evresinde insan ve iletişim araçları, medya tasvirleri arasındaki ilişki vurgulanmış. ikinci dönemde ise bunun aksine “çevre” ön plana çıkmıştır... Büyük boyutların kullanımı ve Amerikan soyut üsluplarının etkisi bu dönem yapıtlarının bir diğer özelliğini oluşturur. kimi zaman Pop Sanat'tan çok bu yapıtları “geç resimsel soyut” (postpictural abstraction) akımına yaklaştırır. Öyle ki bazen Pop Sanat'la ilişkisi yalnızca yapıtın adındadır.¹³¹

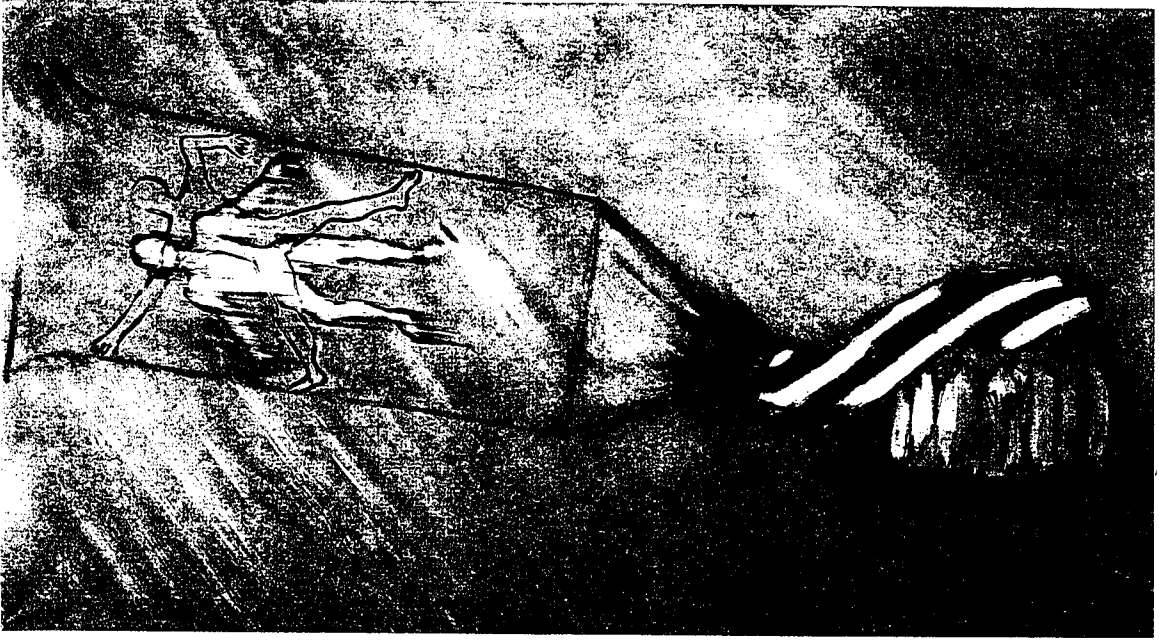
Ayrıca 1958'den itibaren eleştirmen Alloway, “toptan üretilmiş kültür”ü ifade etmek için sık sık “popüler kültür” ve “popüler sanat” terimlerini kullanır ve Pop Sanat'ı gündemde tutar- Lawrence Alloway ve Reyner Banham, popüler kültür hakkında yazı yazan ilk eleştirmenlerdir-.

1958 yılında popüler sanatın etkisi geniş bir alanda ve özellikle genç kuşak üzerinde hızla yayılır. Aynı yıl R.B.Kitaj burslu geldiği Londra'da kalmaya karar verir. Richard Smith ve Peter Blake altmışlı yıllarda Amerikayı ziyaret ederler. Böylece İngiltere popüler sanatının üçüncü evresi gelişir. 1960'lı yıllarda pop sanatçıların resimlerinde figürün ön plana geçtiği görülür. Bu evrede ön planda olan sanatçılar sanatçıları arasında Barrie Bats (Billy Apple takma adıyla tanınır), Derek Boshier “İlk Diş Macunu”; (Resim: 8), Patrick Caulfield, David Hockney, Allen Jones, Peter Phillips “Geleneksel Boyama No. 5”; (Resim: 9), R.B.Kitaj “Ülkeyi Tanıyor Musun?”; (Resim: 10) ve Norman Toynton yer alır. Bu genç sanatçılar, iletişim araçlarının kullandığı imgeleri ve figürü ortak kullansalar da, resimlerinde bir oranda kendilerine özel, bireysel yanları ağır basar.¹³²

Allen Jones'in tabloları ve heykelleri, yeni çağın baskın konusu olan seksüelliği işler ve kadın imgesini kışkırtıcı şekilde ele alır. Bu imgeler çoğu zaman gazete ve dergilerdeki, reklamlardaki kadın görüntülerine benzerler.

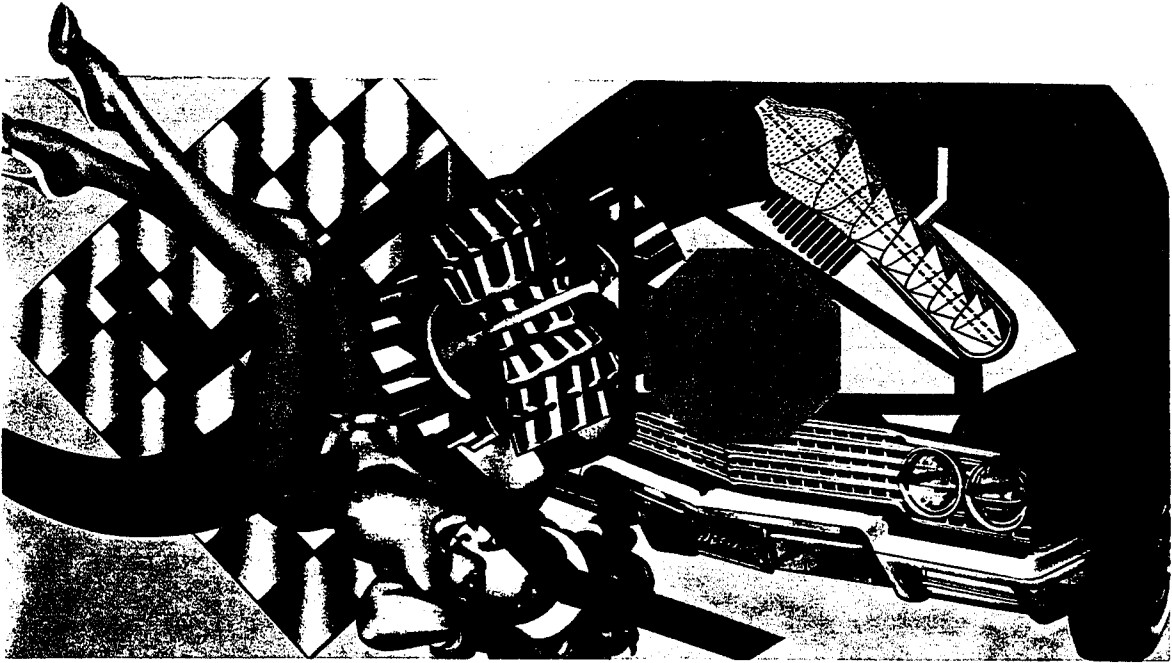
¹³¹ Germaner. a.g.e., s.12.

¹³² Osterworld. a.g.e., s.75, 78.



Resim: 8 Derek Boshier, “İlk Diş Macunu Resmi”, 1962. Tuval Üzerine Yağlıboya.

76,4 x 137,4 cm. Sheffield, City Art Galleries.



Resim: 9 Peter Phillips, “Geleneksel Boyama”, 1965. Tuval Üzerine Yağlıboya.

172 x 300 cm. Zürich, Galerie Bruno Bischofberger.

David Hockney, özlemlerini, ümitlerini, hayallerini, aşkı, homoseksüelliği, özel yaşamla ilgili herşeyi meşrulaştırmak istercesine, bir İngiliz soyluluğuna yarışır şekilde şiirsel boyuta taşıyarak ifade etmesiyle bazan Pop Sanat’tan ayrılır. Toplumsal



Resim: 10 R. B. Kitaj, "Ülkeyi Tanıyor Musun?", 1962. Tuval Üzerine Yağlıboya.

121,9 x 121,9 cm. London, Marlborough Fine Art Ltd.

sorunları resimlerine taşıyan Kitaj'ın ilgi alanları Pop Sanat'ı bazen aşar. Sanatçının resimlerinde insan konusu ön plandadır; onun hayata bakış açısı, idealleri sadece tüketim toplumunun imgelerini ele alıp resimlemekten uzaklaştırmıştır.

4.2. Amerika'da Pop Sanat (Tüketim Toplumu İçin Sanat)

Pop Sanat'ın Amerika'daki görüntüsünün başka bir adı da "Tüketim Toplumu

İçin Sanat"dır. Çünkü pop sanatçıları dinsel konularının yerini alan konularını "süpermarket"lerde ve çeşitli alışveriş merkezlerinde bulmaktadırlar. Dünya kitle iletişim araçları yoluyla algılanmaktadır¹³³. Gazeteler, dergiler, filmler, televizyon ve romanlar ressamın başlıca gereçleridir.

Amerika'da Pop Sanat, soyut dışavurumculuğa bir tepki olarak figürlüdür, yeni ve tümüyle Amerikan kültürüne özgüdür. Günlük, alışlagelmiş, tekdüze araç-gerecin kullanımındaki amaç sanat yapmak değildir; çağdaş, işlevsel bir büyü olan nesnelere daha yoğun bir biçimde çoğaltılması ve anlamlarının abartılmasıyla bunların gücüne insanların ilgisini çekmek için yaratılmış öğretici-eğitici (didaktik) bir anlatım yoludur.¹³⁴

Amerika'daki Pop Sanat, İngiltere'de olduğu gibi bir grup sanatçının ortak düşüncesinden kaynaklanmamış ama bağımsız çalışan sanatçıların kendi deneysel arayışlarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Tom Wesselmann ve Claes Oldenburg akımın başlıca temsilcileridir. Kitle iletişim araçlarının yararlandığı imgelerin görsel gücünün bilincine varış, her sanatçının doğrudan kendi teknik deneyimlerinden kaynaklanmıştır. Örneğin, Warhol reklam panoları, Lichtenstein moda desinatörlüğü, Oldenburg gazete illüstrasyonları yapmış, Wesselmann çizgi film, Rosenquist de afişçilikle uğraşmıştır. Pop Sanat Amerika'daki gelişimini Jasper Johns ve Robert Rauschenberg'e borçludur. Bu iki sanatçı soyut lirizm ile 1950-1960'lı yılların sanatsal ifadeleri arasında gerçek bir köprü oluşturmuşlardır. Bu sanatçılar kendilerinden önceki Soyut Dışavurumculuk'un çalışma tarzını (firça vuruşlarını, akıtmalarını) korumakla birlikte yapıtlarına günlük yaşamdan alınmış imge ve nesnelere sokmuşlardır.¹³⁵

Jasper Johns, 1950'li yıllarda yaptığı her resmin, işlenen konu ile ilişkisini sorgulamaya başlar. 1955'de Amerikan bayraklarından oluşan çeşitli resimler yapar. Bazı bayrak resimleri tamamıyla beyaz olup, bu beyazlık üzerinde sadece bazı doku çeşitlemelerle, yıldızlar ve şeritler oluşturulmuştur. Bazılarında ise en küçüğü en önde olmak üzere ticari bir amaçla sergileniyorlarmış gibi üst üste konmuşlardır.

¹³³ Neşe Erdok, "Amerikan Resminin Tarihçesi '- 'Pop' Sanatının Son Onbeş Yıldaki Gelişimi : Yeni Soyutlama, Op-Art, Yeni Gerçekçiler, 'Papening'", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 144 (8 Ağustos 1975), s.18.

¹³⁴ Beral Madra, "1981 Köln Batı Sanatı Sergisi", **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı : 59. (Eylül 1989), s.40, 41.

¹³⁵ Germaner, **a.g.e.**, s.13.

Başka resimlerde Johns bayrağı, sayılara, nişan tahtalarına, hatta Amerikan haritasına dönüştürmüştür.¹³⁶ Bu bayrak resimlerinden bir tanesi Amerikan bayrağının neredeyse aynısıdır. Sanatçının, toplum dilinde önceden var olan imge ve nesnelere (bayraklar, nişan tahtaları, sayılar, haritalar, metre, kaşık, tahta, fincan, ışıktandırılmış harfler vb...) eserlerinde kullanması, Pop sanatçıların J. Johns'un eserlerinden etkilenmelerine neden olur.

1955'lerde Soyut Dışavurumculuk akımına karşı çalışan bir diğer önemli sanatçı da, o yıllarda 30 yaşlarında olan J.Johns'un yakın arkadaşı Robert Rauschenberg'dir.

R.Rauschenberg, Wilhelm De Kooning'e ait Soyut Dışavurumcu bir desenini alıp, silerek ve ona "Rauschenberg tarafından silinmiş bir De Kooning" (Erased de Kooning Drawing, 1953) adını vererek Soyut Dışavurumculukla bağını bir anda kesmiş olur. De Kooning kendisine ait bir çalışmasına Rauschenberg'in müdahale etmesine karşı koymaz ve hatta kendisi bizzat resmini vermiştir. Rauschenberg 1958'de Castelli Galerisi'nde asıl ilgilendiği türden resimler diye ilan ettiği resimlerini sergiler. "Factum I" (Olan şey, olmuş şey, gerçek) ve "Factum II" adlı, neredeyse birbirinin aynısı olan ve Soyut Dışavurumcu tarzda çalışılmış resimleriyle de aynı düşüncesinde ısrar eder.¹³⁷

Bu tablolarla içgüdüsel hareketlerle oluşmuş resmin saflığı irdelenir. Sanatçının burada göstermek istediği, soyut dışavurumculuktaki bir anlık izlenimi veren etkinin bilinçli, mekanik bir uygulamayla da olabileceği ve yaratıcı bir anın içgüdüsel bir ürünü olması zorunluluğunun bulunmadığıdır. Rauschenberg için "resim yapmak aynı anda hem yaşamla hem sanatla ilişkilidir: ne biri ne de diğeri yapılabilir", bu nedenle sanatçı ikisinin arasındaki çizgide yer almayı önerir. Bu nedenle Johns'un yaptığı gibi yalnızca yaşamda yaygınlık kazanmış imgelerden değil, her türlü kaynaktan yararlanır. "Birleşik resimler"i gündelik yaşamın gerçekliğinden arınmış nesnelere ve resimsel olarak işlenmiş yüzeylerin bir karışımıdır.¹³⁸

(Resim : 11, "Yatak", 1955). Rauschenberg'in eserleri, içine kent yaşantısından alıntılarının da karıştığı imgeler kurgusudur. Vivet Kanetti, Rauschenberg'in bir sergisi

¹³⁶ Lynton, a.g.e., s.291.

¹³⁷ Osterworld, a.g.e., s.83.

¹³⁸ Germaner, a.g.e., s. 14.



Resim : 11 Robert Rauschenberg, "Yatak", 1955. Karışık gereçlerle birleştirme, yağlıboya ve baş yas-tığı üstüne kurşun kalem, yorgan ve ahşap destek üstüne yatak çarşafı. 190x80x15 cm. NewYork, Modern Sanat Müzesi.



Resim:12 Andy Warhol, "Brillo, Del Monte Heinz", 1964. Ahşap üstüne serigrafi. 44x43x30 cm. NewYork, Leo Castelli.

için; "... Bir Rauschenberg sergisi eksiksiz bir 'amerikan çöp tenekesi'ydi." sözleriyle sanatçının resimlerinde kullanmış olduğu nesne ve imgelerin çeşitliliğine ve zenginliğine dikkatleri çeker.¹³⁹

Amerikan pop sanatçıları, Jasper Johns ve Robert Rauschenberg'den etkilenmişler, fakat bu sanatçıların eserlerinde, az da olsa bulunan anlatımcı ve bir oranda şiirsel yönünü bütünüyle bırakmışlardır. Ayrıca Soyut Lirizm'in bireyci tavrından tam anlamıyla kopabilmek için de fırça vuruşlarında kişiliksizleşmeye gitmişler, her yüzeyi aynı tarzda ele almışlar ve malzemenin etkisinden kaçınmışlardır. Bununla birlikte, ortak bir imge dili kullanmalarına rağmen her pop sanatçının yapıtı diğerlerinden farklıdır. Lichtenstein, Wesselmann, Warhol, Oldenburg, Rosenquist... gibi sanatçılar ortak bir usluapta birleşmezler yalnızca çevreye karşı ortak bir bakış açısını paylaşırlar.

Andy Warhol,... 1962-1963 yıllarında yaptığı Amerikan halk kültürünün en belirgin simgeleri olan "Campbell" marka çorba kutuları ve "Marylin Monroe" serileriyle... tanınmıştır. Warhol ve Lichtenstein'in eserleri ilk bakışta "Pop Sanat" tanımını doğrulayan örneklerdir... Başlangıçta çizgi film kahramanları çizen sanatçı, konularını güncel kitle kültüründen almış olmasına rağmen bu erken yapıtlarında kullandığı boya akıtmalarıyla soyut dışavurumculuğa bağlanabilecek bir özellik göstermektedir. 1961-1962 yıllarında, resimlerindeki bu Soyut Dışavurumcu etki tamamen kaybolur ve konularını yalnızca gazetelerden seçtiği görülür. Bundan sonra Warhol'un Brillo ve Campbell kutuları, Coca-Cola şişeleri gibi gündelik yaşamı ve tüketim toplumunu yansıtan konulara yöneldiği ve bunları çeşitli seri çoğaltma teknikleriyle gerçekleştirdiği görülür.¹⁴⁰

(Resim:12, "Brillo", 1964). Seçtiği temalar arasında film yıldızları (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor) gibi ünlüler; kamuoyunun iyi bildiği başka kişiler; suçlular, elektrikli sandalyeler, otomobil kazaları gibi ürpertici, inekler ve çiçekler gibi zararsız konular sıralanabilir. Kitlelerin ürettiği bu tür imgelerin tual üzerinde tekrar tekrar yinelenmesi ve çoğu durumda az çok keyfi bir renk tabakasının da eklenmesiyle, ilgi çekici ölçüde sonuçlar elde eder. Duruma göre bu imgeler olduklarından daha bayağı, daha çekici ya da korkunç nitelikler kazanırlar.

¹³⁹ Ragon, a.g.e., s. 104.

¹⁴⁰ Germaner, a.g.e., s.16.



Resim: 13 Andy Warhol “Yirmibeş Marilyn” (Detay), 1962. Tuval üzerinde ipek baskı emaye ve akrilik. 205,7 x 169,5 cm. Stockholm, Modern Müze

Hem uyguladığı teknik hem de çok sayıda görüntünün yan yana kullanılması sanatçının önceki reklamcılık alanına özgü bir anlatım unsurudur. Yapıtlarını endüstriyel serigrafi tekniğiyle yapan Warhol bu alanda uzmanlaşmış kişilerle “Fabrika” isimli atölyesinde çalışmıştır. Bu tarz bir işbirliği bir yandan, sanatçı ve yapıtı arasına bir mesafe koyarken, öte yandan yapıtın oluşumunda diğer kişilerin katkısına da yer vermiştir. Böylece Warhol sanatsal yaratı ile maddesel üretimi birbirinden ayırmış olur. Onun bu tavrı kavramsal sanat düşüncesinin habercisi olarak değerlendirilebilir.¹⁴¹

Tablolarında kullandığı imge dizilerine olan ilgisi (Resim: 13, “Yirmibeş Marilyn”, 1962) giderek Warhol’u sinemaya yakınlaştırmıştır.

“Deneysel Sinema”nın öncülüğünün Amerika’ya geçtiği ve adına “Underground (Yeraltı Sineması)” denilen akımın en ünlü ismi Andy Warhol’dur. “Underground”, sinemanın alışılmış kural ve kalıplarını yıkmayı ve böylece başkaldırmayı amaçlar. İçinde bilinçaltı karabasanlarını, cinselliği bol bol kullanan. Pop Sanat anlayışları, protoks şarkılar ile beslenen bu filmlerde şişman çıplak

¹⁴¹ Aynı, s. 16.

kadınlar, homoseksüel ilişkiler, sadist-mazoşist sahneler, her türlü cinsel sapıklıkları görmek olasıdır (“Başkaldıran Kadınlar (Seks)”, 1972 örnek verilebilir). Sanatçı bu filmlerde çizgidsışı bir Amerikan yaşamını yansıtmıştır.¹⁴²

Andy Warhol’un filmlerinin iki temel özelliği vardır : Fazlalık ve farksızlık. Bu özellikler resimlerinde ve diğer etkinliklerinde de görülmektedir.

Örneğin “Uyku” (“Sleep” 6 saat siyah/beyaz, sessiz 1963) isimli filmi 20 dakikalık bir çekim boyunca, yatakta uyuyan bir adamın vücudunun çeşitli açılardan görüntülenmesidir; bu çekimler - tıpkı Worhol’un tuval üzerine elli tane çorba kutusu çizmesi gibi- tekrar tekrar kullanılarak “çoğaltılmış” ve “tüketime” hazır duruma getirilmiştir. Bu filmler durağan ve tekdüzedir. Böylece “dondurulmuş zaman” kavramının, resimlerindeki “tekrarlanan zaman” kavramıyla bağlantısını kurabiliriz ve bunu bir tür ölüm korkusu ve akıp giden zamana karşı gösterilen “durdurma tepkisi” olarak açıklayabiliriz. Bu filmler Warhol’un resimlerinde ve diğer tüm yapıtlarında da görülen “Üretmeye, yaratmaya, ‘sanat’ yapmaya ve giderek yaşamaya karşı olan bir tutum”un mükemmel sinematik yansımalarıdır. Nitelik açısından üretimin en alt düzeyde olduğu bu tür çalışmaları, nicelik açısından genişletmekte ve -sözgelimi- bir seferde otuz altı tane Jaklyn Kennedy’in resminde yaptığı “tekrarlama yoluyla sıradanlığı yakalama” olgusunun perdede yansımalarını elde etmektedir.¹⁴³

Warhol, yapıtlarının bir anlam taşıdıkları savını hep reddeder ve 1968’de yayımlanan bir demecinde şöyle der:

“Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Herşeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes birinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç ortaya çıkıyor... Gelecekte herkes onbeş dakika içinde dünyaca

¹⁴² Onat Kutlar, “Dünya Sineması Seks Peşinde Koşarken Etkin Bir Anlatım Yolu Olan ‘Politik Sinema’da Gelişiyor”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı : 154 (14 Ekim 1985), s.14.

¹⁴³ Sabri Kalıç, **Deneyci, Sinemacı Kimliğiyle Andy Warhol** (1. Baskı İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 1997), s.25, 27.

ünlü olabilecek... Eğer Andy Warhol hakkında birşey öğrenmek istiyorsanız, resimlerimin yüzeyine, filmlerime ve bana bakın. İşte ben. Ardında hiçbir şey yok.”¹⁴⁴

Kısacası Andy Warhol, aynı zamanda ressam, sinemacı, müzisyen, fotoğrafçı, yazar, gazeteci, yayıncı, modacıdır. Bir nevi, nesnelere sanatçısıdır. Tüm yapıtları birlikte değerlendirilecek olursa, Andy Warhol’un “Pop” deyiminin tüm anlamlarını içeren karmaşık bir yaratma yolu izlediği açıkça görülmektedir.

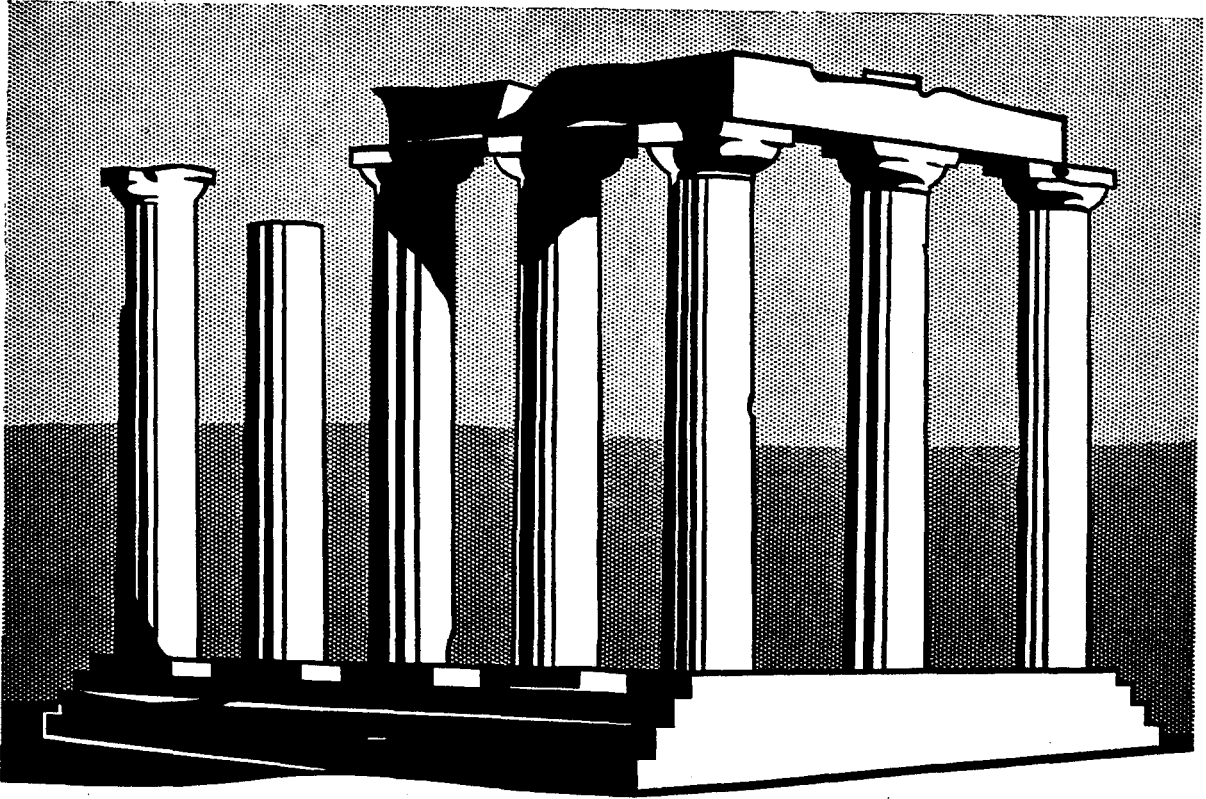
Pop Sanat’ın önemli bir diğer sanatçısı da Roy Lichtenstein’dir. Bir vitrin düzenleyicisi ve moda desinatörü olan sanatçının yapıtlarının özelliği; tablolarının yüzeyini matbaacılıkta kullanılan küçük noktacıklardan oluşan bir ağla, trampla kaplanmasıdır. Çizgi romanlardan seçtiği bir kesiti alarak onu abartılı boyutlarda büyüten Lichtenstein, güncel ve popüler konu, olay ve kahramanları büyük bir yalınlık içinde sunar. Bir antik çağ tapınağını (Resim: 14, “Apollo Tapınağı IV”, 1964) veya Picasso’nun bir resmini, kendine özgü tekniğini kullanarak onu çizgi roman dili ve bağlamı içinde yeniden oluşturur, yani bir anlamda “popülerize” eder. Yapıtlarında tram kullanarak anonim etki arayan, tabloda taşan büyük biçimlere, kesin kalın çizgi ve geniş renk alanlarına yer veren sanatçı, bu tavırlarıyla postpictural sanatçılara bağlanabilir.¹⁴⁵

Floransa’da Orsan Michael salonunda 29 Mayıs 1982’de açılacak olan sergi üzerine yapılan bir konuşmada, serginin ağırlığını oluşturan başka sanatçılara ait (Matisse, Carrla, Kirchner...) kompozisyonları kendince yalınlaştırarak, basitleştirerek Pop Sanat’a dönüştürmesinin, Lichtenstein’in kendi biçimiyle bütün sanat tarihini yinelemek anlamına mı geldiği sorusuna şu yanıtı verir;

“Hayır, kesinlikle hayır. Amacım tüm bir sanat tarihinin peşinden koşmak, onu yeniden yapmak değil, ne antiki ne moderniyse. Ben pop sanatçıların da açıkladığı gibi hayat ve sanat arasında asla ayırmadığım ayniyeti ve birliği aydınlatmaya çalışıyorum. Benim için Pop Sanat daima klasik bir sanat olmuştur.”

¹⁴⁴ Lynton, a.g.e., s.302.

¹⁴⁵ Germaner, a.g.e., s.16.



Resim: 14 Roy Lichtenstein "Apollo Tapınağı IV", 1964. Tuval üzerine yağlıboya ve magna.
238,8x325,1 cm. St. Louis, Koleksiyon (Mr. and Mrs. Joseph Pulitzer Jr.).

Tasarımdan reklam grafiğine değin bütün teknikleri bilmesi nedeniyle bir tasarımcı gibi demir ve metalden oluşan, büyük bürolar ve mağazalar için eşyalar üretmiş, emay, seramik, endüstriyel plastik dokularla kendine özgü görsel etkiler yaratmıştır. Bunlar içinde üç boyutlu çalışmaları ve takı tasarımlarını örnek verebiliriz.¹⁴⁶

Tom Wesselmann ise, 1960'tan başlayarak çıplak kadın figürünü kesin çizgilerle çevrelenmiş düz ve canlı renklerle boyanmış iç mekanlarda çok nesnel bir yaklaşımla ele alır. Wesselmann'ın çıplakları Amerikan kadını, içinde yaşadıkları mekanlar ve eşyalar ise tipik özellikleriyle Amerikan beğenisini yansıtır. Böylece bu resimler popüler kültürün toplumsal ve psikolojik boyutta yansıtıldığı örneklerdir.

¹⁴⁶ Mauro Calamandrei, "Roy Lichtenstein'le Söyleşi: Elveda Pop", Çev: Balkan Naci İslimyeli, *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı : 47, (Eylül 1982), s.31,32.

Pop sanatçılardan James Rosenquist, reklam panolarının içerdiği resimsel olanakların bilincine varana kadar çeşitli işlerde çalışmıştır. 1960'da soyut dışavurumculuktan vazgeçen sanatçı, bu tarihten itibaren tablolarında çağdaş kent yaşamından alınmış görüntülere yer vermeye başlar. Sanatçı, çok büyük boyutlarda resimler yapmış ve endüstri boyalarından yararlanmış. Onun sanatı, batı toplumunda zengin insanların sığ arzularını ve hayallerinden duydukları memnunluğu belirtir.

Seyirci Rosenquist'in bu büyük yapıtlarını belli bir ritmi izleyerek kavrar; bakışını resim yüzeyinde gezdirirken soyut renkli alanlardan geçerek figüratif öğeleri kavrar, ilk kavrananlar küçük öğelerdir sonra göz giderek dev boyutlardaki nesnelere algılar. Bu soyut ve figüratif biçimler arasındaki ilişkiler alt üst olmuştur, resim çoğu kez gerçeküstü bir etki yaratmaktadır... İzleyici farklı bir mekanı algılamaktan dolayı şaşkınlık duyar. Sanatçının sözleri bu düşünceyi doğrular niteliktedir, "Normal ve anormalin aynı anda gelmesini istiyorum; bu durum insanlarda kısa devre yaptırmalı".¹⁴⁷

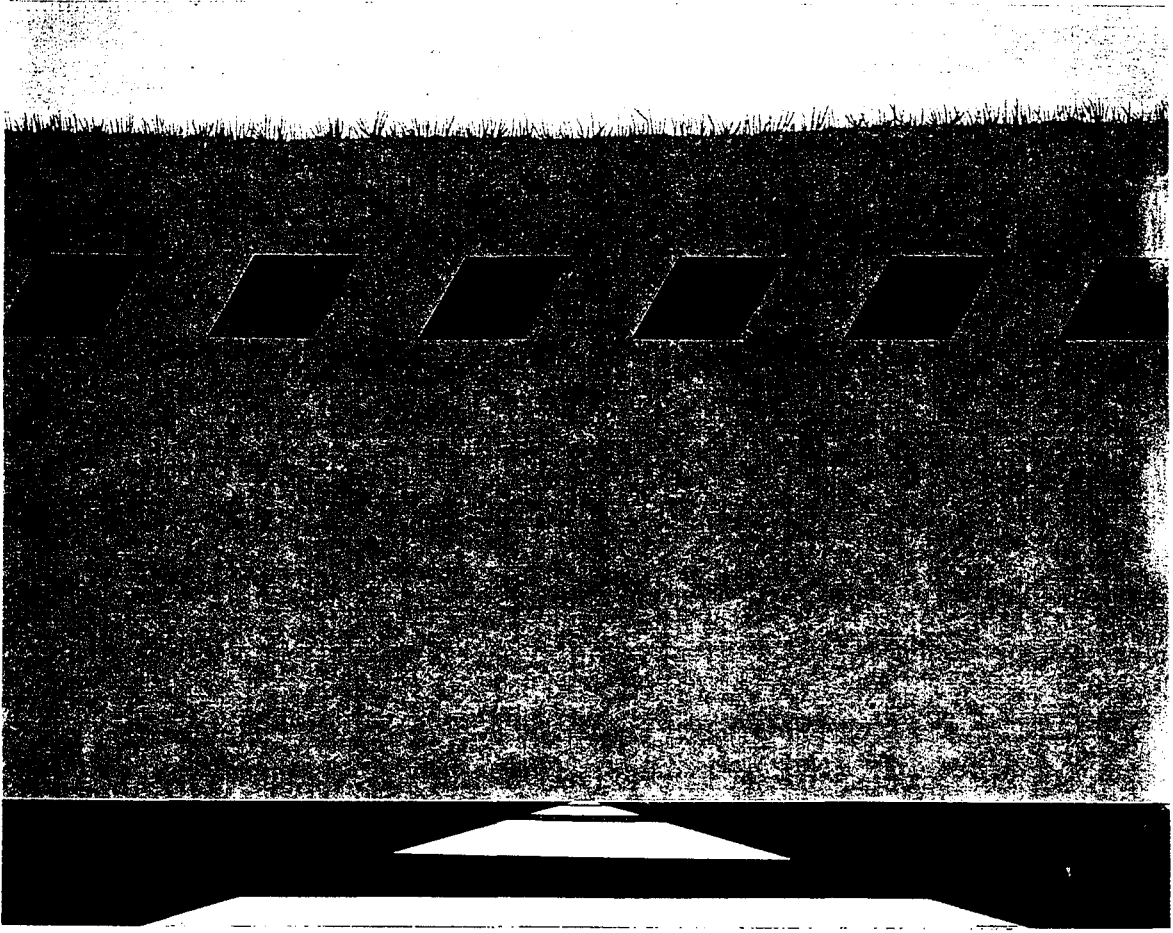
Claes Oldenburg, Amerikan insanının her gün tükettiği hamburger, dondurma, sandviçler ve pasta, haşlanmış yumurta gibi popüler tüketim maddeleri; içine herbirşey doldurulan, diş macunu, mayonez, traş sabunu, hardal, vazelin vb. tüpler; ruj, mandal, sigara izmaritleri, bir vantilatör ve yazı makinesine kadar çeşitli günlük kullanım nesnelere çalışmalarına konu alır. Bunları renkli ve üç boyutlu çalışan Oldenburg, "nesnelere" doğal yapı - yumuşaklık sertlik gibi-, boyut ortamlarını değiştirir ve onları olduğundan farklı izleyiciye sunarak bu nesnelere tüketicisi olan seyircinin dikkatini çeker. Önsözcüsü, Otto Hahn'a Pop Sanat'ın manifestosu olarak kabul edilebilecek şu sözleri söylemiştir: "Ticari reklam sanatından yararlandım. İzlenimciler ağaçları ve çiçekleri model olarak kullanıyorlardı, ben afişleri kullanıyorum. Bizim çiçeklerimiz, reklam kaplı duvarlardır."¹⁴⁸

Çağdaş kent kültüründen esinlenen ve yapıtlarında popüler dili kullanan birçok sanatçı bu akıma bağlanabilir. Bunlar;

Jim Dine; konuları daha çok kalp ve gökkuşağı gibi simgelerdir; insan, aşk, barış ve neşe gibi insani yönleri çalışmalarına konu edinir. Allan d'Arcangelo'nun esin kay-

¹⁴⁷ Germaner, a.g.e., s. 16,17.

¹⁴⁸ Ragon, a.g.e., s. 107.



Resim: 15 Allan d'Arcangelo "Sokak Serisi Nr. 13", 1965. Tuval üzerine yağlıboya, 200x253 cm. Köln, Ludwig Müzesi.

nağı ise caddelerdeki işaretler ve ilan panolarıdır (Resim: 15, "Sokak Serisi Nr. 13". 1965). Derinliği vurgulamak için perspektifi kullanarak, resimleri yollardaki haberleşme kültürünün de yardımıyla ilerleme düşüncesini vurgular; sembolik yolları sanki hızlı bir ilerleme fırtınasına tutulmuş gibi gözü sonsuzluğa götürüp, belirsizlik içinde kaybeder.

Robert Watts, Alex Hay ve New York'lu diğer sanatçılar heykellerine, resimlerine konu olarak bilinen şeyleri, tüketimi alırken, Rosalyn Drexler ve Red Grooms eğlenceli ve ihtişamlı yaşamı (dans vb.) konu edinirler.



Resim: 16 Richard Linder “Hedef No.1”, 1962.
Tuval üzerine yağlıboya, 152,4x101,5 cm.
Ludwig Donation.



Resim: 19 Duane Hanson “Para Çantalı Kadın”.
1974. Cam elyafı, polyester, peruka, çeşitli giysi
aksesuarlar. Yükseklik 163 cm. Ludwig Donation.

Dönemin en orjinal sanatçıları arasında Almanya’dan Amerika’ya göç etmiş daha yaşlı kuşak sanatçılarından olan Richard Linder yer alır. Linder, sadomazoşist figürleri, kesici ve keskin objeleri işleyen, takıntılı olan bir kişiliktir (Resim: 16. “Hedef No. 1”, 1962). Resimlerinde;

şişman et, ortopedik parçalar, tahta ve madeni organlardan oluşturulup acı renklerle boyanmış figürler, deri kemer ve tokalarla donatılmışlardır. Kadınlar kaba seksin cinleridir. Erkekler vatkalı omuzlu hantal ceketler, kaşlara yıkılmış şapkalar giyerler, gözlerini güneş gözlükleri ardında saklarlar.¹⁴⁹

Richard Artschwager ise anlaşılması oldukça güç bir sanatçıdır. Onun kusursuz mobilyalı ve iç dekorasyonları soyut ve naturalist kurgu arasında madde-form dengesine işaret eder. Resimler Oldenburg’un “Yatak Odaları”yla kavramsal açıdan

¹⁴⁹ Erdok. a.g.e., s. 18.

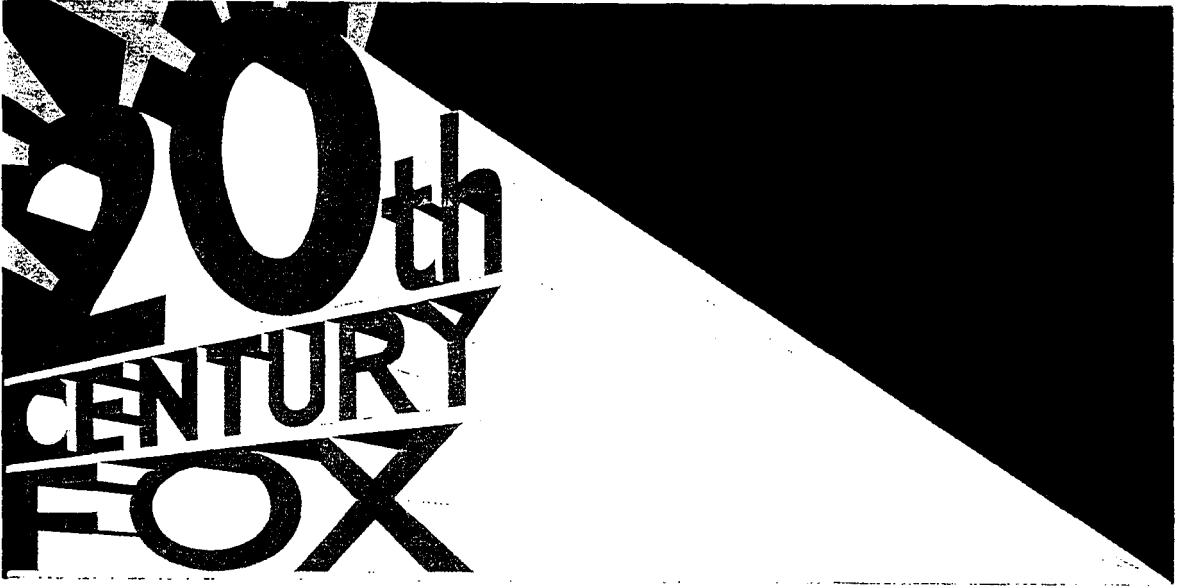
çok benzerlik gösterir. Dar bir bakış açısıyla hazırlanmış iç dekorasyonlar ve gündelik yaşamdaki yerleriyle “Amerikan tarzı yaşam biçimini” betimlerler. New York’un dışında Amerikan Pop Sanatı temsilcileri California’da Billy Al Bengston, Edward Ruscha (Resim: 17, “Sekiz Projektörle Büyütülmüş Marka”, 1962), Joe Goode ve Wayne Thiebaud ve Mel Ramos’dur (Resim: 18, “Su Aygırı”, 1967). Bunlar 60’lı yılların başında kendi pop bakışlarını geliştirmişlerdir. Konularının kolay anlaşılır olması, duyarlılığı, heykel ve resimlerdeki açık renkler ve akıcılık bir şekilde Batı Yakasının düşünme tarzını yansıtır. Bu sanatın başkenti hipi kültürü ve “alternatif” yaşam biçimiyle daha sonra dünyayı fethedecek olan Los Angeles şehridir. Çok renkli resimlerinin şeker tadındaki öğeleri, 1964 yılında David Hockney’i de cezbeden California’yı yansıtır. Kompozisyonları ve konuları motosiklet, seks, duygusal arzular, yiyecek gibi konular etrafında oluşturulmuştur. 1960’lı yıllarda H.C.Westermann (gerçeküstü tarzda bozuma uğratılmış objeler), Kanadalı uluslararası sanatçı Michael Snow (medyadaki imajlar) ve yine Kanadalı Greg Curnoe (bisiklet, araba resimleri) pop sanatçıları arasında yerlerini almışlardır.¹⁵⁰

1960’lı yılların ikinci yarısında Amerikan Pop Sanatı’nda özellikle New York ve Batı Yakasında realist eğilimlerin yoğunlaşmaya başladığı görülür.

Sanat tarihine “Hipergerçekçilik” olarak giren bu akım, büyük ölçüde Pop Sanat’tan kaynaklanmış bir akımdır. Temel çizgilerini, çağdaş günlük yaşamla uyumluluğunu, soğukluğunu, mesafeli konumunu ve örneğin püskürtmeli hava tabancasıyla resim yapmak gibi çok sayıdaki teknik yöntemleri hep Pop Sanat’tan almıştır. Bununla birlikte Hipergerçekçilikte, Pop Sanat’ın pırlıtsı da, netliği de yer almaz; akıma isim koymak istendiğinde “Radical Realizm”, “Sharp-focus realism”, “Photo realism” gibi isimler önerilmişse de, bunlardan birine karar kılınamamasının nedeni bu durumdur.¹⁵¹ Önemli sanatçıları; Howard Kanaitz, Richard Estes, Chuck Close, Malcom Morley, Duane Hanson’dır.

¹⁵⁰ Osterworld, a.g.e., S.106-108.

¹⁵¹ Théma Larousse, a.g.e., Cilt : 5, s.323.



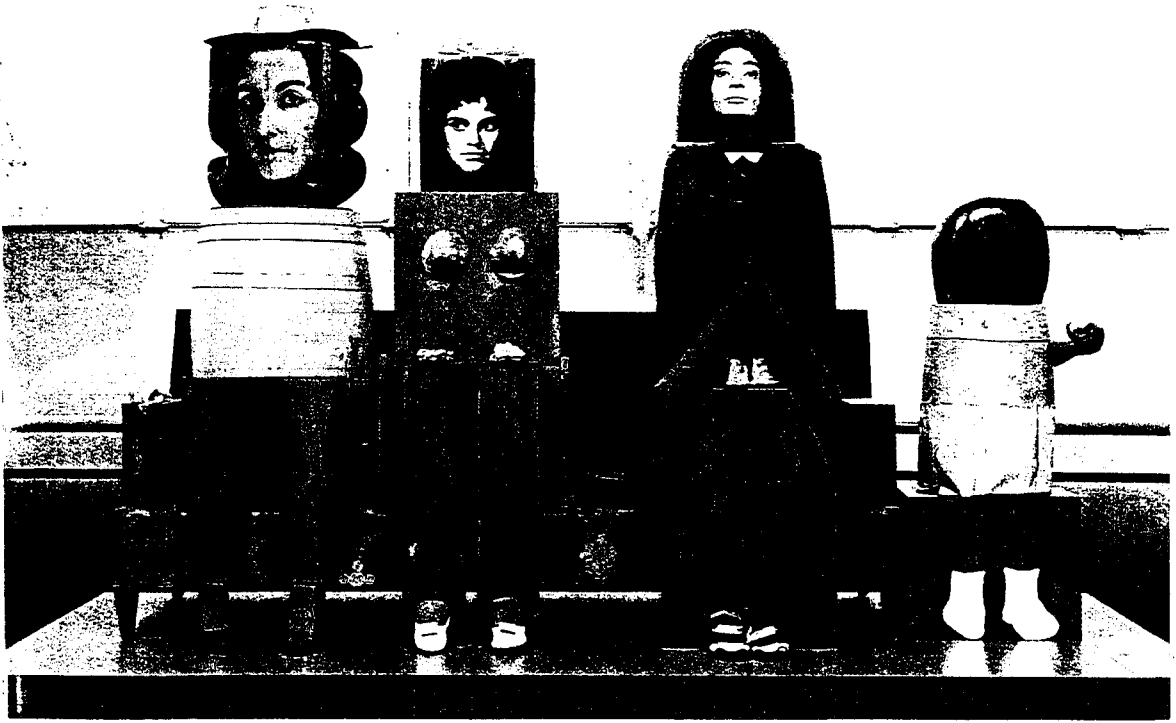
Resim: 17 Edward Ruscha "Sekiz Projektörle Büyütülmüş Marka", 1962.

Tuval üzerine yağlıboya, New York Whitney Müzesi Koleksiyonu.



Resim: 18 Mel Ramos "Su Aygırı", 1967. Tuval üzerine yağlıboya, 180x247 cm. Saarbrücken,

Saarland Müzesi Ludwig Koleksiyonu.



Resim: 20 Marisol, “Ziyaretçi”, 1964. Ağaç boyama, alçı, tekstil, deri ve fotoğraf.

152x226 cm. Köln, Ludwig Müzesi.

Heykeltıraş Duane Hanson figürlerini gerçek yaşamda oldukları gibi fakat sosyal yapılarından soyutlayarak ve onları basmakalıp davranışlara sokarak, hissiz bir ifade içinde, cam elyafı, polyester giysi ve aksesuarlar kullanmış, boyayıp, giydirmiştir (Resim: 19, “Para Çantalı Kadın”, 1969-70). Bu figürler izleyici ile sessiz bir diyaloga girerek gerçek yaşamdaki gibi yüzyüze gelirler. Bu sıradan görüntüdeki figürler ve sosyal açıdan oldukça klasik olan tipler rahatsız edici bir biçimde betimlenmiştir. Sanatçı Vietnam Savaşı’na karşı protestosunu işte bu yolla dile getirir. Yaptığı tüm figürler, tamamiyle maddeye dayanan bir refah toplumunun anlamsızlığını, çirkinliğini ortaya koyar.

Pop Sanat yayıldıkça Amerikan sanatında, özellikle Pop Sanatı evresinde çok az olan figüral heykel ve çevreye yeni bakış açıları ortaya çıkmaya başlar. Marisol.



Resim: 21 Edward Kienholz “Bekleme”, 1964-65. Tablo, vernik, cam, ağaç ve bulunmuş objeler, 203,2x375,9x198,1 cm. New York, Koleksiyon.

figüral heykellerinde geleneksel formları kullanır (Resim: 20, “Ziyaretçi”, 1964); soyutlama ve kübist formlar, halk sanatı, medyadaki imajlar ve oyuncaklar üzerinde medyanın etkisine dair parodiler oluşturur. Edward Kienholz yabancılaşma duygusunu ve figürlerin her parçasını bilinçli bir şekilde abartır (Resim: 21. “Bekleme”, 1964-65); klasik olarak buldukları mekan ve ortam içinde tasvir eder. Sanatçının dışavurumcu ve gerçeküstücü dili, kontrolü dışında kalan dünya içindeki kendi sıkıntısı, yalnızlığı ve düştüğü tuzaklara karşı savunmasız kalan insanoğlunun krizleri, kırgınlıkları odak noktasına taşır. Onun sahnevari düzenlemeleri George Segal’in donuk ve statik figürlerini bize hatırlatır. Pop sanatçı Segal’in heykelleri gerçek ortamlarda, caddelerde, vitrin önlerinde, marketlerdeki insanların beyaz plastik görünimleri yalnızlık, melankoliklik, sessizlik gibi öğeleri yansıtmaktadırlar. Segal, 20. yüzyılın Amerikan realizminden geleneksel resimsi motifleri alıp, boyutları ve ölçüleri insani ve bildik olan objeleri bizim gerçekliğimize dönüştürecek bir ortamı

kullanır. Segal'in çalışmaları 60'lı yılların sonlarında John de Andrea ve Duane Hanson'un hiperrealizmi için temel olmuştur.¹⁵²

4.3. Avrupa'da Pop Sanat

İngiliz kökenli Pop Sanat akımı kıta Avrupa'yla paralel olarak ortaya çıkıp altmışlı yıllarda gittikçe artan bir şekilde, uluslararası bir boyuta ulaşır. Amerika'daki kitle iletişim araçları ve popüler kültür ellili yılların başlarında, sanat tarihinde yeni bir sanat tarzının ortaya çıkışını daha da hızlandırmış ve desteklemeye başlamıştır. Londra'da ise bağımsız bir grup ellili yıllarda ortaya çıkan İngiliz Pop Sanatı'nın gelişimini bir takım teorilere, teknoloji ve iletişim alanlarındaki gelişmelere bağlamıştır.

İngiltere ve ABD'de Pop, bütün kuşaklar tarafından önemli bir olgu olarak ele alınmış; güzel sanatlar, müzik, edebiyat, popüler ve kitle kültürü gibi olgular iç içe girmiştir. Elvis Presley, Rolling Stones, Beatles ve hippiler "kültürel bir devrim"i başlatmışlardır. Kıta Avrupası kültürel bağlantılarını bu etkilerden mümkün olduğunca yararlanmak için açık tutmuştur. 1962'de Beatles Hamburg Star Clup'de ilk büyük konserlerini verir; İngiliz Popçular Hamburg Güzel Sanatlar Koleji'ne ziyaretçi öğretim üyesi olarak davet edilirler; Eduardo Paolozzi 1960-62 arasında, Allen Jones 1968-69'da, Pether Phillips 1968-69'da ve Joe Tilson 1971-72 yıllarında görev alırlar. Böylece hemen her alanda Avrupa'nın Amerikalılaşmaya başladığı izlenir.¹⁵³

Zafer Gençaydın, Amerikan sanatının (Pop Sanat'ın), Avrupa tarafından önyargısız olarak benimsenmesini çeşitli nedenlere bağlar:

- Uzak ve yeni bir ülkenin kültürü olmanın ilginçliği,
 - Değişme ve yeni bir gelişmenin öncesindeki tutukluğu yırtma isteği.
- ... Gelenekçi sanata doymuş olan Avrupa'nın kendi içindeki değişme devinimini hazır bularak rahatça kabullenme olayı biçiminde açıklanabilir. Yani, önceden böyle bir değişmeye zaten hazır olması. Daha 1912'lerdeki Braque ve Picasso'nun kolajları ve dadaistler, gelenekçi Avrupa resim sanatına ilk tepkiler olarak kabul edilebilir.

¹⁵² Osterworld, a.g.e., s.111-112.

¹⁵³ Aynı, s.115.

Gerçekte ise Amerikan sanatının da kökeninde dadaistler yatmaktadır. Marcel Duchamp ve Leger Pop Sanat'ın babası sayılabilir. Öte yandan, tüm dünyayı ateş ve kana boğan nazizm belasından Avrupa'yı kurtaran ABD'nin bir "özgürlük havarisi"(!) olarak görülmesi, bu ülkenin kültürüne duyulan ilginin de, Popun önyargısız olarak benimsenmesinde etkili olmuştur denilebilir.

Pop yapıtları, henüz Amerikan koleksiyonlarına girmeden, Avrupa müzelerine girmiştir. Sanat fuarlarının, biennallerin sık sık düzenlenmesi ve yeniliklere açık müzelerin çokluğu bu yeni akımın Avrupa'da daha çabuk yaygınlaşmasına neden olmuştur. Ancak Fransa'ya göre, Almanya, İsviçre ve Hollanda'da daha çok taraftar bulmuştur.¹⁵⁴

Tarihsel olarak Avrupa'daki Pop Sanat'ın ilk kıpırtıları 1945'lere kadar götürülebilir. Avrupa'da bir grup sanatçının farklı yerlerde ve birbirlerinden habersiz yaptıkları araştırmalar, o dönemlerde kimsenin ilgisini çekmemiştir (bu kişiler daha sonra yeni gerçekçiler topluluğunun çekirdeğini oluşturacaklardır). 1949'dan başlayarak Hains ve Villeglé, yırtıklı ilk afişleriyle sanatsal seçimlerini sunarlar. Bir yıl öncesi ise Basel'den gelmiş olan Tinguely, hareket ile ilgili araştırmalarına başlamıştır. Daha 1946'da Nice'te Yves Klein, bütünü katışıksız renkle örtme ile ilgili kuramı üstünde düşünmeye başlamış ve ilk monokrom pastel denemelerini gerçekleştirmiştir. Ancak, ilk sergisini Avrupa'da birçok yolculuk yaptıktan ve Japonya'da kalıp Fransa'ya döndükten sonra 1955'te Paris'te açmıştır; bu sergi başdöndürücü bir meslek yaşamının hareket noktası olur (Klein, günümüz sanatının gelişmesinde bir haberci rolü oynamıştır). Çok çeşitli doğrultularda sürdürülen, o tarihe kadar da bağımsız birer gelişme çizgisi izlemiş olan bu girişimler, 1958'den sonra aynı yönde gelişme göstermeye başlar; Yves Klein'in "Gerçeğin Bir Anı (La Minute de Vérité)"si (Colette Allendy, 1956), mavi dönemi (1957) ve ünlü "Boşluk" sergisi (Iris Clert Galerisi, 1958); Hains ve Vileglé 1957'de yırtıklı afişlerini içeren retrospektif antolojileri; Yves Klein-Tinguely'in "Saf Hız ve Monokrom Durulmuşluk" sergisi (Iris Clert Galerisi, 1958) izleyiciye sunulur. Kısa bir süre içinde düşünce bakımından birbirine yakın olan daha başka girişimler de bunlara katılır. Bu arada

¹⁵⁴ Gençaydın, a.g.e., s.13.

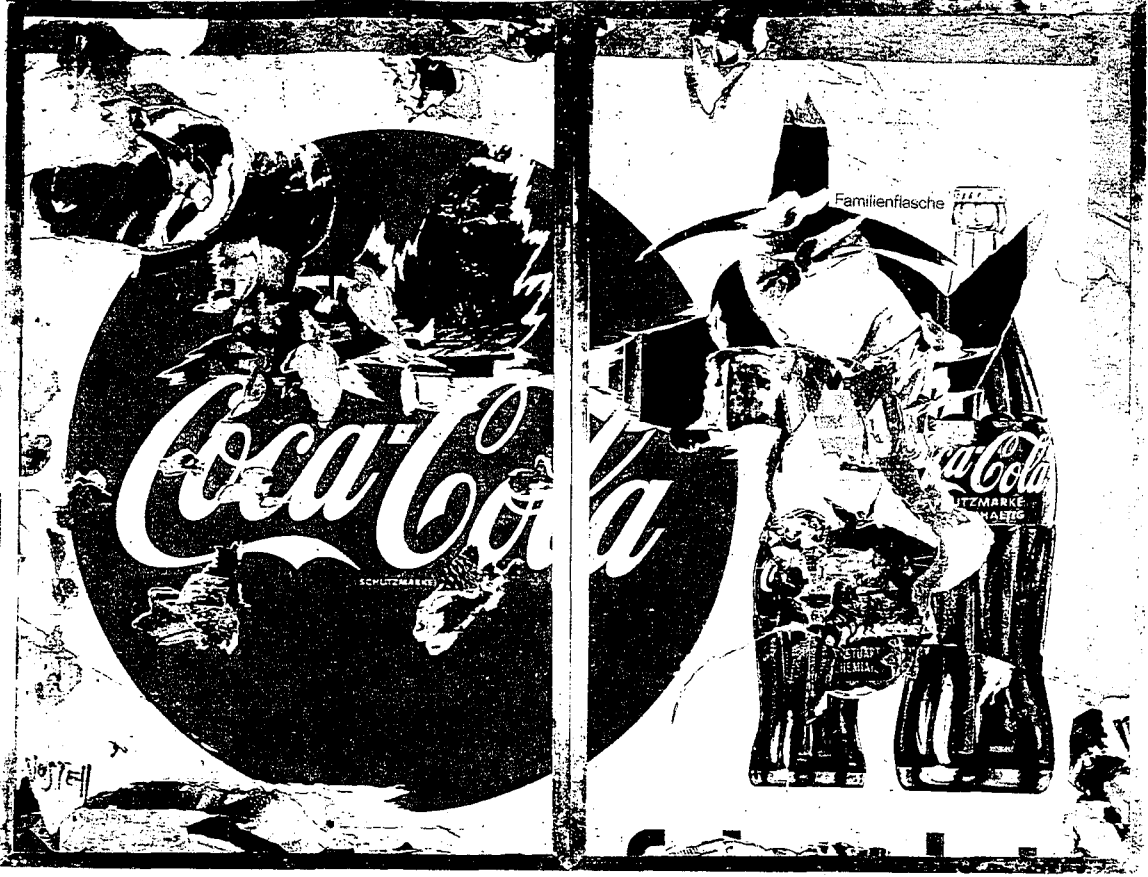
Tinguely, “Matematics”den hareketle “New York’a Saygı”sını gerçekleştirirken Arman, Nice’te nesnelere oluşan ilk “yığmalar”ını yapar ve Paris’te “Boşluk”un karşıtı olarak “Doluluk” sergisini açar. 1960’ta Spoerri “tuzak” tablolarını, Niki de Saint-Phalle “Atış”ı, Martial Raysse ve Cristo yeni yeni doğrultular benimserler. O tarihe kadar Roma’da tek başına çalışan Rotella, Paris’li Hains ve Villeglé ile bağlantı kurar. 1960’ta César “Mayıs Salonu”nda “sıkıştırılmış otomobiller”i sergiler.¹⁵⁵

Görüldüğü gibi Avrupa’nın Pop Sanat’a geçişi, Amerika’dakinden daha köklü bir biçimde gerçekleşmiştir.

1960’larda Avrupalı Pop sanatçılarının etkinlikleri genelde gençlik alt kültüründe gelişmiştir ve belli bir dereceye kadar da orijinaldir. Her sanatçının çalışma tarzı da birbirinden farklıdır. Altmışların sonuna doğru Avrupa’daki bu çok sesliliğin yansımaları herkesçe bilinen moda akım olan Pop Sanat’ın Avrupa’daki görünümünü verir.

Avrupa’nın Amerikalılaşmasına ilişkin tipik bir örnek “Marilyn Monroe” motifi olup, posterlerden sanatsal çalışmalara kadar hemen her yerde rastlamak mümkündür. “Paketleme (ambalaj)” sanatçısı Christo’nun 1962’de Paris’te yapmış olduğu bir obje, paketlenmiş magazinde baş rolü oynayan ithal film idolünü temsil etmektedir. 1963’de Köln’lü “Eylem” sanatçısı Wolf Vostell’in de kolaj üzerine yapmış olduğu çalışması “Monroe” imajını yabancılaştırmaktadır. Vostell, ayrıca Beatles ve Coca-Cola’nın da Dekolajını yapmıştır (Resim: 22, “Coca-Cola”, 1961). Cola kutuları ve kapakları ile yapılmış bir örnek de Arman’ın 1961’deki kutu objeleri verilebilir; Yeni Realizm’in (Nouveau Réalisme) önde gelen temsilcisidir ve polyester bir insan gövdesini (torso) dolarla ve faturalarla doldurmuştur. İtalyan “Yeni Realist (Nouveau Réaliste)”lerden Mimmo Rottella’da “John F.Kennedy” ve

¹⁵⁵ Restany, a.g.e., s.347,348.



Resim: 22 Wolf Vostell "Coca-Cola", 1961. Dekolaj, sertfiber üzerine kağıt, iki parça, 210x310 cm. Köln, Ludwig Müzesi.

"Amerikan bayrağı" imajlarını kullandığı "Democrazia Cristina" posterini adını verdiği dékolajını yapmıştır.¹⁵⁶

"Yeni Realizm (Nouveau Réalisme)" oldukça farklı birikim ve akımlardan gelen sanatçıları biraraya getirmiştir. Bu hareketin teorik temellerini ilk atan ve önce Milano'da 1960 yılında grubun ilk sergisini açan ve daha sonra çalışmalarına Paris'te devam eden Pierre Restany'dir. 1962'de "Yeni Realist (New Realists)"lerin New York'ta açtıkları sergi, Avrupa ve Amerikalı önemli sanatçıları biraraya getirmiştir. İtalyan Enrico Baj ve Gianfranco Baruchello; İsveçli Öyvind Fahlström ve İngiliz sanatçılar Blake ve Phillips'i "Pop Sanat" adı altında toplamıştır. Bunlar ve "Nouveaux Réalistes" arasında belli bir çizgi oluşturmuştur. Bu nedenle "Nouveau

¹⁵⁶ Osterworld, a.g.e., s.116.



Resim: 23 Yves Klein “Ant 170”, 1960.
167x123 cm. Stockholm, Modern Müze.



Resim: 24 Jean Tinguely “Balouba No.3”, 1961.
Tahta, metal, elektrik ampulü, elektrikli motor,
yükseklik 144 cm. Ludwig Donation.

Réalisme”, popüler kültür, döküntü, çöp, tüketim maddeleri, reklam dünyası gibi öğeleri içine alan Pop Sanat’la paralel olarak gelişen bir hareket olarak görülebilir.¹⁵⁷

Yves Klein, bu hareket halen çok gözde iken 1962’de ölmüştür. Klein’in eylem sanatı Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Rauschenberg, Öyvind Fahlström ve diğer sanatçılar tarafından sergilenen Amerikan Happeninglerine oldukça yakın bir konumdadır. Onun monokromatik resimleri, nesnelere oluşan assamblajları, vücut resimleri (Klein mavisine boyanmış çıplak modelleri tuvalin üstünde yuvarlar; “ateş-antropometri”), mavi ve altın sarısı renkleri tercih etmesi, onun sanatının kavramsal ifadeleridir ve Dadaizm’in Avrupa geleneğinde yeniden ortaya çıkışı olurdu (Resim: 23, “Ant 170”, 1960). Jean Tinguely’in korkunç ve kısmen de biçimleri bozulmuş

¹⁵⁷ Aynı, s. 116.



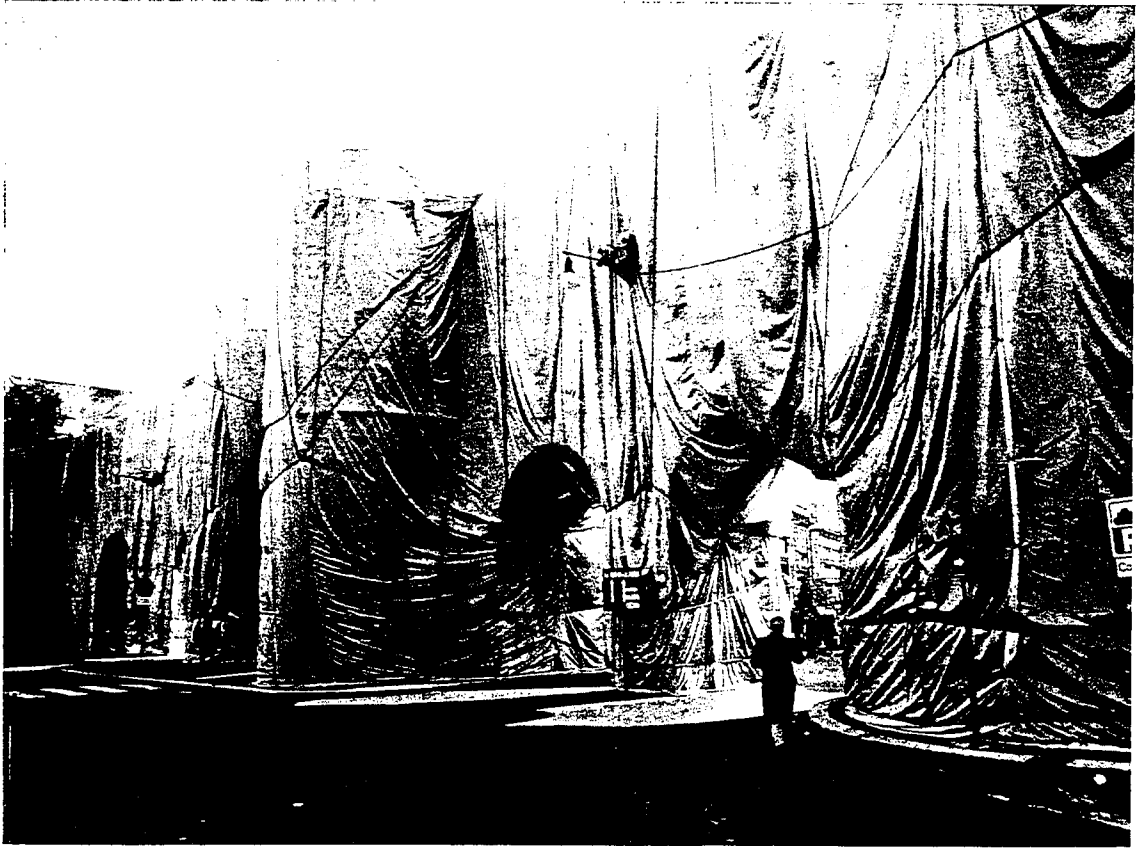
Resim: 25 Niki de Saint Phalle “Siyah Nana”, 1968-69. Polyester boyama, 293x200x120 cm. Köln Ludwig Müzesi.



Resim: 27 Fernandez Arman “Eldivenli Gövde”, 1967. Polyester gövde içine sıkıştırılmış eldivenler, 88x37,5x29 cm. Ludwig Koleksiyonu

tazil makinaları (hareketli ve kendini yok eden heykeller, motorları dışarıda olarak sergilenen arabalar vb.) ve çeşitli anlamsız, saçma gibi görünen çalışmaları teknoloji çağını alaya alır (Resim: 24, “Balouba No.3”, 1961).¹⁵⁸ Fransız afişçileri Jacques de la Villégle, Raymond Hains ve İtalyan Mimmo Rotella gibi “Dekoloj (Decollage)” sanatçılar tüketim maddelerinin tematik malzemesine müdahale olarak kabul edilebilir. Niki de Saint-Phalle’in groteskleri, oyuncak bebekleri ve bazan içine girilebilecek büyüklükteki “Nanas” adını verdiği eserleri kaba seksüel formları içerir (Resim: 25, “Siyah Nana”, 1968-69). Bu çalışmalar tam anlamıyla Pop Sanat’ı

¹⁵⁸ Kınay, a.g.e., s.326,327,329.



Resim: 26 Javacheff Christo "Duvar", 1974. Tuval bezi ve halat ile paketlenmiş duvar,
15x259 m. Roma.

etmektedir. Martial Raysse ise çalışmalarında reklam dünyasının aldatıcı parlaklığını yansıtır; ayrıca eğlence dünyası, tatil ilanları, basmakalıp kadın konularını da işler ve aydınlatılmış neon tüpleriyle süslenmiş resimlerini Pop Sanat'a uygun bir tarzda sergiler. Onun hayalinde herşey suni, yapaydır; "yapay ışık (neon), yapay renkler, yapay çiçekler, yapay kadın."¹⁵⁹

Bulgar sanatçı Javacheff Christo da New York'a gelmeden önce Nouveaux Réalistes'lerle işbirliğine girmiştir. Günlük tüketim malzemelerinin, binaların ve açık alanların paketlenmesi gibi alışılmamış nesnelere paketlenerek geleneksel sanat anlayışlarının dışına çıkmış, dadaistlerin yaklaşımıyla onları yabancılaştırmıştır

¹⁵⁹ 20 th Century Art Museum Ludwig Cologne. Çev.: İngilizcesinden özel çevrilmiştir (Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH Hohenzollernring 53, D-50672, 1996), s. 618, 650.

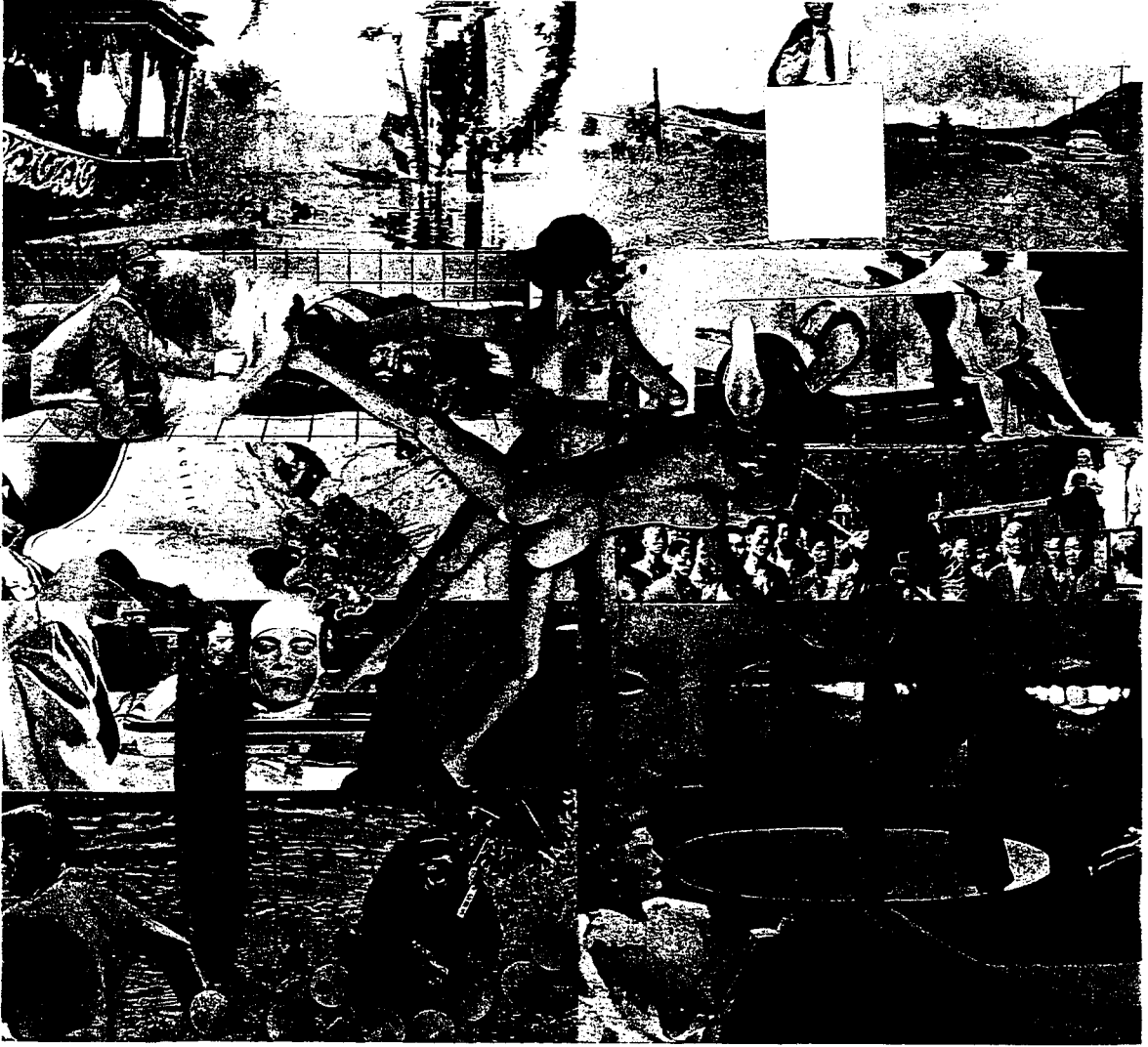
(Resim: 26, “Duvar”, 1974). Christo'nun çalışmaları, nesnelere yeni ve farklı bir açıdan bakmayı önerir. Objelerin sarmalanması, izleyicinin merakını sarmalanan şeylerin içinde ne olduğuna yönlendirir. Böylece bilinen nesnelere bilinmeyen bir niteliğe bürünür ve yeniden görülmek, keşfedilmek üzere talep edilir hale gelir.¹⁶⁰

Arman da aynı etkiyi akıp giden yaşam içindeki günlük eşyalar ve objeleri (su kapları, eldivenler, müzik aletleri, resim kapları gibi) bir araya getirmek suretiyle gerçekleştirir (Resim: 27, “Eldivenli Gövde”, 1967). Cam ya da plastik kaplar içine sıkıştırılarak konan günlük objeler hem anıtsal bir hal alırlar, hem de yoksulluk duygusunu ifade ederler. Böylece bir müzede ya da bir kap içinde rastgele bir şekilde sıradan nesnelere sergileyerek onlara sergisel bir değer de kazandırmış olur.

Altmışlı yılların başlarında Paris, sanatta neo-realist (neo-realistic) eğilimlerle ilgilenen birçok yabancı sanatçıyı cezbeder; bu sanatçılar Mino Rotella, Eduardo Paolozzi, Arthur Köpcke, Öyvind Fahlström ve Daniel Spoerri'dir. İsveçli Daniel Spoerri Dadaizm ve Sürrealizm'den esinlenerek absurd assemblaj objeleri ortaya çıkarır. Bu çalışmaları Spoerri'nin Nouveaux Réalistes'e, New York Pop Sanat hareketine, Batı Alman Action Sanatına olan yakınlığını gösterir Spoerri, yapıtlarında “rastlantı” ve “geçicilik” temalarını ele alır. “Tuzak - Tablo (Trap-Picture)” isimli çalışmalarında, bir yemek sonrası masada kalan kirli tabak, kaşık, sigara paketi vb. nesnelere ve yemek artıklarını, rastlantıya bağlı kabartmalar olarak masaya yapıştırdıktan sonra duvara asar. Bu tavrı, sanatçının eyleminin, başkalarının ona hazırladığı ya da bıraktığı öğeleri bir yüzey üzerine tesbit etmekle sınırlı olduğunu ortaya koyar. Böylece kullanılmış, eskimiş bir nesne, sanat olarak tekrar kullanılabilir. ¹⁶¹ Spoerri'nin karma yöntemi bu dönemde farklı tarzlar arasındaki sınırı çizmenin ne

¹⁶⁰ **Sanat Kitabı.** Çev.: Mine Haydaroğlu (1. Baskı. İstanbul: Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları, 1996), s. 97.

¹⁶¹ Germaner, a.g.e., s. 21; **The 20 th Century Art Book.** Çev.: İngilizcesinden özel çevrilmiştir (First Published. London: Phaidon Press Limited, 1996), s. 439.



Resim: 28 Öyvind Fahlström "Roulette, Değişken Resim", 1966. Fotoğraf üzerine yağlıboya, kağıt, vinili, mukavva ve miknatis, 200x120 cm. Köln Ludwig Müzesi.

kadar zor olduğunun ifadesidir. Zaten Pop Sanat'ın buradaki özelliği farklı tarzları bir isim altında toplamasındadır.

İsveçli ressam Öyvind Fahlström Amerika ve İngiltere dışındaki en önemli Pop Sanatçı olarak kabul edilmektedir. 1961'de Paris'ten New York'a gelen sanatçı kısa sürede New Yorklu Pop sahnesiyle bütünleşir. Çizgi roman, dergi, fotoğraf parçalarından oluşan kolajları, çağdaş temaları işleyen, panoramik ansiklopediler gibidirler (Resim: 28, "Roulette, Değişken Resim", 1966). Yapıtlarının sıkıntı veren bir havası

vardır. Hans Peter Alverman'ın çalışmalarının en önemli özelliği politik imaları içermesindedir. Onun kolaj ve assamblajları Sürrealizm'in etkilerine ihanet eder tarzdadır ve bu çalışmalar Pop Sanat'ı özelliği gösteren bir alaycılıkla yapılmışlardır (Robert İndiana'nın 1961, "Cuba" heykeli gibi). Eserleri, hem yöneten, hem de saldırgan bir tüketim toplumunu karakterize eder. Altmışlı yılların sonu ve yetmişli yılların başlarında politik imajların etkisi ve kitle iletişim araçlarının imajları kontrolleri altında tutması Avrupa'daki bütün sanatçıların eserlerine yansımıştır. Bunlar arasında Alman Konrad Klaphek, Thomas Bayrle, Gerd Winner, Dieter Rot ve daha birçok kişi, İsviçreli sanatçı Peter Stämpfli, Avusturyalı Curt Stenvert gibi isimler yer alırlar (bu sanatçılar kısmen Rusya'daki devrimden etkilenerek politik unsurlara yönelmişlerdir). Pop hareketinin en tanınmış Avrupalı sanatçılarından birisi de Arthur Köpcke'dir. Hamburg doğumlu Köpcke, altmışlı yıllarda ve sonrasında kendi hareketlerine uygun bir sanat hareketini organize ettiği Kopenhag'da yaşamış. 1967'de Paris'e gitmiş ve ölene kadar da Paris'te çalışmalarını sürdürmüştür. Onun 1952 yıllarındaki ilk kolajları bile konularını çağdaş popüler kültürden almaktadır. Altmışlı yıllarda ise kolajlarına önemsiz imajlar yerleşir; yapıtlarının banal konuları, bağırır renkleri neon reklamlarındaki estetik görüntüleri hatırlatır. Köpcke'nin eserleri günlük yaşamın mitleri ile medya arasındaki ilişkileri ortaya koyar ve medyanın insanların bilinçaltılarını etkilemek için gizlice kullandığı, medyaya özgü mekanizmaları vurgular. Eserleri yoğun bir duygusallık taşır; rahatsız edici bir anlatımı vardır (dışavurumcu etkileri vardır).¹⁶²

Altmışlı yılların başlarında genç Sigmar Polke ve Gerhard Richter Pop Sanat'la ilgilenmeye başlarlar. Polke'nin resimleri, poster kolajları ve geniş gazete sütunları gibi görünürler. Konuları toplumsal yaşamdan alınmıştır. Genelde bir eğlence ortamını konu alan resimlerde, figürler ve olaylar rüyaya benzer bir belirsizlik içinde resimlenmiştir (Resim: 29, "Palmiyeler", 1966). Altmışların başlarında, Gerhard

¹⁶² Osterworld, a.g.e., s. 120-122.



Resim: 29 Sigmar Polke "Palmiyeler", 1966. Tuval üzerine yağlıboya, 130x110 cm. Özel Koleksiyon.



FALTBARER TROCKNER

5,60 m nutzbare Trockenlängen!

DM 270

Resim: 30 Gerhard Richter "Katlanabilir Çamaşır Kurutucusu", 1962. Tuval üzerine yağlıboya, 105x70 cm. Stuttgart, Sammlung J.W. Koleksiyonu.

Richter ise "Kapitalist Realizm" adı verdiği resimlerini oluşturur. 1961'de Dresden'den Düsseldorf'a göç eden sanatçı eserlerinde kapitalist yaşamın gündelik olgularını vurgular. Tüketim alışkanlıkları, pornografi, reklam öğelerini kullanır. Ayrıca manzara ve şehir betimlemeleri de yapmıştır. Fotoğraf Richter'in çalışmalarında önemli bir yer tutar. Ona göre fotoğraf bilgi veren bir araç olarak dünyayı ayağımıza getirir ve fotoğraf televizyon ekranı gibi gösterdiği şeyleri, süzer, elimine eder, basitleştirir. Fotoğrafın bu özelliğini bilen Richter, perdeye yansıttığı slaytlar yardımıyla "foto-resimler" yapar; yalnız resimlerin gerçek renkleri ve yapısına ilişkin bazı değişimler uygular. Sanatçı böylece objeleri duygularından arındırmış olur ve renkler herşeyi kişiliksizleştiren, belirsizleştiren gri bir örtüye dönüşür. Tıpkı uzağı göremeyen bir gözün, bulanık görüşüne benzer bir şekilde, sanki figürler ve olaylar bir

perdenin arkasından görünüyormuş gibi bir etki uyandırır (Resim: 30, “Katlanabilir Çamaşır Kurutucusu”, 1962). Richter, ressam Konrad Lueg’le birlikte, Düsseldorf’ta bir mobilya dükkanında 1963’de “Kapitalist Realizm için yaptıkları bir gösteri” de “tüketici” rolünü oynarlar. Bir bütün olarak mobilya dükkanını kendi sanatsal hareketiyle bütünleştirirler ve tv. cam araç-gereçler, masalar, koltuklardan oluşturdukları alelade bir ortamda otururlar. Bu objeler kaldıraçlarla yukarı kaldırılmışlardır ve bu tavırları ile Yeni Dadaistleri karikatürize ediyor gibidirler. Bu hareket karşılık görür ve 1967’de Diana Hotel’de buna benzer bir sergi daha açılır. Sergide yapılmamış yataklar, yerlere saçılmış gazeteler, kirli duvarlarla oluşturulmuş bir çöp yığını sergilenmiştir.¹⁶³ Burada medyadan oluşan çöp yığını içinde bireylerin refahı eleştirel bir şekilde ele alınmıştır.

¹⁶³ Aynı, s.122,126.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

POP SANAT RESİMLERİNDE İLETİŞİM ÇÖZÜMLEMELERİ

Bir sanat eserinin yaratılışı, onu algılamak ve anlamak, insan düşüncesinin çok karmaşık iki eylemidir. Bir sanat eseri, her insan için başka başka tarzlarda varolduğundan bu iki eylemi, herkesi tatmin edecek şekilde açıklayan tek bir yol bulunmakta zorlanılmıştır.

Pop Sanat resimlerini çözümlemede kaynak taraması ve araştırmacının kişisel yaklaşımları genel ilke olarak ele alınmıştır.

1. RİCHARD HAMILTON, “BUGÜNÜN EVLERİNİ BU DENLİ DEĞİŞİK VE HOŞ KILAN NEDİR?” (Resim: 31, 1956)

Burada Amerikan halkının 1950’lerdeki günlük ev yaşantısı bir mekan içerisinde, soyut etki verecek şekilde işlenmiştir. Bu kolaj çalışmasında sanatçı, kesilmiş fotoğrafları ve dergi parçalarını, bir tüketici cenneti yaratmak için zekice bir alaycılıkla bir araya getirmiştir. Abartılı büyüklükteki lolipop üstünde yer alan “Pop” yazısı, önemli bir yeni sanat akımının habercisi sayılan sözcüğe, büyük bir olasılıkla ilk görsel göndermedir. Buradaki imgeler çağdaş medyanın, popüler kültürün ve reklam dünyasının simgelerini kullanan Pop Sanatı temsil eder. Sanatçı, bu akımın İngiltere’deki gelişmesine öncülük etmiştir. Buradaki kolaj, Londra’daki Whitechapel Sanat Galerisi’nde açılan “Bu Yarındır” adlı serginin kataloğu için hazırlanmıştır. 1950’lerde Hamilton’a göre yarının dünyası için vazgeçilmezler şöyledir: “Kadın, Yiyecek, Tarih, Gazeteler, Sinema, Ev Aletleri, Otomobiller, Uzay, Çizgi Romanlar, TV, Telefon, Bilgi.”¹⁶⁴

¹⁶⁴ Sanat Kitabı, a.g.e., s. 206.



Resim: 31 Richard Hamilton, “Bugünün Evlerini Bu Denli Değişik ve Hoş Kılan Nedir?”,1956,
Kağıt üzerine kolaj. 26x25 cm. Kunsthalle. Tübingen.

Richard Hamilton'un bu kolajı aslında “yaşamımız neden böylesine benzer. standart yapılara dönüştü?” sorusunu sormaktadır. Cinsiyet temelindeki imajları pazarlayan popüler sanat bize, kitle iletişim araçlarının kadını nasıl geleneksel rolüne dönmeye zorladığını gösterir.

Richard Hamilton, bu çalışmasına konu olan, bir ev kadınının bir seks objesine dönüşümünü araştırır. Kadının takındığı pozlar standartlaştırılmış çeşitli güzellik ideallerini yansıtır, arzuları ise bütünüyle sıradanlaştırılmıştır. Soyut ve figüratif öğelerin aynı anda yer aldığı bu kolaj çalışmasında Hamilton, gündelik yaşamın sıradanlığı içinde kadının nasıl da geleneksel olarak biçilmiş rollere erkek ağırlıklı bir toplumda zorlandığını göstermektedir. Bu kolaj çalışmasında, bu zorlamalar açık olarak görülmektedir.

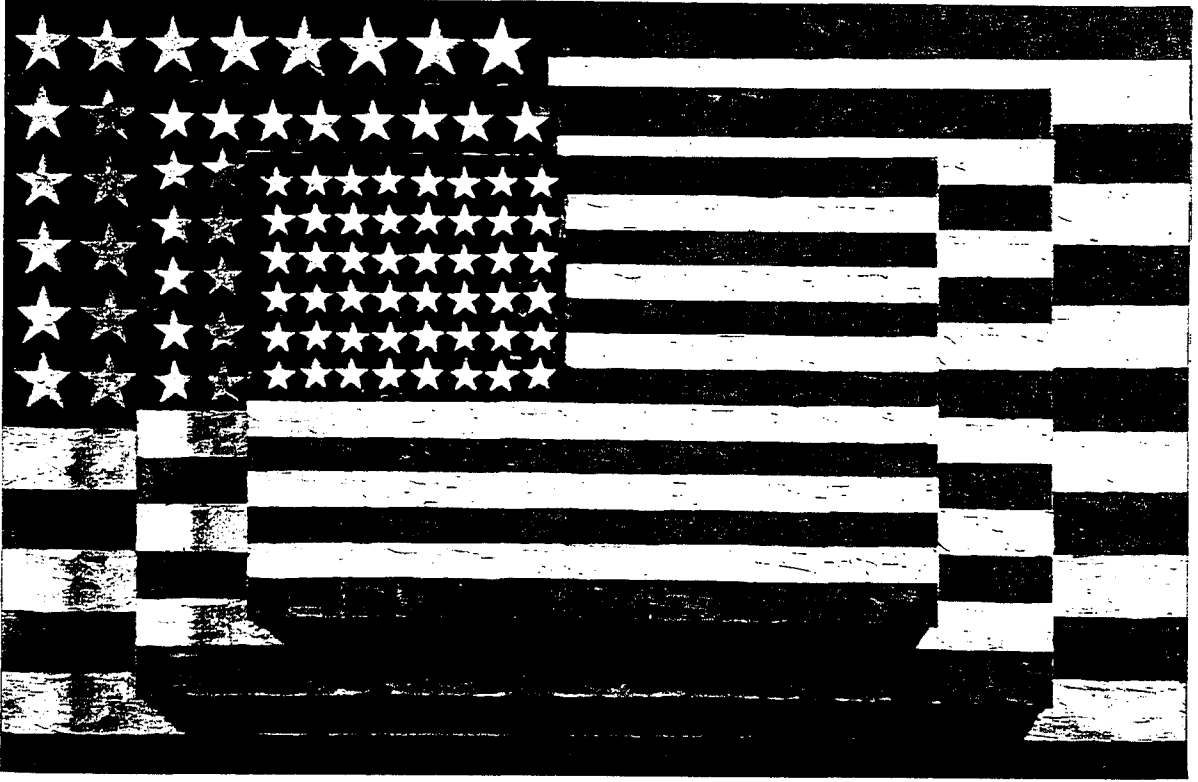
Kadının geleneksel rollerine dönmesi konusundaki zorlamaları reklamcılıkta ve Hollywood yapımlarında görmek de mümkündür. Bu yapımlarda da kadın ögesi, pazarlanabilir bir seks objesine dönüştürülmüştür.

2. JASPER JOHNS, “ÜÇ BAYRAK”, (Resim:32, 1958)

Jasper Johns'un bu resmi, sanatçının 1955'ten sonra yapmış olduğu Amerikan bayraklarından oluşan bir diziye aittir. Sanatçı, bu resimlerini Ocak 1958'de New York'ta Leo Castelli Galerisi'nde ilk sergilediği zaman kamuoyu tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Johns, bu resimlerle ulusal bayrakla alay mı etmektedir, yoksa onu yüceltmekte midir sorusu tartışılmıştır.¹⁶⁵

Aslında Johns, Amerikan bayraklarından oluşan bu resmini ve seriye ait diğer resimlerini çok milliyetçi olduğu için veya bayrakla alay etmek için değil, bulduğu en sıradan, en tanınan nesne bu olduğu için seçmiştir. Günlük yaşamdan alınan, sıradan bir konu için yıldızlı bayraktan iyisi ne olabilir? Johns'un bayrağı bir direkte gururla dalgalanmıyor; zafer kazanmış bir asker tarafından da taşınmıyor, duvara iğnelenmiş gibi dümdüz durmaktadır. Sanatçı sanki bir bayrak resmi yapmamış, izleyiciye bir bayrak sunmuştur. Yalnız, izleyiciyi bunun gerçek olduğuna da inandırmaya çalışmadığı da görülmektedir. Çünkü sanatçı eserini Eski Yunan'da kullanılmış olan

¹⁶⁵ Lynton, a.g.e., s. 291.



Resim:32 Jasper Johns, “Üç Bayrak”, 1958. Tuval üzerine enkostik. 76x115x13 cm.

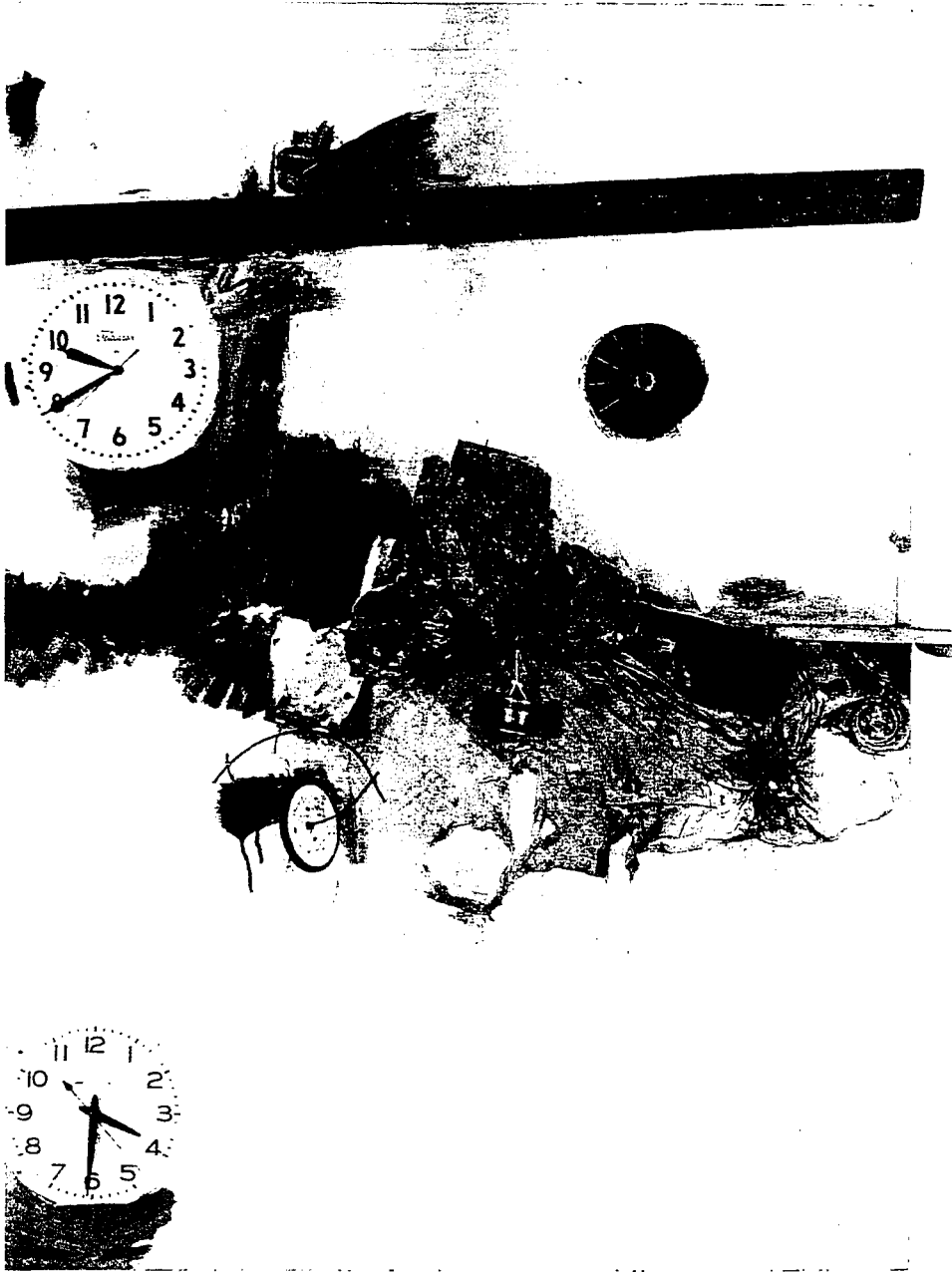
Meriden Connecticut. Mr. ve Mrs. Burton Tremaine koleksiyonu.

ankostik tekniğini kullanarak oluşturmuş, yapıta kalın, kabartmalı bir yüzey kazandırarak ele alınan nesneyi gerçeğinden farklı kılmıştır. Bu tavrıyla sanatçı, ele alınan bir nesnenin sadece basit bir nesne mi yoksa sanat eseri mi olduğunun izleyici tarafından ayırt edilmesini bekler.

Johns’un üç farklı boyuttaki bayrağı tıpkı ticari bir amaçla sergilenen elbise ya da bavulmuş gibi küçüğü en üstte olmak üzere sergilemesi, imgeyi güçlendirip, garip bir optik de etki yaratmıştır. Burada tablo belirgin fırça darbeleriyle resimsel bir yüzey olarak algılanabileceği gibi, betimlenen nesnenin basit bir kopyası olarak da algılanabilir. Böylece tablo sanatla gerçek arasında yer alan başka bir varlık oluşturur. Sanatçı bu tavrıyla, bir imge olarak ele alınan sanat yapıtının kimliğini sorgulamaktadır. Sanat-yaşam ilişkisi ve göstergelerin anlam değişimi üzerinde oynayan Johns, konuları ele alış biçimiyle Marcel Duchamp’a yaklaşır.

Sanatçı, Amerikan günlük yaşantısında hemen her yerde bulunan bir nesnesini, bayrağı kullanmış olması ve konuyu hicivli bir yolla işlemesi sanatçıyı Pop Sanat'a bağlar.

3. ROBERT RAUSCHENBERG, "RESERVUAR", (Resim:33, 1961)



Resim : 33 Robert Rauschenberg, "Reservuar", 1961. Yağlıboya, kurşunkalem, kumaş, ahşap ve metal.

217,2x158,7 cm. Washington DC. National Museum of American Art.

Sıradan nesnelerin gruplandırılmasıyla oluşturulan bu düzenleme, gelişigüzel boyanmış bir zemin üstüne yerleştirilmiştir. Sol üst köşedeki saat, sanatçının yapıta başladığı anı, diğer saat ise bitiş anını göstermektedir. Bu “karışık” resim Rauschenberg’in çeşitli imge ve nesne gruplarını seçip yan yana getirme yönteminin bir örneğidir. Sanatçı bu yöntemi kullanırken toplumsal bir ileti vermeyi değil, geleneksel resim anlayışı düşüncesinden kopmayı amaçlamıştır. Bu resimde Soyut Dışavurumcuk’a özgü fırça kullanımı belirgindir ve üzerlerinde bir takım imge ve nesnelere taşırlar. Bu tavır, sanatçının varlığını ortaya koyarlar. Yaklaşımını “sanat ile yaşam arasındaki boşlukta çalışmak” olarak açıklamaktadır.¹⁶⁶ Sanatçının bu davranışları Dadaizme özgü bir hareket, Amerika’nın yüksek ve soylu sanatına karşı girişilen nihilistik meydan okumalar olarak açıklanabilir. Pek çok sanatçının geleneksel olarak boya kullanması gibi, Rauschenberg de yapıtlarında günlük kullanım nesnelere bir araya getirerek oluşturduğu “Combine-Painting (Kombine Resim)” resim çalışmaları yapmış ve bu resimleri Amerikan Pop sanatçılarına esin kaynağı olmuştur.

4. ANDY WARHOL, “MARILYN”, (Resim: 34, 1967)

Marilyn Monroe Amerikan sinemasının en fazla iz bırakan oyuncularından birisidir. Yaşamının derinliklerine inildiğinde, ömrü boyunca sevgiyi, paylaşmayı, mutluluğu aramış ama imaj menejerlerinin aptal sarışın-seksi kadın imajıyla sürekli çatışmak durumunda kalmıştır. Amerikan Pop Sanat’ı yapısı gereği insan Marilyn Monroe’yla değil, imaj Marilyn Monroe ile ilgilenmiş, onu hep bu yönüyle bitmez tükenmez bir biçimde pazarlamıştır. Pop Sanat’ın öncü isimlerinden A.Warhol, bu işi en ustaca yapanlardan biridir.

Bu resimde Marilyn Monroe’nun yüzü parlak renkli, aşılması olanaksız bir maske gibi görünmektedir. Kişiselliği yansıtmayan elek baskı (serigrafi) tekniğiyle

¹⁶⁶ Sanat Kitabı, a.g.e., s. 378.



Resim : 34 Andy Warhol, "Marilyn", 1967, kağıt üzerine elek baskı, 91,5x91,5 cm.

New York, Modern Sanat Müzesi.

on ayrı renk kullanılarak basılan çok renkli yüzey aktristin görüntüsünü çarpıcı bir parlaklıkta bize sunmaktadır. Sanatçı, bu yapıtında Monroe'nun bir reklam fotoğrafını kullanmıştır, Hollywood'un en trajik kahramanı sayılan bu kişiliğin evrensel gücünü daha da güçlendirmiş ve donuk bir imge olarak izleyiciye sunmuştur.¹⁶⁷

Burada özellikle dikkat çeken nokta zaten çok güzel bir kadın olan Marilyn Monroe'un alabildiğince abartılı bir şekilde resmedilmesidir. Dalgalı sarı saçları çok

¹⁶⁷ Aynı, s. 458.

daha dalgali ve sarı, dudakları olduğundan çok daha dolgun ve kırmızı, kaşları ve kirpikleri ise gereğinden fazla makyajlıdır. Sol yanağındaki beni 1950 ve 60'ların modasına uygun bir biçimde yerli yerindedir. Bütün bunlar Pop Sanat'ın ve Warhol'un sürekli tekrar tekrar ele alıp yeniden ürettiği ve pazarladığı Marilyn'dir.

Fakat bir yıldızın sürekli, tekrar tekrar ele alınan görüntüleri bir yerde görüntü enflasyonu etkisi yaratır ve yıldızı kimliksiz hale getirir. Adnan Turani; "değerli olan bir şeyin çoğaltılması değerini düşürür"¹⁶⁸ der. Buradaki "Marilyn" konusunun sürekli yinelenen bir konu olması da yıldızı güçlerinden yoksun bırakmakta, fakat görüntülerin gücünün de altını çizmektedir. Bu durum özellikle de sinema endüstrisi yıldızları ve reklam sektörü için geçerlidir. Andy Worhol'un en gözde konularından biri olan Marilyn Monroe portresi burada kitle kültürünün bir tüketim nesnesi gibi paketlenip halka sunulmuş bir ürünü biçimindedir. Bu unsur Amerikan Pop Sanatı'nın en önemli özelliklerinden biridir.

5. TOM WESSELMANN, "ÜNLÜ AMERİKAN ÇIPLAĞI NO.27",

(Resim: 35, 1962)

Avrupa yağlıboya resim geleneğinde hiç durmadan yinelenip duran en önemli konulardan biri çıplak kadın resmidir. Bu resimlerde kadınların seyirlik nesnelere olarak görülüp değerlendirilmelerinde geçerli olan ölçü ve töreleri bulmak mümkündür. Bu gelenekteki ilk çıplaklar da dini kitaplarda konu edinilen Adem'le Havva'dır. Resim geleneği dünyasal konulara yönelmeye başlayınca, başka konularda da çıplak kadın yapma olanağı belirir. Yine de bu resimlerin hemen hepsinde resme konu olan şeyin (kadının) bir seyirci tarafından seyredildiğinin farkında olduğunu gösteren bir şey kalmıştır.

John Berger; "çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir (vücudun nesne olarak görülmesi nesne olarak kullanılmasına yol açar). Çıp-

¹⁶⁸ Turani, 1974, a.g.e., s. 148.



Resim : 35 Tom Wesselmann, "Ünlü Amerikan Çıplağı No: 27", 1962,
Pano üzerine emaye boya ve kolaj. 122x91,4 cm. Londra, Maylor Gallery.

laklık kendisini olduğu gibi ortaya koyar. Nü'lükse seyredilmek üzere ortaya konuştur..." der.¹⁶⁹

Sıradan Avrupa nü resimlerinde olduğu gibi, Wesselmann'ın bu resminde de (diğerlerinde olduğu gibi) asıl kahraman resimde görülmez. O, resmin önündeki seyircidir ve erkek olarak kabul edilir. Her şey sanki ona göre yapılmıştır, resimdeki vücudun nüleşmesi onun içindir ve kadın da bir nü olarak seyredildiğinin farkında gibidir (dudakların ve başın konumundan bunu anlamak mümkündür). Tıpkı İngres'in "Odalık", Tintoretto'nun "Susannah'yla Kentin Büyükleri", Trutat'ın "Uzanmış Bakente", Tizian'ın "Venüs" (Resim : 36), Henri Matisse "Pembe Çıplak" (Resim : 37) ... vb. resimlerde olduğu gibi. Yeniden Doğuş sonrası Avrupasında yapılan çıplak kadın resimlerini aratmayan bu resimde de cinsel imge önden gösterilmiştir -ya gerçekten önden verilir ya da öne yansıtılır- çünkü asıl cinsel kahraman resme bakan seyircidir (alıcı).

Wesselmann, bacaklarını açmış yatan erotik çıplak imgeyi, başka yerlerden kesilerek yapıştırılmış dondurmali süt ve dondurmalarla yan yana getirmiştir. Bir portre olarak algılanmaması için figürün yüz hatları belirtilmemiştir. Bu resim, Wesselmann'ın 1960'lı yıllarda düz, net renklerle betimlenmiş çıplakları, broşür ya da afişlerden alınan kolaj öğeleriyle biraraya getirerek yaptığı bir diziye aittir. Önemi. Amerikan medyasında çıplaklığın ender kullanıldığı bir dönemde cinsel özgürlük temasını işlemeden, ayrıca tüketici çağın imgelerini içermesinden kaynaklanmaktadır.¹⁷⁰

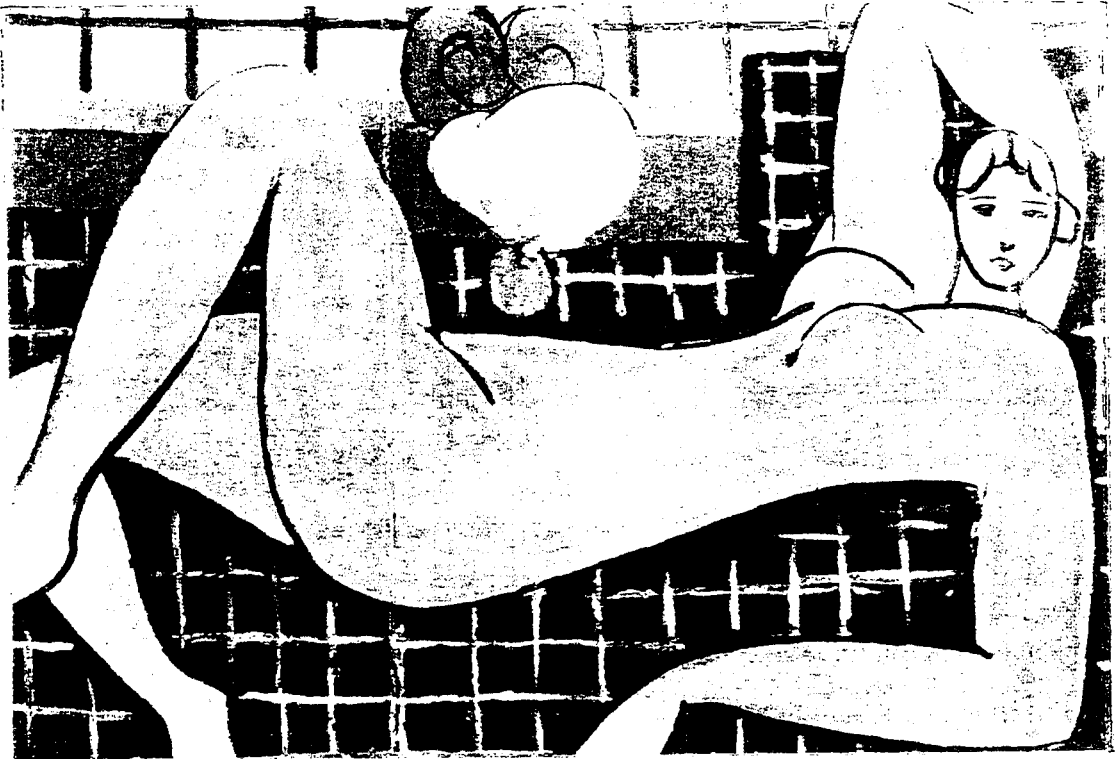
Bu çıplak çağdaş-modern-rahat yaşamın evdeki simgesidir. Televizyon burada modern, teknolojik gelişmelerin getirdiği rahatlığı, ifade etmektedir. Dondurmalar ise A'dan Z'ye her şeyi kolayca bulabildiğimiz dev marketleri simgeler. Bunların arasın-

¹⁶⁹ John Berger, **Görme Biçimleri**. Çev.: Yurdanur Salman (6. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları. 1995), s. 53, 54.

¹⁷⁰ **Sanat Kitabı**, a.g.e., s. 489.



Resim : 36 Tizian "Venüs", Tuval üzerine yağlıboya, 167x118 cm. Floransa, Uffizi Müzesi.



Resim: 37 Henri Matisse, "Pembe Çıplak", Baltimore Sanat Müzesi.

da duran bu kadın imgesi, tüketim toplumunun tüketilen malları ile bir arada, tıpkı marketlerdeki tüketilen dondurma gibi seyirciye sunulmuştur. Bu çıplak, çağdaş yaşamın ürettiği ve aynı zamanda tüketime de sunduğu bir imgesidir. Kadın da tüketilen bir dondurma, eskiyebilen bir tv., kullanılan bir araba gibi kullanılan-tüketilen bir eşya gibidir.

Erotik simgeleri, parlak renkli geniş alanların düz boyanmış olması ve tüketim kültürünü kullanmasıyla bu yapıt Amerikan Pop Sanat'ın tipik bir örneğidir.

6. TOM WESSELMANN “BANYODA 3”, (Resim: 38, 1963)

Uzun süre “çizgi film”le uğraşmış olan Tom Wesselmann, çağımızın bir ürünü. süslenen ve sağlığını koruyan kadını konu alır. Matisse'ten çok etkilendiğini söyleyen Wesselmann'ın düz ve yumuşak çizilmiş, kalıplaşmış gövdeleri olan çıplaklarından biri de “Banyodaki 3” resmidir. Bu banyoda yıkanan Amerikan proto-tiplerin, kuvvetli renklerle boyanmış vücutlarının iki boyutu, banyonun kapısı, kirli çamaşır kutusu, banyo havlusu, naylon perde gibi üç boyutlu nesnelere çelişir. Portre olarak algılanmaması için başın yüzü yapılmamıştır. Çıplağın cildi yumuşak, kırışksız ve genç görünür. Sanki istenildiği zaman yeniden üretilen, Max Factor tipi tanrıçalar gibidirler. Vücut, “pin up” erotikliğinden, seksin reklamda kullanılmasına kadar her şeyi kapsayan anonim bir simgedir.¹⁷¹

Diğer resimlerinde olduğu gibi burada da, banyodaki çıplağın cephesi izleyiciye yönelmiştir; tıpkı bir fotoğrafçının objektifi önündeki model gibi göze hoş görünme kaygısıyla özel, artistik bir poz takınmış, tüketilmek için reklamlanan bir nesne gibidir. Yapıtın büyük boyutlu olması, canlı renklerle düz boyanmış geniş alanları ve günlük kullanım nesnelere bir arada kullanılmış olması Pop Sanat'ın sıkça kullanılan yöntemlerindedir.

¹⁷¹ Erdok, a.g.e., s. 18.

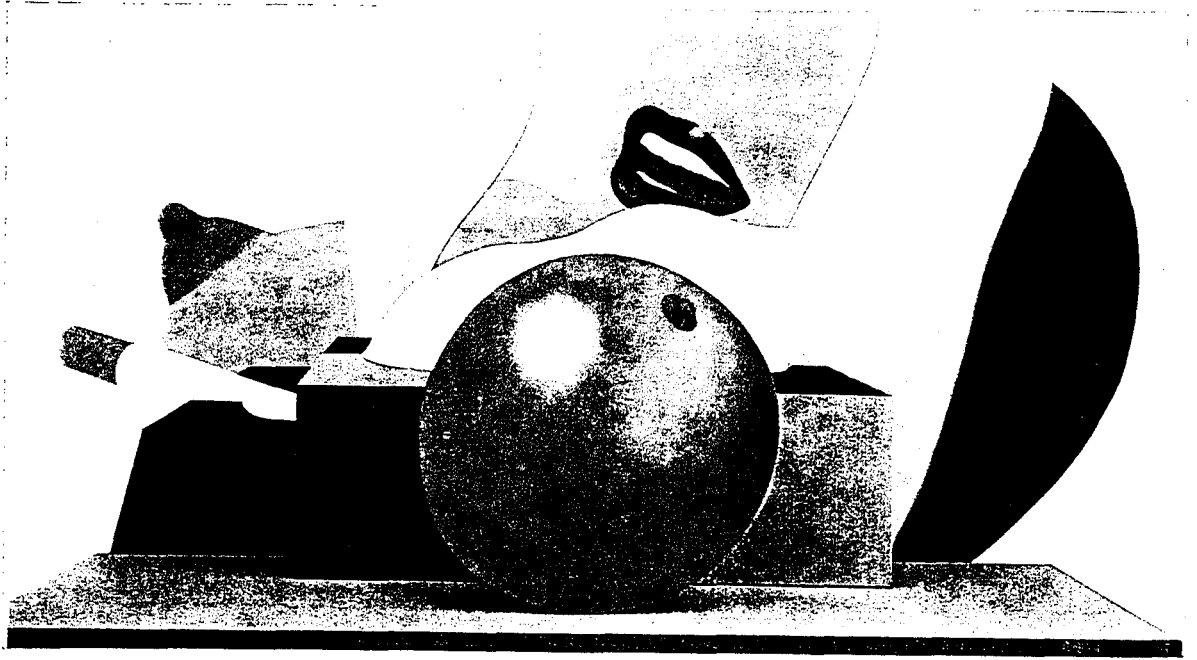


Resim : 38 Tom Wesselmann, “Banyoda 3”, 1963, Tuval üzerine yağlıboya, çeşitli malzemelerin toplamından oluşan asamblaj (banyo kapısı, havlu ve çamaşır sepeti), 213x270x45 cm., Cologne, Museum Ludwig.

**7. TOM WESSELMANN, “ÜNLÜ AMERİKAN ÇIPLAĞI NO.98”,
(Resim: 39, 1967).**

Tom Wesselmann’ın bu resmi diğerlerinden figürün ele alınış biçimiyle ayrılır. Buradaki çıplak, bir figür olarak önemini kaybeder; göğüsler ve ağızlar ayrı ayrı öğelermiş gibi ele alınıp düzenlenmiş ve dev boyutlarda yapılmış portreyle kadın yabancılaştırılmıştır. Bu yalnızca Amerikalı sanatçıların kullandığı bir tema değildir; buna benzer anlatım biçimleri (kadın figürünün büyük boyutlarda yapılarak yabancılaştırılması) İngiliz Pop Sanatı’nın ünlülerinden biri olan Allen Jones’un resimlerinde de görülür.¹⁷²

¹⁷² Aynı, s. 18.



Resim: 39 Tom Wesselmann, "Ünlü Amerikan Çıplağı No: 98", 1967.

Metal üzerine akrilik boya. 250x380x130 cm. Köln, Museum Ludwig.

Bu resimde de Wesselmann'ın diğer resimlerinde hakim olan parlak kırmızılar, sarılar, maviler kullanılmıştır. Ayrıca bu resimde çizgiler, eğriler ve düz renklerin uygunluğu dikkat çeker. Kadın imgesi, kül tablası, sigara ve meyve bir natürmort etkisiyle düzenlenmiştir. Kadının yarı açılmış parlak kırmızı boyalı dudakları ve göğüsleriyle belirli bir erotizm atmosferi yaratılmıştır.

Burada tüketim unsuru da oldukça belirgindir; yalnız burada iki tür tüketimden bahsedebilir; birincisi, ilk bakışta hemen görünen, çıplığın kendisinin tüketici rolünde olmasıdır (düz anlam). Çıplak burada sigarasını içen (tüketen), rahat, hayatından memnun, toplumsal açıdan bağımsız ama düşünce (ideoloji) bakımından uzlaşmacı kadını rolündedir (sigaranın kullanımı özgürlüğün cisimleşmesi biçiminde düşünülebilir ve bu temalar 1960'lı yıllar ve sonrası Amerika'daki reklamlarda sıkça kullanılmıştır).¹⁷³

¹⁷³ Andrew Wernick, **Promosyon Kültürü - Reklâm, İdeoloji ve Sembolik Anlatım**. Çev.: Osman Akınbay (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1996), s. 54, 81.

Resimde ikinci bir yan anlam da vardır ki, bu da tüketim maddeleri arasında (sigara, portakal, seks) kadın da “tüketilen” duruma düşmüştür. Yani kadının, yanan sigaranın tüketilmesini anlatan dumandan farkı yoktur. Bu resimde çıplak da tüketim imgelerinden birisi olmuştur.

8. ROY LICHTENSTEIN, “ARABADA”, (Resim 40, 1963)

Bir vitrin düzenleyicisi ve moda desinatörü olan Roy Lichtenstein, bu resmini özgün çizgi romana sadık kalarak çok büyük boyutlarda yeniden üretmiştir. Ucuz çizgi romanlarda ve gazetelerde kullanılan tram noktalarını uygulayan sanatçı, kitle iletişim araçlarının yarattığı imgeleri, endüstriyel malzeme ve ürünleri kullanmıştır. Aslından çok daha büyük yapılan resim, bu değiştirilmiş boyutuyla yeni bir anlam kazanmıştır.¹⁷⁴ İmgeleri kendi bağlamlarından çıkarıp gülünç hale getirmiş; büyütüp fazlasıyla basitleştirirken toplumsal bir mesaj vermek yerine 1960’lardaki Amerika’nın estetik değerlerini yansıtmıştır.

Lichtenstein’in bu resmini çözümlenebilmek için Amerikan popüler çizgi romanlarının genel mantığını iyi anlamak gerekir. Amerikan çizgi romanları, Amerikan yaşam biçiminin bütün değerlerini savunan yapımlardır. Her çizgi roman kahramanı toplumun değişik katmanlarından ve değişik eğilimlere sahip sıradan bireylerinin idolu durumundadırlar. Örneğin erkek kahramanlar yakışıklı, güçlü, kadınlar ise güzel ve çekicidir. Bu kahramanlar için başarısızlık söz konusu değildir, onlar sonunda mutlaka istediklerini elde ederler; çünkü onlar hedef kitlelerinin başarı duygusunu tatmin etmekle yükümlüdürler.

Lichtenstein çalışmalarında popüler çizgi roman görüntülerini biraz da alaycı bir biçimde, çok büyük boyutlu tuvallere aktarmıştır. Onun da amacı sistemin idollerini ve

¹⁷⁴ Erdok, a.g.e., s. 18.



Resim: 40 Roy Lichtenstein, "Arabada", 1963. Tuval üzerine magna. 172x203,5 cm.

Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art.

sistemin bütün değerlerini meşrulaştırmaktan başka birşey değildir. Onun hiçbir biçimde toplumsal eleştiri gibi bir kaygısı yoktur. Tüketim toplumunun yaşam biçimini özendirerek sunmaktır.

Örneğin bu resim şu şekilde yorumlanabilir; erkek ve kadın arabanın ön koltuğunda oturmaktadır, adam direksiyondadır. Adam tipik bir playboy görünümündedir; yakışıklıdır, şıktır, arabası olduğuna göre zengindir. Kadın ise kuaförden çıkmış saçları, bakımlı yüzü, kürkü ve dişiliğini hissettiren çekiciliğiyle tipik bir çizgi roman kahramanıdır. Erkeğin bakışları anlamlı ve istekli, kadın ise çekingen ve kararsızdır. Tipik bir kadın-erkek yaklaşması görünmektedir.

Burada Amerikan yüksek tabakasının sıradan bir yaşam parçası, orta sınıf Amerikan halkının yaşam rüyası olarak sunulmaktadır. Sonuçta zenginliklerin paylaşıldığı bir yaşam değil, sınıf farklılıklarının olağan biçimde gösterilip savunulduğu değerler yüceltilmekte, örtülü bir biçimde sınıf atlama özlemi özendirilmektedir.

Ayrıca resmin asal renkleri ve süslemesiz uslubu resmi daha etkili hale getirmiştir. Kullandığı parlak renkler, üretilmiş nesne, kitle iletişim aracı ve modern yaşam ürünlerini birer sanatsal biçim olarak kullanan Lichtenstein tüm bu yönleriyle Amerikan Pop Sanatı'nın en önemli isimlerinden biridir.

9. CLAES OLDENBURG, “DEV HAMBURGER”, (Resim: 41, 1962)

Bir 20. yüzyıl tüketim ikonu olan hamburgerin; abartılı büyüklükteki saçma ve “kitsch” uyarlaması sanki açık havada sergilenen bir anıt gibi izleyiciye (alıcıya) sunulmuştur. Bu sunuluş şekli zekice bir mizah duygusuyla, temelde gerçeküstücü bir büyü etkisi yaratılmıştır. Bu etki, normalden aşan boyutlarda ve birtakım değersiz gereçler birarada kullanılarak sağlanmıştır. Ayrıca normalden büyük boyutların kullanılması, kutsal ve evrensel anlamı olan simgelerle bağlantılı görülür.¹⁷⁵ Oldenburg da hamburgeri normal ölçülerinin dışında, dev boyutlu ele alarak yapıta bir anıtsallık özelliği kazandırmıştır.

Sanatçının Amerikan kültürünün en güçlü simgelerinden birini, hem yansıtma hem yabancılaştırma isteği, yapıtın gücünü ve çarpıcılığını daha da arttırmaktadır. Alışılmamış konusunun yanısıra, yumuşak biçimi de geleneksel heykel anlayışının sertlik ve hacimsellik anlayışını da ortadan kaldırmaktadır. Sanatçı bu tavrıyla genel kurallara hem meydan okuyarak, hem de onları kullanarak, izleyiciyi olağan kabul edilen ve aslında kendisinden önce saptanmış geleneksel kuralları sorgulamaya yö-

¹⁷⁵ Lyton, a.g.e., s. 304.



Resim : 41 Claes Oldenburg, "Dev Hamburger", 1962. Boyanmış ve içi köpük doldurulmuş yelken bezi. 132x213 cm. Toronto, Art Gallery of Ontario.

nelir. Ticari malzeme ürününü kullanarak sanat yapan bir Amerikan Pop Sanatçısı olan Oldenburg, bu yapıtıyla çağdaş yaşamı tüm karmaşıklığı ve değişimiyle yansıtmayı amaçlamıştır.

Sanatçı bu ve buna benzer şekilde çalıştığı yapıtlarını ele alış nedenlerini şöyle ifade eder: "... Ben bir şeyin benzerini yapmak değil, lirik bir durum yaratmak istiyorum. Düşsellikle uğraştığım için, bir sanayi toplumunda bir kez daha gereksizim. Bu nedenle bir işlevim varmış gibi yapıyorum; postacıya ya da marangoza öykünerek bir emekçiyi oynuyorum."¹⁷⁶

Buradaki yapıtında açıkça, 1960'larda inanılmaz bir hızla gelişen Amerikan "fast-food" imparatorluğundan yola çıkmıştır. Konusunu Amerikan günlük

¹⁷⁶ Ragon, a.g.e., s. 107.

yaşamından alması, büyük boyutta çalışması, zekice bir mizah duygusu taşıması, birtakım değersiz gereçler kullanması ve bir tüketim nesnesini ele almış olması Amerikan Pop Sanatı'nın en belirgini özelliklerindedir.

10. ALLEN JONES, "ERKEK KADIN", (Resim: 42, 1963)

"Hermaphrodite" adlı bir resim dizisine ait bu tabloda başsız erkek ve kadın bedenleri sanki birbiri içinde erimiş görünmektedir. Gerçekte, parlak renklerde çizgili kravat takan erkek figürü sanatçının kendisidir. Cinsellik üzerine düşünen ve bu temayı sık kullanan sanatçı, bir başka insanla birleşmenin yalnızca cinsel ilişkiyle gerçekleşebileceğini göstermek istemiştir. Sanat yaratmanın ancak sanatçının, doğasındaki erkek ve dişi özellikleri birleştirebilmesine bağlı olduğuna inanan Nietzsche'nin felsefesinden de etkilenmiştir.¹⁷⁷

Ayrıca bu resmin cinselliği yoğun olarak çağrıştırmasına karşın, doğrudan anlatmaması bir başka etkisinde kaldığı düşünürü Carl Gustav Jung'u hatırlatmaktadır. Jung, temel öğeleri düşünce, duygu, duyum ve sezgi olan bir karakterbilimin yaratıcısıdır. İnsanlarda bu öğelerin farklı ölçülerde bulunduğunu ve hepimizin karakterini oluşturan iki temel eğilimden biriyle bileşim halinde olduğunu ileri sürer. Bu temel eğilimler, dışadönüklük ve içedönüklüktür. Dışadönüklük, genellikle dış dünyaya, dışımızdaki şeyler ve insanlara ilişkindir. İçedönüklük ise insanın kendi beniyile ilgilidir. Jung, insanın içedönük ve dışadönük özelliklerinin onun komplekslerini ve giderek kendisini yaratacağını düşünür.¹⁷⁸

Bu resimde iki insan iç dünyalarıyla birleşme isteği içinde olduklarını ortaya koymaktadırlar. Birbiri içinde kaybolmuş olan iki figürün tek gövdede birleşmiş olması,

¹⁷⁷ Sanat Kitabı, a.g.e., s 238.

¹⁷⁸ Frieda Fordham. Jung Psikolojisi. Çev.: Aslan Yalçın (5. Baskı. İstanbul: Say Yayınları, 1999), s. 15-56.



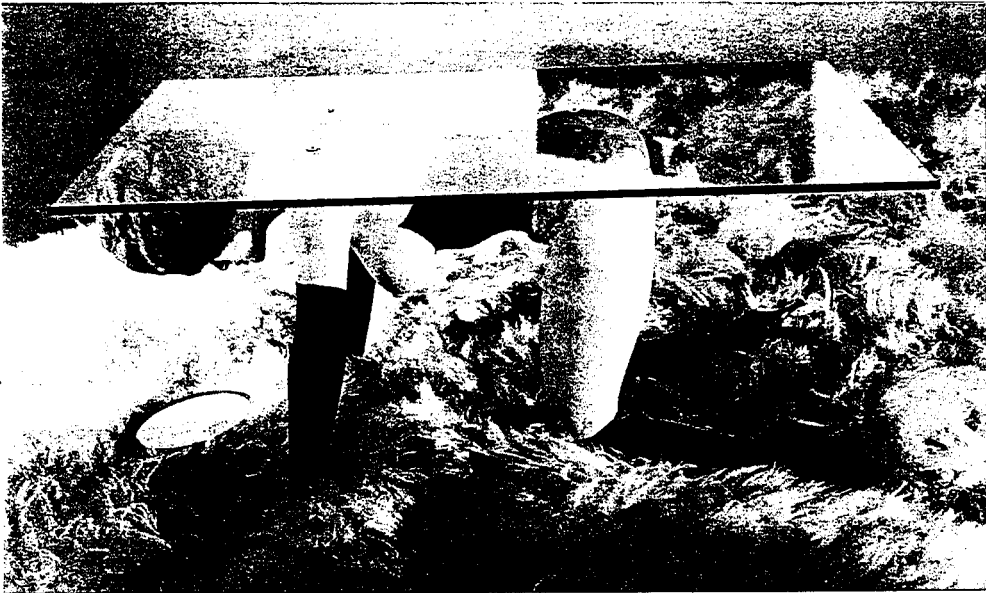
Resim: 42 Allen Jones "Erkek Kadın", 1963, Tuval üzerine yağlıboya, 213x188,5 cm.

Londra, Tate Gallery.

kuvvetli kırmızılar ve bunlara zıtlık oluşturan yeşiller bu ifadeyi güçlendirmektedir. Ancak bu iki figürün beraberlikleri dış dünyada bütünüyle gerçekleşmemektedir. Cinsellik burada bir istek, bir tutku olarak, yaşam gücü olarak algılanmaktadır. Pop



Resim: 43 Allen Jones, "Sandalye" 1969. Boyalı fiber-glas, deri ve saç, tabii büyüklükte figür.
Aachén, Neue Gallery, Ludwig koleksiyonu.



Resim: 44 Allen Jones, "Masa" 1969. Boyalı fiber-glas, deri ve saç, tabii büyüklükte figür.
Aachén, Neue Gallery, Ludwig koleksiyonu.

Sanat'ın ilk örneklerinden biri olan "Erkek Kadın", sanatçının etkilendiği bu kuramın görsel bir ifadesidir.

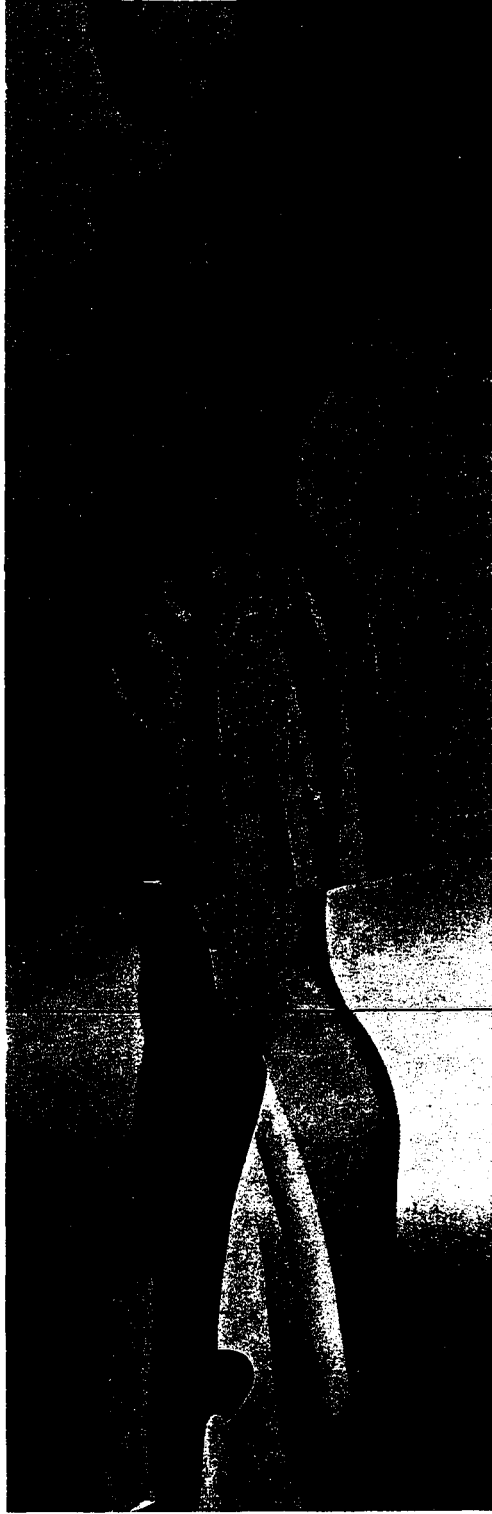
Resimlerinde çoğunlukla bir öykü anlatan Allen Jones, 1960'ların sonundaki ve 1970'lerdeki yapıtlarında erotik düşüncelerini daha da irdelemiştir. Bunlardaki kadın imgelerinin pek çoğu cinsel açıdan oldukça kışkırtıcıdır (Resim: 43, 44). Resmin cinsellik temasını işlemesi, büyük boyutu, parlak renklerin düz ve geniş alanlarda uygulanmış olması eseri Pop Sanat'a bağlar.

11. ALLEN JONES, "MÜKEMMEL EŞ", (Resim : 45, 1966 - 67)

İngiliz Pop Sanat'ın ünlülerinden biri olan Allen Jones, Amerikan sanatçısı Tom Wesselmann gibi kadın figürlerini dev boyutlarda ele alarak onları yabancılaştırır.

Jons, bu çalışmasında yeni çağın baskın teması olan seksüelliği ele almıştır. Büyük boyutlu, şişmanca ele aldığı bu kadın figürünü, varlığını daha da saldırgan kılacak şekilde, uzun ve dar bir alan içerisine sıkıştırılmıştır. Kadını burada basit bir seks unsuru olarak ele almış, sadist özelliklerin bulunduğu aldatıcı bir mutlulukla izleyiciye sunulmuştur. Kullandığı parlak renkler, canlı kırmızılar ve tamamlayıcısı yeşiller kadın figürünün kışkırtıcı ifadesini daha da kuvvetlendirir.

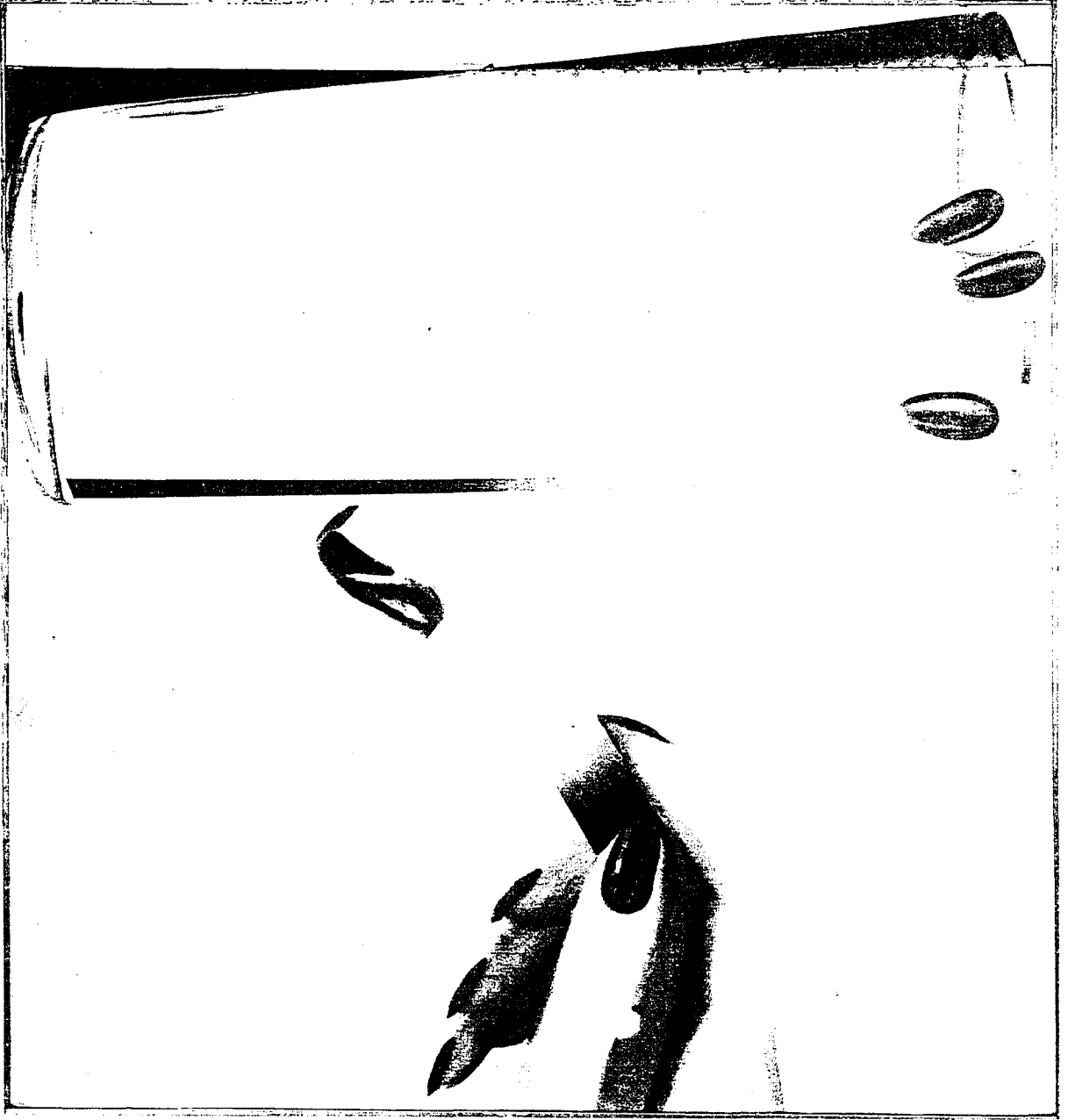
Bu erotik konulu resimde (tığ topuklar üstünde bükülmüş bacaklar, karın bölgesi vb.), stilize edilmiş, kişilikten arındırılmış ve geniş düz yüzeyler halinde boyanmış görüntüsüyle kimi dergi ve reklamlardaki imgeleri çağırıştırır. Böylece eser, İngiliz Pop Sanatının hemen bütün özelliklerini de sergilemiş olur.



Resim: 45 Allen Jones, "Mükemmel Eş" 1966-67. Tuval üzerine yağlıboya.
280x93 cm. Köln, Museum Ludwig.

12. JAMES ROSENQUIST, "MARILYN İÇİN ÇALIŞMA",

(Resim: 46, 1962)



Resim: 46 James Rosenquist, "Marilyn İçin Çalışma", 1962. Tuval üzerine yağlıboya.

95,2x91,5 cm. Özel koleksiyon.

Aslında bir afişçi olan James Rosenquist gibi ticari sanatın tekniklerini bilen ressamlar için, "ticari imaj"ın bir sanat yapıtı haline dönüşmesi önemlidir.

Rosenquist, dergi fotoğraflarının detaylarını büyütüp, bunları yeni bir düzenleme yaratmak üzere bir araya getirir. Doğadan elinden geldiğince uzaklaşmak isteyen sanatçının amacı betimlemek ya da 1950'lerdeki Amerikan ressamı gibi ülkesini kutlamak değildir. Bir iç sorunu çıkış noktası olarak alır ve buna uygun resimler yapar.¹⁷⁹

Bu resminde ele aldığı konu, batı toplumundaki çağdaş yaşamdan alınmıştır. Resimde dikkat çeken çarpıcı imge, arsız renkleri ve erotik imalarıyla izleyiciyi hemen cezbetmektedir. Sanatçı bu resminde reklamcılık oyunlarını kullanmıştır. Yarı açık duran dudaklar, dikkatle ojelenmiş tırnaklar kırmızı renkleri ve konumlarıyla kuvvetli cinsel çağrışımlar uyandırmaktadır. İmgenin cesaretle kesilmesi, reklamcılıkta kullanılan düz renkler ani bir etki yaratmaktadır. Fakat bu kolay kavranan imgelerin etkisi resmin şaşırtıcı kompozisyonu ile zayıflatılmıştır. Kadının elinde tuttuğu bir bardak mıdır? Neden kadının yüzünün yarısını büyük bir bardakla kapatmıştır? Eğer kadının elindeki makyajını tazelemek için tuttuğu bir ayna, yüzünü sert bir şekilde kesen de aynanın parlaklığı olsa, resim sıradan çağdaş bir kadının, günlük, alışılmış bir anını resimlemiş olacaktır. Oysa sanatçı, sanki izleyicinin iki farklı şeyi aynı anda algılamaktan dolayı şaşkınlık duymasını istemiş gibidir. Burada sanatçının; “normal ve anormalin aynı anda gelmesini istiyorum, bu durum insanda kısa devre yaptırmalı” sözünün resimle ifadesi olmaktadır.¹⁸⁰

Böylece sanatçı, resim yoluyla artık kent toplumunun temel taşlarından biri durumuna gelmiş olan reklamcılığın gücünü yansıtmıştır. Çok bilinen imgelerin, parlak renklerin ve kuvvetli cinsel çağrışımların kullanılması bu resmi Amerikan Pop Sanat Akımı ile ilişkilendirmektedir. Rosenquist'in Pop sanatçı olması çok doğaldır, çünkü o yıllarca Amerika'nın çeşitli yerlerinde sokak reklamları ve benzinci tabelaları boyamıştır.

¹⁷⁹ Erdok, a.g.e., s. 18.

¹⁸⁰ Germaner, a.g.e., s. 17.

13. GEORGE SEGAL, “OTOBÜS YOLCULARI”, (Resim: 47, 1964)

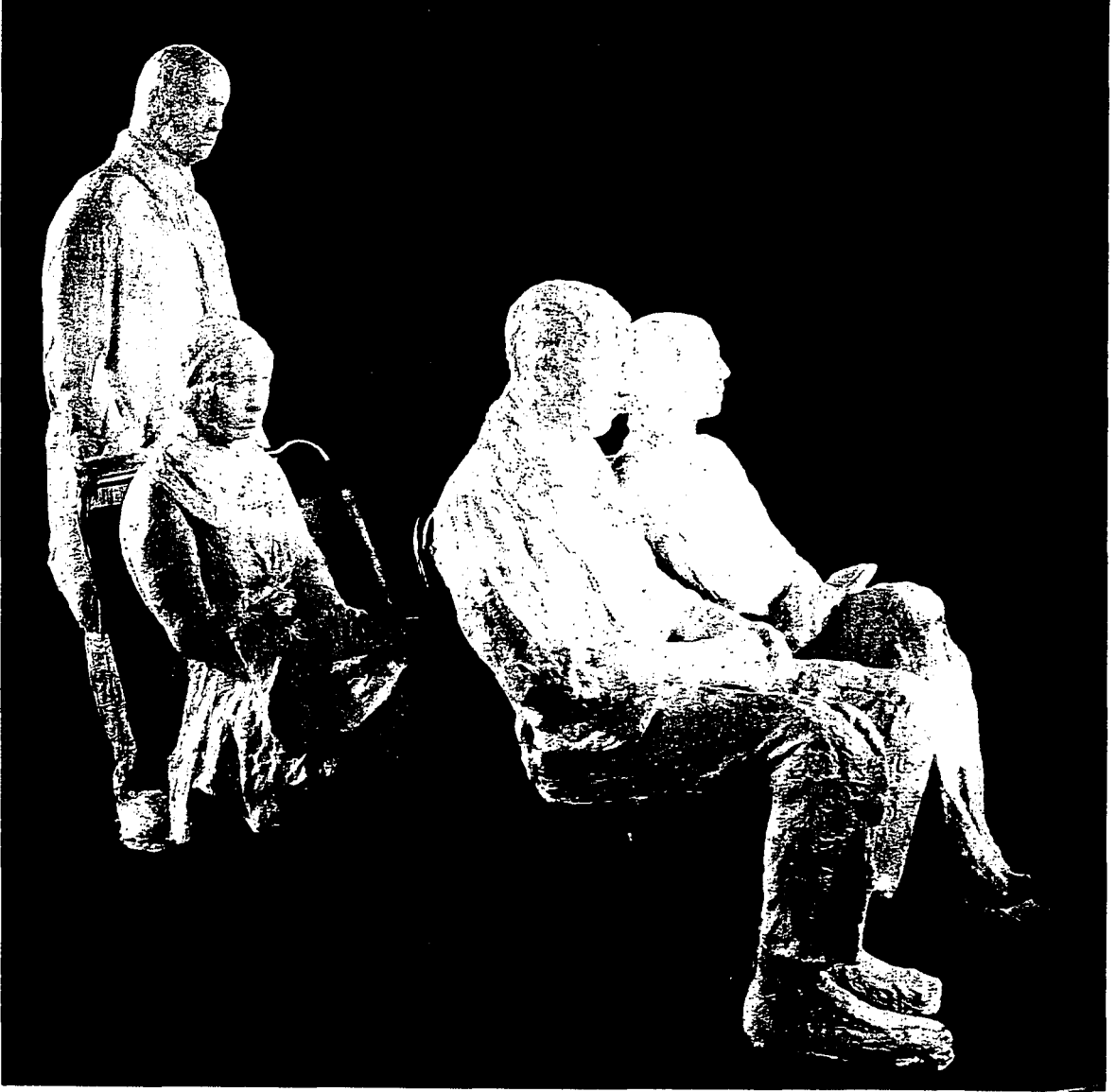
Bu çalışmasında Segal, hayalet gibi bir etki uyandıran dört figürü günlük yaşamın olağan etkinliklerinden olan, otobüs yolculuğunun bir anında dondurulmuş gibi izleyiciye sunmuştur. Kendine özgü bir çalışma şekliyle sanatçı, bu yapıtlarını dostlarının ve aile üyelerinin alçı dökümüyle elde ettiği heykellerini¹⁸¹ çok bilinen mekanlara yerleştirerek günlük yaşamdaki zorunlu etkinliklerin sıkıcılığını vurgulamıştır.

Segal bu resminde, modern yaşamın bunaltıcı, yabancılaştırıcı etkilerini hayatın küçükve anlık parçalarında ustalıkla yansıtmayı bilmiştir. Modernizmin yarattığı / yaratmayı amaçladığı birey insan olabilmek, farklı ve renkli bir yaşama sahip olabilmek ancak zenginlerin başarabileceği bir şeydir. Bunlar Segal'in ilgi alanına girmezler. O, çoğunlukla kendi yakın çevresine ait kahramanlarla renksiz, silik, özelliksiz yaşamları konu eder.”Otobüs Yolcuları” tipik bir Segal çalışmasıdır. Herhangi bir otobüsteki, herhangi insanlar görüntüsü bu sıradan atmosferi sergilemektedir. Öndeki kadının bacak bacak üstüne atışı, yanındaki adamın ellerini kavuşturup oturması, arkadaki kadının bezgin hali, ayaktaki adamın uyur gezer gibi durması çok etkili bir biçimde verilmiştir. Figürlerin ortak özelliği, boşluğa anlamsız gözlerle bakmalarıdır. Hatta bu sıradanlık öyle durağan bir hal almıştır ki, bu kahramanları hayalet gibi algılamak ve ürkmek bile mümkündür.

Segal, birçok Pop Sanatçının aksine modern yaşam biçiminin parlak, çekici, büyümlü yüzünü değil, o yaşamın arka planında kapitalist üretim ilişkileri içerisinde acımasızca örselenen gündelik, sıradan insanları konu edinmiştir.

Sanatçının amacı, toplumun yüklediği günlük işlerin sıradanlığını gözler önüne sermek ve insanın çağdaş dünyadaki yabancılaşmasını betimlemektir. Sanatçının kul-

¹⁸¹ Ragon, a.g.e., s. 106.

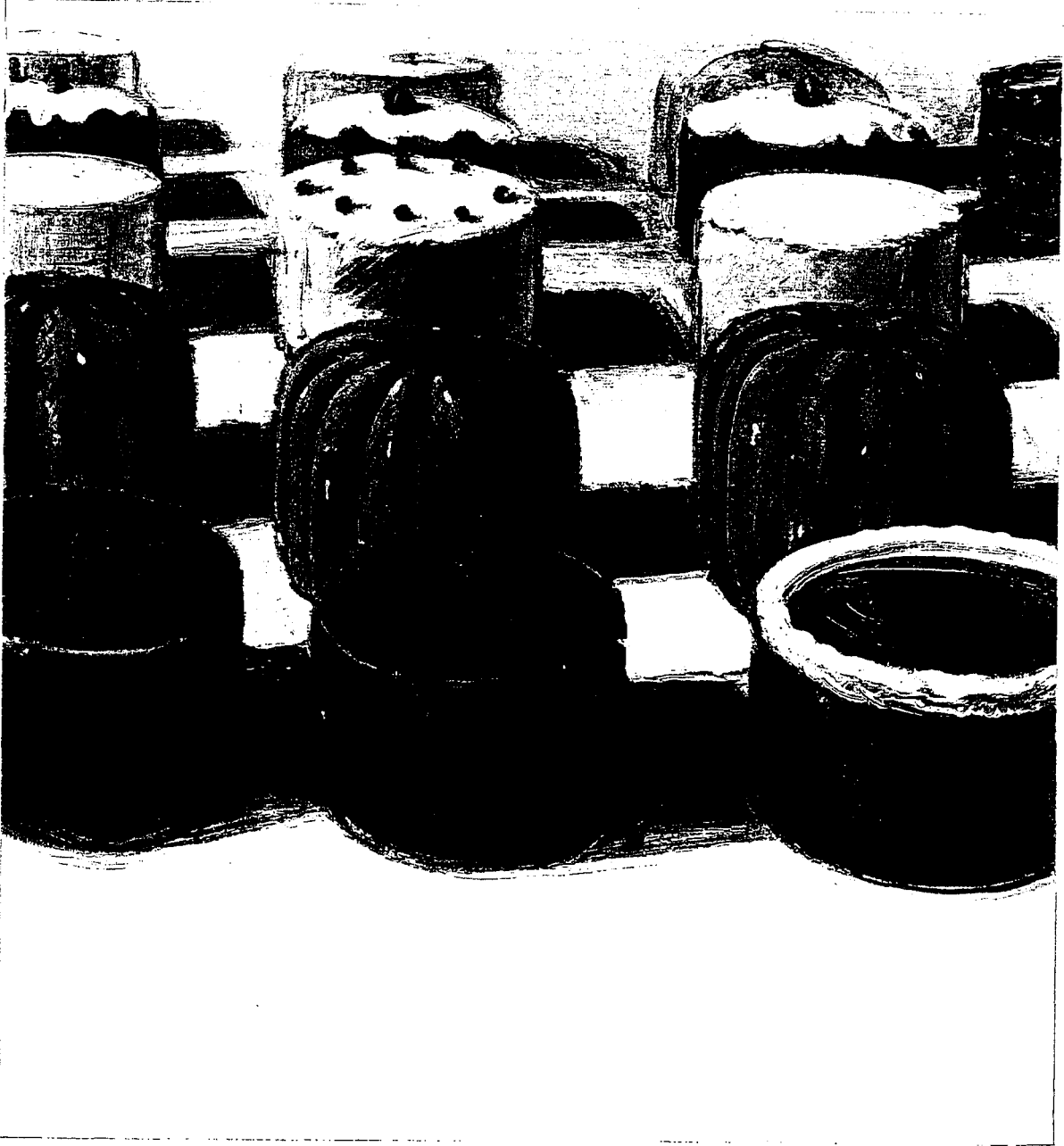


Resim : 47 George Segal, "Otobüs Yolcuları", 1964. Karışık malzeme. 175,2x193 cm.

Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.

landığı bu alçıdan kadın ve erkekler, vitrin önlerinde durur, marketlerde alışveriş yapar, caddelerde yürür, ucuz lokantalarda yemek yer, bacaklarını traş ederler. Bu eserlere bakan izleyicilerin kolayca tanıyabilecekleri gündelik etkinlikleri göstermek Amerikan Pop Sanat'ının en belirgin özelliğini oluşturur.

14. WAYNE THIEBAUD, “ÇEŞİTLİ KEKLER”, (Resim: 48, 1981)



Resim: 48 Wayne Thiebaud, “Çeşitli Kekler”, 1981. Tuval üzerine yağlıboya.

63,5x58,4 cm. Özel koleksiyon.

Wayne Thiebaud, Popüler Sanat’ın promosyon özellikleriyle en fazla özdeşleşen sanatçılarından biridir. Resme başlamadan önce çizgi romanlar çizen ve illüstratör olarak çalışan sanatçı, herşeyden önce kapitalizmin mantığını ve

pazarlamacılığının önemini çok iyi kavramıştır. Nesnelere olduğu gibi değil, tüketicinin tüketim iştahını kabartacak şekilde sunmuştur. “Çeşitli Kekler” bu anlayışın en belirgin örneklerinden biridir.

Buradaki parlak renklerle boyanmış bir dizi lezzetli kek, gerçekte olduklarından daha da sahte ve yapay görünmektedirler. Konu olarak Amerikan yemeklerini, özellikle de turtalarını kullanan sanatçı, bunları sulu ve kalın pigment kullanarak, gerçekçi, ifadesiz bir üslupla betimlemiştir. Resimde, hemen hemen aynı görüntülerdeki keklerin sık sık yinelenmiş görüntüleri, sanki bir pastanenin vitrininde sergilenmekteymiş gibi bir etki yaratmaktadır. Ayrıca bu tüketim nesnesinin arka arkaya dikkatlice dizilmiş olması garip bir törensel etki de yaratmaktadır.¹⁸²

Kullanılan parlak kırmızılar, pembeler, maviler, sarılar ve Amerikan toplumunun bilinen tüketim nesnelere doku, renk ve şekilleri üzerinde yoğunlaşan kaba yorumu ile bu resim Amerikan Pop Sanat Akımının özelliklerini gösterir.

15. SİGMAR POLKE, “ÜÇ KIZ”, (Resim: 49, 1979)

Afiş etkisi veren bu resim, günün popüler konularından biri olan cinselliği ele almıştır. Figürler, soyut fırça vuruşlarıyla oluşturulmuş bir fon üzerine, sanki serigrafik tekniğiyle çoğaltılmışlar gibi yan yana resimlenmişlerdir.

Fetiş nesne durumundaki üç çıplak kız, striptizciler korusu gibi dizilmişler ve bir erkek figürünü sivri topukları altında ezmektedirler. Adamın cinsel olarak pasifliği, iktidarsızlığı elinde sıkıca tutmuş olduğu uçmayan bir kuşla simgelenmiştir. Plastik sanatların gelenekselleşmiş konularından olan “uzanmış çıplak” ya da “yılanı ezmiş şövalye” gibi imgeleri bu resimde çağın bakış açısına uygun bir şekilde yarı pornografiye dönüştürülerek ele alınmıştır.¹⁸³

¹⁸² Sanat Kitabı, a.g.e., s. 457.

¹⁸³ Aynı, s. 365.



Resim: 49 Sigmar Polke, "Üç Kız", 1979. Kağıt üzerine karışık malzeme.

99,8x69,9 cm. Londra, Anthony d'Offay Gallery.

Günümüzde cinselliğin sınırsızca tüketildiği zengin eğlence dünyasını yansıtan bu resimde üç kızın yüz ifadesindeki memnuniyet, zafer kazanmış üçlü askeri hatırlatır. Ayrıca ayaklar altında ezilen erkek figürünün yüz ifadesi de sadomazoşist bir tavırla bu eziyetten zevk aldığını gösterir. Soyut Dışavurumculuk'un renk deneyleri ile fotoğraf, çizgi roman ve ucuz romanlardan alınan grafik imgeleri cesaretle birleştiren Sigmar Polke'un yapıtları "yüksek sanat" ile "düşük popüler sanat" arasındaki sınırı kaldırır. Polke, 1960'larda İngiltere'de ve ABD'de belirmeye başlayan Pop Sanat'ın Almanya'daki birkaç temsilcisinden biridir.

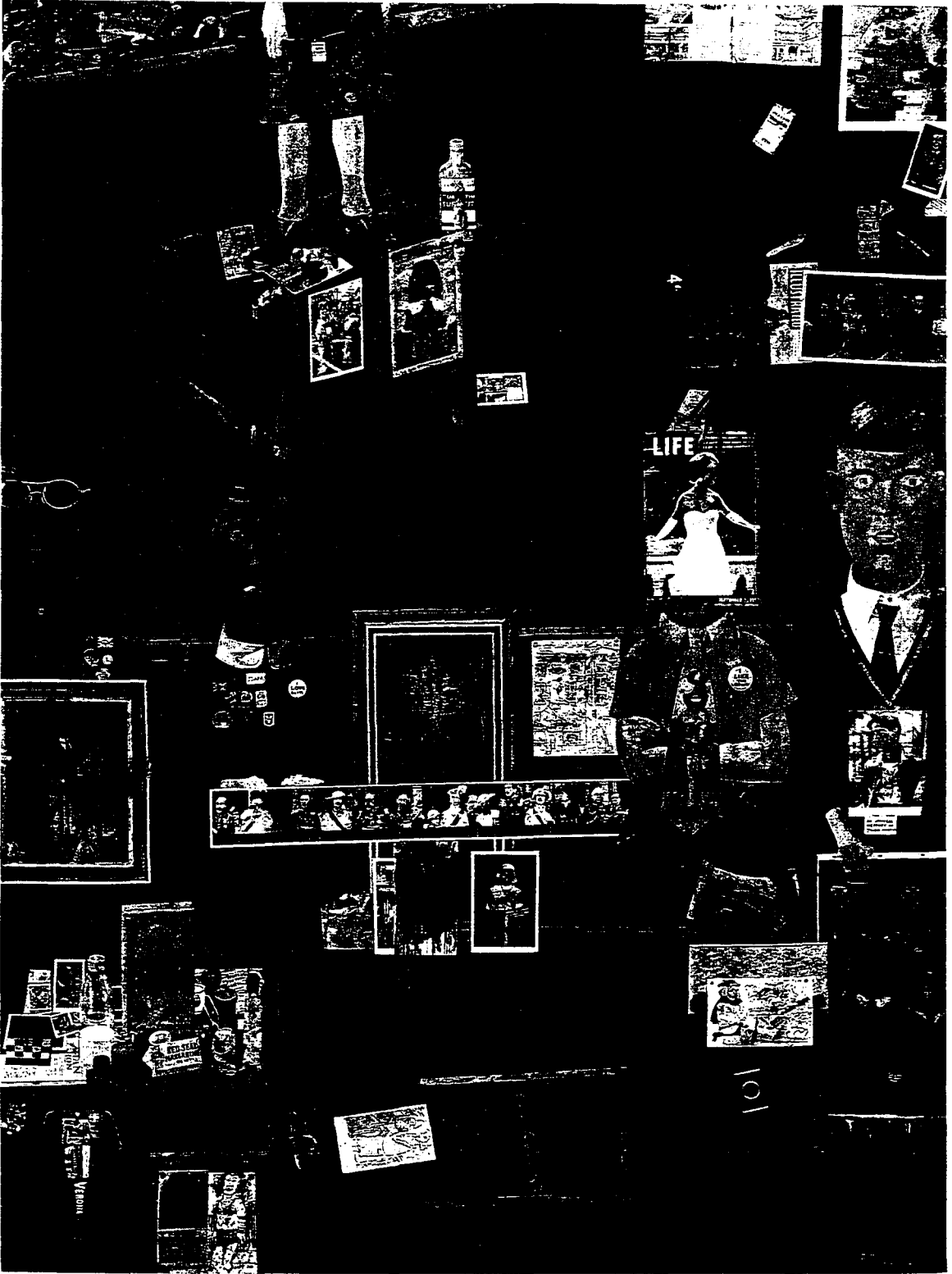
Resmin konusunun cinsellik üzerine kurulmuş olması, grafiksel anlatımı ve konuyu ele alınışındaki hicivli komik yaklaşımı Pop Sanat özelliklerindedir.

16. PETER BLAKE, "BALKONDA", (Resim : 50, 1955-1957)

Bir parkta, bankta oturan figürler Blake'nin arkadaşları olan öğrencileri tarafından yapılmış dört tabloyu göstermektedirler. Figürlerin etrafı bu tablolarla, fotoğraflarla, sigara paketleriyle, dergiler ve yemek paketleri gibi çeşitli ticari ürünlerle çevrelenmiş bir tüketim cenneti görünümündedir. Tablonun en önemli öğeleri, temsil edilen nesnelere olduğundan resmin basit düzenlemesinde perspektife pek de dikkat edilmemiştir.¹⁸⁴ Figürlerin resimde bulunmalarının tek nedeni, ellerinde tuttıkları ve üzerlerinde taşıdıkları şeyleri bize göstermek içindir (Kravat üzerinde Marilyn Monroe, elbiseler üzerindeki çeşitli marka çıkartmaları vb.).

Resmin ortalarına rastlayan bölümünde tuvale paralel yerleştirilmiş olan film şeridi üzerinde İngiliz kraliyet ailesine ait görüntüler yer almaktadır. Bu anlatım, ressamın İngiliz olmaktan duyduğu memnuniyetin ifadesidir. Böylece sanatçı aynı resim üzerinde hem ticari ve tüketim nesnelere yaşamımız içindeki önemini vurgulamış, hem de İngiliz kraliyet ailesinin reklamını yapmıştır. Bu tablo, yapıldığı yıllarda, görsel etkisi nedeniyle Blake'nin en önemli yapıtı olarak değerlendirilmiştir.

¹⁸⁴ Aynı, s. 46.



Resim: 50 Peter Blake, "Balkonda", 1955-1957. Tuval üzerine yağlıboya.

121,3x90,8 cm. London, Tate Gallery.

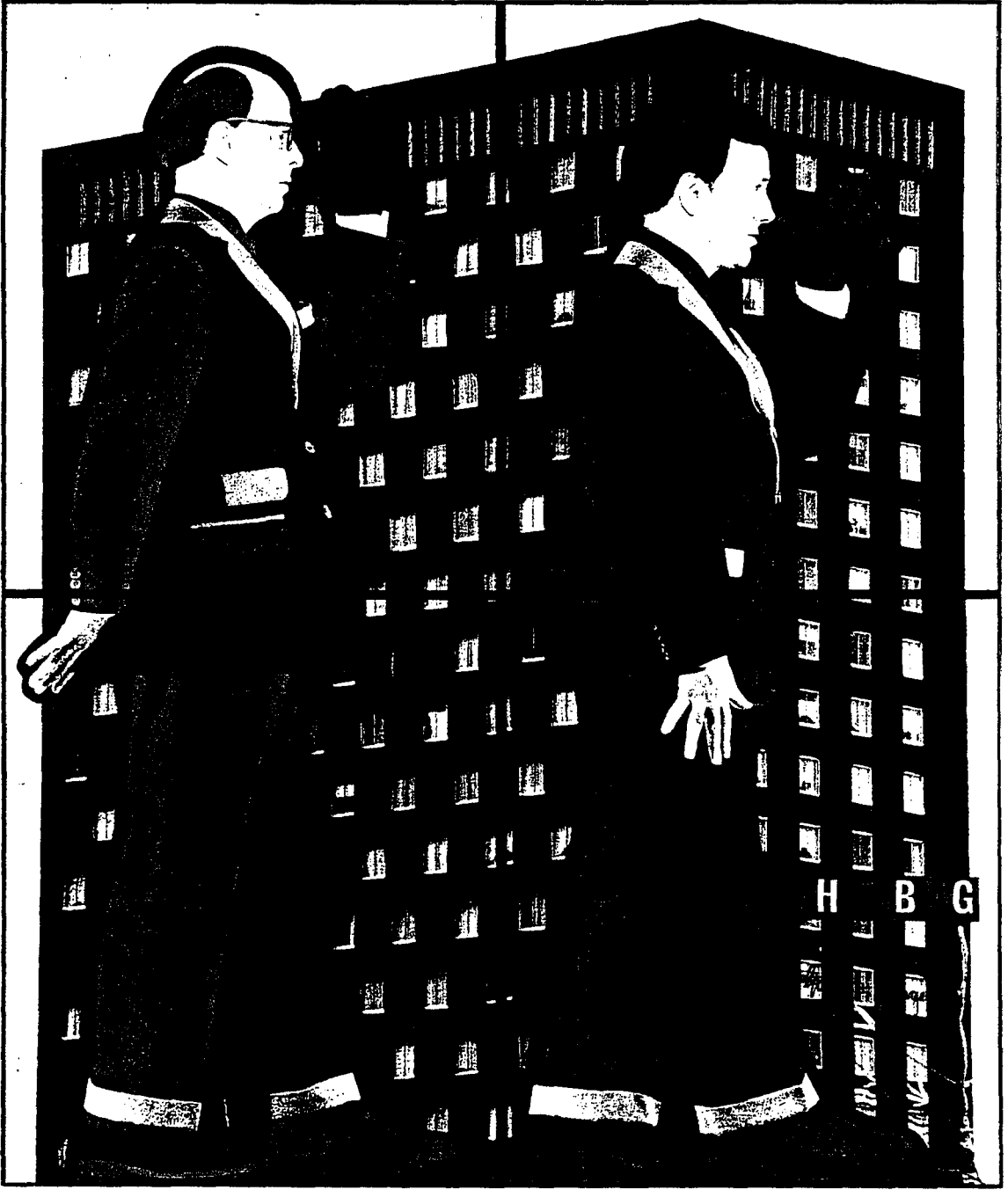
Popüler imgelerin düzensiz karmaşasıyla, 1950'lerin yükselen kültürünü yansıtan bu resmin, çeşitli reklam imgelerini, ticari ürünleri ve tüketim malzemelerini kullanması İngiliz Pop Sanat akımının yolunu açmıştır.

17. GILBERT PROESCH VE GEORGE PASMORE, "NANİK",

(Resim: 51, 1991)

Bu resimde palyaçoğu andırır, aykırı giyimli iki figür sanki bir pencereden görünür gibidir. Arkadaki büyük bina bunların modern kent ortamının ürünü olduklarını simgelemektedir. Modernizmi sergileyen yalnızca bina değildir, figürlerin giyim tercihleri de bunu desteklemektedir. Çok ciddi görünmelerine karşın gülünç giysileri ve nanik yapan elleriyle tam bir kontrast görüntü oluşturmaktadırlar. Karşıtlık, karmaşa, aykırılık gelenekselden kopuşun ve modern yaşamın temel özellikleridir. Ancak burada geleneksel resim sanatının anlatım biçimi canlı, parlak renklerle kendini gösterirken, geleneksel yaşamın bir örnekliliği ve sıradanlığı giysilerinin simetrik olmasında kendini hissettirmektedir. Bu bir anlamda modern yaşam içerisinde, bütünüyle aşılabilen gelenekseli simgelemekte, farklı yapıların bir arada sentez yapmadan yaşayabileceğini öngören post modernizmi de çağrıştırmaktadır. Ancak son gözlemde imajlar dünyası insanları olduğu açıkça fark edilen iki figür çok daha fazla modern dünyaya aittirler. Olağan dışı görünüşleri, yüzlerindeki donuk ve sert ifadeyle, gülünç davranışlarıyla çelişen; bir başkası olma, ilginç olma istekleriyle modern çağın imajlar dünyasına ait olduklarını hissettirmektedirler. Bu yabancılaşmış ve alaycı tavırları bir anlamda geleneksel yaşam anlayışına ve geleneksel sanata karşı duruşlarının da göstergesi gibidir.

Birlikte yaşayan ve çalışan bu iki sanatçı kendilerini çeşitli yollarla ve araçlarla "yaşayan heykeller" olarak nitelendirmektedirler. Narsist gösterişçilikleriyle kendilerini alay konusuna dönüştüren bu sanatçılar, yapıtlarında genellikle mizah ve

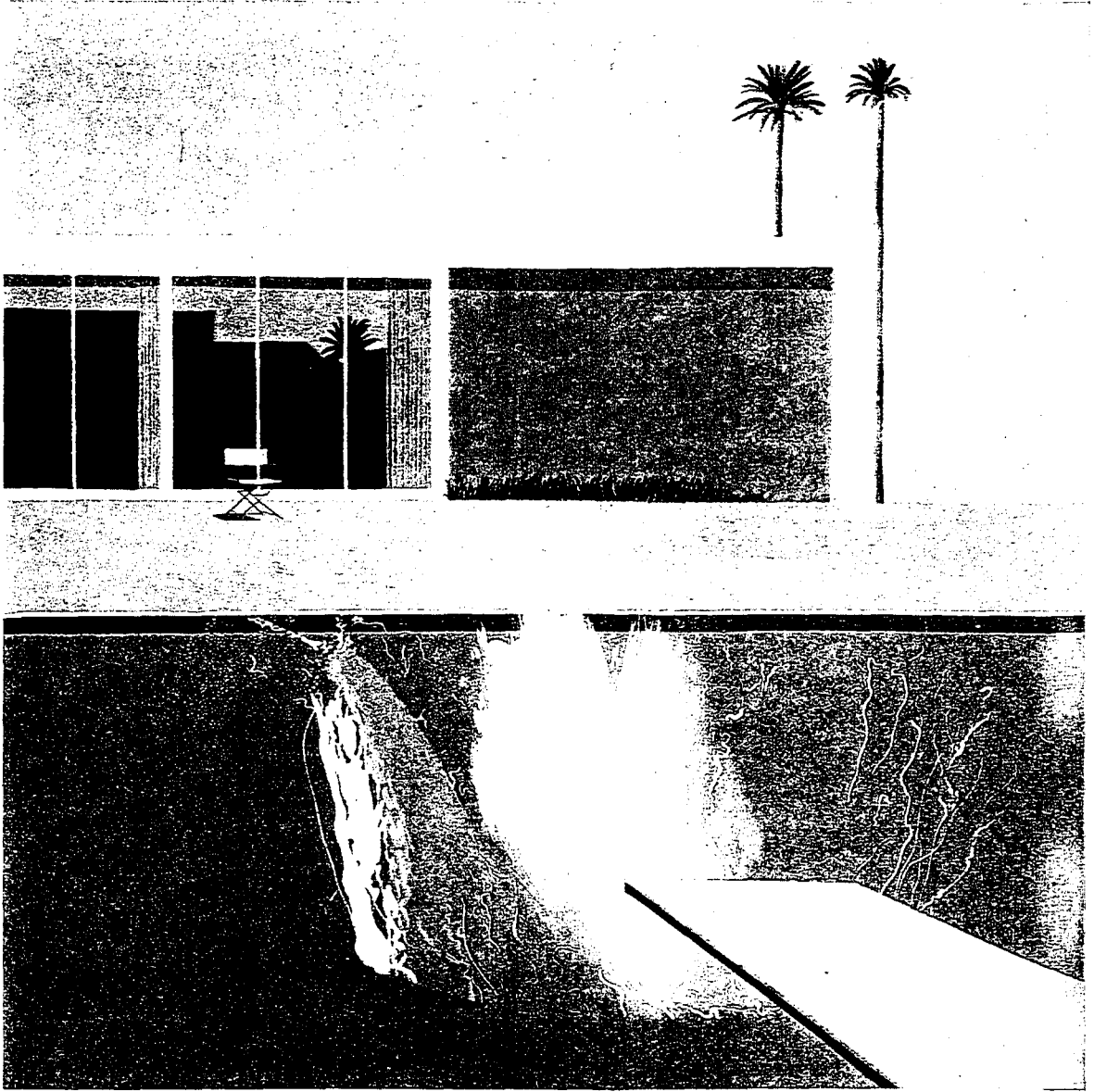


Resim: 51 Gilbert Proesch ve George Pasmore, "Nanik". 1991, Fotoğraf Parçası.

169x142 cm. Londra, Anthony d'Offay Gallery.

bilinçli bir uygunsuzluk sunmaktadırlar. Kullandıkları parlak renkler, büyük boyutlarda çalışmaları, mizahi anlatımları ve geleneksel sanata karşı olumsuz tavırları onları Pop Sanat'a yaklaştırmaktadır.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Aynı, s. 182.

18. DAVID HOCKNEY, “DAHA BÜYÜK BİR SIÇRATMA”,**(Resim: 52, 1967)**

Resim: 52 David Hockney, “Daha Büyük Bir Siçratma”, 1967. Tuval üzerine akrilik.

243,8x243,8 cm. London, Tate Lallery.

Sanatçı çalışmasında, California'nın yakıcı güneşi altındaki sıcak ve sakin bir gününü resmetmiştir. Resimdeki bu durgun ifadeyi, hemen az önce suya atlamış olduğunu tahmin ettiğimiz, fakat resimde kendisi görünmeyen bir figürün etrafa

saçtığı suların “patlayan” etkisi bile değiştirmeye yetmemiştir. Resimde bir an’ın hızla geçişiyle, sanatçının onu yakalama ustalığı dikkat çekicidir.

Tuval yüzeyinde konu grafiksel bir yaklaşımla işlenmiştir. Sanatçı, boyayı yüzeye heyecansız bir etki verecek şekilde rulo yardımıyla uygulamış, sadece sessizlikte “patlayan” sesi küçük fırça yardımıyla boyamıştır. Ayrıca bu heyecansız, durgun etkiyi konunun tuvale yerleştirilme şekli de desteklemektedir. Resimde yer alan havuzun ve evin bitiş çizgileri yüzeye paralel konumdadır. Resimde yer alan iki palmye ağacı da şaşılacak oranda uzun ve yüzeye dik yerleştirilmiştir. Aynı durum pencereye yansıtılmış olan iki palmye ağacı için de geçerlidir. Resimde yer alan boş bir sandalye büyük bir olasılıkla havuza az önce atlamış olan figüre aittir ve figürün yalnızlığına, günün sıkıcılığına işaret eder gibidir.

Sanatçı, modern dünyanın gözde şehri olan California’nın lüks, pahalı ve rahat yaşamının bir o kadar da heyecansız, sıkıcı yansımalarını, yapay yalancı bir naiflikle alabildiğince bir İngilize yakışacak ölçüde soylu bir şiirsellikle ifade etmiştir. Resmin konusunun Amerika’nın günlük lüks yaşamından alınmış olması, şiirsel anlatımı eserin İngiliz Pop Sanat’ı içinde yer almasını sağlamıştır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırma özetlenerek, araştırma sonunda ulaşılan sonuç ve önerilere yer verilmiştir.

1. SONUÇ

Her tür üretim, bir tüketim düşüncesiyle ortaya konur. Bu üretim, pratik günlük yaşamın sürdürülmesinde kullanılan basit araç-gereçlerde olabileceği gibi, bir sanat eserinin üretiminde de aynıdır. Yalnız sanat eserinin üretimi pratik yaşamda kullanılacak olan nesnelerin üretiminden çeşitli nedenlerden farklılık gösterir. Çünkü sanat eserinin üretim ve tüketim süreçleri sanatçıya ve alıcıya (pratik yaşamdaki nesnelere farklı olarak) bir sanatsal haz da verir, oysa pratik üretim nesnelerindeki öncelikli amaç bir fayda sağlamaya yöneliktir.

Sanat nesnesi üretim olarak maddeye ihtiyaç duyar, fakat bu durum sanat nesnesini asla “meta” durumuna düşürmez. Çünkü sanat nesnesi, herhangi bir satın alınıp kullanılan basit günlük kullanım nesnelere farklı olarak bireyin ruhuna işleyen, bireyi (sanatçıyı ve alıcıyı) derinden sarsan bir nesnedir; yani coşku dolu, her yönüyle biricik, tekrarı mümkün olmayan, her algılanışında yeni tadlar alınan ve asla algıyla tüketilemeyen sanat nesnesidir. Bu nesnenin üretilmesinde çeşitli bireysel ve toplumsal amaçlara hizmet etme düşüncesi yer alır. Sanatçı toplumsal bir varlıktır, doğal olarak ürettiği sanat eseri de alıcı için toplumsal mesajlarla yüklüdür; topluma yol göstermek, bireyi bir oyun misali sorunlarından uzaklaştırmak, deşarj olmasına yardımcı olmak, eğitmek, kültürlendirmek, herhangi bir dil vasıtası ile iletişimi sağlamak gibi işlevlere sahiptir.

Sanatın bütün bunları yapabilmesi, bütün bu düşünceleri insanlara iletebilmesi özellikle birinci koşul olarak sanatçının varlığını gerekli kılar. Çünkü sanatçı olmadan, sanat eseri de olamaz. Sanatçı ise dönemden döneme, toplumdan topluma ve hatta günden güne değişen bir varlıktır. Doğal olarak ürettiği sanat eseri de bu değişime bağlı olarak sürekli değişim gösterir. Bunların yanında eseri algılayan bireyin (alıcının) konumu da önemlidir. Siyasal, ekonomik, kültürel, teknolojik her tür toplumsal değişim; sanatçı ve eserini nasıl doğrudan veya dolaylı olarak etkiliyorsa, toplumun kendisi olan alıcının sanat eserini algılama biçimini de etkiler. Yalnız burada sözü edilen “algı”, pratik günlük yaşamda gerçekleşen herhangi bir “algı” değildir. Sanat eserinin algılanması özel bir algıyı, “sanatsal algı”yı gerektirir. Bu da alıcının geçmişten getirdiği birikimlerine; algılayıcı kişiliğine, yönlendirmeye, beğenisine, yatkınlığına, eserlerin dilini çözmedeki yeteneğine bağlı olarak gelişir.

20. yüzyılın sanatı da buna benzer değişimleri en derinden hissetmiştir. Özellikle bu yüzyılda görülen teknolojik, ekonomik, kültürel, siyasal alanlardaki önemli gelişmeler öncelikle sanatçıyı, sanat nesnesinin üretimini şüphesiz etkilemiştir. Bu etkilere bağlı olarak, 1950’ler ve sonrasındaki yıllar farklı felsefelerden kaynaklanmış çok çeşitli akım, hareket ve anlayışlara sahne olmuştur. Yüksek düzeylere ulaşan ekonomik rahatlık, sınır tanımayan teknolojik, siyasi ve kültürel gelişmeler, değer yargılarına aldırış etmeyen, gönlünce davranan bireysel insan tipinin oluşması, avant-garde akımların ortaya çıkmasının toplumsal bir göstergesidir. Yirminci yüzyıl sanatlarında kısa süreli belirip, kaybolan akımlar görülür. Bunların içinde Pop Sanat ele aldığı konuları, bunları ifade etmede kullandığı yöntemi, teknikleri, İngiltere, Amerika ve Avrupa’da hemen kabul görüp uygulanması bakımından dikkat çekicidir. Sanat alanında önemli bir yenilik olarak değerlendirilen Pop Sanat’ın, seyirci (alıcı) tarafından hemen benimsenip, sevilmesinin temelinde, bu sanatın ilgi alanına giren her şeyin seyircinin kendi kültürünün bir ürünü olması düşüncesi yatar. Görüldüğü gibi bu sanat, sanattan çok, geleneksel sanata karşı bir tepki karakterini taşır ve bir anlamda sanatçıyla çevresinin, toplumun uzlaşma

yoludur. Gerçekte yerleşmiş kurulu düzeni sert biçimde eleştiren, bu zamana kadar birikmiş tüm değer yargılarına karşı çıkan bir hareket olarak görülebilir. Toplumsal oluşumda önemli yer tutan kültürel eleştirinin gereği Pop Sanat'ın aydınlar arasında da benimsenmesini kolaylaştırmış ve bu sanatın kitleleri sarıp, kucaklayan “kitle sanatı” olmasını sağlamıştır. Ancak bir süre sonra Pop hareketi önceleri yıkmak istediği gelenekçi soylu sanat anlayışının zamanla yerini almaya başlamış, yıkmayı düşündüğü anlayışların yerini dolduran “yeni bir anlayış” olma niteliğine bürünmüştür. Çıkışta dadaistlere özgü bir tavırla ortaya çıkan Pop Sanat, endüstrileşme olgusunun yarattığı bu yapay, gösterişli ortam ile uzlaşmaya başlar. Temelde insanın doğal yapısına ters düşen ve sınırsız tüketim mallarından oluşan bu yapay doğa, insanı tedirgin etmesi gerekirken, tam tersine daha fazla sardığı görülür.

Her şeye karşı çıkan yeni neslin ürünü olan Pop Sanat'ın taraftarlarının ve yapımcılarının çoğunluğunu büyük, lüks şehirlerde yaşayan gençler oluşturur ve bunların oluşturduğu yeni kültür ya da yaşama biçimi, toplumu neredeyse büyülemiş; bilinçlenmesini ve çelişkileri görmesini engellemeye başlamıştır. Eleştirdiği tüketim toplumunun ürünlerini kendi anlayışıyla işleyerek, yeniden tüketime sunan “Pop Sanat” anlayışının içine düştüğü çelişki de açıkça gösteriyor ki, kendisi de tüketim toplumunun bir parçası olmuştur. Kola kutuları, hamburgerler, sosisler, pastalar, hazır çorba ve konserve kutuları, rujlar ve daha pek çok tüketim malı ya da tüketim artığını kendine özel yöntemleri kullanarak sanatsal bir içerikle yeniden insanların tüketimine sunan pop sanatçıları, yaratıcılıkla pek ilgilenmemekte, daha çok önceden varolan hazır nesne ve konuları kullanma eğilimindedir. Bazen de teknolojik gelişmelerin kendilerine sunmuş olduğu endüstriyel yöntemlerle var olanı çoğaltarak seçmeye önem vermektedir. Pop Sanat'la birlikte kitle iletişim alanında kullanılan bütün araç ve gereçler; radyo tv., duvar ilanları, reklam afişleri, sinema ve reklam sektörünün idolleri daha da ilginç olmaya başlar ve nesneyi, sanatçı duyarlılığıyla yorumlamanın yerini, nesnenin kendisi ya da sanat yapıtlarından alınarak abartılı oranlarda büyütülmüş detayları alır. Gündelik yaşama ilişkin, sıradan olan her şey bu sanatın

malzemesi haline gelir. Yalnız pop sanatçılar, gündelik sıradan nesnelere; duvar ilanları, çeşitli maddelerden yapılmış insan ve hayvan bibloları, plastik (sentetik) maddelerden yapılmış nesnelere, kartpostallar gibi zevksiz, estetik değer taşımayan tasarım anlayışı olarak nitelendirilen bu basit beğeni unsurlarını tekrar ele alırken, hiçbir sanatsal yanı bulunmayan bazı şeylere de belli bir çekicilik ve kalite getirdikleri gerçeği pek çok kişi tarafından kabul edilmektedir.

Pop Sanat, kendinden önce sanat alanında uygulanmış tüm anlayışları, teknik ve yöntemleri tekrar kullanmakta bir sakınca görmez. Özellikle pop anlayışla yapılmış eserlerde sıklıkla görülen “hazır nesne (reade-made)”lerin sanat alanında sırasıyla; önce Kübizm’de, daha sonra Dadaizm’de ve Sürrealizm’de kullanıldığı bilinmektedir. Ayrıca çizgi ve renkleri düzenli bir biçimde yüzey üzerine yerleştirerek duygusal kompozisyonlar elde eden ve ana renklerle bunları boyayan Mondrian’dan da pop sanatçılar etkilenmiştir. Yine renkleri birbirleri ile hemen hemen hiç karıştırmadan ve biçimlerinde derinliğe önem vermeden parlak (fov) renklerle resimlerini boyayan “Yalnız renk ile duyuyorum” diyen Matisse’de pop sanatçıları etkilemiştir. Tüm bunların yanında geleneksel resim anlayışı ile sanat nesnesi üreten sanatçılarda görülen renk ayrımları, sanatçı çizgisi ve fırça duyarlılığı gibi değerlere çok da önem vermeyen bu sanatçıların bakıldığında hemen tanınabilen anonimleşmiş biçimleri en büyük özellikleridir (Roy Lichtenstein, Andy Warhol). Teknolojik gelişmelerin ve hızla gelişen endüstrinin yaratmış olduğu günöbirlik düşünen, umursamaz, duyarsız özelliklere sahip insan tipleri pop sanatçıların resimlerinde gerçekte oldukları gibi işlenmiştir. Böylece Pop Sanat güncel yaşamla sanat arasındaki mesafeyi kapatmayı amaçlamaktadır. Pop Sanatçılar bu amaca ulaşmada tek yolun, halkla aynı dili konuşmaktan geçtiğini fark etmişlerdir. Bu nedenle ürettikleri eserlerde insanların kolayca anlayıp, iletilerini çözebilecekleri günlük sıradan konulara yer vermişlerdir. Bu konular günün popüler konuları olan lüks yaşam (David Hockney), seks (Allen Jones, Sigmar Polke, Richard Linder), kadının toplum

içindeki konumu (Richard Hamilton, Tom Wasselmann), tüketim ürünleri ve ticari ürünler (Wayne Thiebaud, Claes Oldenburg, Peter Blake), günlük yaşama ilişkin sıradan görüntüler (George Segal), geleneksel sanata karşı çıkış (Robert Rauschenberg, Gilbert ve George) olarak sıralanabilir.

Görüldüğü gibi kitle beğenisini yansıtan Pop Sanat yapıtları, alıcıya ulaşmada kullandıkları teknik kadar, işledikleri konular ve içerikleri bakımından da ilgi çekicidir. Yapılan resimler ele aldıkları nesnelere ve konuların reklamlarını yapmışlar, böylece reklam sektörüne bilerek ya da bilmeden katkıda bulunarak, insanları tüketime yönlendirmişlerdir. Örneğin ele alınan “kadın” konusu, erkek ağırlıklı bir toplumda kadını geleneksel rolüne dönmeye zorlamıştır. Kadını cinsel açıdan kışkırtıcı bir imge olarak ele almışlar ve bu nitelikleriyle tüketilebilir bir nesne durumuna düşürmüşlerdir. “Tüketim nesnelere” konulu resimlerde de sınırsız tüketimi eleştirecekken, aksine şeker tadındaki renkleriyle “al, daha fazla tüket” iletisini vermektedirler. Ele alınan “günlük yaşama ilişkin sıradan konular”da ise teknolojik, ekonomik ve kültürel gelişmelerin insanlara verdiği mutsuzluğu eleştirecekken bu konuları tarafsız bir şekilde ifade etmelerinden dolayı, günün kitle beğenisini yansıtmaktan öteye gitmemişlerdir. Böylece sınırsız tüketimin ve hızla gelişen teknolojinin yarattığı toplumun sanatı olan Pop Sanat, ilk çıktığı zamanlarda tüketim toplumuna ve geleneksel sanata karşı çıkmak, sanatı pratik yaşamın günlük tüketim eşyası durumuna getirmek istemişse de, bu kez kendi getirdiklerini kendisi daha da popüler yaparak ikonlaştırmıştır.

Pop sanatçılar, kitle iletişim araçları endüstrisinin kültürü, sanatı ve toplumun davranış biçimini, o toplumun içinde yaşayan bireylerin bilinçlerini değiştirmek yolu ile etkileyip değiştirdiğini saptamışlardır. İnsanların kitle iletişim araçlarına olan bağlılıkları, bireyleri dışarıdan kontrol edilebilen, bir satranç masasının piyonları haline getirmeye başladığı ortadadır.

Kitle iletişim araçları kavramı; eğlence, tüketim maddeleri, bilgi ve bilinç üreten endüstrileri anlamına gelmektedir. Kitle iletişim araçları yalnızca mesaj taşımaz, aynı

zamanda kendi konusunu da oluşturur ve kendiliğinden sona erer. Kitle iletişim araçları genellikle yine kendileri ile ilgilenirler. Toplumdaki iletişim faaliyetlerinin anahtarı ve kültürün itici gücü kitle iletişim araçlarıdır. Onlar olmadan hiçbir şey görevini tam olarak yapamaz. Kitle iletişim araçları kendine özgü yöntemlerle insanların yaşamlarına mümkün olduğunca nüfuz ederek, insanları yeniden eğitme görevi yüklenmiştir ve insanların gündelik hayatlarını tanzim etmede birinci derecede bir rol oynadıkları görünen bir gerçektir. İnsan yaşamının pek çok alanına giren bu önceden programlanmış iletişim biçimleri, aynı zamanda sanatın insan yaşamındaki statüsünü de değiştirmiştir. Bu araçlar yoluyla sanat sıradanlaşmış ve tüketim maddeleri ile eğlence sektörünün alanı haline gelmiştir.

Kitle iletişim araçları yoluyla, özellikle de görsel araçlar yoluyla üretilen çok sayıda ve türdeki “mesajlar” pop sanatçıların eserlerine ilham kaynağı olmuştur. Bu eserlerinde sanatçılar kitle iletişim araçları ile toplum arasındaki ilişkileri insanlara aktarırlar ve bu araçların, bireylerin yaşamlarını ve algılarını nasıl etkilediklerini gösterirler. Ayrıca bu araçların bilgiyi, nasıl da istedikleri şekilde biçimlendirdiklerine dikkatleri çekerler; çünkü kitle iletişim araçlarında içerik ikinci derecede önemli durumda görülür, -dil -araç daha önemli konumdadır.

Bütün bu gerçeklerin farkında olan pop sanatçılar medyadaki gelişmeleri çalışmalarına taşımışlar, teknolojik gelişmeleri de eserlerinin üretiminde kullanarak (Warhol’un serigraf tekniğiyle resimlerini çoğaltması gibi) Pop Sanat’ın etki alanını genişletmişlerdir. Bazı sanatçılar radyo ve tv. programları yaparak, kitle iletişim araçları aracılığıyla bu etki alanlarını daha da genişletmişler, sanat anlayışlarını ülkelerinin ve hatta dünyanın en ücra köşelerine kadar ulaştırmışlardır.

Böylece sanat yalnızca soylu sınıfın ulaşabileceği dar bir alandan çıkarak daha geniş kitlelere ulaşmış ve bu da sanata “sıradanlık” gibi bir nitelik katmıştır. Yüksek sanata, sıradanmış gibi davranarak sanatı ve sanatçıyı hep anlaşılması zor işlerle uğraşan kişi ve uğraş olarak gören genel kanıyı yine pop sanatçılar tersine

çevirmişlerdir. Böylece toplumun sanata olan hayranlığını ve sanatçıya duyulan saygınlığını arttırmışlardır. “Sıradanlık”, Pop Sanat’la birlikte sanata birşeyler katmaya başlamış, sanat da sanatçılar da en düşük kültür katmanlarında bile anlaşılır ve sevilir duruma gelmiştir.

Temelde gerçek bir toplumsal olay olan Pop Sanat, doğrudan yaşamın kendisine değil, tüketim dünyasının gerçeklerini yansıtan bir dizi göstergeye ilişkindir. Pop eserlerde bu tüketim dünyası ve onun yapay, geçici zenginliği; eleştirisiz, olduğu gibi kabullenilmiştir. Tüketim dünyası olduğu gibi gözler önüne serilmiş, fakat bu dünyanın geçersizliğini ya da bozukluğunu anlatmayı kimse üstlenmemiştir. Akım içerdiği bu tarafsızlık nedeniyle uzun süreli bir hareket oluşturmamış, birçok sanatçı bu konuda bir kez gözlemlerini yansıttıktan sonra farklı ve daha kişisel yollara yönelmiştir.

Pop sanatçıların çalışmaları daha sonraki sanat akımlarını teknik alanda (serigrafi, endüstri renkleri...), resimsel alanda (belirgin dış çizgilerle çevrelenmiş boyalı yüzeyler -Hard Edge-, düz boya sürüşü -Color-Field-, göstergesel biçimler -Semi-yotik-,...) ve konu alanında (figürün yeniden yorumlanması, kitle iletişim araçlarının dilinin benimsenmesi,...) etkilemiştir. Pop sanatçıları tüm çağdaş gerçekleri, çeşitli teknikler ve yöntemler (junk, akümülyasyon, de collage...) kullanarak günümüz sanatına sokmuşlardır. Bu metod ve tekniklerin en yeni örnekleri ise; bir eşyanın, bir objenin çoğaltılarak gösterilmesi olan Multiply’ler, bir objenin ya da olayın çevresiyle birlikte gösterilmesi anlamına gelen Environment’lar ve her çeşit teknikler ve metodlar kullanılarak, bir mekan içinde bir anda bir olayın yaratılması, bir tür eylem kolajı olan Happening’ler olmuştur.

İlk olarak 1952-53 yıllarında İngiltere’de ortaya çıkan ve aynı tarihlerde ABD’de ve Avrupa’da da hemen tartışılır duruma gelen Pop Sanat’ın, 1960’ların ortalarında bir oranda etkinliğinin azaldığı söylenebilirse de biçimsel yankıları 1970’lere kadar uzanır ve genel olarak 1960-1970 arasındaki on yıl “Pop Yıllar”ı olarak değerlendirilebilir.

2. ÖNERİLER

Yukarıda belirtildiği üzere Pop Sanat, sanatı kitlelerle buluşturmayı başarmıştır. Bu durumun bizzat kendisini olumlu bir gelişme olarak değerlendirmek mümkündür. Ancak yüce amaçları olan geleneksel sanatın sıradanlaşmasını, sanatın sanat olma özelliğini reddetmek biçiminde de değerlendirebiliriz. Pop Sanat bu özelliğiyle çelişkili bir durum sergilemektedir. Bu durumun tartışmaya açılması hem sanat, hem de Pop Sanat kavramlarının daha dikkatli biçimde yeniden değerlendirilmesini gerekli kılacaktır.

Olumlu ve olumsuz değerlendirmelerin yanı sıra kabul edilmesi gereken bir gerçekle de karşı karşıyayız. Pop Sanat 20. yy'ın ikinci yarısına tam anlamıyla damgasını vurmuş, en zengininden en yoksuluna geniş bir coğrafyada bir yaşam biçimi haline dönüşmüştür. Bu özelliğiyle yalnız sanat kuramcılarının değil, toplumbilimcilerin de çok yoğun biçimde ilgi alanlarına girmiştir. Bu anlamda Pop Sanat'ın çözümlenmesi alanlar arası işbirliğini gerektirmekte, sistemli ve özenli araştırmaları zorunlu kılmaktadır. Bu tür özenli çalışmaların Pop Sanat'ın daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacağı ortadadır.

Pop Sanat bu çok yönlü, çok boyutlu özellikleriyle ilgilenenlere ve araştırmacılara son derece zengin bir kültür evreni sunmaktadır. Özellikle sanat eğitimi gören lisans ve lisans üstü öğrencileri konuyu anlamaya ve çözümlenmeye çalıştıklarında bilgi dağarcıklarını hayli zenginleştirmek durumunda kalacaklardır.

Bu araştırmada görüldüğü üzere, Pop Sanat eserlerinde ileti ve alıcı ilişkisinin çözümlenmeye çalışıldığı eser sayısı 18'le sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla araştırma sonucunda ulaşılan değerlendirmeler ve sonuçlar bu 18 yapıt çevresinde oluşturulmuştur. Pop Sanat'la ilgili yeni araştırmaların yapılması, ele alınan ve çözümlenmeye çalışılan eserlerin yanısıra, diğer Pop Sanat eserlerinin de incelenmesi ile daha kapsamlı bilgilere ulaşılması ve bu sanatın sanat tarihi içerisinde hak ettiği değere kavuşması sağlanmış olacaktır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Atalayer, Faruk. **Görsel Sanatlarda Estetik İletişim**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1994.

Avcı, Nabi. **Kitle Kültürü ve Enformatik Cehalet**. 2. Baskı. Ankara: Rehber Yayınları, 1990.

Baal - Teshuva, Jacob. **Christo & Jeanne - Claude**. Çev.: İngilizcesinden Çevrilmiştir. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH Hohenzollernring 53, D-50672, 1995.

Belge, Murat. **Marksist Estetik**. 1. Baskı. İstanbul: Birikim Yayınları, 1989.

Berger, John. **Görme Biçimleri**. Çev.: Yurdanur Salman. 6. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.

Berk, Nurullah. **Resim Bilgisi**. 4. Baskı. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1982.

Bozkurt, Nejat. **Sanat ve Estetik Kuramları**. 2. Baskı. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1995.

Caudwel, Christopher. **Yanılsama ve Gerçeklik**. Çev.: Mehmet H. Doğan. 1. Baskı. İstanbul: Payel Yayınevi, 1974.

Doğan, Mehmet H. **100 Soruda Estetik**. 1. Baskı. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1975.

Edman, İrwin. **Sanat ve İnsan**. Çev.: Turhan Oğuzkan. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1966.

Eflatun. **Devlet**. Çev.: Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1971.

———. **Şölen**. Çev.: Azra Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.

Erinç, Sıtkı M. **Sanatın Boyutları**. 1. Baskı. İstanbul: Çınar Yayınları, 1998.

- Erinç, Sıtkı M. **Resmin Eleştirisi Üzerine**. 1. Baskı. İstanbul: Hil Yayınları, 1995.
- Erkman, Fatma. **Göstergebilime Giriş**. 1. Baskı. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1987.
- Ersoy, Ayla. **Sanat Kavramlarına Giriş**. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım, 1983.
- Fordham, Frieda. **Jung Psikolojisi**. Çev.: Aslan Yalçiner. 5. Baskı. İstanbul: Say Yayınları, 1999.
- Gardner, John W. **Yenilikçi Birey Zinde Toplum**. Çev.: Şan Özalp ve Hikmet Seçim. İstanbul: İlgı Yayıncılık, 1990.
- Germaner, Semra. **1960 Sonrası Sanat - Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.
- İnceoğlu, Metin. **Tutum Algı İletişim**. 1.Baskı. Ankara: Verso Yayınevi, 1993.
- Kagan, Moissej. **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**. 1. Baskı. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1982.
- Kaliç, Sabri. **Deneyci Sinemacı Kimliğiyle Andy Warhol**. 1. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1987.
- Kınay, Cahid. **Sanat Tarihi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çev.: Cevat Çapan ve Sadi Öziş. 1. Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.
- Marx, Karl. **1844 El Yazmaları (Ekonomi, Politik ve Felsefe)**. Çev.: Kenan Somer. 2. Baskı. Ankara: Sol Yayınları, 1993.
- . **Ekonomi Politğin Eleştirisine Katkı**. Çev.: Sevim Belli. 5. Baskı. Ankara: Sol Yayınları, 1993.
- Marx, Karl. ve Engels Friedrich. **Alman İdeolojisi (Feuerbach)**. Çev.: Sevim Belli. 3. Baskı. Ankara: Sol Yayınları, 1992.
- Mc Quail, Denis ve Windahl, Swen. **İletişim Modelleri**. Çev.: Mehmet Küçükkurt. 1. Baskı. Ankara: İmaj Yayınları, 1993.

- . **Kitle İletişim Çalışmaları İçin İletişim Modelleri.** 2. Baskı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1996.
- . **Kitle İletişim Araçları İçin İletişim Modelleri.** 2. Baskı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1996.
- Moran, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.** 9. Baskı. İstanbul: Cem Yayınevi, 1994.
- Osterworld, Tilman. **Pop Art.** Çev.: İngilizcesinden çevrilmiştir. Benedikt Taschen Verlag GmbH, Hohenzollernring, 53, D-50672 Köln. Printed İtaly, 1991.
- Özkök, Ertuğrul. **Sanat İletişim ve İktidar.** Ankara: Tan Yayınları, 1982.
- Özüdoğru, Şerife. **Sanat Tarihi.** Anadolu Üniversitesi A.Ö.F. Resim-İş Lisans Tamamlama Programı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993.
- Ragon, Michel. **Modern Sanat.** Çev.: Vivet Kanetti. İstanbul: Cem Yayınevi, 1987.
- Restany, Pierre. “Pop Art”, **Modernizmin Serüveni.** Çev.: Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- San, İnci. **Sanat Eğitimi Kuramları.** 1. Baskı. Ankara: Tan Yayınları, 1983.
- Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur. **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.
- Stanislavski. **Bir Aktör Hazırlanıyor.** Çev.: Suat Taşer. Ankara: Dost Kitabevi, 1998.
- Timuçin, Afşar. **Estetik.** 3. Baskı. İstanbul: İnsancıl Yayınları, 1998.
- Tunalı, İsmail. **Estetik.** 2. Baskı. İstanbul: Cem Yayınevi, 1984.
- Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi.** İstanbul: Varlık Yayınevi, 1974.
- . **Sanat Terimleri Sözlüğü.** 4. Baskı. İstanbul: Toplum Yayınevi, 1980.
- Turgut, İhsan. **Sanat Felsefesi.** İzmir: Üniversite Kitabevi, 1993.

Usluata, Ayseli. **İletişim**. 1. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

Waldman, Diana. **Colloge, Assamblage, And The Found Object**. Çev.: İngilizcesinden çevrilmiştir. First Published. London: Phaidon Press Limited, 1992.

Wernick, Andrew. **Promosyon Kültürü - Reklam, İdeoloji ve Sembolik Anlatım**. Çev.: Osman Akınbay. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1996.

Williams, Raymond. **Kültür**. Çev.: Suavi Aydın. Ankara: İmge Kitabevi, 1993.

Yetkin, Suut Kemal. **Estetik ve Ana Sorunları**. İstanbul: İnkılap ve Aka Basımevi, 1979.

SÖZLÜK VE ANSİKLOPEDİLER

Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. İstanbul: Ana Yayıncılık, Cilt: 1, 1986.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. İstanbul: Gelişim Yayınları, Cilt: 18, 1986.

Çağdaş Dünya Tarihi Ansiklopedisi. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

Gelişim Genel Kültür Ansiklopedisi. Tarih ve Kültür 2. İstanbul: Gelişim Yayınları, Cilt: 7, 1976.

Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi. İstanbul: Gelişim Yayınları, Cilt: 1 ve 9, 1983.

Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi. İstanbul: Meydan Yayınevi, Cilt: 1, 1969.

Püsküllüoğlu, Ali. **Türkçe Sözlük**. 1. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 1995.

Resimli Ansiklopedik Büyük Sözlük. 1. Baskı. İstanbul: Ansiklopedik Yayıncılık, Cilt: 8, 1982.

Sanat Kitabı. Çev.: Mine Haydaroğlu. 1. Baskı. İstanbul: Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları, 1996.

Théma Larousse. Tematik Ansiklopedi. İstanbul: Milliyet Yayınları. Cilt: 1 ve 5, 1993-94.

Türk Dil Kurumu. **Resimli Türkçe Sözlük.** Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, Sayı: 435, 1977.

Türk Dil Kurumu. **Türkçe Sözlük.** 5. Baskı. Ankara: Türk Dil Tarih Kurumu Yayınları, Sayı: 293, 1969.

The 20 th Century Art Book. Çev.: İngilizcesinden çevrilmiştir. First Published. London. Phaidon Press Limited. 1996.

20 th Century Art Museum Ludwig Cologne. Çev.: İngilizcesinden çevrilmiştir. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH Hohenzollernring 53, D-50672, 1996.

DERGİLER

Calamandrei, Mauro. “Roy Lichtenstein’le Söyleşi: Elveda Pop”, Çev.: Balkan Naci İslimyeli, **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 47, Eylül 1982.

Erdok, Neşe. “Amerikan Resminin Tarihçesi 4- ‘Pop’ Sanatının Son Onbeş Yıldaki Gelişimi: Yeni Soyutlama, Op-Art, Yeni Gerçekçiler, Happening”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 144, 8 Ağustos 1975.

Gençaydın, Zafer. “Pop Sanatı Gençliğin Sanatı ve Kültürü”, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 3/24, Haziran 1984.

Kutlar, Onat. “Dünya Sineması Seks Peşinde Koşarken Etkin Bir Anlatım Yolu Olan ‘Politik Sinema’da Gelişiyor”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 154, 14 Ekim 1985.

Madra, Beral. “1981 Köln Batı Sanatı Sergisi”, **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 59. Ağustos-Eylül 1983.