

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

POPÜLER KÜLTÜRÜN TOPLUMSAL ETKİLERİ VE POP SANAT

Hazırlayan
Çağdaş Gül ÖĞÜT

Danışman
Yar. Doç. Dr. Ahmet Feyzi KORUR

İZMİR-2008

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

POPÜLER KÜLTÜRÜN TOPLUMSAL ETKİLERİ VE POP SANAT

Hazırlayan
Çağdaş Gül ÖĞÜT

Danışman
Yar. Doç. Dr. Ahmet Feyzi KORUR

İZMİR-2008

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri ve Pop Sanat” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

. / /

Çağdaş Gül Öğüt

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göreAnabilim Dalıöğrencisiünkonulu tezi/projesi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin.....olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: Ögüt

Adı: Çağdaş Gül

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri ve Pop Sanat

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Popular Culture's Social Effects and Pop Art

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2008

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

☒

Dili: Türkçe

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı: 170

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı: 91

Sanatta Yeterlik:

☐

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yar. Doç. Dr.

Adı: Ahmet Feyzi

Soyadı: Korur

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Popüler Kültür
- 2- Tüketim Toplumu
- 3- Kapitalizm
- 4- Postmodernizm
- 5- Modern Art

Tarih:

İmza:

İngilizce Anahtar Kelimeler

- 1- Popular Culture
- 2- Consumer Society
- 3- Capitalism
- 4- Postmodernity
- 5- Modern Sanat

☒☐

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

Hayır

ÖZET

Mülkiyet kavramının ortaya çıkmasıyla, toplumsallaşma süreci başlamış, ancak mülkiyetin paylaşımında eşitsizlikler oluşmuştur. Sanayi Devrimi'yle birlikte insan, kendisini merkeze koyarak doğaya ve çevresinde olan her şeye hükmetme gücünü elde etmiştir. Sanayi Devrimi'ni takip eden 2. Dünya Savaşı sonrası, kitle iletişim araçları yaygınlık kazanmış ve medya, kapitalizmin amaçlarını gerçekleştirebilmesi için bir araç haline gelmiştir. Kapitalizm, oluşturduğu pazara her sınıftan insanı katma amacıyla, bütün sınıfsal farkları aşarak, “ideal” olan ortak bir yaşam biçimi, ortak bir kültür sunmuştur: Popüler Kültür.

Popüler Kültür, kitle iletişim araçlarının sürekli devinim halinde tanıttığı tüketim metasını, toplumun arzu ve kimliğine müdahale ederek yaygınlaştırmayı hedefler. Popüler Kültürün post modernizm döneminde, evrimini tamamladığı gözlemlenmektedir.

Modernizmin gerçekleştirilememiş vaatlerinin getirdiği hayal kırıklıkları üzerine inşa edilen post modernizm dönemi, temelindeki tutarsızlıklar sebebiyle, sürekli tüketen, sorgulamayan, itaat eden ve gerçeğe kurguyu ayırt edemeyen kitlelerin oluşumundaki yapılanmaya müsaade etmiştir. Kapitalizmin hâkimiyetini ilan ettiği bu çağda, sanatın konumu da toplumların sessiz yığınlara dönüşümünden farklı olmayacaktır. Zorlaşan yaşam koşulları altında, sanatçı, sanatını sadece tüketim logolarının gölgesinde bir gösteriye dönüştürebilir. Bunun yanı sıra, imaj ve gösterge istilasına uğrayan tüm toplum sınıfları için, görsel sanatların ilettiği görsellik yeni olmaktan çok uzaktır.

1960'lı yıllarda, Pop Sanat akımına öncülük eden sanatçılar, sanat ve gündelik yaşam arasındaki bu belirsizliği ve popüler kültürü, eserlerinde tüketim metalarını kullanarak belirtmiş, kitleleri peşinden sürükleyen markalarla veya film yıldızlarıyla, daha doğrusu medyanın parlattığı yüzyılın tanrılarıyla adeta alay etmişlerdir. Bu devrimsel sanat hareketi, post

modernizm döneminde popüler kültürün yarattığı tüketim toplumunun, göstergelerle dolu yaşam biçimini olduğu gibi yansıtarak, bu gerçeğe işaret eder.

ABSTRACT

With the appearance of the proprietary conception, socialization process has been started; however, inequalities have been formed at the sharing of proprietary. With the industrial revolution, putting himself into the center, man has acquired the power of domination over the nature and everything surround him. After the 2nd World War, mass media have gained extensiveness and the media has become a means for the capitalism to realize its purposes. Capitalism, for the purpose of incorporating the man from every class into the market that it has formed; exceeding all class differences, has bestowed a joint way of life, a joint culture which is ideal; Popular Culture.

Popular Culture, with intervening the desire and identity of the society, aims at generalizing the consumption commodity that the mass media familiarize continually in motion. It has been being observed that the Popular Culture had completed its evolution at its period of post-modernism.

The period of post-modernism which was constructed over the disappointments that the promises could not redeemed by modernism brought, on the grounds of the inconsistencies which are on the base of it, has allowed the construction in forming the masses that are continually consuming, not querying, obeying and unable to discriminate the truth and the fiction. In this era in which the capitalism annunciated its dominance, the position of art will not be different from the societies' transformation to the silent aggregations as well. Under the living conditions which are getting difficult, the performer can only transform his/her art into a show that is at the shade of consumption logos. In addition to this, for all classes of society experiencing the invasion of image and indicator, the viscosity that the visual arts transmit is very far from being new.

In nineteen sixties, the performers leading the Pop Art, have denoted this uncertainty between art and daily life and popular culture, using consumption

commodities in their works, they have nearly made fun of trade marks that trails the masses or the film stars, rather the gods of the century that the media polishes. This revolutionary art motion, points to this reality, reflecting the life style of the consumption society that the popular culture has created in the period of post modernism, as it.

ÖNSÖZ

Günümüzde sanat dahil, bütün kültürel faaliyet alanları ekonomi tarafından belirlenir. Ekonominin göstergeleri olan metalar, ekranlarda, bilgisayar sistemlerinde, billboardlarda, borsa haberlerinde ve çoğunluğun bulunduğu her yerde, her an bir kaos endişesiyle takip edilirler. Çünkü etkin olan toplumsal sınıfların, beğenilerin, statülerin, kazançların varlığı, metanın bu sürekli akışının tehlikesi altındadır. Sanki ölmeye veya unutulmaya planlanan söz konusu sosyal öğeler, çok kısa sürelerde yıkılır ve yerlerine bir o kadar kısa sürede yenileri inşa edilir.

Kapitalizm, varoluşunu sürekli değişime borçludur. Bütünlüğü bir kolaj veya mozaik andıran popüler kültürel göstergeler, farklı beğenilerin ortak bir bileşimidir. Sanatın estetik boyutuna katılımı sağlayan “görme” duygusu, böylece tüm derinliklerinden arınıp, yüzeyselleşir. İmge, üzerinde düşünölmeye değeri bile bulunamaz. Andy Warhol’un resimlerinin sadece yüzeyine bakılmasının kendisini anlamak için yeterli olduğunu ifade etmesinin altında yatan gerçek budur. Estetik deneyim, zaman ve imkân kısıtlıklarının yaşandığı bir çağda, çok daha uzun bir dönem öncesine ait bir kavrammış gibi düşünölmür.

Tüm bu başıboşluk içinde sanatın konumu ne olacaktır, sanatçının seçenekleri nelerdir veya toplumun değıştirilen iç dünyası doğrultusunda sanattan beklentisi neler olabilir gibi sorular, bu çalışmanın gelişimine katkıda bulunmuştur. Sonuç olarak ekonomik koşullar, bölgelere göre büyük değışimler gösterse de, Amerikan yaşam biçiminin ve ona ilişkin Amerikan rüyasının eşit ölçüde etki gücünü gösterdiğini yadsınamaz.

Pop Sanat hareketine katılan sanatçılar, henüz başlangıcında olan bu simölasyon çağının gelişine işaret etmişlerdi. Andy Warhol’un Cola kutuları, Oldenburg’un çok büyük boyutlardaki hamburger heykeli ve Jasper Johns’un Amerika bayrağı, empoze edilen egemen kültürün göstergesidir.

Bunun yanı sıra bu araştırmada, Arjantin’de bir dönemin gösteriş ardında gizlenen sınıfsal değişimlerinin trajedisini anlatan “Yağma Anıları” isimli belgesel, medyanın görüntüsü ve gerçeği konusunda uyandırdığı soru işaretleri üzerinde düşünmemi ve araştırmaya katkıda bulunabilecek yeni bir bakış açısı edinmemi sağlamıştır. Bu çalışmaya katkılarından dolayı danışman hocam Yar. Doç. Dr. Ahmet Feyzi Korur’a teşekkür ederim.

Çağdaş Gül Öğüt

İÇİNDEKİLER

POPÜLER KÜLTÜRÜN TOPLUMSAL ETKİLERİ VE POP SANAT

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	iii
TUTANAK	iv
Y.Ö.K. DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
ÖNSÖZ	x
İÇİNDEKİLER	xii
RESİMLER LİSTESİ	xv
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

TOPLUMSAL BİR KAVRAM OLARAK POPÜLER KÜLTÜR

1.1. İnsan Doğa ve Toplum.....	6
1.2. Kültür: Tanım ve İşlevi.....	7
1.2.1. Rousseau'nun Öngörüselsel Kültür ve Aydınlanma Eleştirisi Üzerine.....	9
1.3. Popüler Kültür.....	11
1.3.1. Yüksek Kültür ve Popüler Kültür Ayrımları ve Etkileşimleri.....	15
1.3.2. Popüler Kültür ve Tüketim.....	16

2.BÖLÜM

TÜKETİM VE TOPLUMSAL HİSTERİ ÇERÇEVESİNDE SANATIN KONUMU

2.1. Tüketim Toplumu.....	18
2.1.1. Tüketime Arzu ve Kimliğe Nüfuz Eden Yönleri: Anlamsızlığın	

Kısırdöngüsü.....	20
2.2. Tüketme Eylemini Güdüleme Stratejileri: Reklam, Televizyon, Medya....	24
2.2.1. Reklam.....	26
2.2.2. Televizyon.....	27
2.3. Guy Debord'un Gösteri Toplumu Analizi Üzerine.....	28
2.4. Tüketim Merkezli Kapitalist Yabancılaşma ve Sanatta Direnişler veya Teslimiyetler.....	30

3.BÖLÜM

POST MODERNİZM; TÜKETİM, POPÜLER KÜLTÜR SÜRECİ VE YÜKSEK SANATIN SONU

3.1. Başarısızlıklarıyla Post Modernizme Zemin Hazırlayan Bir Dönem Olarak Modernizm ve Sonuçları.....	35
3.2. Post Modernizm.....	37
3.3. Gündelik Hayatın Estetikleştirilmesi ve Yüksek Sanatın Sonu.....	40
3.4. Post Modern Dönemde Simülasyon ve Sanata Yansımaları.....	46
3.4.1. Tüketim Toplumunda Sanatın Ticarileşmesi ve Kitsch.....	50

4.BÖLÜM

POP SANAT

4.1. Tarihsel Süreç Bağlamında Çıkış Noktaları İle Pop Sanat.....	59
4.2. 1920-1950 Yılları Arasında Amerikan Resim Sanatı Geleneği.....	65
4.2.1. Ash Can Okulu.....	65
4.2.2. Soyut Dışavurumculuk.....	66
4.3. Amerika'da Pop Sanat.....	70
4.4. İngiltere'de Pop Sanat.....	78
4.5. Başlıca Pop Sanatçıları, Ortak-Özgün İfade Nitelikleri ve Eserlerinin İncelenmesi.....	83
4.5.1. Andy Warhol.....	83

4.5.2. Richard Hamilton.....	100
4.5.3. Claes Oldenburg.....	102
4.5.4. Peter Blake.....	108
4.5.5. Robert Rauschenberg.....	112
4.5.6. Jasper Johns.....	115
4.5.7. Roy Lichtenstein.....	117
4.5.8. John Cage.....	122
4.6. Türk Resim Sanatında Modernist Yaklaşımlar ve Pop Sanat Yönelimleri.....	124
SONUÇ.....	139
KAYNAKÇA.....	144
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Pablo Picasso, “Keman ve Üzümler”, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61x50,8 cm, 42 s.

Resim 2: Marcel Duchamp, “Pisuar”, 1917, Schwarz Galerisi, Milan, 44 s.

Resim 3: Roy Lichtenstein, “Mickey Bak”, 1961, Tuval Üzerine Yağlıboya, 121,9x175,3 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC, 44 s.

Resim 4: Andy Warhol, “İki Mona Lisa”, 1963, Tuval Üzerine İpek baskı, 72,4x94,3 cm, Houston, 49 s.

Resim 5: Jean Auguste Dominique Ingres, “La Grande Odalisque”, 1814, 53 s.

Resim 6: Martial Raysse, , “La Grande Odalisque”, 1964,53 s.

Resim 7: Sandro Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1485, Tuval Üzerine Tempera, 172,5x278,5 cm, Uffizi Galerisi, Floransa, 56 s.

Resim 8: Andy Warhol, “Venüs’ün Doğuşu”, 1984, Kağıt Üzerine Baskı, 81x 111 cm, 56 s.

Resim 9: Jeff Koons, “Michael Jackson ve Bubbles”, 1986, 57 s.

Resim 10: Jeff Koons, “Köpek Balon”, 1994, 57 s.

Resim 11: John Sloan, “Resim Mağazası Vitriini”, 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65 s.

Resim 12: George Bellows, “Dempsey ve Firpo”, 1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129,5x160,7 cm, 66 s.

Resim 13: Jackson Pollock, “Katedral”, 1947, Tuval Üzerine Aliminyum Boya ve Cam Cila.181,6x89 cm, Dallas Sanat Müzesi, 67 s.

Resim 14: Larry Rivers, “Delaware Nehri’ni Geçen Washington”, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 68 s.

Resim 15: Emanuel Gottlieb Leutze, “Delaware Nehri’ni Geçen Washington”, 1378,5 x 647,7 cm, 68 s.

Resim 16: William De Kooning, “Kadın, 1”, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 192,7x147,3 cm, 69 s.

Resim 17: Mark Rothko, “Kırmızı ve Turuncu”, 1955, Tuval Üzerine Yağlıboya, 175,5x141,5 cm, 70 s.

Resim 18: Stuart Davis, “Lucky Strike”, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya 84,5x45,7 cm, 71 s.

Resim 19: Ed Ruscha, “Annie”, 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya, 182,9x170,2 cm, 72 s.

Resim 20: Tom Wesselmann, “Küvet 3”, 1963, Tuval Üzerine Yağlıboya ve sentetik materyal, 213x270x45 cm, Ludwig Müzesi, Köln, 73 s.

Resim 21: James Rosenquist, “Joan Crawford Diyor ki...”, 1964, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x78 cm, Ludwig Müzesi, Köln, 75 s.

Resim 22: James Rosenquist, “Başkan Seçimi”, 1960-61, Yüzey Üzerine Yağlıboya, 213,4x365,8 cm, Nasyonal Modern Sanatlar Müzesi, Georges Pompidou, Paris, 75 s.

Resim 23: James Rosenquist, “Marilyn Monroe 1”, 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Sprey boya, 236,2x183,3 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 76 s.

Resim 24: Richard Hamilton, “Günümüz Evlerini Bu Denli Değişik ve Çekici Kılan Nedir?”, 1956, Kolaj, 26x25 cm, Koleksiyon, Kunsthalle Tübingen, Sammlung Zundel, Almanya, 78 s.

Resim 25: Allen Jones, “Sandalye”, 1969, Neue Galerisi, Ludwig Koleksiyonu, 80 s.

Resim 26: Peter Phillips, “Alışıldık Resim No.5”, 1965, Tuval Üzerine Yağlıboya, 172x300 cm, Zurih, 80 s.

Resim 27: Richard Hamilton, “She”, 1958, Tate Galerisi, Londra, 81 s.

Resim 28: Eduardo Paolozzi, “Zengin Bir Adamın Oyunağıydım”, 1947, Kağıt Üzerine Kolaj, 35,5x23,5 cm, Tate Galerisi, New York, 82 s.

Resim 29: Andy Warhol, “Çiçekler”, 1964, tuval üzerine ipek baskı tekniği, 119.7 x 117.2 x 2.5 cm, 84 s.

Resim 30: Andy Warhol, “Pepsi Cola”, 1962, Tuval Üzerine Akrilik 193x137 cm, Ludwig Müzesi, Köln, 85 s.

Resim 31: Andy Warhol, “Brillo Kutuları”, 1970 (1964’de başlanmış projenin revizyonu), 50,8x43,2 cm, Kontrplak Kutular Üzerine İpek baskı Tekniği Uygulaması, özel koleksiyon, 87 s.

Resim 32: Andy Warhol, “Campbell Çorba Konserveleri”, Otuz İki Tuval Üzerine Sentetik Polimer, her tuval 50,8x40,6 cm, Andy Warhol Görsel Sanatlar Derneği, New York, 88 s.

Resim 33: Andy Warhol, “Campbell Çorba Konservesi”, 1968, Tuval Üzerine Akrilik ve İpek baskı Uygulama, 91,5/61 cm, Neue Galerisi, Aachen Ludwig Koleksiyonu, 88 s.

Resim 34: Andy Warhol, “Altın Marilyn Monroe”, 1962, Tuval Üzerine İpek Baskı, 211,4x144,7 cm, 89 s.

Resim 35: Andy Warhol, “Yeşil Marilyn”, 1962, Tuval Üzerine İpek baskı, 50,8x40,6 cm, National Sanat Galerisi, Washington, DC, 90 s.

Resim 36: Andy Warhol, “Yirmi Beş Marilyn”, 1962, Tuval Üzerine Akrilik ve İpek baskı, 205,7x169,5 cm, Modern Müze, Stockholm 91 s.

Resim 37: Andy Warhol, “Elvis”, 1964, Tuval Üzerine Akrilik boya ve İpek baskı, 210 x 105 cm, Ungarisches Ludwig Müzesi, Budapeşte, 92 s.

Resim 38: Andy Warhol, “Turuncu Felaket #5”, 1963, Tuval Üzerine Akrilik ve İpek baskı, 106 x 81 1/2 inch, Harry N. Abrams özel koleksiyonu, 92 s.

Resim 39: Andy Warhol, “Birmingham, Irkçılık Karşıtı İsyenlar”, 1964. Tuval Üzerine İpek baskı Yağlıboya, 94 s.

Resim 40: Andy Warhol, “Ton Balığı Felaketi”, 1963, Tuval Üzerine Sentetik Polimer boya ve İpek baskı Tekniğı, 316x211 cm, Saatchi Koleksiyonu, Londra, 95 s.

Resim 41: Andy Warhol, “En Çok Aranan Adam No. 10, Louis M.”, 1963, Tuval Üzerine Serigrafi, 122x100 cm, 96 s.

Resim 42: Andy Warhol, “Mercedes- Benz, Formula 1 Yarış Arabası W 125”, 1986, Tuval Üzerine Akrilik ve İpek Baskı, 97 s.

Resim 43: Andy Warhol, “Otopotre”, 1986, Tuval Üzerine Sentetik Polimer boya ve İpek baskı Tekniğı, 106/106 inc, Andy Warhol Görsel Sanatlar Derneğı, New York, 99 s.

Resim 44: Andy Warhol, “Yeşil Coca Cola Şişeleri”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1962, 208,9x144,8 cm, Whitney Amerikan Sanat Müzesi Koleksiyonu, New York, 99 s.

Resim 45: Richard Hamilton, “My Marilyn”, 1964, Kağıt Üzerine Baskı, 518x632 mm, 101 s.

Resim 46: Richard Hamilton, “Açık Pembe Peyzaj”, 1971, Tuval Üzerine Yağlıboya, Ludwig Müzesi, Budapeşte, 101 s.

Resim 47: Claes Oldenburg, “Hamur işi Kasası”, 1961-62, Cam Bir Vitrinde Sırlı Dokuz Alçı Heykel, 52,7x76,5x37,3 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, Sidney ve Harriet Janis Koleksiyonu, 103 s.

Resim 48: Claes Oldenburg, “Taban Pasta”, 1962, Karton Kutu ve Lastik Köpüklerle Doldurulmuş Çadır Bezi Üzerine Sentetik Polimer Boya, 148,2x290,2x148,2 cm, 104 s.

Resim 49: Claes Oldenburg, “Ödemeli Yumuşak Telefon”, Kapok ile Doldurulmuş Vinil, Boyanmış Tahtaya Monte Edilmiş, 118,11x48,26x22,9 cm, Guggenheim Müzesi, New York, 105 s.

Resim 50: Claes Oldenburg, “Tank Üzerine Çıkan Ruj”, 1969, 106 s.

Resim 51 : Claes Oldenburg, “Yatak Odası Takımı”, 1963, Tahta, Metal, Suni Kürk ve diğer malzemeler, Sanatçının Kişisel Koleksiyonu, 107 s.

Resim 52: Claes Oldenburg, “Mandal”, 1976, 108 s.

Resim 53: Peter Blake, “Balkonda”, 1955-57, Tuval Üzerine Yağlıboya, 109 s.

Resim 54: Peter Blake, “Tuesday”, 1961, Karışık Teknik, 47,6x26,7x3,8 cm, Tate Galerisi, Londra, 110 s.

Resim 55: Peter Blake, “Oyuncak Dükkanı”, Karışık Teknik, 1962, 156/194/34 cm, Tate Galerisi, Londra, 111 s.

Resim 56: Robert Rauschenberg, “Coca Cola Tasarısı”, 1958, Birleşik Resim, 67,9x64,1x12,1 cm, Çağdaş Sanatlar Müzesi, Los Angeles, 112 s.

Resim 57: Robert Rauschenberg, “Kanyon”, 1959, Karışık Teknik, 219,7x179,1x57,8 cm, Sonnabend Galerisi, New York, 114 s.

Resim 58: Jasper Johns, “Bayrak”, 1958, Leo Castelli Koleksiyonu, New York, 115 s.

Resim 59: Jasper Johns, “Harita”, 1961, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198,1x312,7 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 116 s.

Resim 60: Roy Lichtenstein, “Sarı ve Yeşil Fırça Darbeleri”, 1966, Tuval Üzerine Akrilik, 213,4 x 457,2 cm, Modern Sanat Müzesi, Frankfurt, Almanya, 118 s.

Resim 61: Roy Lichtenstein, “M-Maybe (A Girl’s Picture)”, 1965, 152x152 cm, Ludwig Müzesi, Köln, 120 s.

Resim 62: Roy Lichtenstein, “Live Ammo (Ha! Ha! Ha!)”, 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 s.

Resim 63: Roy Lichtenstein, “Eddie Diptych”, 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya, 111,8x132,1 cm, Sonnabend Koleksiyonu, Paris, 121 s.

Resim 64: Roy Lichtenstein, “Whaam!”, 1963, Tuval Üzerine Akrilik, 68x160 cm, Tate Galerisi, Londra, 121 s.

Resim 65: Altan Gürman, “M-1”, Karışık Teknik, 127 s.

Resim 66: Altan Gürman, “Kompozisyon”, Karışık Malzeme, 140x140 cm, 127 s.

Resim 67: Şükrü Aysan, “Ubi et Orbi No:9” (1985), No:14 (1986), No: 11 (1985), Karışık gereç ve teknik, 146 x 90 cm. (3 parça), 128 s.

Resim 68: Nur Koçak, “Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesneler”, 1978, 129 s.

Resim 69: Özdemir Altan, “Euphorion”, 1974, Tuval Üzerine Akrilik, 130x95 cm, 129 s.

Resim 70: Özdemir Altan, “Popstar”, 1978, Fotoğraf Üzerine Akrilik, 80x100 cm, 130 s.

Resim 71: Özdemir Altan, “Abla”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x162 cm, 130 s.

Resim 72: Burhan Doğançay, “Pembe Kapı”, 1966, 149,90x81,30 cm, Tuval Üzerine Kolaj ve Karışık Teknik, 131 s.

Resim 73: Burhan Doğançay, “Özgürlük Sembolleri”, 157 x 101.60 cm, 1991, Tuval Üzerine Kolaj ve Karışık Teknik, 132 s.

Resim 74: Halil Altındere, “Tabularla Dans”, 133 s.

Resim 75: Hakan Onur, “Jennifer’ın Hemen Teslim Olmaya Niyeti Yoktu”, 1991, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 145,5x145,5 cm, 134 s.

Resim 76: Mustafa Altıntaş, “İngreserotikamani”, 1991, Tuval Üzerine Akrilik, 120x120 cm, 135 s.

Resim 77: Murat Tosyalı, “Yılmaz”, 136 s.

Resim 78: Balkan Naci İslimyeli, “Zifır” sergisinden bir çalışma, 137 s.

GİRİŞ

Tüketim sektörlerinin arasındaki popüler olma rekabeti, kendine özgü ilkeleriyle, tüketim eylemini merkeze koyan popüler kültürü oluşturmuştur. Tüketim, bir yaşam biçimine dönüşmeye başlamış, kitlelerin çevresinde görsel ve sözel bir ağ oluşturmuştur. Meydana gelen bu yeni iletişim biçimi, ilk bakışta her ne kadar kendiliğinden ve olağan görünse de, gerçek yüzünü dolayısıyla gerçeği olabildiğince gizlemektedir. Tüketime reklam olgusu üzerine yapılan psikanalitik incelemeler, sloganların ve reklam görselliğinin bilinçaltına olan etkilerini belirlemiştir. Bu veriler, reklamın ve medya iletişim araçlarının sadece bir görüntü, bir imaj veya bir slogan olmadığını göstermektedir. Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri ve Pop Sanat adlı bu çalışma, söz konusu verilerin Pop Sanat'la olan ilgisini ve Pop Sanat'ın göstermeye çalıştıklarıyla popüler kültürü ilişkilendirme amacını taşımaktadır.

1960'lı yıllarda ortaya çıkan Pop Sanat eserlerinde, işlenen konuların kaynağı popüler kültür imgeleri olmuştur. Daha önceleri üzerinde durulmayan bu imgeler, aynı zamanda Pop sanatçılarının kendi gözlemlerine dayanarak da olsa eleştiri oklarını üzerlerine çekme riskini göze aldıklarını gösterir. 1960'lı yılların genelinde de bu tutuma paralel bir düşünsel devrim ve sınırsız ifade gücü söz konusudur. Bu yıllarda, içinde bulunulan dönemi irdeleyen veya eleştiren fikirler baskılara rağmen tartışılmıştır. Özellikle 1968 hareketi, bu sorgulamanın doruk noktası olmuş, pek çok düşünür feminizm, tüketim kültürü ve özerklik gibi kavramlara farklı boyutlar getirmiştir. Bunun yanı sıra, bir devrim olarak değil, modernizme bir katkı olarak görülen 1968 hareketi, devletlerin göz ardı ettikleri bazı kavramları güncelleştirmiş ve bu konudaki direnişlerini kırmıştır. Bunun yanı sıra, 2. Dünya Savaşı sonrası, iletişim araçlarının ve ticaretin önlenemez yükselişi ile tek kutuplu, Amerikan kültürünün hakim olduğu bir dünyaya gidişin başlangıcı olmuştur. Bu anlamda Pop Sanat'ın böyle bir düşünsel çeşitliliği ve dönüm noktalarını bulunduran 1960 döneminin etkilerinden bağımsız çözümlenemeyeceği açıktır.

Bu çalışma, sanat tarihinde önemli bir katkısı ve yeri olan Pop Sanat'ın ifade biçimini, döneminin toplumsal, tarihsel süreç ve kaynaklarına dayanarak incelemektedir. Tarihsel olmayan bir sosyolojik çözümlemenin varolması

olanaksızdır.¹ Her sanat yapıtının varlığında, tüm bir toplum, bütün toplumsal ilişkileriyle yansır.

“Bir çağın sanatını uydurma değil de, gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için, her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarının, akımlarının ve gelişmelerinin, sınıf ilişkilerinin ve çatışmalarının, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşüncelerin incelenmesi gerekmektedir.”²

Dolayısıyla bu araştırmada, tarihsel, toplumsal ve sosyo-psikolojik verilerden yararlanılmış, Pop Sanat’ın gelişimine katkıda bulunan veya karşıtında yer alan sanat akımlarına da değinilmiştir. Bunun yanı sıra, daha önce de işaret edildiği gibi Amerikanlaşmanın ve popüler kültür hâkimiyetinin günümüz toplumlarına olan etkileri de araştırılmıştır.

Sanayi Devrimi’nden sonra, Popüler kültür, kapitalist sistemin bir ürünü olarak var olmuştur. Kapitalizm çelişkilerle dolu bir düzendir. Bu düzende, üretim gittikçe toplumsallaşır, oysa üretim araçlarının özel mülkiyeti gereğince, milyonlarca insanın toplumsal emeğinin ürünü, birkaç kapitalist tarafından gasp edilir.³ Bir diğer unsur ise, aşırı üretimdir. Aşırı üretim, yoksulluğu arttırmasının yanı sıra tüketimi desteklemek zorundadır. Popüler kültür, bu amacın gerçekleşmesi, sistemin kendini var edebilmesi için oluşturulmuştur.

Pop Sanat, popüler kültür ikonlarını kullanmıştır fakat bu akım eserlerinin, tüketim sembollerini doğrudan ele almaları sebebiyle, uzun süreler kapitalist sistemi yücelttikleri veya yerdikleri tartışılmıştır. Her sanat eserinin ideolojisi olduğu fakat salt ideolojik açıdan bakmanın sanat eserinin özgüllüğünü yok edeceğinden hareketle, bu tartışmayı bir yönden açıklayabilecek bir çözümlemenin yapılması

¹ Nicos Hadjinicolaou, **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, çev: M. Halim Spatar, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1987, 78 s.

² İsmail Tunalı, **Marksist Estetik**, 3. Basım, Kaynak Yayınları, 2003, 167 s. ; Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, İstanbul, 1974, 214 s.

³ Zubritski Mitropolski, Kerov, **Kapitalist Toplum**, çev. Sevim Belli, 3. Basım, Sol Yayınları, Ankara, 1976, 24 s.

olanaklıdır. Sanat tarihinden örneklere bakıldığında olumlayıcı görsel ideoloji taşıyan eserler azımsanmayacak çoğunluktadır. Bu durumda sanatçı, eserindeki öğelerde kendi karşıt fikirlerini, dönemin ideolojisiyle bütünleştirerek sunar. Pop Sanat’da da olumlayıcı görsel ideoloji dışında, post modernitenin ve İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı nihilizm izleri de bulunmaktadır.

Dünya Savaşlarından sonra, insana olan inanca dair bir çöküş büyük boyutlara ulaşmıştır. Dadaizm’de, uygarlığın başlangıcındaki saflığa duyulan özlem, şiddetle ve tepkiyle ifade edilirken, Soyut Ekspresyonizm, çevresinde gelişen kente yabancılaşan bireyin iç dünyasını tanımlar. Pop Sanat’a gelindiğindeyse, renkler ve biçimler tüketim kültürüyle uyumluluğu işaret ediyor gibi görünmesine karşılık, bir soru işareti belirmektedir. Bir yabancılaşma sahnesi, düşünüldüğünün aksine çok renkli ve ilgi uyandırıcı da görünebilir. Pop Sanat’ın olası ifade ettiği trajedi, ikonların ve markaların ardında, çoğaltılmış ölüm haberlerinin önemsizleşmiş etkilerinde ve değerlerinde, reklamlarda yer alan, kusursuz olma adına sentetdiği andıran yüzleriyle kadın figürlerinde ve bir dekorasyon, bir alışveriş reyonu haline gelen sanat eserlerinde bulunmaktadır.

Bu anlamda Pop Sanat’ın ifade ettiği bir gerçek su yüzüne çıkar: Popüler kültür, imajların ve iletilerin paketlenmiş, sunulmuş hali olarak görünür. Ancak bu görüntünün altında beklentilere, eylemlere, etkinliklere, değerlendirmelere ve hatta düşlere hakim olan bir mekanizma yer almaktadır. Popüler kültürün kullandığı bir imaj sadece bir imaj değildir. Örneğin, sürekli vitrinlere bakmak, alışveriş yapmak gibi kitlelerin sıklıkla başvurdukları takıntılı davranış bozuklukları, tüketimsel eylemlerdir.

1960’ta Pop Sanat’ın kullandığı imgeler ve belirttiği popüler kültür, günümüzde varlığını ve çeşitliliğini arttırmıştır. Post modernizm, simülasyon ve Kitsch kavramlarına, diğer unsurları tehdit edecek boyutlar kazandırmış, bir yanda sanatın sonu ve narsizmin zaferi tartışılırken, diğer yanda “bırakınız yapsınlar” ilkesinin Neo-liberal politikaların önünü açmış olmasına seyirci kalınmıştır. Diğer seslerden daha fazla televizyon sesiyle yetişen nesiller sibernetik devrimin gelişini

haber verirken, algılamada yaşanan karmaşa, direniş kültürünün çöküşüne yol açmıştır. İyi ve kötüye, yararlı ve zararlıya dair tanımlamalar çeşitli reklamsal propagandalarla manipüle edilmektedir. Dahası, her gün umursamadan satın alınıp tüketilen ürünlerin yarattığı kirlilik, ekolojik dengeleri alt üst eder. Şu sorun açıktır ki, bunlar sorgulanmamış, sadece şimdiki zamana, anlık etkiye, gösteriye dayanan yaşamlardır.

*“Toplumsal adlı kördüğüm, her şeyi sünger gibi emen bir gönderene dönüşerek, ne olduğu hem bilinen hem de bilinmeyen kitlelerin etrafında durmadan dönmektedir.”*⁴ Kitleler mesaj birikimleri altında, sessiz yığınlardır. Birçok düşünür, öne sürdükleri haklı gerekçelerle modern yaşamın neden olduğu hoşnutsuzluklardan, toplumsallığın ve sanatın sonundan söz etmektedir.

Sanatın sonu savında, ilk olarak anlayış ve teknik açısından makineyi veya makineleşmeyi yücelten kapitalist sistemi sorgulamak gerekmektedir. Her şeyin metaya dönüştüğü bir çevrede, sanatçı kendisine yön veren yapıcı yaratıcı niteliklerini terk etmek zorunda kalabilir. Bu yabancılaşma, kapitalist toplumun üretimle ilişkili her etkinliğinde kaçınılmaz olarak yaşanmaktadır. Kapitalist toplumda, sanat her kesime hitap etme, popülerleşme eğiliminde bulunabilir ki bu da Kitsch ve Kitsch’in çoğalımı, yani simülasyon estetiğini yüceltir. Bunun yanı sıra Warhol’un “Bir makine olmak istiyorum.” sözünün ardında bu tespit yer almaktadır. Böyle bir toplumda, hayat şartları da zorlayıcıdır. Örneğin önemli Pop Sanatçıları dahi, yaşamlarının bir bölümünde sanat dışında, grafikerlik, reklamcılık ve afiş tasarımı gibi işlerde çalışmışlardır.

İkinci olarak ise, post modern sanattaki anlayış ve post modern sanattaki nihilizmin, sanatın sonu savını destekleyen etmenlerden biri olarak değerlendirilebilir. 1900’lerden itibaren biçim bozumu ve alışlageldik nesnelerin ele alınması, post modern sanata yön veren diğer olgulardır. Yüksek sanatın sonunda, büyük bir işleve sahiptirler. Bu veriler ışığında, Pop Sanat’ın diğer bütün sanat

⁴ Jean Baudrillard, **Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu**, 3. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006, 11 s.

akımları gibi, birden bire oluşmadığı, tersine belirli anlayış ve esnekliklerin, uzun süren savaşlarından sonra edinilmesiyle ortaya çıktığı söylenebilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL BİR KAVRAM OLARAK POPÜLER KÜLTÜR

1.1. İnsan, Doğa ve Toplum

“İyi ve kötü doğa.- İnsanlar önceleri kendilerini doğaya odakladılar: Her yerde kendilerini ve benzerlerini gördüler, yani kendi kötü ve keyfi huylarını sanki bunlar bulutlarda, fırtınalarda, yırtıcı hayvanlarda, ağaçlarda ve bitkilerde de gizliydi: O zaman “kötü doğayı” keşfettiler. Sonra yeniden doğadan koptukları bir dönem geldi. Rousseau’nun dönemi: İnsanlar birbirlerinden öylesine bıkmışlardı ki, insanın acılarıyla ulaşamayacağı bir köşe istemeye başladılar: Ve “iyi doğa” bulundu”⁵.

Nietzsche

Doğa içerisinde yaşayan ilk insanı eyleme geçiren güç, doğa karşısında varlığını sürdürmede hissettiği yetersizlik ve değersizlik duygularıdır.

İnsanlar doğanın yaşamı zorlayıcı koşullarının üstesinden gelebilmek için dayanışmanın gerekliliğinin bilincine varmış ve toplumları meydana getirmişlerdir. Böylece insanın doğadan kopuş süreci ile bu kopuşun getirdiği bedel belirmeye başlamıştır. Bununla birlikte insan doğaya olan uzaklığının getirdiği boşluk duygusunun toplum içerisinde karşılığını bulamamıştır. Fakat toplumdan bağımsız bir özgürleşme, beraberinde tehlikeleri getirmektedir. Bu yüzden birey, topluma uyum sağlamayı seçmiş, kendi içindeki yalnızlıkla savaşırken, toplumun kendinden beklentilerini de yerine getirmeye çalışmıştır.

Toplumsallaşmayla birlikte, mülk sahibi olma bilinci önem kazanmış ve insanın savaşçı yönleri ortaya çıkmıştır. Böylece insanın karakterinde çelişkiler belirmeye başlamıştır. Yani insan hem bozan, hem onaran bir varlıktır. Siyasi sistemler, doğadan kopuşu takip eden bu süreçte insanın davranışlarında meydana gelen değişimlerin ve zıtlıkların giderilmesi için çeşitli yöntemler öne sürmüştür. Fakat insanlık tarihinin yaklaşık %80’inin savaşlarla geçmiş olması, söz konusu sistemlerin başarılı olamadığını gösterir.

⁵ Nietzsche, **Nietzsche Fikir Mimarları-7**, Der: Kenan Sarıalioğlu, Murat Batmankaya, Say Yayınları, İstanbul, 2006, 350 s.

Geleneklerin belirlediği kurallar, özellikle ilkel toplumlarda uygulanmıştır. Gelenekler, toplumun eski ile olan bağlarını güçlendirmesini ve yetişen bireylerin öğretilerini sürdürmesini amaçlar. Geleneksel toplumlarda bireylerin farklı düşüncelere sahip olması ve yeni açılımlar getirmeleri mümkün olmamıştır. Çağdaş toplumla birlikte, geleneksel kurallar sona ermiş, buna karşın hızla gelişen teknolojinin bireylerin yaşamının özgürlüklerini kısıtlaması sorunu ortaya çıkmıştır. İnsan ve doğa arasındaki mücadele sürecini, insanın toplumsallaşması ve çağdaş topluma geçişle birlikte doğanın insan tarafından teknoloji karşısında yok edilmesi izlemiştir. *“İnsanın toplumsallaşmasıyla, özgürleşmesiyle, doğa üzerinde insanın yarattığı yeni bir varlık doğar. Bu varlık, kültür varlığıdır. Buna göre, kültür, insanın doğadan ve doğal zorunluluktan kurtulmasıyla başlar”*⁶

1.2. Kültür: Tanım ve İşlevi

Kültür, çok farklı biçimlerde tanımlanmış, tartışmalı bir kavramdır. Kültür tanımlamalarının önemli toplumsal, tarihsel ve kültürel süreçlerle birlikte değişkenlik gösterdiği görülmektedir. Örneğin bilginin önem kazandığı yüzyıllarda kültür, bilgi aracı olarak, sanayileşmenin bir getirisi olan tüketim ve üretim ilişkilerinin ön plana çıktığı yüzyıllarda ise, bir iletişim ve gösteri aracı olarak değerlendirilmiştir.

Kültür kavramı, 17. yüzyılda, Samuel Von Dufendorf tarafından “ürün yetiştirmek” ve “zihin eğitimi” anlamlarının ötesinde, toplumsal bir nitelik kazandırılarak tanımlanmıştır. Aydınlanma çağında ise toplumun yaşayış biçimi ve tarihinin, kültürü belirleyen temel unsurlar olduğu göz önüne alınmış ve böylece monarşi sisteminin bir uzantısı olan bütünüleyici kültür algısından uzaklaşmıştır.

18. yüzyıldaki temel felsefe ve prensiplerin, insan varlığı üzerinde daha fazla odaklanması, kültür kavramının da önemli bir tanım kazanmasına sebep olmuştur. Kültür kavramı mutlak ve derhal aktarılması gereken, eğitim, ahlak ve uygarlık bilinci anlamlarını çağrıştırmaya başlamıştır. Özellikle modernleşmeye eğilim

⁶ Tunalı, a.g.e., 81 s.

gösteren toplumlarda, eğitimin uygarlaşmanın en önemli temellerinden biri olduğu tezi desteklenmiştir. İnsanın yıkıcı ve ilkel davranışlarının ancak uygarlaşma ile aşılabileceğinin bilincine varılmıştır. Bu bilincin oluşmasına zemin hazırlayan gözlem ve uygulamaların, endişe duygusu ile fazlasıyla tetiklendiği sonucuna varılmaktadır. Söz konusu toplumların ileri gelenlerinin yoğun endişe duyguları, insanlığı kaostan korumak için yöntemlerin daha disiplinli hale gelmesine sebep olur.

Eğitimin kültür ile olan bağlantısı, yalnızca uygulamalarda değil, toplumun bu anlayışa göre, örneğin eğitimciler ve halk olarak ikiye bölünmesinde de ortaya çıkmıştır. Kültürün unsurlarından biri olan eğitimle bilginin dolaşımı toplum içinde sağlanmış, kültür aktarılmış ve sistemleşmiştir. Kültür, halen modern nitelikli olana veya Aydınlanma felsefesine ve çağına özgü bir terim olarak kabul edilmektedir.

“19. yüzyılın sonlarına gelindiğindeyse, antropolog E.B. Taylor 1871 yılında kültürü; bilgileri, inançları, sanatı, ahlaki yasaları, gelenekleri ve bir toplumun üyesi olarak insanın edindiği bütün öteki eğilim ve alışkanlıkları içeren kompleks bütün olarak tanımlamıştır.”⁷

Bunun yanı sıra bu yüzyılda, farklı grupların kültürlerinin bütünlük içinde varlıklarının ifadesi ve kültürün bütünlüyciliğinin sorgulanması tartışmaları sürmüş, sıradan olana ilgi ile sanayileşmenin sonuçları değerlendirilmeye başlanmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında, kültür kavramının ideolojik ve materyalist açıklamalarla birlikte daha fazla unsuru kapsadığı görülmektedir. Yüzyılın ilk yarısında Frankfurt Okulu düşünürlerinin eleştirileri ve kültürü bir anlamlandırma sistemi olarak belirleyen yaklaşımlar tartışılmıştır. Bununla birlikte kültür, bir kavram çatısı altında bir kavrayış tarzıdır. İnsanı diğer varlıklardan ayıran düşünme yetisinden önce kültür üretimi dolayısıyla kültürdür.

Daha önceleri yapılan kültür tanımlamalarında, kültürün sosyal değer taşıyan bir miras olduğunu savunan muhafazakâr görüşlerin yerini, 20. yüzyılda bireyselliğin yaygınlaşmasıyla, toplum ve birey çatışmasının varlığına işaret eden ve bireyin toplumdan bağımsız kültür unsurlarına sahip olabileceğini öne süren sarsıcı görüşler

⁷ Osman Özkul, Kültür Kavramının Anlamı, http://www.soc.sakarya.edu.tr/kultur_sosyolojisi.doc, (01.03.2007).

almıştır. Bunun yanı sıra Guy Debord, her kelimesiyle geniş bir açılım yaratılabilecek Gösteri Toplumu adlı eserinde 20. yüzyılın gösteri toplumun kültürünü şöyle tanımlamıştır: “Kültür, eski dünyanın yaşam tarzını yok etmiş olan tarihin sonucudur, ama ayrı bir alan olarak, halen, kısmen tarihsel bir toplumda kısmi kalan algılanabilir zeka ve iletişimden başka bir şey değildir. Kültür, pek anlamlı olmayan bir dünyanın anlamıdır.”⁸ “Tümüyle meta haline gelen kültür, gösteri toplumunun da en ünlü metası olmak zorundadır.”⁹ 20. yüzyılda kapitalist sistem, kültür belirleyicisidir. Kültürün bir tür gösteriye dönüşmesindeki temel sebep, kontrolden çıkan Neo-Liberal sistemlerdir. Gösteri kültüründe tahammül sınırlarını zorlayan bir bilinçsizliğe doğru yol alınır. McGregor’a göre ise kültür, üretilmiş bir sanat eseri, doğrudan bir maddi kültür ürünü değildir. Ona göre kültür sanat eserlerinin meydana gelişindeki süreçtir.¹⁰

Sınıfsız bir toplum idealiyle temellenen Marksist görüş, kapitalist sistemin yarattığı kültürü yabancılaşma kavramı kapsamında eleştirmektedir;

*“Marksizm, kültür deyince, birey üstü, toplumsal-tarihsel bir varlık anlıyor. Birey olarak insan doğada ne kadar özgürlükten yoksun ise, kültür dünyasında da o kadar özgürdür. Ancak, böyle özgürlüğün nitelendirdiği kültür varlığı, kapitalist-burjuva toplumlarında rastlanan kültür varlığından farklıdır. Çünkü, kapitalist kültür varlığında, insan, kendine yabancılaşmış toplumsal güçlerin egemenliği altındadır.”*¹¹

1.2.1. Rousseau’nun Öngörüsül Kültür ve Aydınlanma Eleştirisi Üzerine

Fransız Devrimi’ni yönlendiren önemli filozoflardan biri, farklı bakış açısıyla Rousseau olmuştur. Rousseau, oluşan kültürel yapının 20. yüzyılda alacağı hali görebilmiştir. İleri görüşlülüğüyle, döneminin filozoflarından farklı bir çizgidedir.

“Onun kültür felsefesi bakımından önemi hem bundan, hem de modern dünyanın kültür problemini felsefi olarak formülleyip temellendirmiş olmasındandır. Yeniçağın

⁸ Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, (İkinci basım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, 145 s.

⁹ y.a.g.e., 51 s.

¹⁰ Kenan Çağan, “Popüler Kültür ve Sanat”, (Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002), 16 s.

¹¹ Tunali, a.g.e., 81-82 s.

kültür sorununu ilk olarak ortaya koyan odur; yeniçağın Avrupa kültürü ilkin Rousseau'da kendi üzerinde düşünerek ne olduğuna, neyi başarıp neyi başaramadığına bakmıştır. Başka bir deyişle; Renaissance'den beri hızla gelişen, 18. yüzyıl Aydınlanması'nın kendisiyle çok övündüğü yeni çağ kültürünün hesabını ilk defa yapan, bu kültürün bilançosunu ilk defa çıkaran Rousseau'dur. Bu bilanço da olumlu değildir.”¹²

Rousseau, modernizmin ilk adımı olarak görülen Aydınlanma düşüncesinin ve getirdiği kültürün bir takım güvensizlikleri de oluşturacağını öngörmüştür. Post modernizm de, modernizmin başarısızlıklarıyla varlık kazanmıştır. Dahası 21. yüzyıl başlangıcında, toplumlarda ilkelliği andıran birikimsel gerileme tartışılmaktadır. Bu açıdan, Rousseau'nun değerlendirmesinin yerinde olduğu gözden kaçırılmaz.

“Birinci Discours’unda “Bilimler ve Sanatlar Üzerine Konuşma” da Rousseau, gününün kültürünü ağır bir eleştirmeden geçirir.”¹³ Bilginin güç haline gelişi, bilim ve sanatların insansal niteliklerini kaybederek faydasız bir amaca yönelmelerine yol açar.

Bununla birlikte, Rousseau eleştirilerini kültür üzerinde yoğunlaştırmış, kültürün reddine ulaşmıştır. Kültürü bir süreç olarak değerlendiren Rousseau'ya göre, ilk insan, özgürlüğüne gerçek anlamda sahiptir. Bireyselliği yok eden ve toplumların oluşumuna yol açan ise, yetersizlik veya yetersizlik duygusudur. Toplum, varlığını devam ettirme refleksi gösteren bir mekanizma olarak, kültür aktarımını kullanır. Fakat bu yapılanmada büyük bir çelişki söz konusudur; mülkiyet bilinci. Hak, haksızlık, zengin, fakir, efendi, köle gibi kavramlar mülkiyet bilinci ile sistemlerin değiştirilemez karşıtlıkları olmuştur. Bu da mülkiyet bilincinin, feodal ve daha sonra kapitalist düzene kaynaklık ettiğini göstermektedir. *“ “Doğal eşitliğin” ortadan kalkmasının sonuçları, tembellik, lüks ve genel düzenin bozulması olmuştur.”¹⁴* Temel sorun, “doğal” ile “kültürel” arasındaki ilişkidir. Rousseau'nun sanatlara ve bilime saldırışı, 18. yüzyıldaki çağdaşlarını şaşırtmıştır. Çünkü, onun insan doğasını bozuyor dediği şeyler, çağdaşları için, insanlığın durmadan ilerlemesini sağlayan şeylerdir. Rousseau, bir bakıma kültürün doğaya karşıtlığı

¹² Macit GÖKBERK, *Felsefe Tarihi*, Yedinci basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994, 383 s.

¹³ *y.a.g.e.*, 383 s.

¹⁴ *y.a.g.e.*, 384 s.

sorununu ortaya atmış ve insan doğası üzerinde durup onu her bakımdan üstün saymıştır.¹⁵

“*Kültür, bütün kötü sonuçlarıyla, bir olgudur.*”¹⁶ 21. Yüzyılda Neo Liberalizm eşliğinde medya, Rousseau’nun olumsuzluğun kaynağı olarak tanımladığı lüks ve şiddeti yüceltmekte, bu olgulara sunduğu kültürel yaşam biçiminde yer vererek, onları sıradanlaştırmaktadır. Aydınlanma veya modernizm düşüncesinin çelişkileri ve sonu, kitlelerin bu kültürü benimsemesine sebep olmaktadır. Karmaşık bir evreyle etki işlevini gerçekleştiren bu kültür, popüler kültür olarak adlandırılır. Popüler kültür, Rousseau’nun da çöküşünü sezdiği modernizm başarısızlığı ile hız kazanmıştır ve “doğal durumdan” kopuşun getirdiği yabancılaşma duygusunu, geçici bir süre, yarattığı vaat ve hayal illüzyonu ile takas etmektedir.

1.3. Popüler Kültür

Popüler kültür, toplumun çoğunluğunun bir seçim söz konusu olmaksızın benimsediği ve kapitalist endüstri biçiminin dayattığı, tüketme eylemi ile temellenen bir kültürdür. “*Popüler kültür, kapitalizm tarafından sağlanan kültürel kaynaklar ile gündelik yaşam arasındaki ara kesimde üretilir.*”¹⁷ “*Gündelik yaşamın kültürü olan popüler kültür geniş anlamıyla, belirli bir yaşam tarzının ideolojik olarak yeniden üretilme ön koşullarını da sağlar.*”¹⁸

Sadece belirli bir kesim tarafından takip edilen sanatsal veya kültürel faaliyetlere, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte toplumun tümü seyirci olarak katılmaktadır. Popüler kültürün bu sınıf farkını ortadan kaldıran, ortak

¹⁵ John Dewey, **Özgürlük ve Kültür**, çev: Vedat Günyol, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987, 32 s.

¹⁶ Gökberk, **a.g.e.**, 16 s.

¹⁷ John Fiske, **Popüler Kültürü Anlamak**, çev. Süleyman İrvan, ARK Yayınları, Ankara, 1999, 159 s.

¹⁸ Çağan, K., **a.g.e.**, 22 s.

beğeniler yaratan niteliği, özellikle yüksek sanat savunucuları tarafından şiddetle eleştirilmiştir. Eleştirilerde ortak yönler genellikle popüler kültürün, sanatın özünü sıradanlaştırdığı ve hatta sonlandığı yönündedir.

Yüksek kültürün karşı konulamaz popüler yaşam biçimini yargılamasının sebebi, kültürler arası rekabettir. Örneğin amerikan yaşam kültürüne ilgi duyan bireylerin, kendi tercihlerinden farklı sanat, müzik biçimlerini veya kentli kültürlerin kırsal kesim kültürünü bir kültürsüzlük olarak tanımlamaları, kültürel iletişim biçimlerinin varolma çabalarına işaret etmektedir.

Kitle kültürü, kapitalizmin halkın beklentilerine göre düzenlediği, paketleyip sunduğu bir kültürdür. Popüler kültür ise, kitlelerin popüler beğeni tercihleri ve sürekli tüketimi doğrultusunda kitle kültürünün belirleyicisi ve gerçekleştircisi konumundadır. Kapitalist pazar mekanizması, toplumsal her faaliyete sızarak yeni tüketici arayışlarını sürdürmek amacıyla kitle kültürüne popülerin kalıp halinde biçimlenmesi ve üretilmesi işlevini yükler.

Batıdan Türkçe diline gelen “popüler” kelimesi kısaca çoğunluğun bildiği ve seçtiği anlamındadır. “Popüler”, kimi kaynaklara göre halkın benimsediği anlamına gelmektedir. Buna karşın popüler kültürle ilişkili “popüler” kavramı ve halkın benimsediği anlamdaki “popüler”, birbirinden farklı değerleri temsil etmektedir. Popüler kültür, halkın seçimi ile belirlenmemekte, kitle iletişim araçları ile halkı etki altında bırakmaktadır. Örneğin; özellikle kırsal kesimde yaşayan bireylerin, hiç görmedikleri ve adını bile duymadıkları gösterişli marka ürünlerini talep etmeleri mümkün değildir. Popüler kültür, sınıfsal fark ayırt etmeden söz konusu ürünleri popülerleştirir ve tanıtır. Böylece, arzu ve statü kavramlarında yer değiştirmeler başlar. Bireyler arasındaki statü farkı ise, popüler kültür ürünlerine sahip olup olamamakla ölçülür. Bu aynı zamanda, özsever iletişim biçimlerini ortaya çıkarır. Özsever iletişim, sürekli almak ve beklenti üzerine kurulu bir sistemdir. Öyle ki, bu sistemde, medyanın da önlenemez yükselişine çanak tutan, “ben” ve “ben” arasında geçen bir monolog başlıca unsurdur. Bu iletişim biçiminde, algı ve empati duyarlıklarının izine bile rastlamak mümkün değildir. Kısacası, popüler kültürün

“popülerleşme” süreci ve sonrasının yarattığı olumsuzlukların kimlikte yarattığı bir tür paradoksun insanlar arası iletişimi de etkilediği açıktır.

Popüler olan, bir tüketim nesnesi veya kitle iletişim araçlarıyla tanınır hale gelen ünlü bir kişi olabilir. Çoğunluğun beğenmediği yani popüler olmayan ise pazar mekanizması tarafından gerçek dışı nitelendirmelerle tanımlanır ve yok edilmeye çalışılır. Bu aynı zamanda ideolojik bir manipülasyondur. Medyanın kazandığı güç, halkın popüler olanı belirleyebilmesine bir son vermiştir. Bir tüketim ürününün çoğunluk tarafından benimsenmesi, yararlılığından çok medyada yer alan reklamı, imajı ve sloganlarının sürekli olarak tekrarlanması ile bağlantılıdır. Böylece doğru olsun veya olmasın, çoğunluğun seçiminin sözde hâkimiyeti, yabancılaşarak popüler tüketim sistemine güç kazandırır.

Popüler yaratma sisteminin karşıtı, bir direniş kültürü olarak, çoğunlukla emperyalizme karşı mücadele veren ülkelerin toplumlarının yaşam biçimlerinde var olur. İşçi sınıfı kültürü, Marksist kültür, sosyalist kültür ortak mücadele eyleminde birleşen direniş kültürlerinden bazılarıdır. Marksist bakış açıları, kapitalist tüketim ve üretim sisteminin insanı özüne yabancılaştırdığının ve insanı bir makinenin bir dişlisi haline getirerek, tüketirken yok eden bir kitle haline dönüştürdüğünün altını çizerek, sistem karşıtı tutumunu pekiştirir. Marksist düşünce yapısının tüketim toplumu analizi, reklamlar ile sürekli tüketime yönlendirilen toplumun büyük bir kısmının karşılaştığı kimlik çatışması ile kitle endüstrisi için çalışan kesimin kısıtlı iş olanakları ve düşük yaşam standartları tablosunu gözler önüne serer. “Ancak Marksist direniş kültürleri, çoğulculuğu kucaklayıp tarihe karışmıştır.”¹⁹ Çünkü direniş ve modernleşme, popüler kültürün bilgi birikimine dayanmayan stratejilerinden bazılarıdır. Popüler başkaldırı, tüketim sistemine direnç gösteren her şeye karşıdır.²⁰ Ancak bu başkaldırı türü 1960 ve 1970 yıllarındaki, katı toplumsal sınıfları reddeden ve doğu kültürlerinden etkilenen başkaldırıdan farklıdır. 1960 yılını takip eden süreçte, karşıt fikirler ve tartışmalar halkın lehinde ve özgürlüğün arayışı içerisindeydiler. Popüler kültürdeki özgürlük arayışı ise karşılığını tüketimi

¹⁹ İrfan Erdoğan, Popüler Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele, <http://politics.ankara.edu.tr/~erdoğan/makaleler.htm>, (10.11.2007).

²⁰ y.a.g.e.

temel alan bir post modernlikte bulmaktadır.

Kapitalizmin geldiği noktada popüler kültürün ve kapitalizmin birlikte işlediği görülmektedir.²¹ Popüler kültür, sürekli; şiddet içermeyen, ılımlı taraf veya Amerikan rüyası örneğinde olduğu gibi rüya veren taraf olarak alan kazanmaktadır.²²

Kültür ve ekonomi arasındaki etkileşim, Theodor Adorno ve Max Horkheimer tarafından, kapitalist üreticiler ile kitle tüketimi ve kitle kültürünün üretimini tanımlamak için ‘Kulturindustrie’ (Kültür endüstrisi) terimiyle keşfedilmiştir. Bu yalın saptama 1944’te yazılmış olmasına rağmen, geçerliliğini korumaktadır.²³

Popüler kültürün, bütün yönleriyle eleştirisi, Frankfurt Okulu üyeleri Adorno, Horkheimer, Marcuse gibi düşünürler tarafından yapılmıştır. Bu düşünürler, tespitlerinde, aydınlanma çağıyla başlayan modernizmin neden tüketim sistemine dönüştüğünü kavramaya çalışmıştır. Modern düşünce, hedeflendiğinden çok daha farklı bir noktadadır, hatta süreç tersine işlemektedir. Popüler kültür, üretim ve tüketim amaçlı toplumda, bireyselleşmeyi arttırarak, kolektif bilincin çökmesine sebep olur. Kültür ve sanat, ekonomik değeri dışında bir anlam ifade etmemektedir.

Frankfurt Okulu düşünürlerine göre, kent de kültür gibi standartlaşmıştır. Bütün yapılar birbirine benzemekte, kitleler olanaklar için merkeze sürüklenmektedir.²⁴ Popüler kültür, toplumun satın alacağı, tüketeceği, hayal edeceği her şeyi önceden planlamıştır. Böylece, düşüncelerinin, görünüşlerinin ve ideallerinin birbiriyle aynı olduğu bireyler, kendilerini bir tüketme yarışının içinde bulur.

²¹ Ali Akay, **Kapitalizm ve Pop Kültür**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002, 178 s.

²² y.a.g.e., 179 s.

²³ Geoff Cox, Joasia Krysa, Anya Lewin, Introduction “to the (Digital Culture Industry)”, <http://www.data-browser.net/01/DB01introduction.pdf>, (20.10.2007).

²⁴ Theodor Adorno, Max Horkheimer, The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception, <http://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1944/culture-industry.htm>, (10.11.2007).

Baudrillard'a göre, toplumsal değerleri yüceltiyormuş gibi görünen kitle iletişim araçları, kültürü göstergeler haline getirerek, yeniden çevrim yoluyla üretmektedir.

1.3.1. Yüksek Kültür ve Popüler Kültür Ayrımları Veya Etkileşimleri

Sanayileşme süreci beraberinde birçok yüksek kültür yaratıcısının daha fazla olanaklar sunan popüler kültür üretimi için çalışmayı tercih etmelerini ve böylece yüksek kültür ve popüler kültür mücadelesini gündeme getirmiştir. Yüksek kültür savunucuları kitle kültürünün bireylerin algılama ve değerlendirme biçimlerinde olumsuz değişimler yarattığını öne sürmüştür. Örneğin; Van den Haag'a göre, yüksek kültür öğeleri, popüler kültürce yozlaştırılır, estetik nitelikleri ve ayrıntıları, kolay anlaşılır hale getirmek adına, özetlenir.²⁵ Yüksek kültür ve popüler kültürün etkileşimi, yüksek kültüre ait öğelerin popülerleşmesine ve yüksek kültür açısından bir prestij kaybından söz edilmesine sebep olmuştur.

“Popüler kültürle yüksek kültür arasındaki önemli bir fark, izleyicilerinin sayısı ve çeşitliliğidir. Yüksek kültür, ülkenin bütününde belki yarım milyonu geçmeyecek, küçük bir grup insana hitap ederken, popüler bir televizyon programı 40 milyonun üzerinde izleyiciyi çekebilir. Popüler kültür izleyicisi daha geniş olduğu için aynı zamanda daha heterojendir de ve her ne kadar yüksek kültür kamusu kendi beğenilerinin kişiselliği ile övünüyor olsa da, aslında popüler kültür kamularından daha homojendir.”²⁶

Popüler kültür ürünleri, daha fazla tüketiciye, daha az bir zamanda ortak beğeniler, ilgiler sunmayı amaçlar. Bu nedenle, kitleleri kendi dar bakış açısına inandırmak zorundadır. Yüksek kültürün ise, bu çeşit bir kaygısı yoktur.

²⁵ Herbert J. Gans, **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**, çev. Emine Onaran, YKY, İstanbul, 2005, 51 s.

²⁶ y.a.g.e., 45 s.

1.3.2. Popüler Kültür ve Tüketim

Tüketim etkinliğinde kapitalizmin ürünleri popüler kültürün ham maddeleri, ilk kaynakları haline gelir.²⁷ Satın alınan bir meta olarak popüler kültür, aynı zamanda ekonomik bir değeri temsil eder.

Halkın beklentisi, görünüşte ve açıkça kültür endüstrisinin sistemini destekler, bunun için bir özrü yoktur ve sistemin bir parçası olmuştur. Eğer bir sanat dalı, birçok farklı çevre ve içerikle tek olarak aynı usulü takip ederse; eğer dramatik TV dizileri teknik sorunların nasıl üstesinden gelinebileceğini göstermek için işe yarar bir malzemedir ibaret hale geliyorsa; veya eğer Beethoven senfonisinden bir bölüm, Tolstoy'un romanının bir film senaryosunda bozulması gibi bir film müziğinde kabaca uyarlanmışsa; bu durumda kültür endüstrisinin halkın genişgüzel isteklerini yerine getirmekten başka bir ifadesi yoktur.²⁸ Kültür endüstrisinin en önemli sonucu, tüketimin belirlediği sistemin tekilliğinin güç kazanmasıdır. Örneğin fabrikalarda tek bir kişi için yüzlerce insanın çalışması gibi sistem tekillikleri.

Bir tüketim toplumunda bütün metaların işlevsel olmaları ölçüsünde kültürel değerleri vardır. Bunu modelleştirebilmek için, ekonomi düşüncesini, yalnızca paranın değil anlamların ve hazların dolaşımının da söz konusu olduğu bir kültür ekonomisini içerecek şekilde genişletmeye ihtiyaç duyulmaktadır. Bu modelde izleyici bir meta olmaktan çıkarak bir üretici, bir anlam ve haz üreticisi haline gelir. Kültür ekonomisinde özgün meta bir metindir, popüler kültürün temel bir kaynağını oluşturan potansiyel anlamlar ile potansiyel hazların söyleme dayalı yapısıdır. Bu ekonomide tüketiciler yoktur, yalnızca anlamları dolaşıma sokanlar vardır, çünkü bu süreçte metalaştırılamayan ya da tüketilmeyen yegâne öğeler anlamlardır.²⁹

“Tüketimin ritmini tayin edebilmesi için, kültür sanayinin ürettiği değerlerin,

²⁷ John Fiske, **Popüler Kültürü Anlamak**, çev. Süleyman İrvan, ARK Yayınları, Ankara, 1999, 174 s.

²⁸ <http://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1944/culture-industry.htm>.

²⁹ Fiske, **.a.g.e.**, 39 s.

belirlediği yeni kriterlerin geçerliliğine ilişkin ortada hiçbir şüphe kalmamalıdır.”³⁰

Kültür sanayi, her ürününü “ölümünün tez olması dileğiyle üretir; satış, piyasa, reklam, moda dünyasının çarkları böyle döner; değişen beğeniler, zevkler unutmak üzerine kuruludur.³¹

³⁰ Göksel Aymaz, **Kültürün Ölümü**, Milliyet Sanat, Sayı:565, 2006, 43 s.

³¹ **y.a.g.e.**, 42 s.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜKETİM VE TOPLUMSAL HİSTERİ

2.1. Tüketim Toplumu

Tüketim toplumun iletişim biçimidir. “*Ve bir anlamda, tüketim toplumunun tek nesnel gerçekliği tüketim fikridir, gündelik söylem ve entelektüel söylem tarafından sürekli yinelenen ve sağduyu gücüne ulaşmış olan bu yansımali ve söylemsel bileşimdir.*”¹

“*Tüketim toplumu, aynı anda hem bir ilgi toplumu ve bir baskı toplumu hem de barışçıl bir toplum ve bir şiddet toplumudur.*”² Tarihe göz atıldığında kapitalizme sınırsızlık sağlayan sanayi devrimi süreci içerisinde, tüketim toplumunun manipülasyonlarla dolu oluşum temellerinin atıldığı ortaya çıkmaktadır.

“*‘Tüketim’ alışkanlığını ve edimini ayakta tutabilmek için piyasa ve sektör sürekli olarak yeni mal ve seçenek üretmek zorundadır. Bu, üretilmiş malın ve kazanılmış alışkanlığın hızla değiştirilmesi demektir. Sistemin ayakta kalabilmesi bir anlamda sistemin kendisini sürekli ‘yenilemesi’ne ve buna giden yolda ‘yıkmasına’ bağlıdır.*”³

Tüketim toplumunu vaatlerle öne süren dinamiklerin, eşitlik ve bolluk ilkeleri üzerinden hareket ettikleri görülmektedir. 19. yüzyılda, siyasi devrimlerin amacı ve temel düşüncesi eşitlikti. Eşitlik refaha ulaşmanın gerekli koşulu olarak kabul edilmiştir. Daha sonra eşitlik ilkesinin yerini ölçülebilir refah ya da mutluluk kavramı almıştır. Çünkü eşitlik ilkesinin siluet şeklindeki bir anlama sahip olması gösterge veya kanıt kazanması ile mümkündür. Bir toplumun veya bir kesimin refahı sahip oldukları ürünler, mallar ile ölçülebilir. Ölçülebilir teoriye göre elbette daha fazlasına sahip olan toplum mutlu olarak kabul edilir. Oysa eşitlik kavramı, ancak

¹ Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, Çev: Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 254 s.

² **y.a.g.e.**, 225 s.

³ Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, 3. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, 185 s.

mutluluk kavramı ile yer değiştirip yok olarak bir gösterge halinde ölçülebilir ve kavranılabilir. Dolayısıyla eşitsizliğin somutluğu, söz söyleme özgürlüğünün fazlasıyla kitle iletişim araçlarının tekelinde olduğu bir tabloyla paraleldir.

Eşitsizliklerin yok olacağını ileri süren idealist görüşe göre üretimin fazlaşmasıyla meydana gelen bolluk, toplumsal sınıfların tümünü refaha ve mutluluğa taşıyacaktır. Bu görüşe göre üretimin hız kazanmasına rağmen, söz konusu sonucun gerçekleşmemesinin nedeni, üretimin getirdiği büyümenin çıkarıcı amaçlar taşımasıdır. Oysa üretimsel büyüme, hiçbir zaman sınıfları ortadan kaldıracak güçte bir çözüm öne sürmemekle birlikte, tersine eşitsizlikleri destekler. Toplumun tümü için aynı olanakların sunulması beraberinde sosyolojik bir dengesizlik getirecektir. Üretim sistemindeki bu çeşitlilik ve çoğalma kesinlikle geçici olmayan eşitsizlik ilkesine dayanmaktadır. Üçüncü dünya ülkeleri gelişmiş ülkeler karşısında, kırsal kent karşısında eşitsiz bir yarış içerisinde devamlı hız kaybetmek zorundadır. Sistemi mantığını açıklamak için idealist görüşün sanılarından kurtulmak gerekmektedir. Sadece bir çözüm olarak bolluğun geçerliliği ve herkesi kapsayıcılığı üzerinde duran idealist görüş, bolluğun aslında ve aynı zamanda kıtlığı meydana getirdiğini göz ardı eder. Ekonomik büyüme sisteminin eşitsizliği üretmesi, bireylere farklı şartlar sunmasına ve böylece toplumsal ayrımcılığa yol açar.

Tüketim sisteminin eşitsizliği, toplumun nevrotik kısır döngüsüne kaynaklık eder. Kentlerde nüfus yoğunluğu, farklılıkların ve ihtiyaçların fazlaşması söz konusu soruna katılırlar. Tüketim sistemi ise içlerinde sorunların giderilmesi işlevini gören ihtiyaçları karşılamayı reddeder. Sözde bolluk ve büyüme, psikolojik intoleransa dönüşür. Tüketime dayalı kültürün hakimiyet kazandığı özellikle alt ve orta sınıflarda statü edinme isteği ön plana çıkar.

“Tüketim bir eksiklik- orada bulunmayan bir şey için duyulan arzu üzerine kurulmuştur. O halde modern/post modern tüketicilerin doyuma ulaşmaları hiçbir zaman mümkün olmayacaktır. Ne kadar çok tüketirlerse o kadar daha tüketmek isteyeceklerdir. Bu tüketme arzusu ekonomik çöküntü dönemlerinde değilse bile, durgunluk dönemlerinde de devam edebilecektir. Bir gün her şey değişecektir. Ama o güne kadar Postmodern kapitalizmin tüketimci kültürünün etkisi altında yaşayan

insanlar elde edemeyecekleri bir şeyi- yani bütün arzularının doyuma ermesini- istemeye devam edeceklerdir.”⁴

2.1.1. Tüketimin Arzu ve Kimliğe Nüfuz Eden Yönleri: Anlamsızlığın Kısırdöngüsü

“Ürün ya da marka imajı tüketicinin kişiliğinin, benliğinin bir sembolüdür.”⁵

Piere Martineau

‘Kimlik’, sosyolojide, antropolojide, insanın içine doğduğu topluluğa uymasını, onunla benzer olmasına karşılık gelen bir anlamı çağırıştırır.⁶ Bireyin başkaları ile kurduğu iletişim ve düşünceleri, kendisi hakkında diğerlerinin algısı ile belirlenen toplumsal bir kavramdır. Özellikle bireyler arasında belirgin bir hiyerarşinin olmadığı toplumlarda, topluluğun devamı bireylerin gönüllü katılımıyla gerçekleşmiştir. İnsanlar arası kurumsal farklılıklar, “efendi-köle” biçiminde başlamış, bu yapılanmaya karşı çıkılmaması için ise bireylere sözde üst kimlikler kazandırılmıştır. Sanayi Devrimi’nden sonra kapitalizm, yaşam biçimlerine değiştirmeci müdahalelerde bulunarak, kültürel kimliklerin bundan olumsuz etkilenmelerine yol açmıştır. Kitlelerin kimlik ve arzuları kapitalist sistemden sonrası girdikleri süreç sonunda, düşsel bir gösteri dünyası içerisinde, her an yön ve amaç değiştirir. Kazanılan ve duyulan hiçbir duyumun, bir zamanlar “standartları yakalama”nın vaat ettiği doyumu sağlaması ihtimali yoktur. Çünkü ortada yakalanacak standart bulunmaz: atlet koştukça finiş çizgisi de uzaklaşır; kişi hedefine ulaşmaya çalıştıkça hedefleri sürekli kaçır.⁷

⁴ Robert Bocoock, **Tüketim**, çev. İrem Kutluk, 2. Basım, Dost Yayınları, Ankara, 2005, 83 s.

⁵ Yavuz Odabaşı, **Tüketim Kültürü**, 2. Basım, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 2006, 83 s.

⁶ Göksel Aymaz, “Dikey Hiyerarşi, Yatay Yakınlık”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı:549, 2004, 34 s.

⁷ Bauman Zygmunt, **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, 60 s.

20. yüzyılda kimlik olgusuna ve doğaya karşı ortak beslenen his, yabancılaşma olarak belirginlik kazanmaktadır. Bu dönemde egemen, bağımlı kimlikler ile kazanma hırısı ve yarışmacı etik dikkat çeker. Bir diğer önemli kırılma noktası ise, kimliklerin yabancılaşması ve bir meta kadar somut hale gelmesidir. Kimlik, iki boyutlu herhangi bir dergideki veya reklamdaki bir imge haline gelir ve kimliği oluşturan emek, yetenek gibi unsurlar da aynı doğrultuda nesneleşir. Bu tür yabancılaşmada, tamamen bir yitimden söz edilemez. Aksine, kimliğin yabancı yansıması, çevrede çok fazla sayıda bulunan tüketim metasına yönelik arzunun bilinçdışına hükmetmesiyle varlığını hissettirir. Yabancılaşma toplumsal bir çatışma olmasının yanı sıra, karmaşık psikolojik süreçleri de kapsayan bir olgudur. Bastırılan bilinçdışının, tüketim kültürünün bir uzantısı olan arzu kavramıyla etkilenmesi ve amaç, bakış açısı, değerlendirme sistemi gibi kişisel unsurların yön değiştirmesi olarak tanımlanabilir. Sosyal iletişim, tüketim kültürünün söz konusu müdahaleci tavrıyla, monologlar biçimini alır. Tüketim toplumu bireyleri, çoğunlukla kendi gerçeklerinden bahseder ki bu da empati yoksunluğunu perçinler.

Kapitalizmin geçirdiği sürecin önemli olayları post modern dönemin başlangıcına zemin hazırlamıştır. Post modern dönemde kapitalizm egemenliğini çok uluslu şirketler üzerinde de kurmuş ve evrenselleşmiş, kitleler tüketme eylemine yöneltmişti. Analitik kuramsal bir kavram olarak post modernizm, kapitalizm kaynaklı tüketime dayalı bir kültürü ve tüketmeyi destekler.

Modernizm döneminde toplumsal statüyü belirleyen nitelikler post modernizm dönemine göre daha fazla sınırlanmıştır. Örneğin bir grubun tüketim tercihleri aynı zamanda grubun belirleyici özelliklerinden biridir. Oysa post modern dönemde, bireylerin tercihleri, yaşam biçimleri ve dolayısıyla kimlikleri akışkandır. Bireyler sürekli değişim içerisinde, kimi zaman sadece farklılık olması amacıyla kısa dönemlerde bir alt kültürü benimseyebilmektedirler. Bu durum kökten değişimci yönleriyle toplumsal hiyerarşiyi bir kenara bırakır. Artık modernizm döneminde olduğu gibi toplumsal roller statik değildir, tersine üst kültürün yaşam biçimini taklit etmek önemsizleşmiş, yaklaşımlar esnek hale gelmiştir. Böylece özellikle batılı toplumlarda bireyler kendilerini bir kültüre, bir gruba veya bir sınıfa ait hissetmezler.

Bireyler yaşamlarının başlangıcından itibaren kapitalizmin sembolik anlamlarla dolu, tüketimi güdüleyen sisteminin hedefidirler. Bu yüzden tüketim deneyiminin insan yaşamının sadece yetişkin dönemini kapsadığını düşünmek yanlış olur. Tüketim eyleminin bilinçaltına olan işleyişi insana “psiko-seksüel” gelişimin evreleri boyunca eşlik eder. Göstergeler ve göstergelerin ilettiği anlamlar, bilinçdışında bireylerin yetiştirildiği kültürlere veya toplumsal niteliklere, kurallara, geleneklere göre değişkenlikler gösterir. Freud’a göre bilinçdışındaki kültürel ve sembolik anlamlar bilinç zihninin ulaşmayı başaramayacağı bir veridir. Bilinç dışının sosyal çevrenin bireye yaşadığı kendi kültürünün imgelerini tanıttığı dönemde oluşması, doğadan kopuşla birlikte gelen psikolojik karmaşayı açıklamaktadır. Freud’un olgucu yaklaşımlarını dışlayarak yeni bir analizde bulunan Lacan’a göre, bireyin gerçeği anlamlandırma sistemi ilk olarak semboller ve dil aracılığıyla gerçekleşir. Bunun yanı sıra Lacan içgüdülerden kaynaklanan arzu dürtüsünün göstergelerle bağlantılı olduğunu öne sürmüştür. Bu durum insan bedeni için de geçerlidir. Beden biyolojik bir varlık olmanın ötesindedir. Toplumsal iletişim, kültürel eylemler ve göstergelerin kültürel anlamlandırma sistemleri içerisinde beden algılayışı yeniden üretilir.

Postmodern toplumda, kitle iletişim araçları aracılığıyla iletilen reklamlar, göstergeler tüketimi teşvik edebilmek için psikanalitik verilere dayanarak, bilinçaltına göndermede bulunur ve kalıcı kavramlar hale gelirler. Örneğin reklamlar, gazetelerdeki ve dergilerdeki çeşitli tanıtımlar görsel bir iletişim kurar, kavramsal hale geldikçe daha fazla ilgi çekerler. Vitrinlere, televizyona ve sloganlara olan bakma eylemi sadece bir eylem olmasının ötesine geçerek bilinçdışında bir arzuya karşılık gelir. Tüketim ise böylece gereksinim olmaktan çıkarak, bilinçdışındaki arzuların kontrolsüzlüğüyle bir bağımlılığa dönüşür.

Tüketim toplumuna dair yapılan ilk eleştiriler, modernizm döneminde, kapitalizmin arzuları hâkimiyeti altına almasıyla başlamıştır. Marcuse söz konusu tespiti ve eleştiriyi biyolojik süreç olarak ele almıştır. Marcuse kapitalizmin dayattığı tüketimle çerçevelenen bir yaşamdan çıkmanın zor fakat imkansız olmadığını belirtmiştir. Lacan ise bir psikanalist olarak bilinç dışını tanımlamaya çalışmıştır.

Yarattığı teze göre bilinçdışının yapısı dil gibi olmasına karşın, öznel, açık ve simetrik değildir. Bilinçaltına bağlı arzular modern tüketim reklamları ile kaynaşmıştır.

Tüketme eylemindeki şartlanmaya psikanalitik açıdan yapılan bir yaklaşımda tartışmasız olarak bilinçdışına dayanan arzu kavramıyla karşılaşılır. Bilinçdışındaki arzular kendiliklerinden sebepsizce meydana gelmezler. Bir başka önemli nokta da bilinçdışı kaynaklı arzuların ahlakla veya diğer herhangi bir kavramla denetlemez ve durdurulamaz olmasıdır. Arzuların akışkanlığı, belirli bir kalıp içerisinde değerlendirmelerini engeller. Tüketimin yıkıcı psikolojik etkileri bilinçdışı arzularını etkilemeleri sonrasında ortaya çıkar. Toplumun beklentileri ve bilinçdışı arzular arasında uyum sağlamaya çalışan birey bu çelişki karşısında nevrotik kısır döngüye girer. Bu açıdan bilinç dışı arzuların hiç yokmuşçasına görülmesi, kültürel grup içerisinde kabul edilmek için baskılanması mümkün değildir.

Alışveriş merkezlerindeki ürünlerin yarattıkları çağrışımlar ve satın alma hırsı tüketime odaklı kültürün kendini var eden mekanizmalarıdır. Popüler kültür hazırlayıcıları söz konusu bilinçdışı sistemleri kavrayamamış olsa idiler, reklamların, dergilerde gazetelerde yer alan tanıtımların, logoların tüketim sembollerinin yeterince izleyici bulamamaları ve tüketim eyleminin sonu söz konusu olurdu. Fakat sorgusuzca yapılan tüketimin yaygınlığının büyük mesafeler kat etmesi bunun tersini göstermektedir.

“Ne Parsons ne de Lacan, tüketimi önemli bir kültürel ve sosyo-psikolojik olay olarak analiz etmemişlerdir. Buna karşılık Baudrillard, Bourdieu, Featherstone, Jameson ve diğerlerinin modern/postmodern kapitalizmde tüketimin önemi üzerindeki çalışmalarından, tüketim kalıplarının sosyo-kültürel kimliklerin gelişmesi için ne kadar önemli olduğu anlaşılabilir.”⁸

Baudrillard, toplumsal arzuları yönlendiren tüketim olgusunun bilinçdışının ötesine geçerek, kemikleşmiş yapıda bir kültür haline geldiğini ve daha kaygı verici bir aşamada olduğunu öne sürer. Tüketilen şey, ihtiyaç duyulan değil, arzu edilendir. Nesneler, gerçek olmayan satın alma arzularının yerine geçer.

⁸ Bocock, a.g.e., 99 s.

Deleuze ve Guattari ise arzu kavramını “Arzu Felsefesi” tanımlamasına alarak, kavramın toplumsal bilinçdışını temsil etmesinin önemine dikkat çekerler. Bu kurama göre tüketime odaklı kapitalist toplumda, bireyleşmiş ve gösteren haline dönüşmüş her toplumsal birim üyeleri, bir simulakrum olan gerçekleştiremeyecek arzulara sahiptir. Kişiye özgü, özerk arzular, hayaller ve imgeler, tüketim sisteminin reklamlarda empoze ettiği gösterenleriyle kaynaşarak yok olur. Marksist duruşlarıyla dikkat çeken Deleuze ve Guattari’nin düşüncesinin tek amacı arzu politikasıdır. Deleuze ve Guattari, belirli bir toplumsal düzen içinde üretilmiş gereksinimleri, arzudan ayırır.⁹

2.2. Tüketme Eylemini Güdüleme Stratejileri : Reklam, Televizyon, Medya

“Hem nicel, hem de nitel olarak yirminci yüzyılın ileri kapitalizminde medya, kültür alanında kararlı ve temel karakterde bir önderlik oluşturmuştur. Sadece ekonomik, teknik, toplumsal ve kültürel kaynaklar açısından kitle yayıncılığı, daha eski ve geleneksel olan ve hala mevcudiyeti devam etmekte olan diğer kültür kanallarından daha büyük bir nicel güce sahiptir.”¹⁰

Medyanın 20. yüzyılda önemli bir güç haline gelmesi, topluma iletildiği mesajların temelindeki ideolojileri benimsetmekteki başarısı ile bağlantılıdır. “Medya” kavramı, eğlence, tüketim ürünleri, bilgileri ve bilincini üreten endüstrileri belirtmektedir.¹¹ Medya, yaydığı ideolojiyi halka kabul ettirebilme potansiyelini taşır. Tüketim olgusunun yarattığı mükemmel satranç tahtası üzerinde, bir satranç taşı gibi kontrol edilen insan varlığını üretir.

Araç mesajdır_ Bu, Marshall McLuhan’ın, medyanın psikolojik ve sosyolojik sonuçları hakkındaki bulgusudur. 60’larda bu tezi bir slogan haline dönüştü. Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Çalışması” (1936) adlı önemli

⁹ Philip Goodchild, **Deleuze&Guattari Arzu Politikasına Giriş**, çev. Rahmi G. Ögdül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 19 s.

¹⁰ John Tomlinson, **Kültürel Emperyalizm Eleştirel Bir Giriş**, çev. Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, 98 s; S. Hall, “**Culture, the Media and the ‘Ideological Effect’**”, [Kültür, Medya ve ‘İdeolojik Etki’], Oxford, Basic Blackwell, 341 s.

¹¹ Tilman Osterworl, **Pop Art**, Taschen Publishing, Los Angeles, 2007, 41 s.

makalesinde, Walter Benjamin sanat anlayışı üzerinde teknik yeniden üretimin analizini yapmıştır ve modern kültürün kitlesel niteliğini göstermiştir. Bir nesil sonra, Marshall McLuhan bu analizi bir adım öteye taşımıştır. McLuhan'ın dönemin gösterge incelemesi, yeni bir medya alanının oluşumunu tanımlar. Medya endüstrisinin insanların bilincini değiştirerek, kültürü, sanatı ve toplumun davranışsal normlarını değiştirdiğini keşfetmiştir.¹²

Medya, evrensel bir yeniden öğretim süreciyle, toplumların yaşam biçimlerini değiştirebilme gücüne sahiptir. “*Medyatik kültürün özü gerçeği sorgulamaya ve irdelemeye değil, onu kabule dayalıdır. Gerçek, medyatik kültürde ulamsal ve bağlamsaldır. Gerçeğin belli bir çerçevenin dışına çıkması istenmez.*”¹³

Medyanın denetimindeki imge, bireyi yaşamının başlangıcından itibaren kendi doğrultusunda yönlendirir. Konuşmayı öğrenmeden önce TV'den gelen sinyallerle beyni dolmaya başlayan, nesneleri görmeden önce, TV'deki imgeleri gören kuşaklar ortaya çıkar.¹⁴

Kitle iletişim araçları görünüşte daha çok toplumsal üretirken, toplumsal ilişkilerde toplumun kendisini tarafsızlaştırır. Toplumsalı üreten medya, aynı zamanda onu yok etmektedir.¹⁵ Medyanın, kitleyi istediği doğrultuda geliştirebilmek için başlıca iletişim araçları elektronik teknolojiye dayalı sibernetik çağı başlatan reklam ve televizyondur. Reklam ve televizyon imgeyi çoğaltıp kopyalayarak anlamsız bir gösteriye dönüştürür.¹⁶

¹² a.g.e., 41 s.

¹³ Kahraman, a.g.e., 279 s.

¹⁴ Ahmet Güngören, Siberantropos/Reklam-Mantık, <http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/erkenuyari/reklammantik.htm>, (10.04.2007).

¹⁵ Jean Baudrillard, *Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu*, çev. Oğuz Adanır, 3. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006, 56 s.

¹⁶ <http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/erkenuyari/reklammantik.htm>

Bir başka çelişki, post modern dönemde herkesin bilgiye ulaşabileceği iddiasından kaynaklanır. Oysa ulaşılan bilginin kendisi değil, herkesi potansiyel tüketici olarak gören reklam enformasyonudur.

2.2.1. Reklam

“Reklam, ticaretin bir parçasıdır ve çıkar (kazanç) mantığı ile görevini yerine getirir.”¹⁷ “Reklamın amacı hiçbir zaman kültür üretme değildir. Amacı satış yapma ya da daha iyi bir ifadeyle satın aldırtdır.”¹⁸

“Reklam iki güce tabidir: yarışma özelliğiyle ayırt edilebilmeli, amacı bakımından da tüketiciler üzerinde bir yankı uyandırmalıdır. O halde, reklam, sürekli bir devinim içinde ele alınır: yeni yankılar yaratmak ya da devamlılık yaratacak tarzda bilgiler bulmak. O halde reklam, kültürün inşasına yardımcı olur (antropolojik anlamda), ama sanatsal olmanın dışında kültürel bir istence sahip değildir.”¹⁹

“Reklamda her imge, her duyum imgeyi deşifre eden, bireyleri iletinin kodlandığı koda katılıma çağıran bir konsensüs dayatır.”²⁰ Reklamın kültürel bir etmen olarak değerlendirilmesine de bu kodlar yol açmaktadır. Reklamlarda ideal olan lüks yaşam tarzının olabildiğince kısa, net ve yinelenerek göstergelerle temsil edilmesi, antropolojik anlamda bir kültür tanımlamasıyla benzeşir. “Antropolojik anlamda kültür bir insan toplumunu, özellikle de yaşam biçimlerini karakterize eden görünümünün tümüdür.”²¹

“Ürünlerin kişileştiği, insana ilişkin her olgununsa şeyleştiği ve ticari değişim değeri kazandığı günümüz uygarlığında, iletişimin motorunu reklam-mantık oluşturuyor; yalnızca kitle iletişim araçlarının değil, neredeyse her tür insan iletişiminin ana modelini biçimliyor. Tek tek bireyler bile, amansız toplumsal yarış içinde, kendi kimlik imajlarını, birer marka imajıymışçasına parlatarak, düşlemsel bir süper kampanya içinde yaşamaya çalışıyorlar.”²²

¹⁷ Jean Marie Charon, **Medya Dünyası**, çev. Oya Tatlıpınar, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, 246 s.

¹⁸ **y.a.g.e.**, 245 s.

¹⁹ **y.a.g.e.**, 246 s.

²⁰ Baudrillard, J., 2004, **a.g.e.**, 157 s.

²¹ Charon, **a.g.e.**, 246 s.

²² <http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/erkenuyari/reklammantik.htm>.

Reklamın toplumsal ilişkilere getirdiği rekabeti tetikleyen yapısı yanında, olumsuz bir başka yönü de, günlük haberlerin, reklamın gösterge dizininin bir parçası gibi algılanması ve reklam yoğunluğu içerisinde kaybolmasıdır. Bir anlamda direniş kültürünün çöküşüne sebep olan da, bu önlenemez algısal yanılsama ve illüzyondur. *“Bu etki, olayların ve dünyanın, TV’nin ve radyonun, teknik araçları sayesinde kopuk kopuk birbiri ardı sıra gelen, çelişkili olmayan iletiler- yayının somut boyutunda diğer göstergelerle yan yana konulabilir, birleşebilir göstergeler olarak kesilmesindendir.”*²³

2.2.2. Televizyon

Televizyonun, birey algısındaki gerçek ve kurgu kavramlarını karmaşık hale getirme işlevi, aynı zamanda kültüre doğrudan etki etmesini sağlar. *“Televizyonda kurgu gerçekmiş gibi sunulurken gerçek de kurguya bürünmektedir. Kültür büyük oranda görselleşmekte ve hayat televizyon ve video filmlerinde üretilen yapay olaylardan ibaret hale gelmektedir.”*²⁴

Televizyon diğer iletişim araçlarından farklı olarak her sınıftan kesime anında ulaşabilir. Televizyonun bu sebeple daha zarar verici yönü, her sınıftan insanı gerçek ve kurgu belirsizliğine sürüklemesidir. Örneğin, belgesellere konu olan farklı bölgelerde yaşanan kaoslar veya sosyal savaşlar sergilenen herhangi bir trajedi gibi algılanmaktadır. *“Şiddetin sıradanlaştığı savaşa bir de görüntülerin sıradanlaşmış şiddeti eklenmektedir.”*²⁵ *“Yaşamla televizyon birbirlerinden ayrılması imkansız bir solüsyona benzemektedir.”*²⁶

²³ Baudrillard, 2004, **a.g.e.**, 153 s.

²⁴ Şükrü Ünalın, Medya ve Kültür Değişmesi, <http://www.ilkadimdergisi.com/140/kapak-sukru.htm>, (15.02.2007).

²⁵ Jean Baudrillard, **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005(a), 77 s.

²⁶ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, 3. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005(b), 55 s.

“Televizyonun getirdiği en önemli paradigma kendiyle öteki arasındaki etkileşim ve yıkıcı iletişimidir. Televizyonda sunulan gerçeğın ne kadarının kişinin kendisine ait olduğu ne kadarının soyutlandığı başlı başına bir sorundur. Çünkü televizyonda üretilen gerçeğın (‘haber’ niteliği taşısa bile) en önemli özelliği çoğulluğudur.”²⁷

İletilen gerçek, nasıl sunulduysa seyirci tarafından öyle algılanır ki, bu da yorumlamalara veya farklı bakış açılarına izin vermez. Televizyon, tüketimi empoze eden bir strateji olarak, seyirciye suni bir özdeşleşme imkanı sunar ve esas ideolojisini benimsetmeye çalışır. Bu durum elbetteki topluma daha az veya hiç sorgulama yapmayan bireyler katarak yansır.

“Artık ekranın yansıttığı bir şey yoktur. İnsan sanki bir tür sırsız aynanın gerisinde durduğu gibi bir hisse kapılmaktadır.”²⁸ Televizyon izleyicisi, izlediği gösteride, saniyede 1200 kadar görüntü algılar. Ve bu yüzden kendisinden kurtulmanın olanaksız görüldüğu bir illüzyon, hayali bir illüzyon olarak imge ölmüştür.²⁹ İmgeler, kitle iletişim araçlarıyla yayılırken, hafızası olmayan gösteri toplumunu yansıtır.

2.3. Guy Debord’un Gösteri Toplumu Analizi Üzerine

1960’lı yıllar sıra dışı birçok düşüncenin, ve sistem eleştirisinin bir arada varoluş mücadelesinin verildiği bir dönemi kapsar. Oluşan söz konusu özgün tutum, Guy Debord’un da dahil olduğu uluslar arası sitüanistlerin eleştirilerinden oluşan gösteri toplumu incelemesine katkıda bulunmuştur.

Debord’a göre gösteri, kitle iletişiminin dayattığı kültürün görüntülerle sadeleştirilmiş biçimidir. Sistem, imajı tartışmasız ideal olarak kabul ettirir ve “görme” etkinliğini yüzeysel boyuta indirger. Gösteri, yarattığı ulaşılması güç hatta gerçek dışı hedefleri empoze ederken, tüm bunların elde edildiği sanal gerçeklik

²⁷ Kahraman, a.g.e., 276 s.

²⁸ Baudrillard, 2005(b), a.g.e., 77 s.

²⁹ y.a.g.e., 91 s.

alanını açığa çıkarır. Böylece yaşamın parçalanmış iki yüzü vardır: arzular ve arzuların elde edildiği sürreal bir yaşamın düşü. Gösteri, bu düşün devamlılığını sağlar.

Debord, gösteriyi oluşturan etmenin imajların dolaşımı ve yığınlaşması değil, temsil ettikleri anlamları ve etkileri olduğu düşüncesindedir. Kitleler anlam yerine gösteri istemektedirler.³⁰ *“Gösteri imajların dinmeyen yeniden üretimiyle onlara gereksinimi olan ya da onlarla varolan popüler kültürün temel belirleyicisi olur.”*³¹

*“Debord'a göre bu alanda izleyici ne kadar çok seyrederse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi var oluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar.”*³² Simmel ve Baudelaire'in aylak kavramını andıran bir başı boşluk içerisindedirler. *“Gösterge isteyen insanlara mesaj verilmeye çalışılmaktadır. Oysa onlar içinde bir gösteri olması koşuluyla tüm içeriklere tapmaktadırlar.”*³³ *“Post modern anlamda tüketememek derin bir hoşnutsuzluk kaynağı haline gelir.”*³⁴

*“Tüketimin öznesi göstergelerin düzenidir.”*³⁵ Sanatçı, gösteri toplumunda, olumsuz ekonomik, sosyal koşullar altında, varolabilmenin ve özgün biçim ve üslubunu koruyabilmenin savaşını vererek çok daha az tercih seçeneğine sahip olur.

³⁰ Baudrillard., 2006, **a.g.e.**, 17 s.

³¹ Kenan Çağan, “Popüler Kültür ve Sanat”, (Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi SosyalBilimler Enstitüsü, 2002), 67 s.

³² Beral Madra, Avrupalı Kültür Sistemi, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=45543>, (15.05.2008).

³³ Baudrillard, 2006, **a.g.e.**, 17 s.

³⁴ Bock, **a.g.e.**, 114 s.

³⁵ Baudrillard, 2004, **a.g.e.**, 252 s.

2.4. Tüketim Merkezli Kapitalist Yabancılaşma ve Sanatta Direnişler Veya Teslimiyetler

*“Tüm büyüklükler, ötesindedir panayırın ve şöhretin: yeni kıymetlerin yaratıcıları, daima ötesinde bulunur panayırın ve şöhretin.”*³⁶

Kapitalizm metalar aracılığıyla yaşanır; yaşanarak da geçerli kılınır ve güçlendirilir.³⁷ Üretime dayalı kapitalist sistemin geçerli olduğu toplumlarda, üretme etkinliği yaratıcı sürecin karşısında yer alan yabancılaşma kavramını meydana getirir. *“Yabancılaşma, temel anlamında, bireyin toplumsal çevreye, topluma ve toplumsal değerlere karşı ilgisini yitirmesi, kendi bireysel iç dünyasına dönmesi, bir bakıma dünyaya karşı içedönük bir tavır alması demektir.”*³⁸ Hegel, yabancılaşma kavramını tin ve idenin birbirini dışlamasıyla ilişkilendirmiş, Marx ise kavrama, insanın üreten bir varlık olmasına dayanarak, üretme ve emek süreçleriyle felsefi bir boyut kazandırmıştır. Bu durumun tarihsel kaynağına dönüldüğündeyse, özellikle sanayi devriminden sonra, seri üretim merkezlerinin sayısındaki yüksek artışın, son derece az sayıdaki iş olanakları için işçi sınıfı arasında linç anımsatan bir rekabete ve yaşamın idame ettirilebilmesi için yeni kapitalist sistemin üretim faaliyetine katılmaya mecbur kalınmasına sebep olduğu sonucuyla karşılaşılmaktadır.

Bu yüzden Marksizm, kapitalist toplum bireylerinin, modern köleliğe dayalı bir düzen içerisinde yer aldığı tezini savunur. Üretime katılan birey, ürettiği ile bir bağ kuramaz. Özellikle herhangi bir sorgulama olmaksızın her gün, sayısızca tüketilen ve çevreyi tahrip eden ürünlerin, seri halde üretimi sürecinde bu yabancılaşma yaşanmaktadır. Üreten birey ürettiğine düşünsel duyuşsal katkıda bulunamadığı gibi üretimden bir yarar da sağlayamaz. Makineleşme modern kapitalist toplumun bütün birimlerine sızmıştır. Oysa örneğin yabancılaşmanın olmadığı ilkel toplumlarda, üretilen maddi kültür ürünleri, ilkel toplum üyelerinin

³⁶ Nietzsche, **Nietzsche Fikir Mimarları-7**, Der: Kenan Sarılioğlu, Murat Batmankaya, Say Yayınları, İstanbul, 2006, 350 s.

³⁷ John Fiske, **Popüler Kültürü Anlamak**, çev. Süleyman İrvan, ARK Yayınları, Ankara, 1999, 23 s.

³⁸ Tunalı, **a.g.e.**, 108 s.

belirli anlamlar yüklediği ve yaratıcı süreci yaşayarak oluşturduğu eserlerdir. Burada üreten, eseri tasarlar ve eseri yaratırken ondan haz alır, daha sonra ise ona belirli simgesel anlamlar, güçler yükler. Teknolojinin kaybettirdiklerini ortaya koyan modern ve ilkel toplum karşılaştırmasındaki en önemli bir karşıtlık da, ilkel toplum ürünlerinin kazandıkları anlamla değer bulması ve kapitalist sistemin ürünlerinin kullanma ve atma amacı dışında hiçbir anlamı olmamasıdır.

Post modernizmin oluşumunu etkileyen ve modernizmin bir kente yüksekten bakarcasına totaliter bakış açısının, sokakta yürüyen insanların birbirinden farklı görüşlerine bölünmesine yol açan kuantum ve görecelilik kuramları ve parçalanma teorileri gibi bilimsel çalışmalar, yabancılaşmaya hız kazandırmıştır. Aynı zamanda, toplumun düşünsel gelişiminin teknolojinin kat ettiği yola kıyasla geriye gitmesi, yabancılaşma kavramının bilincine varılmasını önlemektedir. Yabancılaşma olgusunu meydana getiren faktörler, sanayi devriminden itibaren toplumsal yaşamı kuşatmaya başlamıştır. Bu evreden sonra, tüketim kültürünün yönlendirdiği, gerçek-kurguyu bir arada algılayan bir kitleyle karşılaşmaktadır. Aynı zamanda sanat seyircisi olan bu kitlenin duyarlık ve doğru değerlendirme yetisi sorgulanırsa, sonucun, pek de sanatın lehine olmadığı anlaşılabacaktır.

“Seyirci, çoğunlukla hiçbir şey anlamadığı bu sanat kültürünü önemsiz bir şey gibi tüketmektedir. Seyirci hiçbir şey anlamaması gerektiğini anlamakta, önüne konulanlara hiç gerek olmadığını, önemli olan tek şeyin kültür adlı dayatma, yani kültür adlı entegre devreye bağlılık olduğunu kavramaktadır.”³⁹

Medyanın kültürü yönlendirdiği modern çağda, kültür ve kitle beğenisi bir tür gösteriye ve eğlenceye, kısacası anlık etkiye dayanmaktadır. Tüm bu kültürel kuşatma altında, Post modern sanatın anti estetikçi tavrına karşı, sanatın estetik boyutunu açığa çıkaran eserler yapılmaktadır. Ancak, yaşam sanattan daha önemli hale gelmiştir. Örneğin, Warhol ve Duchamp gibi sanatçıların marka haline gelmiş isimlerini verdikleri ürünler veya sıradan eşyaları, popüler kültürü içselleştirmiş büyük bir kitleye göre, yarattıkları sanat eserlerinden çok daha etkileyicidir. Bu yüzden sanatçının ön planda olmasının başlıca gereği sansasyonel, marjinal bir

³⁹ Baudrillard, 2005(a), **a.g.e.**, 105 s.

yaşamının olmasıdır.

Bununla birlikte birçok ressam, resmin yanında tabelacılık ve dekorasyon işleri gibi farklı işlerle uğraşmak zorunda kalmıştır.⁴⁰ Sanatçının resmin konusunu belirleme özgürlüğü elinden alınmış, böylece kitsch kavramı, eserlerde netlik kazanmıştır. Yaşam sanatın önüne geçmiş, artık, sanatçıya sadece sanat yapma görevi veren ve ona toplumsal konum ile olanaklar bahşeden Rönesans düzeni, bir daha geri dönülmemek üzere sona ermiştir. Sanat eserleri, yüksek kültüre hitap etmemeye başlar, popüler kültür ürünleri gibi tüketilen ekonomik bir değer taşır.

“Sanatın para haline geldiği bir dünyada gerçek sanat nedir? Gerçek sanatçı kimdir? tabii eğer sanatın ticari gerçekliğinden başka gerçeklik diye bir şey varsa Tıpkı İsa’nın Tanrı’nın tapınağını tefecilerden arındırması gibi, Van Gogh’da sanatın tapınağını tefecilerden arındırmak istemişti. Ne var ki günümüzde tefeciler sanat tapınağının sahipleri haline geldiler, ya da en azından bu tapınak onların ipoteği altına girdi.”⁴¹

Tüketim toplumunu yansıtan post modern sanatta ise, reklamın iyisi kötüsü olmaz anlayışının ön plana çıktığı görülmektedir. *“Tüketim toplumunda insani anlayışın çöktüğü düşünülebilir.”⁴² “İnsani anlayışın yerini entropi almıştır: piyasanın tanımladığı bir kişiliğe sahip olmak insani durumun tanımladığı bir insan olmanın yerine geçmiştir.”⁴³* Post sanat, sanatsal, varoluşsal ve eleştirel olma gibi ideallerden daha çok, sanat piyasası sisteminde yüksek bir ekonomik değer kazanmayı amaçlar. Bir eserin ekonomik değerinin yüksek olması, o eserin bireyselleşmeye katkı sağlayabilecek estetik niteliğe sahip olduğu anlamına gelmemektedir.⁴⁴ Sanat alanındaki tüketimin, eserin sadece ilgi çekme konusunda rekabet eden bir üründen farksız, bir arzu nesnesine dönüşmesiyle başladığı söylenilebilir. Sanatçı, bireylerin özdeşleşmek, ulaşmak istediklerini ileticisi olarak

⁴⁰ Mehmet Aslışen, “Postmodern Süreçte Kitsch Olgusu”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2003), 6 s.

⁴¹ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, 168 s.

⁴² y.a.g.e., 102 s.

⁴³ y.a.g.e., 102 s.

⁴⁴ y.a.g.e., 102 s.

algılanır. Kapitalin belirlediği küresel bir gösteri haline gelen “sanat”, anlaşılmazlık maskesi ardına gizlenir.

Post modern sanatta estetik, simülasyona dayalıdır ve bir tür gösteri halinde gündelik gerçekliğin yeniden üretilmesidir. Gündelik gerçeklik, en ilgi çekici, eğlenceli yönleriyle ve teknolojinin getirdiği kolaylıklarla sunulur. Sanat pazarında var olma çabasıyla sanatın, ilgi çekici ve ayırt edici özellikleri ön plana çıkar. Böylece sanatçı, kendisinden söz ettirme kaygısıyla popüler kültürün bir parçası olur. Guy Debord’a göre:

*“Ünlü kişi olmanın koşulu görünüşte yaşanmış olanda uzmanlaşmaktır; ünlü kişi fiilen yaşanmış olan üretken uzmanlaşmalardaki parçalanmayı telafi etmek zorunda olan derinliksiz ve görünür yaşamla özdeşleşme nesnesidir.”*⁴⁵ Bunun dışında, daha derin bir, ekonomik ve ideolojik kaynaklı sanatsal problem de Üçüncü Dünya ülkelerinde gözlemlenmektedir.

Üçüncü Dünya ülkelerinin sanat piyasasında etkililiği ancak devletten destek beklentisiyle zaman aşımına uğrayarak, olumsuzlukla sonuçlanmaktadır. Devlet, sanat etkinlikleri için yeterli finansmanı sağlayamaz. Oysa, sanat etkinlikleri yatırımcıların ve koleksiyoncuların desteğiyle gerçekleşmelidir.⁴⁶

Öte yandan, bu alan yukarıda sözü edilen gösteri toplumunun ve bu toplumda sanatçı olan bireyin yazgısı, devlet adamları/siyasetçiler/bürokratlar üçgeni ve bu durumu kendi çıkarına kullanan çokuluslu şirketler/medya/tüketim ekonomisi tarafından belirlenir.⁴⁷ Böylece, kaçınılmaz olarak ekonomik güç sahipleri sanatın belirleyiciliği konumuna yükselir.

Özellikle üçüncü dünya ülkelerinde sanat için destek beklentileri, daha büyük olasılıkla yerinde yatırımlar yapabilecek birikime ve potansiyele sahip, eğitim

⁴⁵ Debord, a.g.e., 62 s.

⁴⁶ Yahşi Baraz, “KDV Resim Sanatına Son Darbe Oldu”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı. 462, 1985, 7 s.

⁴⁷ <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=45543>

sektörlerinde çalışan kesim üzerinde yoğunlaşır. Ancak, objektif bakış açısı, yüksek gelir dağılımı elde etmek için olumlu bir kriter değildir. *”İnsanlar ancak “vazgeçilemez” giderlerini karşıladıktan sonra kültür ve sanat tüketimine para ayırabilirler.”*⁴⁸ Sanat, bu yüzden, özgün formundan sıyrılıp, kalıplar haline dönüşmekte, iletmeye çalıştığı mesaj ve estetik nitelikten, daha fazla kitleye ulaşma ve anlık etki sağlama üzerine yoğunlaşmaktadır. Sanat kurumunun içinde bulunduğu ekonomik ve kültürel açmazlar, bu alanda büyük atılımlar gerçekleştirebilecek olan kişi ve grupların geri çekilmesine veya sessiz bir mücadele içine girmelerine yol açmaktadır.

⁴⁸ Toktamış Ateş, “Ekonomik Koşullar Kültür ve Sanat Tüketimini Olumsuz Etkiliyor”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı. 462, 1985, 6 s.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POST MODERNİZM; TÜKETİM, POPÜLER KÜLTÜR SÜRECİ VE YÜKSEK SANATIN SONU

3.1. Başarısızlıklarıyla Post Modernizme Zemin Hazırlayan Bir Dönem Olarak Modernizm ve Sonuçları

Modernitenin hoşnutsuzlukları, bireysel mutluluk arayışında çok az bir özgürlüğe tahammül ede(bile)n bir güvenlik arayışından kaynaklanmıştır. Postmodernitenin hoşnutsuzlukları ise, çok az bireysel güvenliğe izin veren bir haz arama özgürlüğünden kaynaklanmaktadır.¹

17. ve 18. yüzyılda, Batı toplumlarında burjuva sınıfı, feodalitenin hükmedici yöntemine, otoriter dinsel unsurlarla belirlenen dünya görüşüne tepki göstererek, Aydınlanma çağını başlatmıştır. Aydınlanma felsefesinin amacı eleştirel düşüncüyü, hümanizmi, eğitimi, rasyonel etkinliği ve bireysel haklarla topluma düşünsel aktif katılımı sağlamaktır. Rönesans ve reform hareketlerini örnek alan ve aydınlanma çağı felsefesinin ilkelerini getirme amacıyla Batı toplumlarında farklı devrimler gerçekleştirilmiştir. Bu devrimsel düşünce hareketleri, modernizmin ve modern kuramsal ve kültürel yaşamın temelleri olarak kabul edilmektedir.

17. yüzyılda temellenmeye başlayan modernizm dönemi düşüncesi, akılcılığı, evrenselliği, yenilikçiliği öngörmüş, topluma bütünleyici bir bakış açısından bakmıştır. Geleneksel toplumun baskıcı ve aynı zamanda otoriteye bağımlı değerlerini aşarak, rasyonalizm çerçevesinde bulunan ve ekonomisi sanayiye dayalı modern topluma geçiş için gerekli zemin oluşturulamamıştır. Modern toplum düzeyine ulaşılması için içeriğinde bilime ve bilimsel deneye inanç, bilimsel bilginin yaygınlaşması gibi unsurları barındıran bir devrimin gerçekleşmesi gerekmektedir.

“Touraine’e göre en ideal biçimiyle modernlik fikri, “insanın yaptığı şey olduğu; bilim, teknoloji veya yönetim tarafından gittikçe daha etkili kılınmış üretim; yasayla

¹ Bauman ZYGMUNT,; **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, 10 s.

düzenlenmiş toplum organizasyonu ile hem çıkar tarafından ve hem de tüm zorlamalardan kurtulma iradesi tarafından güdülenmiş kişisel yaşam arasında gittikçe daha sıkı tekabülîyetin olması gerektiği iddiasıdır.”²

Modernizm bir sistem olarak ilkeleriyle bağdaşmayan unsurları, fikirleri veya daha önce süregelen biçimleri tamamen dışlama ve yok etme mekanizmasına sahiptir. Bu güçlü ve kararlı eleme mekanizması kendinden önceki tarihsel bağlantılarla ilişkisini keserken, son verdiği düşünsel yapıların yeniden kurulup bir mit haline dönüşmemesi için gerektiğinde tek taraflı propagandaya bile başvurmuştur. Yıkma ve inşa etmek, böylece yinelenen bir döngü halini almıştır. Bu tutum bireylere yöneltildiğindeyse, bireylerin kimliklerinin bir kalıp içerisinde belirlenmesi veya inşası söz konusu olmuştur. Modernizmin kaygısı, etkili olduğu dönem boyunca, sürekli bir güvenliğin devamı ve düzen arayışı üzerinedir.

“Tehranian (1983), Sanayileşmenin endüstri sisteminin egemenliğine, çeşitli direniş biçimlerinden “aşırı modernleşme”, “karşı-modernleşme” ve “modernleşmeden arınma” olarak adlandırdığı üç direniş biçimini ele alarak, bu üç tepkinin ortak noktasının gerek kişisel, gerekse kolektif düzeyde, durmak bilmez bir kimlik arayışı olduğunu belirtmektedir. O’na göre, bu durum, modernleşmenin çelişkisinden kaynaklanmaktadır.”³

“Çeşitli yazarlar, kimlik arayışının, özellikle etnik politizasyona dönüşmesini modernleşmenin başarısızlığının bir ifadesi olarak görmektedir.”⁴

Aydınlanma düşüncesi ile başlayan modernizm, kimliğe olan etkileri dışında da birçok çelişki ve dolayısıyla başarısızlığı da beraberinde getirmiştir. Bu çelişkilerden biri ilerleme üzerinedir. *“İlerlemenin, refaha, özgürlüğe ve mutluluğa doğru olduğu ve bu üç hedefin birbirine sıkı bir şekilde bağlı olduğu iddiası, tarih tarafından sürekli yalanlanmış bir ideolojidir.”⁵* Bunun yanı sıra modernizmin rasyonalizmi, bireyi ve çevresini kurallarla belirlemeyi amaçlamıştır. Oysa tüketim toplumuna geçişle, rasyonelliğin kuralları taleplerin dışında kalmış, esnetilmiştir.

² Nuri BİLGİN, **Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu**, Birinci Basım, Ege Yayıncılık, İzmir, 1994, 86 s.

³ y.a.g.e., 68 s.

⁴ y.a.g.e., 66 s.

⁵ y.a.g.e., 87 s.

Zamanla modernlik kurallarından arındıkça, ticari talepler dışındaki unsurları önemsememeye başlar. Modernliğin, koşullarla değişen bu ilk ve son durumu son derece eleştirilmiştir.

Modernist düşüncenin temelini oluşturan Freud, analizlerinde sıkça ‘zorlama’, ‘tanzim’, ‘baskı’ ifadelerini kullanmıştır. Böylece, modernizmin gelişigüzel oluşumlara alan ve ihtimal bırakmayan, devamlı tehdit algısı içerisinde histerik yapısı ortaya çıkar. En büyük darbeyi gören kavramlardan biri de özgürlüktür. Modernizm, özgürlüklere karşı birtakım önyargıları da beraberinde taşır. Oysa, güvenliği sağlama adına yapılan kısıtlamalar, düzen tutkusu ve kesin öngörü saplantısı, güvenliği anlamsızlaştıracak kadar büyük bir hoşnutsuzluğa yol açmıştır. Bu aşırı tutuma karşı, ondan daha aşırı olarak, düzensizleştirmeyle yanıt verilir. Böylece, modernizmin çözümsüzlüğüyle, soyutlamanın geçmişle, ilerlemenin reaksiyonla yer değiştirdiği post modern durum ortaya çıkar.

Marshall Berman, Katı olan Her Şey Buharlaşıyor adlı kitabında, modernliğin farklılıkları birleştirmedeki başarısızlığından ve sözde modern bütünlüğün aslında bireyi daha fazla belirsizliğe terk ettiğinden bahsetmektedir.⁶

3.2. Post Modernizm

“Modernizme tepki olarak çıkan postmodernizm, 1920’li ve 1930’lu yıllarda mimaride ızgara biçiminde, yatay yollarda dikey biçimde yüksek biçimde yüksek binaların yapılmasıyla kendini hissettirdi.”⁷ Post modernizm Lyotard gibi kimi düşünürlerce modernizmin ilkelerinin devamının çelişkilerle başkalaşmış durumu, yani modernizmin devamıdır. Gideens gibi pek çok düşünüre göre ise modernizmin sınırlayıcılığına olan bir tepkidir veya örneğin Habermas’a göre insanın özgürleşmesine doğru atılan adımların ve Aydınlanma Çağı’nın bir süre kesintiye

⁶ John Tomblinson, **Kültürel Emperyalizm Eleştirel Bir Giriş**, Çev: Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, 215 s.

⁷ Ali Akay, **Kapitalizm ve Pop Kültür**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002(a), 31 s.

uğraması sonucu oluşan bir dönemdir. Modernizmin bütünleyiciliğini post modernizm parçalamakta ve bütün sentezlere karşıtlık içermektedir.

Post modernizm ilk defa Arnold Toynbee tarafından kullanılmıştır.⁸ Fakat bu terimin belirli bir tanımlaması yapılamamıştır. Çünkü post modernizmin belirli bir kalıbının olmaması, içeriğinin açılanmasını zorlaştırmıştır. Post modernizm belirli niteliklere, siyasi görüşlere, ölçüye sahip değildir. Tıpkı Montaigne'in sözünü ettiği her yerde olanın hiçbir yerde olmaması gibi, post modernizm de nihilist bir yaklaşımla var olur, hiçlik içerisinde her şeydir. Post modernizmde farklı kültürlerle ait imajların dolaşımı sınırsızdır. İçeriğindeki “Bırakınız yapsınlar.” ilkesi, toplumlar tarafından rahatlatıcı bir unsur olarak görüldüğünden, herkes bu akımın içerisinde kendisine uygun bir yansıma bulmaktadır. Bu dönemin modernizmden en önemli farkı belirsizlik ilkesi ile şekillenmesidir. Belirsizliğin ve güvensizliğin aldığı boyut, gerek bireylerin gerek düşünürlerin gelecek ile ilgili kaygı duymalarına yol açar. Durumun bir değerlendirmesi yapıldığında bu kaygıların hiç de haksız olmadığı ortaya çıkmaktadır. Toplumsal, ekonomik düzensizlik ve belirsizlik, sınıflar arası ayrımların artışı, tüketim yoksulluk karşıtlıklarının kutuplaşması gibi post modernizm dönemine ait kaygı verici etmenler, modernizmin rasyonalizmiyle karşı karşıya getirildiğinde, bir tür gerilemeye veya ortaçağ dönemine dönüşe işaret ediyor gibi görünmektedir. Çağlar öncesi ilkel toplum bireylerinin doğa karşısında aldıkları yenilgi sonucunda kaygı duymalarına benzer bir şekilde, post modern dönemin bireyi birçok kaygı taşımaktadır. Çünkü belirsizlik ilkesine paralel olarak bireysel hak, konum ve mülklerin bir kalıcılığı veya herhangi bir garantisi kalmamıştır. Aynı belirsizlik niteliği, söz konusu sorunu aşabilmek için bir araç olan dayanışma unsurunu zayıflatan tüketim kültürünün imaj bombardımanında da ortaya çıkmaktadır. İmajların gündeme gelişleri ve son buluşları benzer ölçüde zamansız ve belirsiz olur. Kimlik kavramı da, statik bir çizgi üzerinde bir birikim sonucu oluşma sürecini bir kenara bırakarak, anlık bir imaj gibi, her an varolma olasılığını veya yıkılma riskini içerir.

⁸ Seyfettin Aslan ve Abdullah Yılmaz, Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm, <http://www.cumhuriyet.edu.tr/edergi/makale/120.pdf>, (01.01.2007).

1960'ların başında, bazı düşünörlere göre post modern sürecin başladığı yıllarda ideolojiler, manifestolar son bulmuştur. Yeni neslin kültürel değışimiyle, 60'ların devrimi, tabuları yıkarak, “erdem”le özdeşleşen tavırlarla alay etmiştir ve otoriter olmayan eğitim, kadın hakları ve fikir özgürlüğü gibi konularda yüksek seslerle talepler dile getirilmiştir.

Post modernizmin bir başka özelliğı Freud'un çözümleyici, Marx'ın kapitalist ekonomi sistemlerine karşıt özgürlükçü tutumuna, bütünleyici ve analizci bütün düşüncelere karşı olmasıdır. Bunun dışında modernizmin temelini oluşturan Aydınlanma felsefesini, dini, rasyonalizmi, idealleri ve Stalinizmi reddeder. Asıl sorun post modernizmin felsefeye ve bilime dolayısıyla evrensel insan aklına kuşkuyla yaklaşmasında ve birden fazla sonuca onay vermesinde ortaya çıkmaktadır. Post modernizmin her konuya aynı mesafede yaklaşımındaki direnç, kitle kültürü ve yüksek sanat, gelenek ve yenilik gibi karşıt kavramların eşitlenmesine daha sonra kaynaşmalarına yol açmıştır.

Karşı anlamına gelen “post” kelimesi post modernizmin büyük ölçüde modernizme karşı bir tepki olduğuna işaret etmektedir. Modernizmin ilkelerinin üçüncü dünya ölkelerinin lehine olmadığı, Batı'nın dayatmacılığının bir göstergesi olduğu bununla birlikte aydınlanmanın ve insan özgürlüğünün evrenselliğı sözünün gerçeklerle uyuşamaması, post modernizme yeterince ortam hazırlamıştır. Ayrıca bir modernizm dönemi projesi olan, insanı merkeze alan ve ümitler vaat eden Marksizm öğretisinin başarısızlığı, daha sonradan post modernizme güç kazandıran büyük tepkiler almıştır. Bununla ilgili olarak Lyotard, Liberal kapitalizmin üçüncü dünya ölkeleriyle batı ölkelerinin aralarındaki farkı azaltacağına arttırdığını, ideolojiye ve sınıfsız bir topluma olan inancı sona erdirdiğini ve modernizmin, yegane ilerlemeciliğinin teknik ve bilimsel yönde olduğunu oysa insanın aydınlanması konusunda tek taraflı kaldığını belirtmiştir.

Post modernizm, modernizm dönemine ait fikirlerin, bir sonuç vermemesini eleştirerek hesaplaşır. Baudrillard post modernizmin bu yönüne daha tarafsızca yaklaşmaktadır .Ona göre siyasetçilerin ve sanatçıların daha önceden yapılmış olanı

taklit etmesi gibi post modernizm de, modernizmden arta kalan yıkıntılarla oynamaktadır. Modernizmin amacı ise geri dönüşümsüz bir yıkım gerçekleştirmek ve yeniden yapılandırmak olmuştur. Post modernizmde son bulan veya yeni kurulan pek çok kavram, sanatsal düşünce veya felsefi görüş aynı anda varolmaktadır. Böylece zaman tanımlaması ortadan kalkar.

3.4. Gündelik Hayatın Estetikleştirilmesi ve Yüksek Sanatın Sonu

Yüksek kültür terimi, Eski Yunan'da akademilerin kurulması ve takibinde yüksek sanat ve alçak kültüre ait sanat arasında belirgin bir ayrımın kabul edilmesiyle belirginleşmiştir. 1600'lü yıllarda akademi İtalya ve Fransa merkezliydi. Rönesans hareketinin yaydığı hümanizm düşüncesi, yüksek kültürün insan figürünü ele alan eserleri majör, ölü doğa ve peyzaj türü resimleri ise minör olarak kabul etmesine sebep olmuştur.⁹ İnsanı merkeze koyan egemen hümanist düşünce sistemi, Tanrı'nın kendisine en yakın varlık olarak yarattığı insanı yüceltmış ve eserlerin bu şekilde değerlendirilmesini öngörmüştür.

Modernizm döneminin başlangıcında, akademinin ayrımcılığına başkaldırı, empresyonistler tarafından gerçekleştirilmiştir. Manet 1832 yılında yaptığı Kırdan Öğlen Yemeği adlı tablosunda manzara ve insan figürünü bir kompozisyon içerisine alarak, majör ve minör öğeleri birleştirmiş, akademi kuramlarının tartışılmasına yol açmıştır. Daha sonra empresyonistler, çoğunlukla insan figürü içermeyen peyzaj resimlerinde gerçekçiliği değil, güneş ışınlarının renklerde yarattığı farklılığı yansıtmayı amaçladılar. Böylece empresyonist sanatçılar doğa konulu resimleri ele alarak akademinin majör ve minör kavramlarının yerlerini değiştirmişlerdir. Bu değişim yüksek sanatın ne ile belirleneceğini ve temsilinin ne olduğu sorularını ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte yüksek kültür ve alçak kültür arasındaki katı sınıflandırma sisteminin yok olma süreci başlamıştır.

⁹ Akay (a), a.g.e., 43 s.

20. yüzyılın büyük tepkisel hareketi, sanat dünyasındaki izlenimciliğin reddedilmesi şeklinde belirmiştir. Bu değişiklik birçok bakımdan sanat tarihinde, Rönesans'tan beri görülen tüm değişikliklere oranla daha derin bir yara açmış ve sanatsal doğalcılık eğilimini temelde etkilememiştir.¹⁰ Kübizm, Konstrüktivizm, Fütürizm, ekspresyonizm ve Dadaizm gibi modern sanat akımları, izlenimciliğin nesnel dünyayı bir ahenk içinde sunmasına karşıt olarak, gerçekçiliği bütün kalıplardan ve düzen refleksinden ayırmıştır. Modern sanat, izlenimciliğin anlaşılmazlığıyla üstü kapalı bir konum edindiği duyumsal estetiğini reddeder. Modern resim ise, Freud'un bilinçaltı kuramlarını referans alan Sürrealizm örneğinde olduğu gibi, duyular dışında bir mantığa dayanır. Sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırlar, ilk olarak Birinci Dünya Savaşı yıllarında, Dadaizm ve Sürrealizm hareketi öncülüğünde belirsizleştirilmeye başlanmıştır. "*Dadaizm ve Sürrealizm modern sanatın sonunu belirleyen iki akımdır.*"¹¹ Dadaizm, sanatı gerçekleştirmeden ortadan kaldırmak istemiş; sürrealizm ise sanatı ortadan kaldırmadan gerçekleştirmek istemiştir.¹²

Sıradan nesnelerin sanatta konu edilmesi söz konusu yüksek sanat ayrımcılığına bir cevap niteliğindedir. Sıradan nesnelerin, Kübizmde farklı açılardan görüntülerinin aynı kompozisyonda birleştirilmesi ve daha sonra bir çok eleştirmence Dadaist olarak görülen kavramsal sanatçı Duchamp'la oldukları gibi müzelerde sergilenmeleri, minör öğelerin sanata katılımlarına ve yüksek kültür ile alçak kültür arasındaki katı farklılığın gittikçe belirginliğini yitirdiğine işaret eder. 1960'lı yıllarda, yüksek sanata tepki gösteren öncü sanatçılar, Duchamp'ın çalışmalarını desteklemiştir. Bu geniş sanatçı grubuna hâkim olan görüş, sanatın müzelerin elitist, mesafeli ve eskimeye yüz tutmuş atmosferinden kurtulması gerekliliği üzerinedir. Sanatın herkes tarafından anlaşılması mümkün olmayan ve kendine özgü bütün nitelikleri, özgünlüğü, tekliği ve bir şeyleri temsili son bulmuştur. Yüksek sanat bu meydan okuma karşısında böylece bir sınıfa olan hitabını ve aurasını yitirmiştir.

¹⁰ Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, 404 s.

¹¹ Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, 149 s.

¹² **y.a.g.e.**, 149 s.

Sanat etkinlikleri, müzelerden çıkmaya, happeningler veya performanslar bünyesinde ifade bulmaya başlamıştır. Sanat, tüketim ürünlerinde, televizyon imgelerinde, insan jestlerinde ve bedeninde, kısacası her yerde ve her şeydedir.

Yaşamın sanata bu şekilde katılarak onu ters yüz etmesi, Paris'teki sanatçıların tavırlarını değiştiren, uzun bir dönemin ürünüdür. 19. yüzyılda Wilde ve Pater estetik yaşantının farklı biçimlere açık olması gerektiğini savunmuşlar ve eserlerinde yaşamı sanatla sentez haline getirmişlerdir. Faucault da modern insanın farklılığına ve farklılıklara olan ilgisine dikkat çekmiştir. Bu düşünsel devrim, özellikle Paris'te öncü sanatçıların yaşam biçimlerini değiştirme isteği meydana getirmiştir. Estetik böylece, yaşama katılan, tüketilen ve şekil değiştiren bir tüketim ögesi haline gelmiş, sanat eserinden alınan hazla birlikte gelen duyuşsal gelişime katkı sağlayan bilgi olma vasfını kaybetmiştir. Çünkü, estetik, bu dönemde yükselen düşünceye göre, yaşamdan alınan ve kalıcılığını yitiren anlık ilgiden başka bir şey değildir.



Resim 1: Pablo Picasso, “Keman ve Üzümler”, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61x50,8 cm.

(Kaynak: moma.org/collection/provenance/items/32.60.html)

Gündelik hayatın estetikleştirilmesinin bir başka yönden gelişimi ise, toplumsal açıdandır. Tüketim kültürüne geçişle birlikte, toplumlar ürünlere ait göstergeler, imajlar istilasına uğramıştır. *“Bu sürecin teorileştirimi, Lucacs, Frankfurt Okulu, Benjamin, Haug, Levebvre, Baudrillard ve Jameson tarafından çeşitli yollardan geliştirilmiş olan, Marx’ın meta fetişizmi teorisinden epey*

yararlanmıştır.”¹³ Meta fetişizmi teorisi, toplumlardaki tüketim saplantısını aydınlatmaktadır. Bu teoriye göre, emekle ortaya konan ve birtakım kategorilere göre etiketlenen meta, arzu ve kimliğin doğal biçimlerini, devamlı satın alma telkinlerinin görsel illüzyonuyla elimine eder. Teori, söz konusu 19. yüzyılın gündelik hayatın sıradan kabul edilmeye başlandığı 1920’li yıllardaki flaneur (aylak) kavramıyla gündeme gelmiştir. Flaneur kavramının tanımındaki, kayıtsızlık, bireysellik, gelenekten kopuş unsurlarıyla şekillenen kimliklerin, kalabalıklar arasında azımsanmayacak sayıdaki varlıkları fark edilmiştir. İçten içe yabancılaşma ve kentleşmenin getirdikleriyle, geçmişe duyulan ilgi bu kavramla su yüzüne çıkmıştır. Aylak kavramı modern kentlerin gelişimiyle değişen dinamikleri, burjuva sınıfının yaşam biçiminin yükselişi, sokakların veya konutların vitrine ve statü göstergesine dönüşmesi karşısındaki modern bireysel insanın doğrudan bir tanımını yapar. Geç burjuva sanatı, bireyselliğe önem vererek, post modern sanatın temeli sayılan “Sanat için sanat” estetik anlayışı içinde yer bulur. Böylece sanatın toplumsal, bütüncül ve estetik ilkeleri ile geçen süreçle birlikte yüksek sanat anlayışının ortadan kalktığı gözlemlenmektedir.

1900 başlarında, Duchamp, sunduğu hazır nesnelerin estetik herhangi bir yargıdan bağımsız olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Buna karşın, hazır nesne sıradan bir nesnenin sanat eserine dönüştürülüp, anlam kazanması veya geleneksel el yapımı nesnenin sıradanlaştırılması olarak yorumlanmıştır. Bu anlamda Duchamp’ın hazır nesnesi “pisuar”, bireysel beğenisi doğrultusunda sanat eserine bakan izleyiciyi çelişkiler içerisinde bırakarak ironik ve toplumsal karşıtı yönlerini deşifre etmektedir.

Duchamp, bir pisuarın sanat yapıtına dönüştürülmesi sorununu ortaya atarak, sıradan nesneyi sanat yapıtına dönüştürmüştür. Sıradan bir nesne sanat yapıtı olabiliyorsa, sokaktaki nispeten daha alt kültürel yapıda sanatla özdeşleşebilir.¹⁴ Böylece, sınıfların belirsizliği ve katı kurallar reddedilmiştir. Post modern dönemde,

¹³ Mike Featherstone, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, çev. Mehmet Küçük, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 118 s.

¹⁴ Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, 3. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, 268 s.

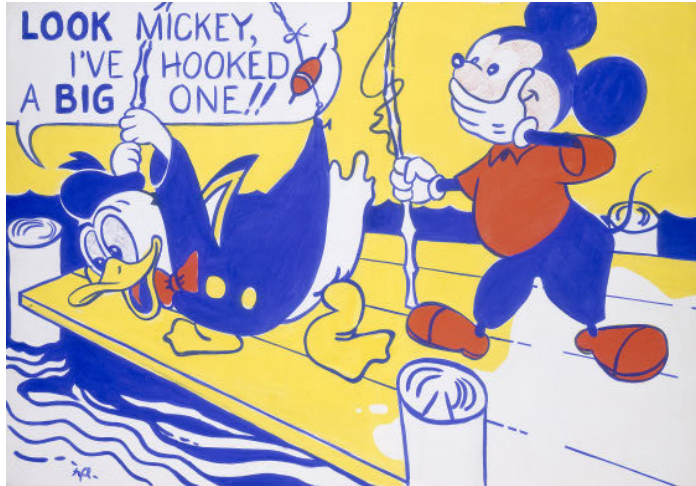
ekonomik gücün belirli bir sınıfın tekelinde olmaması gibi, sanatın da belirli bir kesimin görüşleri doğrultusunda şekil almasının da önüne geçilmiştir.



Resim 2: Marcel Duchamp, “Pisuar”, 1917, Schwarz Galerisi, Milan.

(Kaynak: Osterword, T., Pop Art, 129 s.)

Bunun yanı sıra hazır nesne, yeni nesillerin sanatçıyı ve sanat eserini konumlandırıcı rolüne bir son vermektedir. Sanat eserini nihilist düşünce ile tanımlayan Duchamp’a göre, sanat eseri sanatçının iç dünyasını yansıtmakta estetik duygu gibi başarısızdır. Hatta bir ayna görevini icra etmesi, sanatçının duygusal yaşantısının birebir karşılığı haline gelmesi imkansızdır. Bu yüzden sanat eserini anlamamanın gerektirdikleri ortadan kalkar.



Resim 3: Roy Lichtenstein, “Mickey Bak”, 1961, Tuval üzerine yağlıboya, 121,9x175,3 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington DC.

(Kaynak: <http://www.lichtensteinfoundation.org/lookmickey.htm>)

“1950’li ve 60’lı yıllarda öncelikle İngiltere de, sonra da ABD’de ortaya çıkan bir akım-asıl olarak tüm hiyerarşiyi bozan “Pop-art”, popüler sanat, poplaşma dediğimiz toplumsal dönüşüm- ilk ivmesini kazanır. Pop-art; en gündelik nesne, görünü, ikonları yüksek sanatın içine sokar (çizgi romanın tuvale taşınması örneği). Gündelik yaşamdaki trafik kazaları tuvale geçirilir; Marilyn Monroe, Elvis Presley gibi ilah olarak ortaya çıkan figürler, baskı halinde tuvale yansıtılır; Walt Disney kahramanları yüksek kültürün “peinture”ünün (tuval resminin) içine sokulduğunda karmaşa ortaya çıkar.”¹⁵

Kültürü “yüksek” ve “popüler”, değerli ve sıradan terimleriyle tanımlayan tarafsızlaştırılmış değer sistemi, aynı zamanda pop sanatçılarının çalışmalarını sosyal bilincin ortalama bir seviyesinde sıralamaktadır. Sözde “yüksek” sanatı, banal bir tavırla konu ederek, sanatçıları ve sanatı istek terimleriyle, karmaşık konular, yüksek aura olarak gören popüler önyargıları altüst ederler. Yöntem artık kurulmuş, toplumun imrenmesinin ve şaşkınlığının provoke edilmesini çözmeye başlamıştır. sıradan olan, aniden sanatın keskin hatlarını törpülemiştir. Sanatçılar alt kültürel alana inmiş, özdeşleştikleri, sevdikleri ve nefret ettikleri dönemin gerçek yüzünün sembollerini, imajlarını burada bulmuşlardır. Sanatçılar olarak açıkladıkları konumları arasındaki karşıtlık ve çalışmalarının sıradanlığı, sanatın geleneksel fikirlerini tanımama anlamına gelmektedir: sanat, artık sanatçının olmasını istediği neyse o olabilir.¹⁶

Donalt Kuspit yüksek sanatı şu şekilde değerlendirmiştir: *“Yüksek sanat mutlu azınlığa hitap ediyor olabilir, ama mutsuz çoğunluğa seslenmez. Yüksek sanat onların günlük yaşamlarında karşılaştıkları insanları, yerleri ve şeyleri anlamalarına yardım edemeyecek kadar çapraşıktır kesinlikle.”¹⁷*

Yüksek sanat belki Kuspit’in de ifade ettiği gibi anlaşılabilir ve mesafeli görünebilir. Ancak yüksek sanatı anlamak bilgi birikimi gerektirmektedir. Bilgi ise Postmodern çağda her an her kesimden kişinin ulaşamayacağı kadar lüktür. Dolayısıyla yüksek sanatın karşısında sanıldığından daha büyük bir çoğunlukta bilgi yoksunu çoğunluk bulunmaktadır. Buna karşın, popüler sanat, medya iletişim

¹⁵ Akay, A., a.g.e., 44 s.

¹⁶ Tilman Osterworl, **Pop Art**, Taschen Publishing, Los Angeles, 2007, 46 s.

¹⁷ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, 18 s.

araçları ile tanınırlık kazanır ve bir gösteriye dönüşür, bu sayede izlemek tüm kolaylığıyla, düşünmek ve anlamanın ötesine geçer.

3.3. Post Modern Dönemde Simülasyon ve Sanata Yansımaları

*“Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir.”*¹⁸ Simülasyon, etkin olduğu post modern dönemin belirsizlik ilkesiyle uyumlu olarak, gerçekle sanal arasındaki ayrımı belirsizleştirerek varlık kazanır. Simülasyonun gerçeği manipule etmesini önlemek için bir duvar oluşturan mantığın örgüsü mutlak şekilde simülaklar tarafından aşılmıştır. Modernizmin her şeyi düzenleme ve güvenliği sağlama prensibi, gerçeğin yitimi ile son bulmuştur.

*“Simülasyon uzamı gerçeğe modelin birbirlerine karıştıkları bir uzamdır.”*¹⁹ Simülasyon göstergeleri, aynı zamanda çeşitli önemlilikte bir grup kavramın yerini almıştır. Bu göstergelerin temsil ettikleri kavramın anlamlarının gerçekliğiyle bir ilgisi bulunmaz. Aksine bu anlamı ters yüz ederler. Simülasyon maskesinin ardında görüntülerin, göstergelerin, iddiaların fazlasıyla artması, bilimin güvenilirliği ve hatta ne olduğu sorusunu gündeme getirmiştir. Simülasyonun ve imgelerin imgeler aracılığıyla üretilmesi sürecinin ardında, son derece geniş açılımları olan bir toplumsal, siyasal, kültürel birikim vardır.²⁰

Gerçeğin yitirilişi, popüler kültürün güç kaynaklarından biridir. Medya aracılığıyla tüketicilere arzularının gerçekleşeceği mesajının verilmesi, kitle iletişim araçlarının retin kaygısıyla gerçek olmayan olayları gerçekmişçesine sunması, reklam imgelerinde “ideal” mutlu birey görüntülerinin yer alması tekrar tekrar üretilmesine karşın, aslında gerçeğin hipergerçek boyutudur.

¹⁸ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, 3. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005, 14 s.

¹⁹ Jean Baudrillard, **Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu**, çev. Oğuz Adanır, 3. Basım, Doğu Batı Yayınları, , Ankara, 2006, 69 s.

²⁰ Kahraman, **a.g.e.**, 254 s.

Modernizm döneminde, iletişim mesajının göndermelerle temsil edildiği ve bir aidiyeti olduğu gözlemlenmektedir. Dolayısıyla modern aynı zamanda bir kimlik kazanmış olandır. Modernizm döneminin tam karşıtı özelliklere sahip olan postmodernizm dönemine gelindiğindeyse, simülakr kavramı ile kimliksizleşme süreci başlar. Simülakr, kopyanın kopyasıdır veya Baudrillard'cı bir ifadeyle söylenecek olursa kopyadan daha kopyadır, yani hiperkopyadır.²¹

Platon, eserlerinde görüntü ve onun kopyasını, simülakr kavramına yakın fakat bir o kadar da ayrı bir benzerlikle tanımlamıştır. Platon'un model ve kopya üzerine kurulu olan düşüncesi Sofisler'in eleştirisinde simülakr'dan geçmektedir ve bu görüntü teması Platon'da negatif veri olarak söz konusudur.²² Platon'a göre, bir görüntünün aslının kopyası, onun sadece benzeri olarak kalmaktadır. Kopyanın benzerliği aynı zamanda bir anlam benzerliğidir. Yine de bu benzerlik kopya ve onun aslı arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaz. Platon'un görüşüne göre model alınan, üstün bir fikir, bir mitos, taklit edilse dahi, varlığını kaybetmez ve temsil ettiği anlamın tek taşıyıcısıdır.

Simülakr ise model alınana karşı, onun kopyasını kopya ederek bir meydan okuyuş gerçekleştirir. Böylece anlam benzerliği koşulu simülakrda ortadan kalkar. Simülakr tözsel veya anlamsal benzerliği taşımayan sadece modelin imgesidir.

Modernizmde felsefi altyapılar barındıran sanat eserlerinin varlığı, modernizmin Platoncu düşünceyi modelin kavramsal benzerliğine önem vererek ele aldığını göstermektedir. Postmodernizmde tersine dönüşen bu durumun bilincine varan Nietzsche, model alınan ikondan bağımsız hale geldiğini ve kimliksiz, sayısız kopyaların kaos haline dönüştüğünü belirtmiştir. Kimliksizlik sadece modernizmin bağlılık ilkesine değil, aynı zamanda özellikle Fransız İhtilali'nden sonra büyük bir güç kazanan milliyetçilik ilkesine de bir darbe indirerek, post modern düşüncenin önünü açmıştır. Ayrıca modernizmin kendi içinde tükenen yapısı, simülakra dönüşmüştür. Milliyetçilik ilkesinin hümanizm bağlamında bir

²¹ Ali Akay, **Postmodern Görüntü**, 2. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002(b), 48 s.

²² **y.a.g.e.**, 49 s.

getirisinin olmadığının süreçlerle ortaya çıkması bir anlamda modernizmin amacına ulaşamamasını göstermektedir.

*“Postmodern dönemin sanatsal gerçeğe getirdiği ilk ve belki de en önemli eleştiri, gerçeğin tekilliğinin de doğallığının da kabul edilmemesidir. Postmodern dönemin gerçeği, gerçeğin bir derece üst türevinden kaynaklanır ve bu nedenle de imgesel değil ancak simgeseldir. Simge, yüksekgerçek (hyperreal) bir olgudur.”*²³

Post modernizm, farklı açılardan çoğunluğuyla var olur. Post modernizmde, gerçeğin yerini imajın alması ve zamanın parçalanmışlığının birbirine dönüşmesiyle, hipergerçeklik toplumsal ilişkilere yansır.²⁴ Kültürel öğelerin yeniden üretimi, sanat ve gündelik yaşam arasındaki belirsizliğe ortam sağlamıştır. Yüksek sanat da popüler olanla kaynaşarak, tüketilme amacını taşımaya başlamıştır. Post modernizmde insan ürünü ve insan emeği gibi kavramların önemini yitirdiği görülmektedir. Böylece popüler sanat, mekanik üretimin kolay algılanan biçimiyle insan emeğinin önüne geçer. Bu açıdan akademi kurumları da sarsılmıştır. Çünkü, bilgisayar teknolojilerini anlayan hemen herkes “sanatçı” olabilmektedir. Bütün kavramlarda çok sesliliğe ve ilkesizliğe bağlı olarak belirsizlik vardır. Yüksek kültür kavramında olduğu gibi. Yüksek kültür üreticileri, popüler kültür üreticileri karşısında ekonomik yenilgi almış ve popüler olana dahil olmuşlardır. Böylece hangi unsurların yüksek kültür kapsamında değerlendirilebileceği de belirsizdir. Kitsch belirsizlikle sanata dahil olur.

Post modernizmle sanayileşmenin ve insan bedeninin ötesine geçilmiştir. *“İmajlar ve sesler postmodern insanı bombardıman altında tutar ve idealleştirilmiş hayali insan bedenleri yaratır.”*²⁵ Sanat eserinde insan emeğinin veya öğesinin post modern sanatta yer almamasının nedeni zaten başlı başına bir simülakra dönüşmüş olan birey ve insan etkinliğidir.

Post modern sanatta, ikonlaşmış geleneksel sanat yapıtlarının görünümünün

²³ Kahraman, H. B., a.g.e., 274 s.

²⁴ Kenan Çağan, **Popüler Kültür ve Sanat**, Altınküre Yayınları, Ankara, 2003, 253 s.

²⁵ Kemal Mertli, Siber Kültür ve Postmodernizm, <http://www.istanbul.edu.tr/4.boyut/ilksayi/postmodernkemal.html>, (05.05.2008).

pek çok kez kopyalanır. Bunun için bir dönem kullanılan baskı tekniğinin yerini yeni teknolojilere bırakır. Örneğin, Whitney Bienallerinde, bilgisayar teknolojisiyle Dürer'in İsa'nın çarmıha gelişini kopyalayan sanatçılar, geleneksel sanatın sona erdiğini kanıtlamak istemiştir.²⁶ Ancak ortaya görünümün yeniden üretimi dışında bir şey koyamaz.



Resim 4: Andy Warhol, “İki Mona Lisa”, 1963, Tuval Üzerine İpek baskı, 72,4x94,3 cm, Houston. (Kaynak: www.aiwaz.net/.../double-mona-lisa/gi1622c234)

Baudrillard’a göre: “Çağımızdaki temel hastalığın adı: Gerçeğin üretimi ve yeniden üretimi denen şeydir.”²⁷ Her koşulda geleneksel üretim, maddi üretimin gölgesinde kalır. “Böylece simülasyonun ürettiği hipergerçek, gerçeğin her yerde şaşırtıcı bir biçimde ona benzemesine neden olmaktadır.”²⁹

“Eğer temsil gerçeğinin sonlandığından söz ediliyorsa ve bu, tekabülîyetlerin bittiğini imliyorsa o takdirde bir günümüz sanatının olamayacağını da belki kabul ederek işe başlamak gerekir.”²⁸ Simülasyonun sanata olan en büyük yansıması, sanatın, uzun bir tarihsel süreç sonunda, kendini var eden unsurları yitirmesidir. Sanatçının eserini değerlendirmede temel ölçüt yok olmuştur. Bu yüzden sanatçının

²⁶ Kuspit, **a.g.e.**, 119 s.

²⁷ Baudrillard, 2005, **a.g.e.**, 44 s.

²⁸ **y.a.g.e.**, 44 s.

²⁹ Kahraman, **a.g.e.**, 204-205 s.

kısa bir süreliğine de olsa var olabilmesi sansasyon yaratabilecek haberlerine ve kişiliğine bağlıdır. Öte yandan ilkesizliğin bir sonucu olarak, ileri teknoloji ürünlerinin sanatsal yetenek, duyarlık ve özveriyi önemsizliğe indirgemesinin önü açılmıştır.

3.3.1. Tüketim Toplumunda Sanatın Ticarileşmesi ve Kitsch

1950'li yıllarda, farklı toplumsal kesimlerden kitleler, çevrelerindeki popüler kültür ürünleri olan nostalji göndermeleriyle dolu Kitsch ürünlere, reklam sembollerine, televizyon eklerine ve çizgi romanlara bağımlılık derecesinde ilgili hale gelmişlerdir.³⁰ Kısa zamanda, anlamsız gibi görünen bu ilgi, sanat gibi nispeten daha özgün bir alana da yansımıştır. Kitsch, gündelik yaşamın her anını işgal etmeye başlamıştır. Kitsch, hatıralar ve kitle medyasının görselleri, ticari mallar ve paketleme endüstrileri sadece sanatın konusu olmakla kalmamış, aynı zamanda müzelerde de biriktirilmişlerdir.³¹

Kültür, 1950'li yıllardan sonra, görselleşmeye başlamış, bir imaj yığını haline gelmiştir. Çok kısa sürelerde etki yaratan sayısız imge, birçok farklı kültürden göndermeler taşır. Kitsch her yerededir. Ayrıntılar üzerinde odaklanan simülasyon, kopya, sahte, basmakalıp nesne olarak tanımlanabilir.³² Kalıplarla seri üretilmiş süs eşyaları, bu türden ticari ürünler de Kitsch kategorisine girer.

Kitsch'in varlığı, toplumsal sınıfların değişkenliğine bağlıdır. Sanayiye dayalı toplumlarda sınıfsal değişimler çok sık yaşanmaktadır. Toplumsal tabakalar sınıf atlamayı düşlemekte ve varlıklarını göstergelerle belirtmek istemektedirler.³³ Bu yüzden, Kitsch herkesin beğenmesini gerektirecek özellikleri yüklenmelidir. Örneğin bu özellik kırsal kültür ve kent kültürü öğelerinin bir tür harmanlaşması olabilir.

³⁰ Osterworl, **a.g.e.**, 8 s.

³¹ **y.a.g.e.**, 8 s.

³² Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları İstanbul, 2004, 136 s.

³³ Kahraman, **a.g.e.**, 221 s.

Fakat söz konusu bileşim, birbirinden çok farklı biçimler alır. Bu tıpkı, farklı açılardan görünümünün bir karede toplanmasına benzer. Anlamsız ve ilgi uyandırıcı özellikleriyle Kitsch, algılar tarafından kabul edildikten sonra Kitsch olmayan, önyargıyla daha kolay ayırt edilir. Kitsch'ın yüksek sanatı elimine eden işlevlerinden biri de budur. Sanat artık izleyiciye ulaşamamaktadır. İzleyici sanatı marjinal bulur ve onu anlayacak duyarlığa sahip değildir. İzleyici, kendisine sunulan görseller gibi, her şeyi iki boyutlu, bir ekrandaymışçasına algılama eğilimindedir.

Kiç tüketicisi, tükettiği ürünün bir şeyi gösteriyor, imliyor olmasını sever. Yani, nesnenin kendisini sever. Fakat kiç tüketicileri, bir kiç ürünü beğendiklerinde bir estetik sunumu beğendiklerini sanarak kendileriyle gurur duyarlar. Kiç ürünlerinin, tüketim aşamasında özel bir önemle ele alınmasındaki gerçek budur. Oysa beğendikleri, zaten bildikleri, yaşadıkları şeylerdir.³⁴

Öte yandan tüketim toplumunun sistemini ayakta tutabilecek tek şey taleptir. Bu da Kitch'in kapitalist sistem ürünü olduğu tezini destekler. *“Dwight MacDonald'a göre: “Kitle kültürü yukarıdan dayatılmaktadır. İşadamlarının tuttuğu teknisyenlerce üretilir; izleyicisi, katılımı satın alma ya da almama seçiminden ibaret olan edilgen tüketicilerdir.”*³⁵ Popüler kültür mekanizması tüketici kimliğini oluşturmak için hiçbir sınıfsal ayrım gözetmez. Bu sebeple Kitsch üretimi her zaman çoğalma imkânı bulurken, yüksek kültür ürünleri sayıca azalır.

Yeniden çevrim ve yüksek gerçek Kitsch'i tanımlayan iki temel kavramdır.³⁶ Örneğin moda döngüsü; *“Moda döngüsü için çoğu zaman kullanılan bir metafor, denizdeki dalgalar benzetmesidir.”*³⁷ Yeni olarak lanse edilen aslında döngünün bir parçasıdır.

³⁴ Kahraman, **a.g.e.**, 217 s.

³⁵ Herbert J. Gans, **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**, çev. Emine Onaran İncirlioğlu, YKY, İstanbul, 2005, 44 s.

³⁶ Kahraman, **a.g.e.**, 221 s.

³⁷ Fred Davis, **Moda Kültür ve Kimlik**, çev. Özden Arıkan, YKY, İstanbul, 1997, 120 s.

Rönesans döneminden 19. yüzyıla değin, dinsel, milliyetçi ya da mitsel öyküler, farklı ressamıar tarafından defalarca işlenmiş ve klişeleşmiştir. Rönesans ve gelişmekte olan kapitalizm aynı koşullarda ortaya çıkmıştır.³⁸ Post modern endüstrileşme dönemiyle, özellikle Rönesans dönemi eserleri, yeniden üretilerek, tüketim nesnesi haline gelirler. Tüketim toplumunda sanat artık eşsizliğini, bir örneklğini yitirmiştir. Sanat tarihinde dönüm noktasını temsil eden her eser, mekanik çoğaltımla, dekorasyon amacına yönelik olarak üretilmektedir. Kitlelerin bunlara yoğun talep göstermesinin dışında, daha düşündürücü olarak, bazı sanatçılar da baskı gibi tekniklerle ürettikleri imgeleri çoğaltırlar. Sanat eseri kopyalarına böylece her sınıftan kişi ulaşabilir veya satın alabilir. Sanatın ne olduğunu belirsizleştiren etmenlerden biri budur. Çünkü her yer, kopya sanat eserleriyle dolup taşmaktadır. Sanat eserinin bu şekilde anlamını kaybederek, sadece görüntülere dönüştüğü söylenebilir. Geçmişin büyük yapıtlarının bugün için bir kültür kriteri olamayacağı manipölasyonundan, sanatın, edebiyatın ve kültürün bugün nasılsa öyle bir şey olduğunu empoze eden bir düşünce vardır.³⁹ Kitleler olayları ve her şeyi ekrandan ve yüzeyden algılamaya yönelik bir eğilime sahiptir. Dolayısıyla sanat ve önemli yapıtlar bir görüntü olmaları dışında bir şey ifade etmez.

Alman eleştirmen Stephan Schmidt Wulfen'e göre, 20. yüzyılda sanatçının amacı, simölasyon yoluyla "güzel görüntü"nün elde edilmesidir. Aşkın veya geçmişe ait "güzel", kopyalarla çoğaltılır ancak yarattığı etki gerçek ve görüntünün ayrımını imkânsızlaştırır.⁴⁰

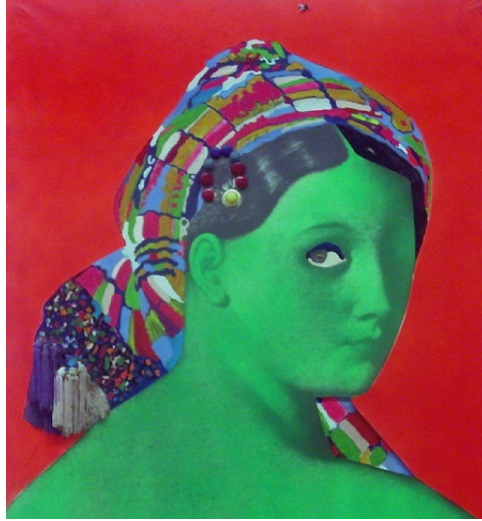
³⁸ Akay, 2002(a),a.g.e., 112 s.

³⁹ Göksel Aymaz, "Kültürün Ölümü", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı. 565, 2006, 43 s.

⁴⁰ Beral Madra, Modern'den Postmodern'e, http://www.felsefekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_modernden_postmoderne.html, (15.05.2008).



Resim 5: Jean Auguste Dominique Ingres, “La Grande Odalisque”, 1814. (detay)
(Kaynak: www.artrenewal.com)



Resim 6: Martial Raysse, “La Grande Odalisque”, 1964.
(Kaynak: www.insecula.com/oeuvre/O0016517.html)

Modernizmin ki diye tarif ettiği ticari kültürün sanat alanında kullanımının ilk ve yaygın rnekleri Pop Sanat’la birlikte başlar.⁴¹ Pop Sanat’a dahil olan çalışmalarda, geçmişe özgü yapıtların yeniden üretimle sunulması sıkla karşılaşılan bir durumdur. Bunun sebebi, estetik kaygıdan çok, sanat eserlerinin, toplumsal belleğe yerleşip izleyicide kanıksanmasıdır. Bu eserler, Kitsch’in yarattığı benzer bir

⁴¹ Mehmet Aşlışen, “Postmodern Süreçte Kitsch Olgusu”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eyll Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü), 2006, 90 s.

etkiye sebep olur. Çünkü Pop Sanat'ın konusunu oluşturan Cola ve Brillo kutuları, afişler ve reklam fragmanlarından bir farkları kalmamıştır. *“Yüksek modernizmin ve sanatın saflaştırma teorisinin kuramcısı olan Greenberg tüm popüler kültür ürünlerini ve figüratif eğilimleri küçük olarak kabul etmiştir.”*⁴² Greenberg, çeşitli ilkelerin oluşturduğu bir tekilliği savunmuştur. Oysa Pop Sanat, dönüştürülebilen, tekrarlanabilen ve kıyaslanan bir alan arayışı içinde bulunarak, Greenberg'in düşüncesinin karşıtıdır. Bununla birlikte, toplum_yüksek statüden kişiler de dahil olarak_ tüketimci gündelik yaşamın Kitsch öğelerini kolayca benimsemiştir. Sanatçılar, eleştirmenler, öğretmenler ve profesörler çevrelerini popüler kültürün sanat nostaljisiyle, Kitsch reklam sembolleriyle kuşatmışlardır. 1960'ların toplumu, çağın aurasının biçimini oluşturan Kitch'in bu eğlendirici ve gürültülü estetiğini kriter olarak algılamıştır. Pop Sanat'ın aldığı riske rağmen, tutunabilmesinin sebebi budur.

Pop Art'ın Avrupa'da bir dengini yaratma yönündeki girişimler- bir süreliğine Londra'da ortaya çıkan bağımsız Pop tarzı dışında- Amerika'daki orijinalleriyle karşılaştırıldığında genelde zayıf ve uzlaşmacıdır. Martial Raysse (1936-) gibi Fransız pop ressamının çalışmaları, genellikle fazlasıyla kendinin bilincinde, imgelemeleri çoğunlukla yüksek kültürün yerleşik ikonlarının sıradan parodisi olan çalışmalardır.⁴³ Martial Raysse'in, “La Grande Odalisque” çalışması İngres'nin aynı adlı eserinin bir parodisidir. Wesselmann da çalışmalarında İngres'nin kompozisyon bilincini uygulamıştır. Fakat bu altın ilkelerden, gündelik yaşama katılmaya çağrıda bulunan tablolar için yararlanılmıştır Warhol'da Sandro Botticelli'nin Venüs'ün Doğuşu eserini iki boyutlu formlarda baskılarını üretmiştir. Warhol, bu eserin çok çeşitli renklerde baskılarıyla sanat tüketicilerine istediklerini seçme ve alma seçeneği sunar. *“Artık kitle üretimiyle bağlantısı kurulan bu zarif biçimler aynı çekiciliklerini yine korurlar; Ama bunu kullandıkları yer bu kez süper-markettir.”*⁴⁴ Sanatçılar bu eserlerin baskı kopyalarını üreterek, kapitalist üretime

⁴² a.g.e., 28 s.

⁴³ Edward Lucie- Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, çev. Ebru Kılınç, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 1996, 264 s.

⁴⁴ y.a.g.e., 296 s.

göndermede bulunurlar. Mona Lisa ve Van Gogh'un eserleri, dekorasyon tüketimi amacıyla milyonlarca kez üretilmektedir. En çok çoğaltılan sanat yapıtlarından biri olan Van Gogh'un Ay Çiçekleri tablosu aynı zamanda dünyanın en pahalı tablolarından biridir.⁴⁵

Warhol'un Campbell çorba konservesi resminin, bireysel yetenek (veya deha) faktörü bir kenara bırakılırsa, yarattığı etki, yeniden üretilmiş veya "orijinal" halde, tamı tamına dünyanın en fazla çoğaltılmış imajı olan MonaLisa'nın ürettiği etkiyle karşılaştırılabilir. Ne var ki bu ikonların her ikisi de, kendi yaygınlıkları ve tanınırlıkları yüzünden, duygu ve titreşim uyandırma yeteneğinden, her sanat eserinin onsuz olmaz özelliği olarak görülen keşfedilme ve değerlendirilme potansiyelinden yoksun bırakılmıştır. İkisi de kendi kendilerinin hissiz ve saydam imgeleri haline gelmiştir.⁴⁶ " *Ve eğer Mona Lisa, hafif kitschimsi bir mitos ve gizem unsuru, gülümsemesinin efsanevi bilinmezliği sayesinde evrensel bir tanınmışlığı yaşıyorsa, Warhol'ın tabloları da benzer bir giz_ dahi şarlatan mı?- sayesinde yaşamaya devam edeceklerdir.*"⁴⁷

Post modern sanatın genel tutumu Warhol'un bakış açısıyla paraleldir. Post modern görüş bilinç dışının dışavurumuna, özgün formu oluşturabilecek yaratıcığa ve de orijinallığe inanmamaktadır. Sanatçının yaratıcı yönüne ilişkin bir güvensizlik dikkat çeker. Böylece, orijinallığı taklit eden röprodüksiyonun mekanik üretimi yüceltilir.⁴⁸ Röprodüksiyon sadece imgelerde değil, yaşamın kendisindedir. İmaj, ses ve görüntü yığınları, bireyin yaşantısına olan egemenliğini rüyalar ve arzularla da sürdürür. Burada yeniden üretilir. Öte yandan, idealmiş gibi sunulan popüler film yıldızlarının yaşamının veya filmlerin kitlelerce taklit edilmeye çalışılması yaşamın bir tür yeniden üretimidir.

⁴⁵ Teknolojik Gelişmeler ile Dönüşen Fotoğraf Kavramı, <http://members.tripod.com/tolgason/makale.doc>, (12.03.2008).

⁴⁶ Gilbert Adair, **Post Modernci Kapıyı İki Kere Çalar**, çev. Nazım Dikbaş, 2. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, 114 s.

⁴⁷ **y.a.g.e.**, 114 s.

⁴⁸ Kuspit, **a.g.e.**, 155 s.

Post modernitenin popüler kültürel bütün olguları yüksek bir değer olarak görmesiyle, ilgiler Andy Warhol gibi Jeff Koons'un çalışmaları üzerine de çekilmiştir. *“Koons'un işleri, popüler kültürün en bilindik imajlarına dayalı bir “Banallik Gösterisi”ni oluşturmaktadır.”*⁴⁹



Resim 7: Sandro Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1485, Tuval Üzerine Tempera, 172,5x278,5 cm, Uffizi Galerisi, Floransa. (detay) (Kaynak: www.artrenewal.com)



Resim 8: Andy Warhol, “Venüs’ün Doğuşu”, 1984, Kağıt Üzerine Baskı, 81x 111 cm. (Kaynak: www.artbrokerage.com)

Sanatçı, burjuva sınıfının Kitsch beğenisini eleştirmektedir. Çalışmalarının Rokoko üslubunu taklit eden yönleriyle ilgi çekicilik ve aynı zamanda aşırı abartılı sunum ve parlaklıkla da itici olma özelliklerini bir arada bulundurur. Fakat daha

⁴⁹ Rıfat Şahiner, Jeff Koons ve Banallik Üzerine, [http://www.rifatsahiner.com/New_Folder\(2\)/jeff.koons.pdf](http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/jeff.koons.pdf) , (11.03.2008).

büyük ölçüde Kitsch'in ilgi uyandırıcı yönleriyle etkilidir. Çünkü; İnsanlar güzellikleri yalnız sivri, şişkin, süslü püslü olarak sever. Saf ve sade olanlar gözlerinden kolayca kaçacaktır.⁵⁰ Koons'un Michael Jackson ve Bubbles ile Köpek Balon adlı eserleri bu savı destekler.



Resim 9: Jeff Koons, “Michael Jackson ve Bubbles”, 1986.

(Kaynak: www.newyorker.com/online/2007/04/23/slideshow)



Resim 10: Jeff Koons, “Köpek Balon”, 1994.

(Kaynak: http://www.metmuseum.org/special/koons_roof/view_1.asp?item=0&view=1)

Köpek Balon”, oyuncak bir köpeğin şeklinde kıvrılmış balonlara benzer şekilde yapılmıştır. Bu formdan çok daha büyük olarak, çok fazlasıyla yansıtıcı ve pırıltılı yüzeyi, bir çocuğu sevindirebilecek fakat aynı zamanda herhangi bir Freud

⁵⁰ Montaigne, **Denemeler**, çev. Sabahattin Eyüboğlu, 27. Basım, Cem Yayınevi, İstanbul, 1996, 333 s.

öğrencisini de büyüleyebilecek gerçek bir balon görünümünü verir.⁵¹

Warhol gibi Jeff Koons'un da tüketim sistemi göstergelerini oldukları gibi alması, bilinçlice sanat eserini Kitsch konumuyla özdeşleştirir. Duchamp, sanat eserinin ticari unsurlarca belirlenmesi ve sadece satın alınan bir meta olarak görülmesine olan tepkisini, sanat eserinin yerine hazır nesneyi üreterek vermiştir. Jeff Koons ise bunun gibi sarsıcı veya karşı koyucu bir tepkiden son derece uzaktadır. Çalışmalarında post modernitenin orijinalliğin yitimine tanık olunmaktadır. Toplum bilinçsizce Kitsch formların estetiğini benimseyerek, estetik yaşantı ve vizyonunu yüzeyselleştirmiştir.

Kitsch yabancılaşmış toplumun bir ürünüdür. Bireyin yabancılaşma duygusunu gideren, sanal, sahte yaşantılar ve duygular içeren alternatif bir boyuttur. Bunun sebebi, kitlenin, statü ve gücün paranoya zaferiyle elde edildiği, mekanik olanın yüceltildiği bu çevreden kurtulmak için bir çeşit kaçış refleksi göstermesidir. Elbette bunun için bireyin ürettiği; alışveriş veya sürekli TV izlemek gibi daha farklı savunma mekanizmaları da vardır. Ancak Kitsch, bunun ötesinde kültürel bir olgudur.

⁵¹ Jeff Koons on the Roof, http://www.metmuseum.org/special/koons_roof/more.asp, (20.3.2008).

4. BÖLÜM

POP SANAT

4.1. Tarihsel Süreç Bağlamında Çıkış Noktaları ile Pop Sanat

On sekizinci yüzyılda sanat eseri sadece resim, heykel, mimari ve müzik alanlarında kabul edilmiş ve bu kesin değerlendirmenin dışındaki öneriler tartışmasız olarak reddedilmiştir. Daha sonra 19. yüzyıl sanat estetiği, belirlenen sanat alanlarını incelemiş ve 20. yüzyılda bu tutumun daha bütüncül bir denge içerisinde yeniden temellendirilmesini sağlamıştır.

On sekizinci yüzyılın sanatı katı bir biçimde sınıflandıran sistemi, yüksek sanatın destekleyicilerinin popüler seyirci kitesinden ayrımlarını ifade etmeleriyle birlikte uzun bir süreç sonunda geçersiz kılınmıştır. Bu dönemde güzel sanatlar ve popüler sanat arasındaki etkileşim sayıca fazla olmamakla birlikte, net bir tanım kazanmamış fakat halkın yeni ortak beğenilerinin estetik noksanlığı konusunda endişelere yol açmıştır. Daumier'in bağımsız eserleriyle politik çizimlerinin mesajları arasında değişim gerçekleştirmesi, Goya'nın politik basını için resimler yapması, Toulouse-Lautrec'in hazırladığı posterlerin Paris sokaklarındaki sayfiyelerde yer alması, sanatın, popüler alana dâhil edilmesinin bireysel örneklerindendir. Popüler sanata ilk tepkiler, genellikle seçkin bir sınıfın kabullenici olmaktan çok direnç gösteren katı bir tutumu şeklinde belirmiştir.

On sekizinci yüzyıldan itibaren bağımsız estetik ve sanat tarihi disiplinlerinin büyümesi, süreli literatürün gelişmesi, bağımsız bir meslek olarak eleştirilenlerin, akademilerin, sergilerin ve özgül sanat üretim ve yayın bölgelerinin stüdyolar, galeriler, sanat okulları üniversiteler, müzeler vb. ortaya çıkışı söz konusudur.¹

Aynı zamanda, 18. yüzyıldan itibaren başlayan iletişim araçlarının keşfi ve gelişimine paralel olarak, popüler sanat mekanikleşerek çoğalmış, tüketim mekanizmasına bir ölçüde talep ve hız kazandırmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısına

¹ Mike, Featherstone, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, çev: Mehmet Küçük, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 78 s.

gelindiğinde ise teknolojik gelişmeler, özellikle sanayileşen toplumların tüketim toplumları haline gelmesine yol açmıştır. Tüketim toplumunun standartlaşmış yaşam biçimi, 20. yüzyıl başında ABD'nin tüketim sistemlerinin, Batı Avrupa'ya ve daha sonra sosyalist ülkelere yayılmasıyla birlikte, küresel kutuplaşmayı ortadan kaldırmıştır. Bu süreç, sanayileşmiş ülkelerin yeni tüketim kaynakları elde etmek amacıyla üçüncü dünya ülkelerinin toplumlarını da tüketime özendirmesi ve değiştirmesi ile devam etmiştir. Böylece üçüncü dünya ülkeleri de, kitle iletişim araçları ile sürekli bir ideal olarak gösterilen tüketime dayalı yeni bir kültürü benimsemişlerdir. Bunun yanı sıra toplumsal yapısı değiştirilerek yeni bir sorunla daha karşı karşıya bırakılan üçüncü dünya ülkeleri, sanayileşme evrimini gerçekleştirmiş ülkeler tarafından bilgisizlikle, cahillikle suçlanmıştır.

“ ‘Yirminci yüzyıl’ tıpkı ‘on dokuzuncu yüzyıl’ın 1830’lardan sonra başlamış olması gibi; Birinci Dünya Savaşından, yani yirmili yıllardan sonra başlar.”² 1920’li yılların sonunda, özellikle Amerika’da meydana gelen ekonomik kriz, kaygıyla birlikte koşulların değiştirilmesi gerektiği bilincini uyandırmış ve böylece 1930’lu yıllara toplumsal, eleştirel gözlemler ve davranışlar damgasını vurmuştur. Zor koşullarla geçen bu dönemde, burjuva sınıfının devrimci özelliğinin yitimi, otoritenin ve makineleşmenin model alınması, ikiye bölünmüş iktidar söylemleriyle kitle toplumuna kademeli geçiş sürecinin başlaması, kaçınılmaz olarak gerçekleşen değişimlerden bazılarıdır.

Akademi kurumlarının, müzelerin veya galerilerin sanatı belirli kurallar ve kalıplar içerisinde sınırlandırmasına ve sanat eserlerini kutsal bir nesne olarak göstermelerine karşı ilk öncü tepkiler, 1920 yıllarında gerçekleşmiştir. Bu olgu post modernizmin 1920’li yıllara dayandığı düşüncesine sebep olmuştur. Daha sonra 1960’lı yıllara gelindiğinde sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırlar kalkmış, müzelere ve akademi otoritelerine olan direnç, 1920’li yıllardaki tepkilerden daha baskın ve çoğulcu olmuştur. Yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki keskin ayrımlar sanatın her yerde varlık kazanmasıyla, ulaşılmaz, kutsal niteliğini

² Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, çev: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, 402 s.

kaybetmesiyle birlikte belirsizleşmeye başlamıştır. Bu belirsizleşmeye en büyük tepkiyi yüksek kültür savunucuları vermiştir. 1960 yıllarında ise yüksek kültürün yükselen tepkisi, pop sanatın oluşumuna zemin hazırlayan karşıt kültürel kopuşa sebep olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, kitle iletişim araçlarının teknik açıdan gelişmesi ve seyirci kitlesinin sıra dışı ilgileriyle halk iletişiminin güçlenmesi, popüler kültürün hızla ve kolaylıkla yaygınlık kazanmasına yol açmıştır. Böylece çoğunlukla değişmeyen ve aşılamayan mesaj birikimlerini empoze ederek, yeni bir film toplumu oluşmuştur. Popüler kültür ürünlerinin şehir merkezlerinde, kalabalık bir kitle tarafından tüketilmek üzere üretilmesi, popüler kültürün toplum normlarının, bireylerin ve toplumsal iletişimin belirleyicisi olma konumuna erişebilmesine ve imajlardan oluşan sosyal bir ağ haline dönüşmesine sebep olmuştur.

20. yüzyılda, özellikle reklamlar, filmler ve televizyon bireyler üzerinde, tekrarlanan sloganlarla birlikte sunulan logoların ve imajların hakimiyetini kurmuştur. Bu yüzyıldaki sanat anlayışı da, daha önceki yüzyılların estetik yargılarını bir kenara bırakmıştır. Sanatçılar teknolojinin sunduğu kolaylıklardan yararlanmış, tüketim nesnelerini kullanmıştır. Marcel Ducamp'la başlayan tüketim kültürüne tepki gösterilmesi ve kullanım nesnelerinin sanat nesnesi olarak kullanılması Schwitters'le devam ederek Warhol, Hamilton, Wesselmann, Rauschenberg, Beuys gibi sanatçılarla devam etmiştir.³

1945-1965 döneminde sanat dünyasında iki yeni olgunun kendini kabul ettirdiği görülmüştür. Bunlardan biri, bir Amerikan resim okulunun ortaya çıkması, öbürüyse New York'un sanatsal yaratının uluslar arası merkezi olarak sivrilmesidir.⁴

İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatsal çalışmalar New York ve Paris'te eş zamanlı olarak devam etmiştir. ancak New York'ta müzecilik anlayışının dikkatle uygulanması, daha fazla izleyicinin katılımı ve bölgenin sunduğu olanaklar sanatın

³ Mesut Yaşar, Tüketim Toplumu ve Sanat İlişkisi, <http://www.e-sosder.com/dergi/16114-121.pdf>, (03.10.2007).

⁴ Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, 6. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 346 s.

merkezinin Paris'ten New York'a kaymasına sebep olmuştur. Aynı zamanda daha fazla izleyicinin etkinliklerdeki aktifliği, eleştirel zenginliği sağlamıştır. Elbette Paris'in ve diğer Avrupa kentlerinin sanatın 1950 ve 60'larda geldiği noktada bilimsel gelişimine katkısı açıktır. Fakat savaş sonrasında kitle iletişim araçlarının yarattığı toplumsal dönüşümün bir benzeri de sanatın merkezi değişimiyle yaşanmıştır. Bundan önce sanatın merkezi kabul edilen Paris'te tanınırlık kazanmış belirli sanatçılar desteklenmiş, ve sanatsal akımlar Fransızca'ya uygun olarak adlandırılmıştı. New York'un sanatçılar ve izleyicileri tarafından daha çok talep görmesiyle birlikte, Amerika çağdaş sanatın onaylayıcısı konumuna ulaşmıştır. Meydana gelen iki büyük akım olan Pop Sanat ve Optik Sanat da, İngilizce adlandırmalarıyla kabul edilirlilik kazanır.

1961'de ise, yirminci yüzyılın son hareketi sayılan Fluxus akımının temelleri oluşturulduktan sonra 1962'de ilkeleri belirlenerek kabul edilmiştir. Fluxus, sanatın salt ticari nitelik kazanmasına tepki gösterirken, Dadaist düşünce sistemini devam ettirmiştir. Bu durum Fluxus akımının post modernist görüş belirttiği ve aynı şekilde başarısız olduğu veya amacına ulaştığı konusunda da kuşkulara ve tartışmalara yol açmıştır.

Pop Sanat düşüncesinin meydana geldiği 1960'lı yıllar, bu açıdan bir yanda çağdaş yaşamın makineleşme, toplumsal izolasyon süreçleri ile gösteri ve göstergeler unsurlarına tepki olarak doğan karşıt direniş kültürlerinin verdikleri mücadeleye sahne olmuştur. Pop Sanat kapsamında kabul edilen çalışmalar 1960 başlarında üretilmesine rağmen, tam olarak tanımlamasını Yeni Gerçekçiler sergisinden sonra kazanmıştır. Bu eserlerde, sanatçıların içerik yönünde ortaklığı ve buna karşın üslup olarak farklılıkları dikkat çeker. Bu farklılık bir bakıma, 1960'lı yılların kritik sürecinin, her sanatçının bireysel olarak kendi koşullarıyla üstesinden gelebilmesiyle ilgilidir.

“‘Pop’ sözcüğü, sanat etkinliklerinde geniş bir alanı kapsar. Bu sayısız etkinliklerin paylaştığı ortak yön kitle iletişim imgelerine dayanmaları ve bazen de aynı yaratma sürecinden geçmeleridir. Bu yeni akım için başka pek çok isim önerilmiştir. Bunlardan ‘New Vulgarianism’ (Yeni Bayağılık, Adilik), eleştirmenlerin duyduğu tiksintiyi ifade ederken, ‘Yeni Gerçekçilik’ ve ‘Yeni Dadacılık’ gibi isimlerle bu akımların sanat tarihiyle olan bağlarını vurgular. ‘Pop’ isminin tutunmasının nedeni, televizyon, radyo, gazete gibi kitle iletişim araçlarına ilgiyi çekmesidir. Kitle iletişim araçları (televizyon,

radio, gazete, dergiler vb.) başka hiçbir sanat akımında görülmemiş bir katılımla, Pop Art adlı bu hareketin gelişmesine destek olmuştur.”⁵

“Pop Art terimi, modern olan, sanayiye ve toplum bilimine ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucaklar.”⁶

Avrupa ve Amerika’daki sanatçıların herhangi bir akıma dahil olmaması, soyut sanata karşıtlıkları, alışılmış kalıpların yıkıldığı 1960 yıllarında yeni bir bilincin belirmesine yol açmıştır. Oysa soyut sanata yönelik bu tepkiler 1950’li yıllarda netlik kazanmasa da, temellenmiştir. 1950 yılında soyut, geometrik ve non figüratif anlayışta sanat çalışmaları yapılmaktaydı. Bu dönemde bir grup sanatçı, çoğunluktan farklı alanlarda araştırmalar yaparak yeni ve gerçekçi üsluplar geliştirmişlerdir. Yeni beliren bu anlayış 1955 yılında Yves Klein’in açtığı tartışmalar yaratan sergiyle somutluk kazanmıştır. Bundan başka Hains ve Villegle, 1946 yılında başladıkları yırtıklı afiş çalışmalarını izleyiciye sunmuşlardır. Yves Klein’in, *La Minute de Verite* si (Colette Allendy, 1956), mavi dönemi ve ünlü Boşluk sergisi 1958’de Iris Clert galerisinde izlenmiştir.⁷

Bunu takiben Amerika’da Dadaizm’in zirveye ulaştığı bir dönemde, Rauschenberg, resimde soyut anlatım tarzının yetersizliğini ifade etmiş, soyut sanatın sanatçının anlatmak istediklerini tam olarak karşılayamadığını eleştirmiştir. Bu ifade, Rauschenberg’i yeni arayışlara yöneltmiştir. Böylece, sanatçı çevresindeki dokümanlardan elde ettikleriyle kolajlar oluşturmuş, bir anlamda ready made’in sanata katılmasını sağlamıştır. Bu kolajlar, daha önce yapılanların bir sentezinin yarattığı devrimdir. Örneğin sanatçının kolajlara dışavurumcu eserleri üzerinde yer vermesi, daha sonra başka sanatçıları kübist resimlerin üzerinde kolaj uygulamaları konusunda esinlendirmiştir.

⁵ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, 289 s.

⁶ Batur, **a.g.e.**, 347 s.

⁷ **y.a.g.e.**, 347 s.

Rauschenberg, Jasper Johns ile New York'ta bir dönem birlikte çalışmış ve bir grup sanatçı ve heykeltıraş yeni üsluplarıyla etkilemişlerdir. Hazır ve sıradan nesnelerin estetikleştirilmesi, daha sonra Wesselmann, Rosenquist ve Jim Dine gibi sanatçıların da bu doğrultuda eserler vermesine yol açmıştır. Sanatçıların sanatı ele alışlarındaki bu sentezleme, esinlenme ve etkileşim Paris ve New York karşıtlığını ortadan kaldırmıştır. Paris'te Yeni Gerçekçi sanatçıların New York'a gelerek Dadaist sanatçılarla ortak sergiler açmaları, resim sanatı alanına zenginlik ve hareket kazandırmıştır. Düşünce alışverişinin yoğunluk kazanmasıyla, yeni figüratif bir anlayış çerçevesinde evrensel ve yaygın bir üslupla karşılaşmış ve bu üsluba Amerika'da, ilk olarak 1955'te Lawrence Allowey tarafından kullanılan "pop" kelimesinden türetilen pop art yani pop sanat adı verilmiştir. Bir İngiliz eleştirmen olan Lawrence Allowey, "pop" kelimesini belki de yenilik, hız ve neşeyi ifade eden yönüyle İngiliz sanatçılarının çalışmalarını çözümlerken kullanmıştır. Bu kelimeyle Amerika'daki söz konusu sanatsal hareketin isimlendirilmesi ise, 1960'lı yıllarda "pop" teriminin Amerikan eleştirmenlerce yeniden ele almasına dayanmaktadır. Oluşturulan pop art terimi, günlük Amerikan yaşam tarzını anlatan pek çok şey için sıklıkla kullanılmıştır. Pop sanat akımı, Amerika'da başlayarak hızla Avrupa'ya yayılmış, ilk başta İngiltere'de bir katılım sağlamıştır. Fakat özellikle Paris'te yeni gerçekçilik anlayışının felsefi boyutuyla eleştiriler almasına yol açmıştır. Pop sanat hareketinin yayılmacı hızının başarısı gibi, Pop art terimi de, ilk kullanıldığı dönemlerdeki gibi geri dönüşümsüz olarak her şeyi kapsamaya başlamıştır.

Yeni-gerçekçiler, birleştirmeciler, neo-figüratifler, naratif ressamlar, hepsi de pop terimi altında toplanmıştır.⁸

*"Pop Sanat biri İngiltere'de, (Peter Blake, Richard Hamilton, Allen Jones, Ron Kitaj, Eduardo Paolozzi, Richard Smith; İngiliz Pop Sanatı); diğeri ABD'de (Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Andy Warhol, Tom Wesselmann; Amerikan Pop Sanatı) ortaya çıkan iki farklı ama koşt hareketi belirler."*⁹

⁸ Batur E., a.g.e., 350 s.

⁹ Çağatay Karahan, "Pop Art'ta Nesne'nin Bir Gösterge Olarak Kullanımı", (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü), 2003, 114 s.

4.2. 1920-1950 yılları Arasında Amerikan Resim Sanatı Geleneği

İkinci dünya savaşı sonrasında, Amerika'nın sanat dışında pek çok alanda da ön planda olması, Avrupa'da bulunan önemli bir grup sanatçının Amerika'ya yerleşmesine sebep olmuştur. Aynı zamanda daha önceleri sanatın merkezi olan Avrupa'da, sanat gelişime gölge düşürecek yasaklama girişimleri de bu durumu hızlandırmıştır. Birçok bilim adamı ve sanatçı, Alman işgali ve sonuçları sebebiyle göç etmek zorunda kalmıştır.

4.2.1. Ash Can Okulu

New York'ta bulunan Ash Can Okulu, 1920'li yıllarda, Robert Henri liderliğinde, John Sloan, Maurice P. Prendergast gibi dönemin ressamlarının katılımıyla faaliyetlerine başlamıştır. Ash Can terimi “devrimci siyah çete” olarak da tanımlanan olumsuz bir terimdir. Söz konusu sanatçı grubunun bu adı seçme sebebi, eleştirmenlerin ve politikacıların alaycı bir tavırla da olsa dikkatini çekme isteğidir.



Resim 11: John Sloan, “Resim Mağazası Vitrini”, 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya.
(kaynak: newarkmuseum.org)

Ash Can Okulu, toplusal gerçekçi anlayışla yaşamı samimiyetle konu olarak ele almayı amaçlamıştır. Sanatçıların eserlerinde bir berber dükkanından, boks maçı arenasına, vitrinden bakan insanlardan tarım işçilerine kadar, gündelik yaşamdan kesitler sunan geniş bir yelpaze gözlemlenmektedir. Ash Can Okulu üyeleri, şehir

hayatının belirginleşmesine tanıklık ederken, çoğu zaman iyimser bir tavır takınmış ve şehirdeki zor yaşam koşullarını gözler önüne serebilecek temalardan uzak kalmışlardır. Bu sebeple, eserlerindeki figürler, çevreleriyle ve şehirle uyum içinde görünmektedir. Ash Can Okulu anlayışının Pop Sanat düşüncesine olası bir katkısı, örneğin John Sloan'ın Resim Mağazası Vitriini adlı eserinde görüldüğü gibi, gündelik hayattan konuların ve beliren tüketimsel yaşam biçiminin, görünüşteki bir iyimserlik, tarafsızlık ve gerçekçilikle ele alınması sayılabilir.



Resim 12: George Bellows, “Dempsey ve Firpo”, 1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129,5x160,7 cm.

(Kaynak: http://www.whitney.org/www/american_voices/506/index.html)

4.2.2. Soyut Dışavurumculuk

Soyut Dışavurumcu akıma, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Amerika'ya göç eden Sürrealist ve Dadaist sanatçılar öncülük etmişlerdir. Bu önemli sanat merkezi değişiminin yanı sıra, Marcel Duchamp'ın etkisiyle, sanat eserinden ziyade sanat kavramına önem verilmesi söz konusu olmuştur.

“Soyutlama, benzerliğe dayalı figüratif maskeden kurtulup nesnedeki analitik hakikate ulaşmak istemiştir. Soyutlama adı altında her nedense giderek daha yoğun bir gerçekliğe, nesneye ait 'birincil yapıların' açıklanmasına, başka bir deyişle, gerçekten daha gerçek görünen bir şeylere doğru gidilmiştir.”¹⁰

¹⁰ Jean Baudrillard, **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, çev. Oğuz Adanır, 3. Basım, Doğu Batı Yayınları Ankara, 2005, 104 s.

“Soyut ekspresyonistlerin öncüleri, yaşamlarında ve sanatsal tavırlarındaki tutumla, diğer sanatçılar ve eleştirmenler arasında fikir ayrılıklarına sebep olmuşlardır.”¹¹ “Tümünün paylaştıkları ortak duygu, bir ölçüde maddeci bir toplum sisteminin sınırlamalarına karşı tutkulu bir dirençten kaynaklanacak yeni bir sanatın doğması gerektiği idi.”¹²



Resim 13: Jackson Pollock, “Katedral”, 1947, Tuval Üzerine Aliminyum Boya ve Cam Cila. 181,6x89 cm, Dallas Sanat Müzesi.
(Kaynak: collections.dallasmuseumofart.org)

“Amerikan Soyutlamacı Resmi, içine doğru patlayan (implosive) bir arayışın sonucu ise, Pop Sanat kapsayıcı ve gündelikleşmeye açık oluşun bir yanıtıdır.”¹³ Pop Art, Soyut Ekspresyonistlerin, sanatçının iç dünyasını dışa vurup, anlatımda gösterdikleri kahramansı çabalarına tepki olarak doğmuş olabilir. De Kooning de buna işaret etmişti.”¹⁴ Pop Sanat’ın ilk örneklerinden sayılabilecek çalışmalardan birini de Willem de Kooning yapmıştır. Soyut dışavurumculuğun öncülerinden olan

¹¹ Lynton, N., **a.g.e.**, 228-229 s.

¹² **y.a.g.e.**, 229 s.

¹³ Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, 3. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, 268 s.

¹⁴ Lynton N., **a.g.e.**, 289 s.

de Kooning sadece bir figüratif forma bağlı kalmayarak aynı zamanda şehre ait çevrenin ve kitle iletişim araçlarının da etkisine kapılmıştır.¹⁵ De Kooning, büyük ölçüde kendinden yaşlı nesilleri takip etmeyi reddetmiştir ve bu yüzden Soyut Dışavurumculuktan Pop Sanat'a geçiş sürecinde başlı başına bir değer oluşturur. Kooning'in "Kadın" resim serilerinde farklı üslupların birleşimi görülür. Bu eserler bir anlamda Pop Sanat düşüncesinin habercisidir.



Resim 14: Larry Rivers, "Delaware Nehri'ni Geçen Washington", 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

(Kaynak: http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/ohara/rivers.htm)



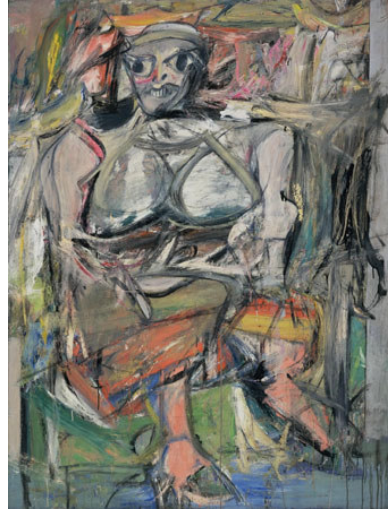
Resim 15: Emanuel Gottlieb Leutze, "Delaware Nehri'ni Geçen Washington", 1378,5 x 647,7 cm. (Kaynak: http://www.metmuseum.org/explore/gw/el_gw_bigimage.htm)

Kooning'in dominant kadın imajı, , bununla birlikte sanatçı, ticari kültürün film yıldızlarının ve idollerinin resimlerinin yerini değiştirerek, ticari illüstrasyon parçalarına yer verdiği bir kolaj tekniğinden meydana gelir. 1953'te Kooning bu seri

¹⁵ Karahan, Ç., a.g.e.,108 s.; Robert Rosenblum, **Sanat Tarihi Olarak Warhol**, çev. Tuncay Birkan, Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol, İstanbul, YKY, 2001,26 s..

üzerinde çalışırken, sanatçının ikinci nesil takipçisi olarak bilinen Larry Rivers, soyut resim tekniğiyle “Delaware Nehri’ni Geçen Washington” adlı resimsel klişeyi tekrar üretmiştir. Leutze’nin ünlü 19. yüzyıl akademik resminden esinlenerek, Rivers’in tarihçe önemli resmi, önceden küçümsemenin salon resimlerini ve basmakalıp konuları yüksek sanatta kabul edilebilir yapan görünüşteki genel bir değişime işaret etmiştir.¹⁶ Söz konusu resim 1850’lerde çok sayıda yapılmış daha sonra röprodüksiyonu üretilmiştir, General Washington’un Amerikan devriminin zaferini Delaware Nehri’ni geçerek elde edişini konu alır.

“1940’lı ve 1950’li yılların sonlarında, Amerikan soyut sanatı, sanat izleyicileri için yeni ilgi alanları yaratmıştır, ancak sonraki on yıllık süreçte, bu işlev Pop sanata ait olacaktır.”¹⁷ Soyut Dışavurumculuk, Pop Sanat’a doğru yönelen, düşünsel bir eğilimin geçiş aşamasını oluşturur. Bu iki sanatsal akım, ortak sayılabilecek yabancılaşma kavramını farklı perspektiflerle ve ifadelerle yansıtır.



Resim 16: William De Kooning, “Kadın, 1”, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 192,7x147,3 cm. (Kaynak: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79810)

İngiltere’de ise Soyut olarak adlandırılabilen diğer manifestoları kapsayan iletişim çevresinin teorisi 1950 sonlarında varlık kazanmıştır. Aynı dönemde,

¹⁶ Sam Hunter and John Jacobus; **Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, [Modern Sanat: Resim, Heykel, Mimari]**, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1992, 299 s.

¹⁷ Lucy R. Lippard, **Pop Art**, London Thames and Hudson, New York 1985, 27 s.

kontrol sistem devreleri bir görsel anlam olarak kullanılmıştır. Robyn Denny, Dick Smith ve Ralph Rumney 1959’da karmaşık enstalasyonlar üretmişlerdir.¹⁸

Bu veriler göstermektedir ki, Pop Sanat Soyut Dışavurumculuğun aniden sona ermesi sonucu bambaşka bir şekilde başlayan bir akım değildir. Tersine ifade edilen bu soyut sanatçılar, tüketim fetişizmini ve klişeyi resimlerinde konu alarak, büyük ölçüde Pop Sanat’ın ilk belirleyicileri olmuşlardır. Pop Sanat düşüncesi görüldüğünden farklı olarak, daha kademeli süreçler sonunda oluşmuştur.

4.3. Amerika’da Pop Sanat



Resim 17: Mark Rothko, “Kırmızı ve Turuncu”, 1955, Tuval Üzerine Yağlıboya, 175,5x141,5 cm. (moma)

(Kaynak: <http://www.moma.org>)

Amerikan Pop resmi, Jasper Johns’un 1950’lerdeki Bayrak resimlerindeki gibi, Amerikalı olmanın özünü, çağdaş Amerikan kültürünü tanımlamakla ilgilidir.¹⁹ İlk olarak 1940’lı yıllarda, Cool Art doğrultusunda çalışan sanatçılardan Mark Rothko, Amerika’da kentlerin ürkütücü boyutlarda, tanımlanamaz gelişimini, tuvallerdeki boşluk görüntüsüyle verir. Jackson Pollock ise, metropol haline gelen

¹⁸ Kuspit, Kramer, Castelli, Rosenblum, Compton, Judd, Starr, Causey, **New York New Art Art&Design Profile**, Academy Editions, St. Martin’s Press, New York, 1989, 39 s.

¹⁹ Edward Lucie Smith ve Laurence King, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, çev. Ebru Kılınç, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul, 1996, 260 s.

kentlerde yaşamın devinimliği, duyumların anlık değişimi ve zamanın gittikçe kısılmasını, rasgele fırça darbeleriyle yansıtmaya çalışmıştır. Amerika Cool Art’da kentlerinin dev boyutlu öğelerini ve kendini çevreleyen boşluğu bulur. Tıpkı Pop Sanat’ın tüketim nesnelerini yinelemesi gibi, Cool Art’da Amerikan kenti ve çevresi üzerine odaklanmıştır.²⁰

1950’li yıllardan itibaren, New York ve film sektörünün starlarıyla bir çığır açan Hollywood, Amerikan kültürünün iki merkezi olmuştur. O yıllarda, Ash Can Okulu, dikkatleri çoğunlukla alt gelir grubunun gündelik hayatına çevirmiştir. “Sanat için sanat” anlayışı bireyselliği güçlendirmiş, Soyut Dışavurumcuğun temelleri böylece atılmıştır. O dönemdeki genç sanatçılar ise güncel konuları eserlerine katıp, Soyut formu bozmaya başlamışlardı. Soyut Dışavurumculuğun en önemli sanatçılarından De Kooning ise genç sanatçıların bakış açısını değerlendirmiş ve kadın resim serilerinde gazetelerden kestiği kağıt parçaları ile kolajlar yapmıştır. Bunun dışında, diğer sanatçılar da arayışlarını sürdürmüş ve ilk sayılan Pop eserlerini üretmişlerdir.

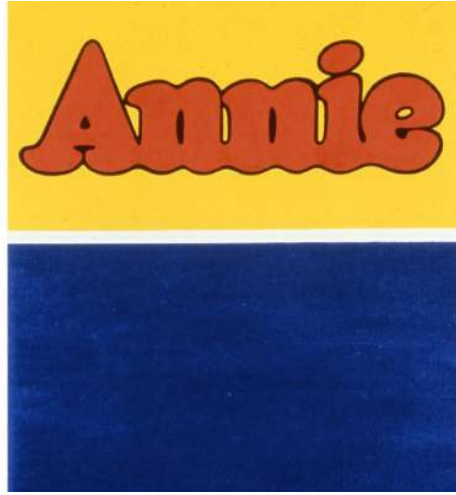


Resim 18: Stuart Davis, “Lucky Strike”, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya 84,5x45,7 cm.
(Kaynak:<http://www.moma.org/collection...>)

²⁰ Lynton, N., a.g.e., 355 s.

“Yirmili yıllarda Amerikan modernizmine ait Pop Art’ın başka bir çok unsurunun öncülerine rastlanabilir. Bunlardan en önemlilerinden biri olarak da Stuart Davis’in “Lucky Strike” (Şanslı Vuruş) isimli küçük resmi sayılabilir.”²¹

“Stuart Davis, “Küp Kök”(1943) adlı bir denemede, estetik düşüncesini yazmıştır: “Diğer resimler dışında bazı şeyler, beni resim yapmaya teşvik etti, bunlar: Geçmişin Amerikan tahta ve demir işleri; iç savaş ve gökdelen mimarisi; benzin istasyonlarının parlak renkleri; mağaza cepheleri ve taksiler; Bach’ın müziği; Rimbeau’nun şiirleri; trenle hızlı yolculuk, yeni ve farklı perspektifler getiren otomobil ve uçak; elektriksel işaretler; peyzaj ve Gloucester botları; 5&10 sentlik mutfak eşyaları; filmler ve radyo; Earl Hines piyanosu ve caz müzik. Öyle ya da böyle, bu unsurların özellikleri resimlerimin üslubunu belirlemede rol oynamaktadır.”²²



Resim 19: Ed Ruscha, “Annie”, 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya, 182,9x170,2 cm.

(Kaynak:orange country museum of art, www.ocma.net/img/current2035_Ruscha---ANNIE.jpg)

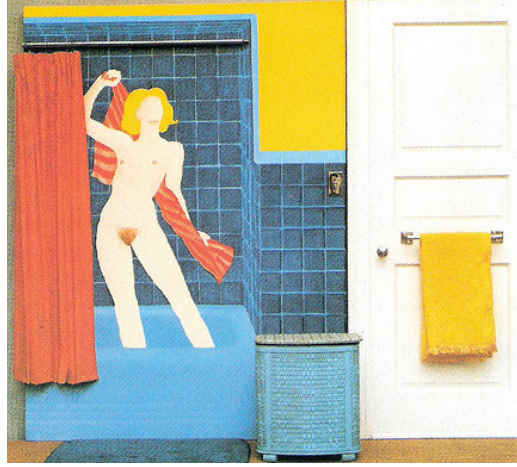
Davis’in belirttiği gibi yaşamda meydana gelen hızlı değişim ve buna bağlı olarak artan görsellik, sanatçının çalışmalarında gündelik yaşamı kaynak almasına sebep olmuştur. Ölümünden kısa bir süre önce, Pop Art’ın ortaya çıkışı, Davis’in yapıtlarına beklenmedik bir geçerlilik kazandırmıştır. Sanatının ilk yıllarında paketleme, reklam, ilan ve kitle iletişime duyduğu ilgi ve bu konulardaki çalışmaları Andy Warhol, James Rosenquist, Roy Lichtenstein ve diğer sanatçıların

²¹ Karahan Ç., a.g.e., 105 s; Rosenblum, a.g.e. 24 s.

²² Hilton Kramer, Late Cubist- Davis, An Abstract Master Right to the End, <http://www.observer.com/node/45945>, (12.05.2008).

alışmalarına bir öncü olarak gösterilmiştir.²³ Davis'in sorgulamaları, daha çok tam ortasında bulunduğı halde anlam veremediğı bu teknolojik ve kültürel değışim üzerinedir.

“Edward Ruscha'nın 1960 tarihli “Dublin” çalışmasında kullandığı “Küçük Yetim Annie” (Little Orphan Annie) adlı karikatürden alınan fragman, Pop resmin ilk imgelerinden biri olarak değıerlendirilebilir. Ağıaç, gazete ve mürekkepten oluşan bir kolaj üzerine kurulu resim, elle boyanmış bir röprodüksiyonu içermektedir.”²⁴



Resim 20: Tom Wesselmann, “Küvet 3”, 1963, Tuval Üzerine Yağılıboya ve Sentetik Materyal, 213x270x45 cm, Ludwig Müzesi, Köln.
(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, 22 s.)

Bunun dışında, İngiltere’de 50’li yıllarda, gösterge bilime verilen önem, kitle kültürüyle ve uluslar arası kültürle ilgilenen Hamilton ve çevresindeki grupta artmıştır. Bu ilginin kaynağı, bazı ürünleri ürettikleri için sorumlu tutulan sınıfa duyulan nefretten ziyade, söz konusu ürünlere duyulan bir ilgiydi.²⁵ Amerika’da ise Black Mountain Üniversitesi’nde, John Cage gibi sanatçılar happening, performans gibi ifade biçimleriyle kavramsal sanata öncülük etmiştir. 1955’te Jasper Johns Amerika bayrağı serilerinin etkisi, Duchamp ve Warhol’un çalışmalarının yarattığı illüzyonu andırmaktadır. Rosenquist’in “Noel için Yeni Bir Ev Kazan” adlı

²³ Diane Kelder, “Modern Sanatın İlk Gerçek Amerikalı İsmi Stuart Davis”, ev. Berke İnel, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı.286, 1992, 24 s.

²⁴ Karahan, . **a.g.e.**, 111 s.

²⁵ Kuspit. vd., **a.g.e.**, 40 s.

alışmasının ilan olup olmadığındaki belirsizliği gibi, Johns'un bayrak resmi, seyirciye bunun bir resim mi yoksa bayrak mı olduğu şüphesini yaşatır.

Amerika'da Pop Sanatçılar, Amerikan toplumunu kuşatan sonsuz sayıdaki görsel detayı düzenlemiş, yeniden üretmiş, birleştirmiş ve kopya haline getirmiştir. Andy Warhol, tüketim kültürü görselliğinin yoğunluğunu ve hafızalardan silinme amacını taşıyan varoluşunu, ünlülerin, trajik haberlerin birçok sayıda kopyalar halinde baskısını üreterek sorgulamıştır.

Rosenquist ve Tom Wesselmann ise, erkek egemenliğindeki kültürü eleştiren eserler üreten iki önemli Amerikan Pop resmi sanatçısıdır. Cincinnati Sanat Akademisi'nde karikatür üzerine eğitim alan Tom Wesselmann, ilk önemli resim serilerinde, ilk ğrencilerinin çizgi roman illüstrasyonu ilgisine çok kapsamlı gelen, özellikle kadın bedeninin simgesel ele alınışına başvurmuştur. 1950 sonlarında New York'taki Cooper Birliği'ne tayin edilmiştir. 1961 başında Amerikan N serilerine başlamış, ele aldığı konuyu Amerikan bayrağının renkleriyle birleştirirken, kırmızı, beyaz ve mavi renklerini kullanarak paletini sınırlamıştır.²⁶ Tom Wesselmann'ın n serilerindeki kadın fiğrnn bireyselliği, orta ve alt sınıfın beğenilerine hitap eden tasarımıyla tamamen kaybedilmiştir. Fiğr, herhangi bir aksesuardan farksızdır.

Rosenquist, Hollywood klişelerini tarafsızca sunan resimler üretmiştir. 1964 yılında, Joan Crawford'un bir sigara markasının reklamında yer alan görüntüsünü çarpıcı bir kompozisyonla işlemiştir. Bu alışma, ilk bakışta bir reklam afişinin yeniden üretimi gibi algılanabilir. Ancak, Rosenquist, Crawford'un yüzüne hiç olmadığı kadar plastik efekti katarak, ilgiyi basmakalıplığı ve kozmetiği üzerine çeker. Sloganın tam olarak görünmediği kompozisyonda, Crawford'un jesti, konunun kendi içindeki anlamsızlığını vurgular.

²⁶ Hunter and Jacobus, **a.g.e.**, 307 s.



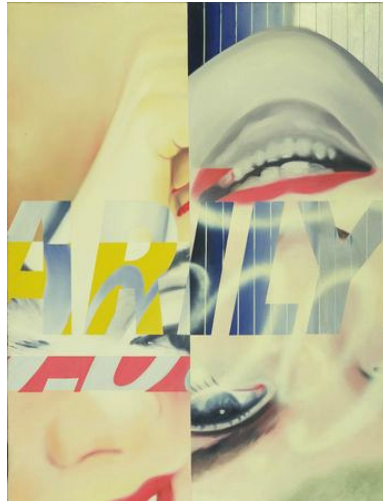
Resim 21: James Rosenquist, "Joan Crawford Diyor ki...", 1964, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92x78 cm, Ludwig Müzesi, Köln. (Kaynak: OSTERWOLD, 2007; 47 s.)



Resim 22: James Rosenquist, "Başkan Seçimi", 1960-61, Yüzey Üzerine Yağlıboya, 213,4x365,8 cm, Nasyonal Modern Sanatlar Müzesi, Georges Pompidou, Paris. (Kaynak: OSTERWOLD, 2007; 84 s.)

Rosenquist'in çalışmalarının arasında düzgün bir afişe en yakın olan Başkan Seçimi (1960-61) adlı resmi, halkın ilgisini çekebilme potansiyelini taşır. Açıkça üç parçadan oluştuğu herkesçe anlaşılır: kahramanın başı, dokumayı gösteren eller ve otomobilin bir bölümü. Birbirini takip eden resimlerde, Rosenquist yoğun yüzeyi sadeleştirmiş ve afiş ile tuval resminin biçimsel ölçütlerini uyumlu hale getirmiştir.²⁷ Rosenquist'in sanatı, Batı toplumlarında zengin insanların sığ arzularını ve memnuniyetlerini temsil eder.²⁸

Amerikan Pop Sanatı'nın en önemli temsilcilerinden Andy Warhol ise en çok binen şekliyle, ünlülerin, felaketlerin ve başka konuların ipek baskıları için, ticari fotoğrafları kaynak olarak kullanmış, aynı zamanda kendi resimleri üzerinde de çalışmıştır.²⁹



Resim 23: James Rosenquist, “Marilyn Monroe 1”, 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Sprey boya, 236,2x183,3 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.
(Kaynak: OSTERWOLD, 2007; 10 s.)

Warhol'un sosyal maskeler, kimlik karmaşası ve yüzeysellik kavramlarına yoğun bir ilgisi vardı. Bu bakış açısını en iyi yansıtabilme potansiyeline sahip

²⁷ Lawrence Allowey, **American Pop Art [Amerikan Pop Sanatı]**, Collier Macmillan Publishers, Londra, 1974, 91 s.

²⁸ Lynton, N., **a.g.e.**, 296 s.

²⁹ http://guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_163_3.html, (15.04.2008).

paloroid baskı tekniğiyle de oldukça fazla sayıda çalışmalar üretmiştir. Jasper Johns'un soyut formları çoğaltmasına benzer olarak, Warhol da Cola kutuları gibi nesneleri resimlerinde çoğaltmıştır. Çeşitli tüketim nesnelerini yorumlayan Amerikan sanatçı Wayne Thiebaud, Jasper Johns ve Warhol'un kullandıkları işaret sisteminin basmakalıp niteliğine yakınlık gösteren çalışmalar üretmiştir.

Amerika'da Pop Sanat Jasper Johns'un soyutlamalarıyla başlamış, John Cage'in yeni düşünsel arayışlarıyla gelişmiştir. Amerikan Pop Sanatçıları, son derece zengin görsel kaynağa ve tekniğe sahiptiler. Jasper Johns gibi soyut ağırlıklı çalışanlar dahil, hepsi kişisel üslup ve ifadelerini aksettirmemeye çalıştılar. Buna karşın, birbirine çok benzer çalışmalar oluşturulmamıştır. Ancak sanatçılar popüler kültür uzantısı olan en sıradan objelere bile yeni anlamlar getirerek, ortak bir ilgi oluştururlar. Claes Oldenburg sıradan nesneleri şaşırtıcı boyutlara getirdiği heykelleriyle, Andy Warhol çoğaltarak etkisini yok ettiği şiddet görüntüleriyle, Rosenquist deneysel tuval resimleri ve Jasper Johns resimsel ve sözdizimsel karmaşıklığıyla, Amerikan resim sanatı geleneğine tamamen yeni bir konu ve üslup getirmişlerdir. Resimdeki öğelerin kaos içinde verilmesi, medya görüntülerinin ardıllar halinde veya birebir alınarak resimdeki imge ile benzerleştirilmesi ve eseri oluşturmada teknolojinin yeniliklerini kullanmaktan kaçınılmaması gibi eylemler, bu sanatçıların uyguladıkları belli başlı yöntemlerdendir.

Bunun yanı sıra, 1958'de Boris Lurie, Sam Goodman ve Stanlet Fisher tarafından kurulan "No" grubu, standartlaştırılmış ve klişeleştirilmiş imajları yeniden üreten Pop Sanat'ı eleştirerek, Pop Sanat karşıtı ekolü oluşturmuşlardır.³⁰

³⁰ Tilman Osterwold, **Pop Art**, English Translation: Lain Galbraith, Taschen Publishing, Los Angeles, 2007, 105 s.

4.4. İngiltere’de Pop Sanat

İngiltere’de Pop Sanat eserleri ve tavrı, Amerika’daki anlayıştan farklı olarak, daha fazla kişiselleştirici unsurlar barındırır. Bunun yanı sıra, İngiltere’de Pop Sanat, Amerika’da olduğundan daha az bir hızla yaygınlık kazanmıştır. Sanatçılar, İkinci Dünya Savaşı’ndaki yoksulluğun ardından ABD’de ortaya çıkan yeni, kentli popüler



Resim 24: Richard Hamilton, “Günümüz Evlerini Bu Denli Değişik ve Çekici Kılan Nedir?”, 1956, Kolaj, 26x25 cm, Koleksiyon, Kunsthalle Tübingen, Sammlung Zundel, Almanya.

(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, 65 s.)

kültürden etkilenmişlerdi. Karneyle alışverişin, ekonomik kemer sıkma eğiliminin damgasını vurduğu İngiliz toplumuna derinden kök salmış hassasiyet ile Amerikanlaşma düşüncesi de bu yeni kültürün onlar üzerindeki etkisini arttırmıştır.³¹ Tüketim yaşamının imgeleri, Amerikalı ve Avrupalı sanatçıları farklı yönlerde

³¹ Smith, a.g.e., 257 s.

etkilemiştir. Amerika'daki Pop sanatı, elitist yüksek sanatı sarsmaya yönelik bir girişim gibidir. Oysa, Avrupa'da bulunan sanatçılar için, Amerikanlaşmayla özdeşleşen tüketim imgelerinin zengin bir içeriği vardır.³²

İngiltere'de sanatçılar, düşünce alışverişinde bulunmak amacıyla Bağımsızlar Grubu'nu oluşturmuştur. Küçük ve sivil bir organizasyon olan Bağımsız Grup, halk programına yeni konuşmacılar ve fikirler bulmak için açıklayıcı görüşmeler düzenlemek üzere, sanatçıların nadir tartışma alanlarından biri olan Çağdaş Sanat Enstitüsü'yle ilgilenmiştir. Popüler kültürün, herkesin sahip olduğu, sanatın mimarının, tasarımın ve sanat eleştirisinin bütün özel ilgilerine yayılan ortak, yaygın bir kültür olduğu keşfedilmişti. Etkileşim alanı, seri halde üretilen şehir kültürüydü: filmler, reklamlar, bilim kurgu, pop müzik. Sanatçılar ticari kültür hakkında hoşnutsuzluk hissetmemekle birlikte, onu bir gerçek olarak kabul etmiş, detaylarıyla tartışmıştır. Tartışmalarının bir sonucu da, pop kültürü, kaçış sahasının; doğrudan eğlencenin, dinlenmenin dışına almak ve sanatın ciddiyetiyle onu sunmaktır. Bu ilgiler, sanatçıları, halk sanatının ve İngiltere'deki Amerikan karşıtı destekleyicilerinin karşı konumuna getirdi.³³

“Bağımsızlar Grubu 1956 yılında Whitechapel Sanat Galerisi'nde ‘Yarın Budur’ başlıklı bir sergi düzenledi. Serginin ana bölümü, izleyiciyi yeni popüler kültürün farklı yönleriyle tanıştırmak üzere hazırlanmış ortam tasarımlarının bulunduğu on iki bölümden oluşuyordu. Ancak en önemli parçası, sergi salonunun girişinde yer alan, Hamilton'un hazırladığı, Günümüz Evlerini Bu Denli Değişik ve Çekici Kılan Nedir? Adlı küçük kolajdı. Bu kolaj, sonradan Pop Art'ın karakteristik öğeleri diye nitelenecek, aralarında bir poster kızı, vücut geliştiren bir adam ile en son tüketim malları ve ambalajlarından örneklerin de yer aldığı birçok öğeyi bir araya getirmişti. Hatta kaslı adam, üzerinde büyük harflerle ‘POP’ yazılmış bir lolipop taşııyordu.”³⁴

İngiltere'de yapılmış bazı Pop eserleri, kişiselleştirmeye bağlı olarak, popüler kültür öğelerini rahatsız edici ve düşündürücü biçimlerde sunar. İngiliz sanatçı Peter Phillips erkeklere yüklenilen kurulu rollerin ve reklamlarda kullanılan duygusal

³² Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, 6. Basım, YKY, İstanbul, 293 s.

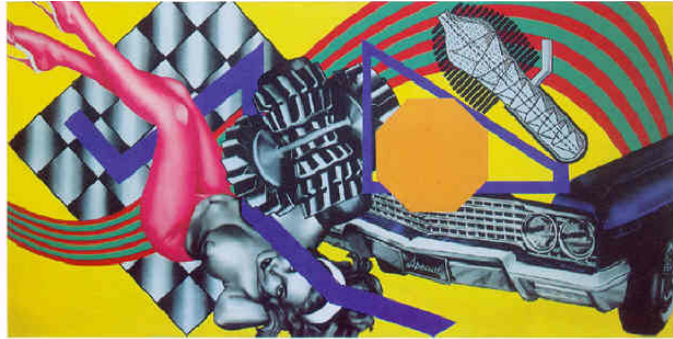
³³ Lippard, **a.g.e.**, 31-32 s.

³⁴ Smith, **a.g.e.**, 227 s.

algılamaya bağlı yöntemlerin trajik bir abartısını yansıtır. Araba “Alışıldık Resim No=5”de bir cinsellik sembolüdür.³⁵ Bunun yanı sıra, Allen Jones, kadın bedeninin nesneleşmiş görüntü haline dönüşme eleştirisine, sıradanlıktan marjinalliğe katılan, gerçekçi ve estetik formlar verdiği heykellerinde yer vermiştir. Bu heykellerdeki her kadın figür formunun aynı zamanda sehpa gibi sıradan bir ev eşyasına dönüşmesi, eleştiride bulunduğu konu dışında, yüksek sanat ilkelerini de sarsıcı bir boyuta taşır. Amerikan Pop Sanatı’nda, özellikle Peter Blake’in çalışmalarında göze çarpan nostalji, mizah ve güven duygusu, burada yerini aşırı gerçekçi ciddiyet ve eleştiriye bırakır. Bu genellenmenin dışında ise, İngiliz Pop Sanatı resimlerinde daha fazla özgün fırça vuruşları, soyutlamalar dikkat çeker. Allen Jones, 1990’larda 60’lı yıllardaki çalışmalarına benzer eserler üretmiş olarak, Pop Sanat’a bağlılıkla devam eden başlıca İngiliz sanatçılarından.



Resim 25: Allen Jones, “Sandalye”, 1969, Neue Galerisi, Ludwig Koleksiyonu.
(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, 49 s.)



Resim 26: Peter Phillips, “Alışıldık Resim No.5”, 1965, Tuval Üzerine Yağlıboya, 172x300 cm, Zurih.
(Kaynak: OSTERWOLD, 2007,

³⁵ Osterwold, a.g.e., 48 s.

İngiliz Pop Sanatı'nda mesaj verme kaygısı ile daha fazla ön plandadır. Medya kültürünün, özellikle kadın imgesini ticarileştirmesinin getirdiği, modern-gelenek paradoksunu işlemişlerdir. Richard Hamilton, cinsiyet ayrımı klişesini, görevlerin bu doğrultuda toplumca kabul edilmesini sorgulamaktadır. Toplum, kadının standartlaştırıldığıнын bilincinde değildir. Hamilton, kadın figürünün ideal güzellik kalıplarıyla uyumlu basmakalıp görüntüsünü She adlı çalışmasında ifade eder ve egemen erkek ideolojinin paradoksunu ve ev kadınının kendi yaşamını dikte edilmiş bir çember içinde geçirişini parçalanmış görüntülerle iletir.

Bağımsız gruba yol gösteren Paolozzi, 1950'lerin ilk Pop çalışmalarından biri olan "Zengin Bir Adamın Oyuncağıydım" adlı resmi bir Paris gezisi sırasında yapmıştır. Bu resim, daha sonradan Pop Sanat'la özdeşleşen Coca Cola reklamı, kadın figürü ve konturlarla yazılmış "Pop" yazısı gibi unsurları içermektedir.



Resim 27: Richard Hamilton, "She", 1958, Tate Galerisi, Londra.

(Kaynak: http://guide.dada.net/arte_moderna/interventi/2002/10/122992.shtml)

Teknik olarak, Pop hareketinin Richard Hamilton ve David Hockney ile başladığını söylemek mümkündür. Hockney'in ilk çalışmaları, Pop Sanat'ın temel aldığı, popüler dergi üslubu resim üretiminin zarif örneklerini oluşturur. Hockney, 1960'lı yıllarda lüks yaşam biçimlerini resmederek, Pop Sanat'a tamamen yeni bir

stil kazandırmıştır.³⁶ “Hockney’nin sanatında, modern dünyaya karşı çok daha masum ve saf bir tepki buluruz. Mizah tadı katılmış sanat anlayışı, dikkate değer bir grafik yeteneği ve gerçek anlamda bir İngiliz çekiciliği ile yoğrulmuştu.”³⁷



Resim 28: Eduardo Paolozzi, “Zengin Bir Adamın Oyunağıydım”, 1947, Kağıt Üzerine Kolaj, 35,5x23,5 cm, Tate Galerisi, New York.

(Kaynak: OSTERWOLD, 2007; 62 s.)

Bağımsız grubun, en önemli özelliği sokak ve halk kültüründen, medya görselliğinden, yeni teknolojilerden, tasarımdan ve bunların insanlara olan etkilerinden kaynak alan Pop Sanat’ı daha kişisel olarak işlenmeleridir. Bunun en önemli sebebi, grup üyelerinin verdikleri demeçlerde ifade ettikleri gibi, hümanizmi esas olarak almalarıdır.

³⁶ “Hockney, David”, <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/hockney>, (12.01.2008).

³⁷ Batur, a.g.e., 290 s.

4.5. Başlıca Pop Sanatçıları, Ortak-Özgün İfade Nitelikleri ve Eserlerinin İncelenmesi

4.5.1. Andy Warhol

Baudrillard'a göre, artık bir “anlık etki” dünyasında yaşanmaktadır ve yaşanan zamana ayak uyduran sanat da, modernizmin elle tutulur sanatı değil, elektronik çağın anlık etkiye dayanan sanatıdır. Baudrillard bu bağlamda, içinde yaşanılmakta olan simülasyon çağının en önemli sanatçısının Andy Warhol olduğunu düşünmüştür.³⁸

Andy Warhol 1950'li yılların başında, başarılı bir ticari illüstrasyoncu ve grafik tasarımcıydı. Ticari mesleği ve girişimciliği ona, çalışmalarını gerçekleştirmede kolaylık sağlamıştır.

Savaş sonrası, New York'ta sergi salonları, müzeler ve galerilerin çoğalmasıyla, New York bir sanat merkezi haline gelmiştir. Bununla birlikte, burada toplumun sanat üzerine olumlu fikirler geliştirmesine ortam hazırlanmıştır. Amerikan toplumunun, ortak beğeni ve ilgilere dayanan bakış açısıyla, sanat yüksek kültürden uzaklaşırken, sanatçılar da, sanatlarından kazanç elde etmişlerdir. Herkesin algılayabileceği, ilgi çekici Pop Sanat medyanın da ilgisine mahzar olmuştur.

1950'li yılların sonunda, Warhol'la Robert Rauschenberg ve Jasper Johns birbirlerinden habersiz olarak, yüksek sanat ve Kitsch ayrımını gündeme getirecek benzer konular üzerinde durmuşlardır. Sanatçılar çoğunlukla Soyut Dışavurumculuğu eleştirerek, Amerikan gündelik yaşamının görselliğini benimsemişlerdir. Roy Lichtenstein, Marisol ve Rosenquist gibi sanatçılar, eserlerini sergiledikçe, Pop Sanat tanımlaması netlik kazanmıştır. Warhol ise, daha önceleri rağbet görmeyen tekniklerle tüketim metallerinin imajlarını kullanmış, Pop Sanat'ın

³⁸ Robert C. Morgan, Yüksek Modernizmden Postmodernizm ve Ötesine Çağdaş Sanat, **P Sanat Kültür Dergisi**, Sayı: 16, 2000, 186 s.

en önemli sanatçılardan biri olarak kendini kabul ettirmiştir.

Warhol, soyut sanatın yarattığı yüksek kültür ayrımı ve yabancılaşmaya tepki göstererek, sanatını yaşadığı dönemin toplumuna ve popüler kültüre yakınlaştırmaya çalışmış, sanatın basit bir tarifini yapmıştır.³⁹ Warhol'un, 1950'lerin Soyut Dışavurumcu resminin bir anlamda karşısında yer aldığını düşündüren çalışmalarından biri, oldukça fazla sayıda ürettiği, Leo Castelli Galerisi'nde büyük bir yer tutan "Çiçekler" (1964) adlı toplu ürettiği resimlerdir. Bu resimlerdeki asimetri, doğada bulunmadığı sanılan, tekrarlanan çiçek formu ve yüzeysellik, izleyicide önemsiz bir dekorasyon veya duvar kağıdı etkisi yaratır. Bu durum, sanat eserinin şiirselliğini ve orijinalliğini cesurca sorgulayan ve ters yüz eden bir tutumu gözler önüne serer.



Resim 29: Andy Warhol, "Çiçekler", 1964, Tuval Üzerine İpek Baskı Tekniği, 119.7 x 117.2 x 2.5 cm.

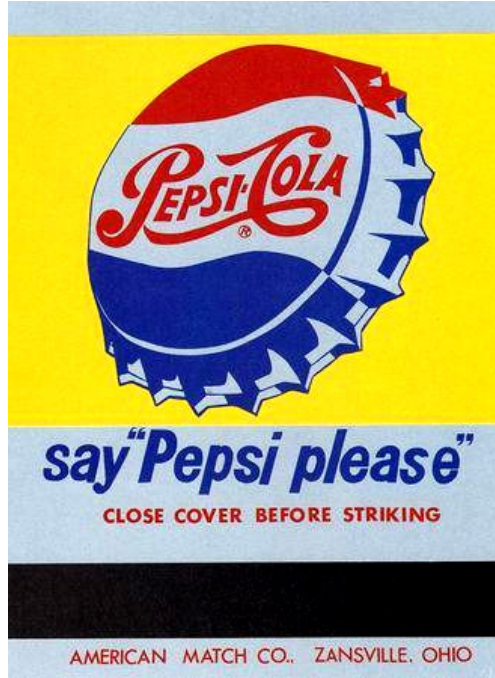
(Kaynak: http://artgallery.yale.edu/pages/collection/popups/pc_modern/details15.html)

*"Warhol'un erken dönem resimlerine olan göreceli dikkat yetersizliği, Warhol'u ihtiyaç duyacağından daha fazla anlaşılabilir bir figür olarak göstermiştir."*⁴⁰ Gazetelerde yer alan haberlerden veya elektrik sandalyesi imgesi

³⁹ J. N. Erzen, "Andy Warhol", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: 3, İstanbul, Yapı ve Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, 1897 s.

gibi başlı başına şiddeti tanımlayan görsellerden ve Marilyn Monroe, Liz Taylor, Elvis Presley gibi ünlülerin portrelerinden oluşan ve genellikle ipek baskı tekniğiyle oluşturduğu erken dönem resimleri, Amerikan yaşam tarzını yansıtır. Bunun yanı sıra Warhol, çalışmalarında yüzeyselliği korumak adına, el ile üretilmiş izleniminin oluşmamasına özen göstermiştir. Bu sebeple baskı tekniklerine ilgi göstermiş ve çok sayıdaki çalışmalarında titizlik sağlamak adına asistanlardan yardım almıştır.

“Warhol ipek baskı tekniğini uygularken, çığ, kontrast renkler kullanmış, baskının yol açtığı pürüzlere hatta düzensizliklere izin vermiş ve yeni bir reklam estetiği çerçevesinde üslubunu oluşturmuştur. Fotomekanik ve ipek baskı yöntemleriyle, defalarca çoğalttığı eserleri, endüstriyel sisteme göndermede bulunmaktadır.”⁴¹



Resim 30: Andy Warhol, “Pepsi Cola”, 1962, Tuval Üzerine Akrilik 193x137 cm, Ludwig Müzesi, Köln.

(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, 29 S.)

“Warhol’un sanatsal bakış açısı tek değil, en az üç kişiden oluşur; ilki ve en göze çarpanı kendini yaratmada tek olandır: sanatçının ünlü ilanlarının, yaşamının ve çevresinin kabul edilmiş betimlemelerinin üretimi. İkinci Warhol, tuval resimlerinde gerçekten beliren ilgilerin, duyguların, değerlerin, hırsların ve tutkuların karışımıdır.

⁴⁰ Thomas Crow, “Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol”, **Art in America Dergisi**, 1987, 130 s.

⁴¹ J. N. Erzen, **a.g.e.**, 1897 s.

Üçüncü Warhol, dünya sanatının ötesindeki, elit olmayan kültür içerisinde geniş bir deneyim sahasını kabul eden kişidir. Bu üçünden son ikisi, ilkinden önemli değildir, bir makine gibi olmak istediğini söyleyen, herkesin 15 dakikalığına ünlü olacağını iddia eden Warhol'u ve sanatını gölgede bırakırlar ve birisi daha ileriye bakmak ihtiyacındadır. İkinci Warhol, normal olarak ilkiyle eşitlenir; ve üçüncüsü, en azından eleştirmenler ve tarihçilere göre geniş çapta reddedilmiştir.”⁴²

“ *“Bu inanılmazdı, sanatsız bir sanat sergisi açılışı.” Bu Andy Warhol’un 1965’te Philadelphia’daki Çağdaş Sanat Enstitüsü’ndeki sergisinin açılışında yaptığı yorumudur.”⁴³* Sanatçının bu açıklamasına benzer olarak, yüksek sanatın yokluğuna ilişkin birçok derinliksiz ifadeleri de bulunmaktadır. Çalışmalarını endüstriyel biçimlerde kopyalaması ve özgün üsluptan olabildiğince kaçınması, materyalizme dayalı kültüre nötr bir bakış açısı sunar.

“Warhol’un sanatının yalnızca iradi bir edilgenliği değil, temel bir soğukluğu da vardır. Bu gözlem, hem popüler kadın kahramanları gösteren resimleri için (Marilyn Monroe’nun intiharından hemen sonra başladığı, onu konu alan bir tablolar dizisi; kocasının suikasta kurban gitmesini izleyen günlerde gazetelerde yayınlanan fotoğraflarından esinlenerek, Jack Kennedy’yi konu aldığı bir başka tablolar dizisi) hem de bugün birçok eleştirmenin Warhol’un en iyi eserleri olarak kabul ettiği Felaket, Irkçılık Karşısı İsyanlar ve Elektrikli Sandalyeler için geçerlidir.”⁴⁴

Warhol, 1980’de Pat Hackett ile yayımladığı “Popizm, 1960’ların Warhol’u” adlı kitabında, kendi görüşlerine dayanarak, Pop Sanat’ın niceliğinden bahseder. Pop Sanat’ı, sanatçılar ve akademisyenler tarafından sayısız teorilerle anlam bulan sanatın tarihinde devrimci bir yöntemle ilişkilendirerek, onu basmakalıp bir şeye dönüştürür.⁴⁵

Ön çalışması 1964’te biten, “100 Brillo Kutusu”, Warhol’un Pasadena Sanat Müzesi’nde 1970’de açmayı planladığı bir sergi için tekrar hazırlanmıştır. Sanatçı, 1964’te 400 adet tahta kutuyu, asistanlarının da yardımıyla süper marketlerde bulunan Brillo kutuları haline dönüştürmüştür. Brillo kutuları, süper marketlerde stok edilen ürünlerin düzensizliğini taklit ederek, sanat eserinin müzedeki yüksek kültüre ilişkin konumunu, ortaya apaçık bir ticari değer sunarak eleştirmiştir. Aynı zamanda,

⁴² Crow, a.g.e. 129 s.

⁴³ Osterwold, a.g.e., 167 s.

⁴⁴ Smith, a.g.e., 263 s.

⁴⁵ Osterwold, a.g.e., 167 s.

bu çalışmayla elitist yüksek sanat savunucularına, gündelik yaşamın değiştirilemez biçimini hatırlatır. Warhol'un işaret etikleri konusunda haksız olduğu söylenemez. Herhangi bir yüksek sanat savunucusu, gündelik yaşamında pek çok kez kendisini kitch değerlerdeki logolar ve markalar arasındaki rekabetin ortasında, bir alışveriş seçimi yaparken bulmaktadır. Warhol'un bu sunumunda da sadece boş kutular üzerinde, Brillo markasının kendine özgü yapısı görülmektedir.

Sanatçı mümkün olduğunca çalışmalarını ve açıklamalarını kişisellikten yoksun bırakmıştır. Oysa, Brillo'nun sıradan bir çelik yünden bir ürün olmasına karşın, Warhol için bir anlamı bulunmaktadır. *“Çelik, Warhol için anlamsız bir metafor değildir, çelik endüstrisi ile hala anlamdaş, Pittsburg'de yaşamıştı, gündüz kararan gece parlayan bir şehir.”*⁴⁶



Resim 31: Andy Warhol, “Brillo Kutuları”, 1970 (1964’de başlanmış projenin revizyonu), 50,8x43,2 cm, Kontrplak Kutular Üzerine İpek baskı Tekniği Uygulaması, özel koleksiyon. (Kaynak: www.oberlin.edu/amam/Warhol_BrilloBoxes.htm)

Brillo Kutuları çalışmasında da görüldüğü gibi, Warhol, sadece klişeyi sanata dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda sanatın kendisini klişe ve olağan hale getirmek istemiştir. Toplu üretilen nesneleri ve kitle kültüründen haberleri sanata dönüştürmüş fakat bu arada kendi sanatını da toplu üretilen nesnelere çevirmiştir.⁴⁷

⁴⁶ P. Walsh, “Warhol_Brillo Boxes”, www.oberlin.edu/amam/Warhol_BrilloBoxes.htm, (10.03.2007).

⁴⁷ Osterwold, **a.g.e.**, 167 s.



Warhol'un Campbell çorba konservelerini ele alması, Pop Sanat ve post modernizmin gündelik alana ve sıradan nesnelere yöneldiğinin, tüketim kültürünün metotlarıyla ironik bir biçimde oynadığının bir göstergesidir. Sanatçı, bu çalışma hakkında şunları söylemiştir: *“Campbell çorba kutularını tuvalde sıra halinde yapmıştım ve sonra kutuların üzerine yapılmış kutular elde ettim...Fakat gerçekçi olmadıklarından dolayı gülünç görünüyorlardı. Sadece boyanmış oldukları*

düşüncesini uyandırıyor, kahverengi ve basit birer kutu olarak görünüyorlardı, bu yüzden sadece sıradan bir kutu yapmanın harika olabileceğini düşündüm.”⁴⁸

Donald Kuspit’e göre:

“Warhol’un Altın Marilyn Monroe (1962) adlı eseri, ticari bir ikonun sanat ikonuna dönüştürür, ama Monroe, Billy Wilder’ın ifadesiyle, “plastik icat” olarak varlığını sürdürür, tıpkı Warhol’un ikonunun plastik sanat olarak kalması gibi. Onun sanatı da tıpkı öteki popüler ürünler kadar insanları tatmin etmekten uzaktır, çünkü toplumsal bir ihtiyacı karşılamasına rağmen_ onun imgeleri sanki ünlüler üstün varlıklarmış gibi insanların kendilerini ünlülerle özdeşleştirme arzusunu tatmin eder (bu insanlar onlarla kendilerini özdeşleştirince ihtiyaçları olan maddi ve toplumsal başarıyı sihirli bir biçimde elde edeceklerdir sanki)_ varoluşsal ihtiyaçları karşılamaz.”⁴⁹



Resim 34: Andy Warhol, “Altın Marilyn Monroe”, 1962, Tuval Üzerine İpek Baskı, 211,4x144,7 cm.

(Kaynak: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79737)

Warhol, çalışmasının yarattığı bu etkiyi bilinçli bir seçimle gerçekleştirmiştir. Popüler kültür ikonları, kitlelerce, sahip olduklarından çok daha fazla bir değer kazanırlar. Bunun yanı sıra örneğin; popüler bir film yıldızı, özdeşleşme duygusunun

⁴⁸ “Brillo Boxes 1969”, http://www.nortonsimon.org/collections/browse_artist.asp?name=Andy+Warhol, (05.05.2007).

⁴⁹ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, 165 s.

maddi kazanca dönüştürmek için, popülerleşme sürecini bir tüketim ürününü tanıtarak devam ettirir. Dolayısıyla bir reklamdan başka bir şey olmayan popüler ikonlara karşı geliştirilen hayranlık, Warhol'un büyük boyutlu çalışmalarında eleştiren bir tavırla belirtilmiştir. Warhol'un Marilyn baskılarında, dikkat çeken bir unsur da, her biri farklı tonlarda, iki boyutlu bir maskeyi andıran portrelerdir. Bu yine de portrelerin aynılığını değiştirmez.

Popüler kültür dünyasında kitlelerin neyi seçecekleri, neyi tüketecekleri başlangıçta, kendi kontrolleri dışında belirlenmiştir. Herkesin 15 dakikada ünlü olacağını ifade eden Warhol, sistemin tuğla gibi şekillendirdiği kitleyi işaret ediyor olmalıdır. Marilyn Monroe portreleri de, hepsi birbirinin aynı olan kimliklere sahip bireylerden oluşan kitleyi sembolize etmektedir.



Resim 35: Andy Warhol, “Yeşil Marilyn”, 1962, Tuval Üzerine İpek baskı, 50,8x40,6 cm, National Sanat Galerisi, Washington, DC.

(Kaynak: <http://www.nga.gov/cgi-bin/pimage?70831+0+0>)

Marilyn Monroe'nun 1962'de intihar etmesi, tepkileri kitle iletişim araçları üzerine çekmiştir. Bunu takiben Başkan Kennedy'nin 1963'de suikaste uğramasından sonra, Jackie Kennedy'nin bir dizi resmi basılmış, siyahlar içindeki

fotoğrafı pek çok kez tekrar tekrar yayınlanmıştır.⁵⁰ Warhol, medyada defalarca yayınlanan önemli olayların, ne kadar dramatik ve gerçek olsalar da, tekrarlandıkça anlamsızlaştıkları ve birer tiyatro gösterisine dönüştüklerini belirtmektedir. Sanatçı, kasten “eşi bulunan” işler üreterek, eşi bulunmayan haline gelmiştir. İmgelemine sistemli bir şekilde kopyaladıkça, Maolarını, Marilynlerini ve Jackielerini yorulmaksızın çoğalttıkça, taklit edilemez, benzeri üretilemez ve yeri doldurulamaz olarak kabul edilmiştir.⁵¹



Resim 36: Yirmi Beş Marilyn, 1962, Tuval Üzerine Akrilik ve İpek baskı, 205,7x169,5 cm, Modern Müze, Stockholm.

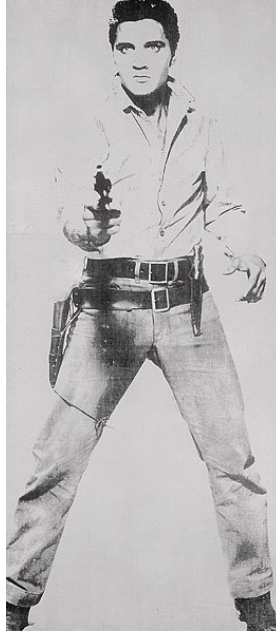
(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, 12 s.)

*“En radikal yönteme sahip olan Andy Warhol aynı zamanda söz konusu resim sanatının icrasındaki kuramsal çelişkiyi ve bu çelişki nedeniyle de Pop’un hakiki nesnesini düşünme zorluklarını en iyi dile getiren kişidir.”*⁵² Tüketim ürünleri ve sıradan nesneler dışında, şiddet de gündelik bir nesneye dönüşür.

⁵⁰ Lynton, **a.g.e.**, 294 s.

⁵¹ Gilbert Adair, **Post Modernci Kapıyı İki Kere Çalar**, çev. Nazım Dikbaş, 2. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, 112 s.

⁵² Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.



Resim 37: Andy Warhol, “Elvis”, 1964, Tuval Üzerine Akrilik boya ve İpek baskı, 210 x 105 cm, Ungarisches Ludwig Müzesi, Budapeşte.

(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, 16 s.)



Resim 38: Andy Warhol, “Turuncu Felaket #5”, 1963, Tuval Üzerine Akrilik ve İpek baskı, 106 x 81 1/2 inch, Harry N. Abrams özel koleksiyonu.

(Kaynak: http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_163_1.html)

Warhol, intiharlar ölüm raporları, araba kazaları, suikastlar gibi şiddet içeren temalarla yakından ilgilenmiştir. “Korkunç bir resmi tekrar ve tekrar gördüğünde, gerçekten herhangi bir etkisi kalmaz.” cevabıyla neden bu konuları işlediğini açıklamıştır. 1960 başlarında, ölüm teması etrafında dönen seri halde resim uygulamalarına başlamıştır. Orange Disaster#5 adlı çalışması da ölüm temasına olan ilgisinin bir sonucu olarak o dönemde ürettiği bir çalışmadır. Warhol, Turuncu Felaket#5 resminde, elektrik sandalye imgesini on beş kez kopyalamıştır, böylece trajediyi devamlı tekrarlayarak ifade bulur ve belki bu ölüm temasının ağır etkisini hafifletmeye dönüşür. Bununla birlikte, sıradaki kurbanını bekleyen boş sandalyenin keder uyandırıcı özelliğini vurgular.⁵³

Sandalye Batı tarihinde yüksek statüdeki veya ayrıcalıklı ve erdem sahibi kişilerin sahip olduğu otoritenin göstergesi olmuştur. Warhol’un elektrikli sandalyesi ise bir ölüm makinesi olarak, iktidarın da sembolüdür. Ancak, elektrikli sandalyenin sahibi, öldürmeye programlanan iktidarı, elde etme şansına kısa bir süre sahip olur. İktidar, sandalyeye oturanın ortadan kaldırılmasıyla sonuçlanır.⁵⁴

Warhol’un ölüm temalı resimleri, ölüme geleneksel cevapların terimlerine anlaşılabilirlik kazandırma ihtiyacındadır: acıyla empati yapma, kayıp ve yas, hatıranın ritüelleri.⁵⁵

Sanatçı bütün çalışmalarını aynı yöntem ve süreç içerisinde meydana getirmiştir. Her ne kadar bir üslup denilemese de, çalışmalarının kendisine özgü ve ayırt edici belirli biçimleri bulunmaktadır. Warhol’un ifade yöntemi şu aşamalardan oluşur: “1) *Meta olarak imajın gücünü ve kitle kültürünün çapraşık ve yıkıcı kavrayışını teşvik eder.* 2) *Uyuşturucu gücü tarafsızca anlatma amacındadır.* 3) *gösterişlice ve sinikçe anlatmaya çalıştığı kavramı sömürür.*”⁵⁶

⁵³ Jennifer Blessing, “Andy Warhol”, http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_163_1.html, (01.01.2008).

⁵⁴ Richard Leppert, **Sanatta Anlamanın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, 101 s.

⁵⁵ Crow, **a.g.e.**, 129 s.

⁵⁶ **y.a.g.e.**, 130 s.



Resim 39: Andy Warhol, “Birmingham, Irkçılık Karşıtı İsyanlar”, 1964. Tuval Üzerine İpek baskı Yağlıboya.

(Kaynak: SMITH, 1996, 262 s.)

Andy Warhol, “Birmingham, Irkçılık Karşıtı İsyanlar” adlı çalışma serisinde, Alabama’da 1963’te Martin Luther King destekleyicilerinin isyanı ve takibinde gelişen olayları konu edinmiştir. O dönemde bu isyan, medyanın sıkça üzerinde durduğu bir konu olmuştur. Warhol gazetelerden doğrudan aldığı görüntülerle bir seri oluşturarak, isyandan bir sene sonra çalışmasını sergilemiştir.

Sanatçı, trajik konuları ele alan resim serlerine, “Jet Uçağında 129 Ölü” adlı çalışmasıyla başlamıştır. Benzer bir konu olan “Tuna Balığı Felaketi” adlı çalışmasıysa, 1963’te gazetede gördüğü numaralanmış ton balığı konservesi ile birlikte yer alan mağdurların gülümseyen fotoğraflarını gördükten sonra karar vermiştir.⁵⁷ Sadece gündemi, yaratılan spekülasyonlarla bir süreliğine meşgul eden bir haberin yarattığı soru işaretinin bir sonucu olarak yapılmış bir çalışmadır. Konu edinilen olayda sıradan olan mağdur kişiler, ölümleri sonucunda, o süreçte medyanın etkisiyle popüler olmuştur. Açıkça görülmektedir ki popüler tanımlaması çok geniş bir yelpazeye bölünebilir; film yıldızları, sporcular, ürün markaları, televizyon programları, magazin basınları, mağdur kişiler ve hatta seri katiller kısa süreliğine, “popüler” nitelemesini kazanırlar.

⁵⁷ Osterwold, a.g.e., 174 s.



Resim 40: Andy Warhol, “Ton Balığı Felaketi”, 1963, Tuval üzerine sentetik polimer boya ve ipek baskı tekniği, 316x211 cm, Saatchi Koleksiyonu, Londra.
(Kaynak:OSTERWOLD, 2007, 170 s.)

Warhol, yirmi beş tuvalden oluşan “En Çok Aranılan On Üç Adam” adlı çalışmasının baskıları için aranan suçluların cepheden ve profil yüz görüntülerini içeren bazı eski FBI tutuklama belgelerini kullanmıştır.⁵⁸ New York Dünya Fuarı’nın siparişi üzerine yapılan bu çalışmalar, sergilenmelerinden kısa bir süre sonra resimlerdeki suçluların bir kısmının aklanmış, bir kısmının ise cezalarını ödemiş olmaları nedeniyle, kaldırılmıştır. Burada Warhol’un çalışmasının hayal gücünün ürünü sanat mı yoksa gerçekliğin kendisi mi olduğu çelişkisi belirgin biçimde yaşanmıştır. Çünkü resimlerin altında “Aranıyor” yazısını gören seyircinin çoğu, resmin anlatmaya çalıştığını bir yana bırakarak, o kişileri arama refleksi gösterebilir. Uzun yıllar sonra, Warhol bu konu hakkında olağan açıklamalarından birini yapmıştır: “Bir bakıma duvar resminin gitmesine memnundum: artık suçlulardan

⁵⁸ Osterwold, a.g.e., 176 s.

birinin resimlerden tanınmaları sebebiyle, FBI'a teslim edilmiş olmalarından sorumlu hissetmek zorunda olmayacaktım.”⁵⁹



Resim 41: Andy Warhol, En Çok Aranılan Adam No. 10, Louis M., 1963, Tuval Üzerine Serigrafi, 122x100 cm.

(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, 176 s.)

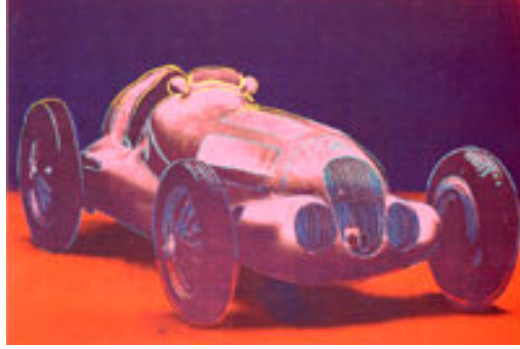
Bu durum başlı başına, medyanın kültürel belirleyiciliği karşısında, sanatçının etkisizliğini gözler önüne serer. Medya, özellikle o yıllarda Warhol gibi pek çok sanatçının halka eserlerini tanıtmaları konusunda olanaklar sağlamıştır. Bu nedenle, medya ve bağlantıları, eserleri sipariş etme, sansürleme ve değiştirme hakkını da kendinde görmüştür. Sanatçıların etkinliklere dahil olmaları ise, tamamen sadece görevlendirme veya başvuruyla mümkündür.⁶⁰

Sanatçının kariyerindeki son çalışmalarından biri, 1986 yılında, bir kısmını bitirdiği “Arabalar” adlı resim serisi sayılabilir. “Bu eşine az rastlanır arabalar ve özel modeller, Warhol’un bilinen “her günün ikonografisi” dışındaymış gibi görünebilirler fakat herkesin sahip olmayı arzuladığı lüks ve kitlelerce güçlkle elde edilen ürünler olarak, genel beğenin fetiş nesnesidirler ve bu doğrultudaki tipik özellikleri Warhol’un kullandığı diğer temalarında da bulunmaktadır. Warhol,

⁵⁹ Osterwold, a.g.e., 176 s.

⁶⁰ y.a.g.e., 45 s

karmaşık ifadesini inandırıcı bir yönle belirtmek için, kendi denenmiş içsel yansıtma stratejisini kullanır. ⁶¹



Resim 42: Andy Warhol, “Mercedes- Benz, Formula 1 Yariş Arabası W 125”, 1986, Tuval Üzerine Akrilik ve İpek Baskı.

(Kaynak: http://www.collection.daimlerchrysler.com/sammlung/werke_warhol_e.htm)

Andy Warhol, kitle kültürünün yığınlar halindeki tüketim metalarını bu kendine özgü üslubuyla sanat haline dönüştürmüştür. *”Sanatın kendisine inancını yitirmesinin bir başka nedeni de eğlence dünyasının bir parçası haline gelmesi, daha doğrusu, Warhol’un açıkça gösterdiği gibi, popüler ticari kültüre teslim olmasıdır.”*⁶² *“Sanat her zaman kendi kendini yadsımıştır. Ancak bunu kendi yok olma düşüncesi tarafından kışkırtıldığı için, biraz da yasak çiğneme şeklinde yapmıştır.”* ... *“Buradaki paradoks şudur: sanat giderek karmaşılaşıp, giderek bir hiçe dönüştüğü ölçüde maddi bir değere sahip olmakta hatta değeri artmaktadır.”*⁶³

*“Bir zamanlar sanatçının kutsal olduğu düşünülüyordu_ sanatçı Tanrı’nın yaratıcılık kıvılcımına sahipti_ ama Warhol’un sanatçısı işadamıdır, kutsal ve yaratıcı olan her şeyi, tıpkı Marx’ın söylediği gibi, üzerlerine fiyat koyarak dünyevileştirir. Warhol doğuştan satıcıdır; sanat onunla gizemini yitirir ve açık bir biçimde satılık meta haline gelir. Görünüşe göre, meta kimliğinden daha başka bir kimliği olmadığı gibi, satılarak elde ettiği ekonomik değerden başka değeri de yoktur. Ayrıca her metada olan, kısa sürede modası geçecek biçimde üretilme özelliğine de sahiptir. Kaçınılmaz olarak zamanla_ daha doğrusu Warhol’un söylediği gibi, ünlü (ve dolayısıyla heyecan verici) olduktan on beş dakika sonra_ heyecanını yitirir.”*⁶⁴

⁶¹ “Andy Warhol Cars”,
http://www.collection.daimlerchrysler.com/sammlung/werke_warhol_e.htm, (10.10.2007).

⁶² Kuspit, a.g.e., 165 s.

⁶³ Baudrillard, 2005, a.g.e., 111 s.

Warhol'un çalışmalarının belirleyici niteliği, medyanın iletmediği anlık görüntünün gerçekçiliğine en kısa yoldan ulaşmalarıdır. Bu anlamda, Warhol'un çalışmalarına değeri biçmesi, ele aldığı kitle kültürü unsurları, sıra dışı açıklamaları ve hatta tutumu, kapitalist sistemin aynadaki görüntüsüdür. Warhol'un özgünlüğü, yenilik düşkünü bir dünyada sanatın hem işlev görmesini hem de para getirmesini sağlayan bir özgünlüktür.⁶⁵ Bu durumun sadece Warhol'a özgü bir nitelik olduğu iddia edilemez. Genel olarak az çok Pop sanatçıları, bilinçlice yüksek sanat ilkelerini popüler kültürle yer değiştirip, ucuzlaştırır ve sıradanlıktan ilgi çekici bir alana doğru geçer. Warhol, bu stratejiyi temel alarak, hiçbir fazladan yaratıcı nitelik katmadığı eserlerine yüksek değerlerde alıcı bulmuş, onları adeta kutsallaştırmıştır.

*"Yine de ne Warhol ne de Popçular kötü niyetli olmakla suçlanabilir: Onların mantıksal talepleri, sanatın müdahale edemedikleri toplumsal ve kültürel statüsüne çarpar. İdeolojilerinin yansıttığı işte bu güçsüzlüktür. Pratiklerini kutsal olmaktan çıkarmayı istediklerinde, toplum bu pratiği daha fazla kutsallaştırır. Ve ulaşılan noktada sanatı, istekleri ve pratiği açısından cismanileştirme eğilimleri- ne kadar radikal olursa olsun- sanatta kutsalın şimdiye kadar görülmedik bir şekilde yüceltilmesine ve kesinleşmesine açılır."*⁶⁶

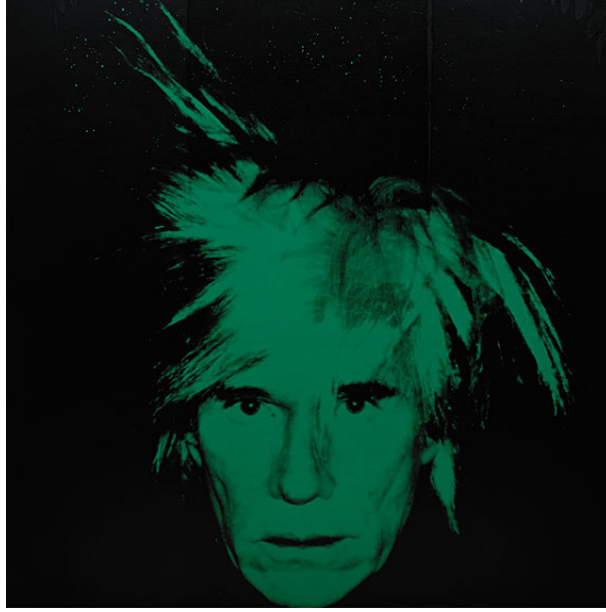
1963'te film yapımına başlayan Andy Warhol, herhangi bir kurgusu veya mesajı olmayan, daha çok "sanat" kavramını sarsmaya yönelik çok sayıda film üretmiştir. Bir kısmı "Fabrika" atölyesinde çekilen "Chelsea Kızları", Empire State binasının çekimlerini içeren "Empire" ve sekiz saat boyunca uyuyan bir kişinin filme alınmasından oluşan "Uyku" sanatçının en önemli filmlerinden bazılarıdır. Bu filmlerde genel olarak gelenek ve moderniyi temsil eden öğeler, tüketim kültürüne göndermede bulunan süper starlar ve film sırasında sıkça değişen kadraj, estetik operasyon görüntüleri, narsist davranışlara sıra dışı tepkiler ile adeta birikmiş ve her yerde bulunan uyuşturucu maddeler gibi yer altı dünyasına ait unsurlar da yer almaktadır. Kısacası bu filmlerin fikri, Warhol'un resimlerinden çok farklı değildir. Fakat resimlerinde olduğu gibi anlamsızlığın içinde en büyük anlam bulunmaktadır.

⁶⁴ Kuspit, a.g.e., 164 s.

⁶⁵ Adair, a.g.e., 112 s.

⁶⁶ Baudrillard, 2004, a.g.e., 149.

Gösteri toplumuna bağlı olarak, Warhol'un yaşam biçimi, eserlerinden daha fazla ön plana çıkmıştır. “Warhol” ismi başlı başına bir marka olmuştur.



Resim 43: Andy Warhol, “Otoportre”, 1986, Tuval Üzerine Sentetik Polimer boya ve İpek baskı Tekniği, 106/106 inc, Andy Warhol Görsel Sanatlar Derneği, New York.

(Kaynak: http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_163_2.html)



Resim 44: Andy Warhol, “Yeşil Coca Cola Şişeleri”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1962, 208,9x144,8 cm, Whitney Amerikan Sanat Müzesi Koleksiyonu, New York.

(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, 31 s.)

4.5.2. Richard Hamilton

Richard Hamilton, Pop kavramını tanımlamış, İngiliz Pop Sanatı'nın başlangıcı ve niceliği konusunda en önemli adımları atmıştır.

Hamilton yaşamında bir süre Kübizm, Fütürizm akımlarına ilgi duymuş, ve ilk olarak soyut çalışmalar üretmiştir. Bu soyut çalışmalarında özellikle devinim halinde, renklerle ve ışıkla belirtilmiş motifler, belirli bir ritmi takip eder. Daha sonra sanatçının çalışmaları her günün olağanlığını konu edinmesiyle zenginlik kazanmıştır. Realizmini koruyarak tüketim sembollerini ve imajları bir kompozisyon içinde birleştirmiştir. Görsellerdeki çeşitlilik, sanatçının çalışmalarının kaos ve Kitsch arasında bir dengede bulunmasına yol açar.

Hamilton, Bağımsızlar Grubu'nun hiçbir şüphe duymadan Pop sanatçısı olarak sınıflandırılacak tek üyesi olmuştur.⁶⁷ Ve Bağımsızlar Grubu'nun düzenlediği, "İşte Yarın" sergisinin afişi olarak, adını bir reklamdan yola çıkarak belirlediği "Bugünün Evlerini Bu Denli Değişik ve Hoş Kılan Nedir?" adlı kolajını yapmıştır. Pop Sanatın bu ilk örneğinde, tipik bir sosyal ve cinsel rol klişe seçkisini tanıtır.⁶⁸ Bu kolajda pek çok popüler yaşam ögesi bulunmaktadır:

*"Film ve televizyon, konserve yiyecekler, ev gereçleri, kasları gelişmiş bir erkek mankenle, çıplak bir kadının fotoğrafları, oturma odasının duvarında eski bir aile büyüğüne ait portreyi gölgede bırakan ve bir tablo gibi asılmış duran Young Romance'in kapağı. Hamilton'un her yerde bulunan bu tip nesnelerden yararlanarak sanat yapma konusunda ısrarı, geleneklere-karşı bir davranış olarak değerlendirilebilir."*⁶⁹

Toplum yaşam tarzı ve algılayışı da, bu kolaj gibi kesip yapıştırılmış, paketlenmiş, anlamsız bir birleşimden oluşmaya başlar. Düşündürücü olan yanı da yaşamın bu kolaj biçiminde olması gerektiğinin kanıksanmasıdır. *"Bu kolajda*

⁶⁷ Smith, a.g.e., 257 s.

⁶⁸ Osterwold, a.g.e., 212 s.

⁶⁹ Lynton, a.g.e., 286 s.

kullanılmış kavramsal yön ve içeriğin kaynakları, Hamilton'un kendi sanatsal çalışmalarında bulunmaktadır.”⁷⁰



Resim 45: Richard Hamilton, “My Marilyn”, 1964, Kağıt Üzerine Baskı, 518x632 mm.
(Kaynak: <http://www.moma.org>)



Resim 46: Richard Hamilton, “Aşk Pembe Peyzaj”, 1971, Tuval Üzerine Yağlıboya,
Ludwig Müzesi.

(Kaynak: <http://www.tate.org.uk>)

Hamilton, 1963'te açıkça bir hızla ve çarpıkça düzenlenmiş bir dizi fotoğraftan oluşan “My Marilyn” adlı çalışmasında, bir moda fotoğrafçısı gibi, ilginç olmayan pozları kırmızı yağlı boyayla karalamıştır. Bu çalışmada tüketicinin beklentilerine yaklaşan, Marilyn'in en gülen, en canlı, en yüzeysel, en güzel portresini kadraja alan fotoğraflar, diğer resimler arasından sıyrılarak, “iyi” olarak

⁷⁰ Osterwold, a.g.e., 212 s.

göze çarpar. Hamilton, bireysel seçimini bir kenara bırakarak, çoğunluğun beğenisini yansıtır. Özgünlüğü geri planda bırakır.⁷¹

1971’de sanatçı 60’lı yıllarda popüler olan bir reklamın görselini kullanarak, “Açık Pembe Peyzaj” adlı çalışmasını yapmıştır. Eserlerinde genel olarak fotomontaj, kolaj gibi teknikleri uygulamış, fotoğraf üzerinde boyayla müdahalelerde bulunmuştur. Kendine özgü kompozisyon düzeninin ayrıntılarıyla ilgilenmiş ve bu nedenle beklenenden daha az sayıda eser üretmiştir. “Bazı yapıtları Pop Sanat’ın klasik örnekleri sayılan Hamilton’un sanata yaklaşımı bir ressamın duygusal yaklaşımı olmaktan çok, bir mühendisin hesaplı yaklaşımına benzer.”⁷² Sanatçı, “iyi, gerçek ve güzel”’in standartlaştırılmış görselliğinin kırılmasını ve hassasiyetini betimleyerek, değersiz nesnelere yapay bir parlaklık verir.⁷³

4.5.3. Claes Oldenburg

*“İnsan ürünü yapımlar, şehreyi ve bedeni andıran simetrik, insan varlığı gibi görünmektedir. Gördüğüm nesnenin kendisi değil, nesne formundaki kendimdir.”*⁷⁴

Claes Oldenburg

Oldenburg, tüketim nesnelerinin sıra dışı boyutlarda heykellerini üreterek, Çevresel Sanat gibi farklı akımların yöntem ve tekniklerini Pop Sanat’a kazandırmıştır. Sanatçı, New York’taki herhangi bir mağazayı andıran atölyesine “dükkan” adını vermiş ve burada tüketim metalarını veya sıradan nesneleri taklit eden eserlerini izleyiciye sunmuştur. Sanatçının bu tavrı, sanat eserinin konumunu ve izleyicisinin tepkisini sınamaktadır.

⁷¹ Osterwold, **a.g.e.**, 213 s.

⁷² J. N. Erzen, “**Richard Hamilton**”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: 2, İstanbul, Yapı ve Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, 753 s.

⁷³ Osterwold, **a.g.e.**, 215 s.

⁷⁴ Douglas Cruickshank, “Size Matters”, <http://archive.salon.com/bc/1998/12/22bc.html>, (05.04.2008).



Resim 47: Claes Oldenburg, “Hamur işi Kasası”, 1961-62, Cam Bir Vitrinde Sırlı Dokuz Alçı Heykel, 52,7x76,5x37,3 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, Sidney ve Harriet Janis Koleksiyonu.

(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, 101 s.)

Oldenburg’un çalışmalarının eleştirel ve ironik yönleri, Pop Sanat’a kavramsal bir boyut kazandırmıştır. “Mağaza periyodunda, Oldenburg parlakça boyanmış eşyaları, büyük fiyat etiketlerini ve besinleri üreterek, Warhol’un Önce ve Sonra resimlerine eşdeğerde, düşük veya popüler kültürü işlemiştir.”⁷⁵

“1962 yılının Eylül ayında, New York’ta Gren Galeri’deki sergisinde Oldenburg, yaptığı dev gibi yumuşak nesneleri ilk kez sergilemiştir. Dev dondurma külahı ve yatak kadar büyük hamburger. Bunu yumuşak ya da sert, çok renkli ya da siyah beyaz nesneler, bir daktilo, banyo eşyası, bir otomobil motoru, bir vantilatör, dondurmalar ve başka gıda maddeleri, sigara izmaritleri izler ve hepsi de açık havada sergilenen anıtlar gibi düzenlenmişlerdir. Zekice ve mizah duygusuyla, temelde gerçeküstü bir büyü etkisi yaratılmış; bu da normal aşılan boyutlarda nesneler ve birtakım gereçler (sigara izmaritleri gibi) kullanılarak sağlanmıştır.”⁷⁶

Sanat eserlerinin büyük boyutları, izleyiciyi genel olarak eserin kutsallığı konusunda ikna eder. Oldenburg’un çalışmalarında bu duruma benzer bir nitelik, bir o kadar da aykırılığıyla dikkat çekmektedir. Oldenburg’un çevreyle özdeşleşmesinde

⁷⁵ Alloway, a.g.e., 103 s.

⁷⁶ Batur, a.g.e., 294 s.

keder uyandıran niteliği, sanatının anlamının merkezinde yer alan başkalaşmış görselliğin temelidir.⁷⁷

Teknoloji ve makineler, belirli insan ihtiyaçlarına göre kalıplaşmış nesneler olarak ürünler üretir. Bu ürünler, insanların, sosyolojik, psikolojik ve kültürel yönlerinin bir yansımasıdır ve bu yönleri karşılayacak özelliklerle yüklenirler. Algılarla bilinçaltına işleyen sembolik biçimleri, bu etki işlevi için tasarlanmıştır. Oldenburg, ilk bakışta anlamsız gibi gelen sembolik bileşimleri eserlerinde kullanmıştır. Heykellerinin büyük boyutlarının izleyicide yarattığı şaşkınlık duygusu, çalışmanın nedenselliği üzerinde düşünülmesini engelleyebilecek bir toleranssızlığa dönüşür. Çünkü gösteri ve imaj toplumunda kısa süren anlık etkiler söz konusudur. Oldenburg'un çalışmaları, nesnelerin insan dünyasını taklit ettiği trajik bir sessiz sinemayı andırmaktadır. Böylece artık eserlerde bir zamanlar vazgeçilmez olan insan öğesinin yitirildiği görülmektedir. Çünkü nesnenin kendisi artık özne üzerinde damgasını vurmuştur. Öznel eleştirel aklın yerine öznesiz ve nesnelleşen dünyanın çekimi altında yaşamaya başlanılmıştır: Baudrillard buna banal imgelerin kaçınılmaz ironisi adını vermiştir.⁷⁸

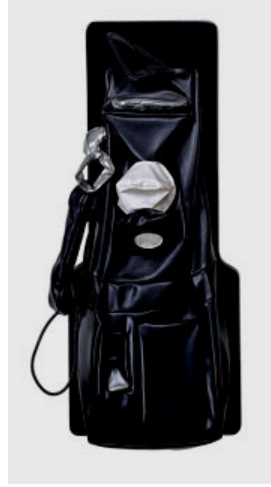


Resim 48: Claes Oldenburg, “Taban Pasta”, 1962, Karton Kutu ve Lastik Köpükle Doldurulmuş Çadır Bezi Üzerine Sentetik Polimer Boya, 148,2x290,2x148,2 cm.
(Kaynak: <http://www.moma.org>)

⁷⁷ Alloway, a.g.e., 99 s.

⁷⁸ Ali Akay, **Postmodern Görüntü**, 2.Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002, 198 s.

Oldenburg, kent açık hava heykel gösterisi'ne davet edilmesi üzerine, ilk olarak Manhattan'ı sanat eseri olarak adlandırmayı önermiş, ikinci olarak da ılık heykeli yapılarak gece saat ikide heykelin olduğu yerden kulakları sağır edecek ılıkların yayınlanması istemiştir, son olaraksa Metropolitan Müzesi'nin arkasında mezar işçilerine kendi gözetimi altında bir çukur kazdırmış ve sonra tekrar doldurmuştur.⁷⁹



Resim 49: Claes Oldenburg, “demeli Yumuşak Telefon”, Kapok ile Doldurulmuş Vinyl, Boyanmış Tahtaya Monte Edilmiş, 118,11x48,26x22,9 cm, Guggenheim Müzesi, New York.

(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, 197 s.)

“Oldenburg Happening terimini reddetmiş ve performanslarını “gerçeğin tiyatrosu” veya “nesnelerin tiyatrosu” olarak adlandırılmasını tercih etmiştir.”⁸⁰ Dev Dondurma Klahı, Mandal ve hamburger gibi heykellerinde büyük boyutların kullanımı, geçmişteki Mısır ve antik dönem anıtlarını anımsatır. Fakat bir farkla: sanat artık simgesel bir g karşısında itaat uyandırmayı değil, tersine mizah boyutuyla bütünleşmeyi amaçlar. Sam Hunter'a göre:

“Oldenburg, çoğunlukla kent için hazırladığı heykellerini_ Central Park için peluş oyuncak, şehir merkezindeki bir sokak için dev bir tuğla gibi_ büyük bir incelik ve

⁷⁹ Kuspit, **a.g.e.**, 85 s.

⁸⁰ Allowey, **a.g.e.**, 103 s.

mizah duygusuyla tasarlamıştır. Bu görsel bulgular, insancıl niteliklerden arındırılmış yığınlaşmış trafik izdihamı, suç ve çevre kirliliğini, yani açıkça umutsuz problemleri barındıran kentte bir çözüm olarak kalan çocukluk düşlerini ödünç alır. Kentle karşılaştırıldığında, insan varlığını tehdit eden insan ürünü çevrenin temelsizliği, Oldenburg'un görsel ironisini insancıl ve makul gösterir. En azından kendi putları ve fetişleri çocuksu yönlerine rağmen, insansal niteliğini korur ve güvenilir kişisel deneyimin değerleriyle desteklenir. Çocukluğun ifadesi, _Blake'in "Masumiyetin Şarkıları"nda olduğu gibi_ bir çocuğun gözlerinden yetişkin dünyasını gösterir.”⁸¹



Resim 50: Claes Oldenburg, “Tank Üzerine Çıkan Ruj”, 1969.

(Kaynak: <http://www.yale.edu/publicart/lipstick.html>)

1969’da Oldenburg, her ne kadar çok sıra dışı olarak algılsa da kendisi için son derece olağan olan “Tank Üzerine Çıkan Ruj” adlı heykelini Yale Üniversitesi kampüsünde monte etmiştir. Onlara eşit derecede önem vererek, bir sembol veya insan fizyonomisini yansıtan bir ayna olarak gösterir. Güzelliği arttıran bir anlam olarak normal ruj resmi, tank gibi savaş makinesi resimlerinden çağrışım olarak ilk bakışta uzaktadır.⁸² Ancak, Truva efsanesi akıllara geldiğinde, Oldenburg’un birleştirdiği savaş ve güzellik metaforları anlaşılmazlığını yitirir. Efsanelere konu olan sembolik öğeler, tüketim toplumunda insan boyutlarını aşan ve nesneleşen metalara dönüşür. Tüketim toplumunda, özel bir topluma özgü olan mitlere ve tarihsel figürlere göndermede bulunmaktadır. Örneğin dolar üzerindeki uyuyan George Washington görseli veya Napolyon’un ünlü sözünün değiştirilmesi,

⁸¹ Sam Hunter, *American Art of the 20th Century*[20. Yüzyıl Amerikan Sanatı], Harry N. Abrams Inc., Publishers, New York, 286 s.

⁸² Osterwold, *a.g.e.*, 194 s.

reklamlarda sıkça karşılaşılan klişelerden bazılarıdır. Oldenburg’un çalışmasındaki bileşimde görüldüğü gibi, yapılan göndermeler her zaman söz konusu örneklerdeki kadar açık ve net olmayabilir. Kimi ürünler için güzelliği sembolize eden özellikler, kimilerinde ise fiziksel güç ve egemenliği temsil eden özellikler son derece abartılmış, gerçekte olabileceğinin çok ötesine geçmişlerdir.



Resim 51: Claes Oldenburg, “Yatak Odası Takımı”, 1963, Tahta, Metal, Suni Kürk ve diğer malzemeler, Sanatçının Kişisel Koleksiyonu.

(Kaynak: <http://www.tate.org.uk>)

*“Yatak Odası Takımı adlı düzenleme, tahta, formika ve vinilden “ilahlaştırılmış” bir motel odasıdır. Yatağı bulunulan yerden yana yatmış olarak algılatan perspektifin biçim bozumu içinde kurgulanmıştır, bu yüzden ilk izlenim de bozguna uğrar.”*⁸³ Bu çalışma insana ait nesnelerin insansız sergileyerek Pop Sanat’ı somut anlamda en iyi temsil eden eserlerden biridir.

Oldenburg’un kendi yaşantısından yola çıkarak ele aldığı ve aidiyet, illüzyon ve dekorasyon kavramlarını sorguladığı bu seri çalışmaların hiç birinde gerçek malzeme kullanılmamış veya bu malzemeler onarılmamıştır.

⁸³ Allowey, **a.g.e.**, 103 s.



Resim 52: Claes Oldenburg, “Mandal”, 1976.

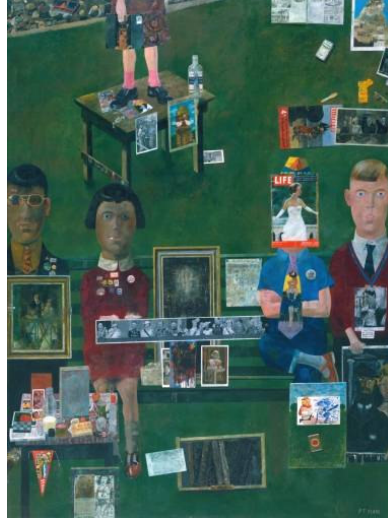
(Kaynak: <http://www.artcyclopedia.com/feature-2004-09-oldenburg-clothespin.html>)

4.5.4. Peter Blake

Peter Blake, Pop Sanat’ın başlıca konusunu oluşturan popüler kültür görselliğini özgün anlayışıyla bütünleştirmiştir. Çalışmalarındaki ortak özellik, rock yıldızları, güreşçiler, posterler, süs eşyaları veya sirk figürleri gibi kitle kültüründen konuları, simetrik kompozisyonlarla birleştirmesidir. Kolaj tekniğiyle resimsel üslubu birleştirmiş, figür resmiyle gazetelerden elde ettiği imajları bütünleştirmiştir. Blake’in resimlerinde imajlar, figürlere ait düş ve idealleri temsil etmektedir.

Pop Sanat’ın yükseldiği dönemde, Blake Royal Sanat Akademisi’nde idi. Sanatçı Jasper Johns ve Rauschenberg’in üslupları ile Bağımsız Grup’un yaklaşımından etkilenmiştir. Böylece sanatını bu doğrultuda geliştirmiştir. İlk çalışmaları iki majör öğeye sahiptir: Otobiyografik öğelerle natüralist resim ve sirk dünyasından sürreal sahneler. Çalışmaları, İngiliz Pop resminin daha sonradan

takipçileri olan David Hockney ve Patrick Caulfield'i etkilemiştir.⁸⁴



Resim 53: Peter Blake, “Balkonda”, 1955-57, Tuval Üzerine Yağlıboya.
(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, 67 s.)

“Peter Blake’in çalışmaları, geleneksel tekniklerle çağdaş konuları birleştirerek, bu çelişkinin tasvirini meydana getirmektedir. Gelenek tarafından şekillenmiş modern, hatta ilgi çekici figürleri göstermektedirler.”⁸⁵ Rozetlerle Otoportre, Balkonda gibi çalışmaları Blake’in kullandığı genel öğeleri içerir. Bu resimlerde geleneksel ve popüler kültüre ait görsel yığınları göze çarpar. Balkon’da adlı çalışmasında, oyuncaklar, rozetler, gazeteler, idoller ve gündelik hayatta görülebilecek, Kitsch kapsamına katılan bir çok farklı devinimli imaj, hareketsiz çocuk figürlerinin çevresine yayılmıştır. Kompozisyonda eski ve yeni, hareketli ve durağan gibi karşıtlıkları bütünleştirmiştir. Görsel karmaşa karşısında insan figürü bir seyirci olma görevine uyum sağlamakta, çevresinde yığınlaşmaya başlayan medya görselliğinin yeni dünyasını artık yabancı olarak algılamamaktadır. Blake, görsel işgalin figürleri kapsayacak denli çoğalmasına karşı çocuksu ve sessiz kabullenişin uyumunu ve bireyin iç ve dış dünyasındaki dengeyi ancak hiçbir fikir sahibi olmayarak korumasını, kompozisyonunda uyumsuz gelebilecek öğeleri kullanmaktan kaçınarak yansıtmıştır. Medyanın görselliği, figürün başlı başına bir parçasını

⁸⁴ Rob Sharp, “Pop Star: Peter Blake”, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art-and-architecture/features/pop-star-peter-blake-835644.html>, (01.05.2008).

⁸⁵ Osterwold, a.g.e., 44 s.

oluşturur. Eğlence ve tüketim kavramlarının merkezliğinde, Blake'in ifadesiyle birey de gösterinin bir parçası olur. Bireye düşen sadece seyirci olmak, tüketmek ve bilinçsizce bu eğlenceli oyunun bir uzantısı olmaktır.

1959'da Blake yeni çağın idollerini gösteren resimleri, kolajları ve düzenlemeleri için Elvis Presley, Cliff Richards, Frank Sinatra, Bo Diddley, Beatles, Marilyn Monroe ve Jean Harlow gibi ünlülerin posterlerini kullanmıştır.

“Blake'in 1960'larda yaptığı çalışmalar –örneğin güreşçi portreleri serisi- rozetler, çıkartma etiketler ve küçük oyuncaklar gibi her tür 'pop' malzemeyi bir araya getirir, fakat bu çalışmaların nostaljik bir havası vardır ve Blake'in kendi gençliğini kuşatan ortama göndermede bulunur. Geleneksel bir üslupta, on dokuzuncu yüzyılda Raffaello öncesi sanat anlayışını benimsemiş ressamların zahmetli yöntemlerini çağırıştırır. Son yıllarda Blake, fazla basite indirgeyici olduğu gerekçesiyle Pop etiketini reddetme, kendini sadece gerçekçi olarak tanımlama eğiliminde olmuştur.”⁸⁶



Resim 54: Peter Blake, “Tuesday”, 1961, Karışık Teknik, 47,6x26,7x3,8 cm, Tate Galerisi, Londra.

(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, 206 s.)

Blake, Elvis Presley imajlarını ilk olarak işlerinde kullanmaya başladığında, Elvis albümlerini satın alan kişilerin aynı zamanda kendi resimlerini de satın

⁸⁶ Smith, a.g.e., 257 s.

alabileceğini düşünmüştür.⁸⁷ Çünkü bu kişiler sanat galerisine gitmemektedir. Blake’e göre müzelerde veya galerilerdeki yapıtlar, yarattıkları mesafe ile seyirciye ulaşılmaz görünür. Bu yüzden, diğer sanatçılar gibi sanatın sadece müzelerde sergilenmesine karşı çıkmıştır. Bu açıdan, Blake Pop sanatçılarıyla ortak bir yönü paylaşır. “Ancak Blake, bilim kurgu estetikleri ve tüketim kültürünün teorik denemeleriyle Paolozzi ve Richard Hamilton gibi Bağımsız Grup sanatçılarından oldukça farklıdır.”⁸⁸ Blake, popüler kültüre olan yaklaşımında, Cage gibi olumlu bir tavır içinde olduğu izlenimini uyandırır.



Resim 55: Peter Blake, “Oyuncak Dükkanı”, Karışık Teknik, 1962, 156/194/34 cm, Tate Galerisi, Londra.

(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, 207 s.)

Peter Blake, asla seyirciyi ahenksiz bir karışıklık içine itmeyen, bambaşka görüntülerin birleşiminden oluşan kolajlar üretmiştir. Dadaist sanatın sert ve olumsuz tavrının aksine, kendine özgü kesme ve yapıştırma tekniğiyle, herhangi bir şeye karşı çıkmadan veya reddetmeden, popüler kültür ikonlarıyla aydınlık bir atmosfer yaratır.⁸⁹

⁸⁷ “Pin-ups&Packaging”, <http://www.apollo-magazine.com/issue/march-2006/79721/pinups-packaging.shtml>, (02.03.2008).

⁸⁸ Jonathan Jones, “Self Portrait with Badges, Peter Blake”, <http://arts.guardian.co.uk/portrait/story/0,11109,740373,00.html>, (02.03.2008).

⁸⁹ Peter Blake, <http://www.artandculture.com/cgi-bin/WebObjects/ACLive.woa/wa/artist?id=1261>, (08.01.2007).

Blake, 1963 yılında Beatles grubunun albüm kapağını ve Sunday Times'ın kapağını tasarlamıştır. Kolajlarına kaynaklık eden çeşitli antikacılardan satın aldığı küçük porselen ve kalay figürler, kutular gibi unsurları biriktirerek bir koleksiyon oluşturmuştur. Diğer kişilerin satın alması için düzenlediği bu ilginç koleksiyonda Marcel Duchamp gibi bazı sanatçıların imzasını taşıyan eşyalar bulunmaktadır.

4.5.5. Robert Rauschenberg

“ABD’li ressam ve grafik sanatçısı Robert Rauschenberg, özellikle ilk dönem yapıtlarıyla, Pop Art’ın habercisi olarak tanınır.”⁹⁰ “Rauschenberg, radikalce popüler kültürün imaj dünyasıyla ve Cola kutularını, dolgu hayvanları ve çeşitli bozulmuş döküntüleri çalışmasına ekleyerek, günlük hayatın tanımıyla bileşimini derinleştirdi.”⁹¹ Sanatçı, her ögesini aynı değerinde barındıran Leonardo Da Vinci’nin eserlerine ilgi duymuştur. Her tür hiyerarşik yapılanmayı reddetmesi aynı zamanda neden Pop Sanat’ın önemli temsilcilerinden biri olduğunu açıklar.



Resim 56: Robert Rauschenberg, “Coca Cola Tasarısı”, 1958, Birleşik Resim, 67,9x64,1x12,1 cm, Çağdaş Sanatlar Müzesi, Los Angeles.

(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, 33 s.)

“Rauschenberg artık çok tanındık, çağdaş elektronik çağın iletişim dinamizmine

⁹⁰ Ahu Antmen, “Adan Zye Yirminci Yüzyıl Sanatı”, **P Sanat ve Kültür Dergisi**, Sayı. 16, 2000, 65 s.

⁹¹ Hunter and Jacobus, **a.g.e.**, 301 s.

*teпкиyle, belki yeni teknik ve estetik sınırları araştıran ilk sanatçıydı. Texas'da bir sergi için yapılmış "Rodeo Yeri" adlı çalışmada, ilk çalışmalarında koruduğu önemli kontrast ve kolaj teknikleriyle altmışların ipek baskı görselini, dikkat çeken kombinasyonlarla birleştirmiştir. Burada ve orada aşama aşama dağınık çizgiler ve resimlenmiş lekeler, sanki Pop Sanat ve Eylem Resmi arasındaki boşlukta köprü kuran bir resmi anımsatır."*⁹²

Yakından tanıdığı John Cage'in de etkisiyle çöplerden fotoğraf ve baskıya kadar çok farklı teknik ve malzemeler ile resim, heykel gibi görsel ürünler üretmiş bunun yanı sıra dans ve müzikle ifade etme yöntemiyle şaşırtıcı bir dizi happening gösterisi düzenlemiştir. Soyut Dışavurumculuğun gündemde olduğu 1950'li yıllarda Rauschenberg, John Cage'in Zen Budizmi felsefesinden etkilenmiş, ve eserlerinde Cage'in kompozisyon prensiplerini uygulamıştır. Daha sonraki yıllarda, sadece beyaza veya kırmızıya boyadığı tuvaler dikkat çekicidir. Bir süre, maddi zorluk içerisinde bulunması, çevresinden edindiği önemsiz malzemeleri kullanmasına sebep olmuştur. Buna karşın, çalışmada malzemenin belirleyiciliği düşüncesi ile şekillenen avant- garde tavrını meydana getirmiştir.

Aslında sanatçı, oluşturduğu yığını gerçek iyimser bir ruh hali içinde kullanmaya çabalamıştır. Çalışmanın içeriğindeki toplumsal yorum bir yana, bu sadece basit ve özel olmayan bir düzeydeki kültürün sürekli yayılan objelerinin yaşam döngüsünü ve akım halindeki yeni metaların onları bir kenara itmesini ve onların hızla boşluğa düşüşünü yansıtmaktan başka bir işlev taşımaz. Bu üslup meydana gelirken, Rauschenberg, 60'larda karışık malzeme kullanımını sonlandırarak, sanat deneyimini temelden dönüştürmeye başlayan gazete fotoğraflarından alınan görselleri kullanarak ipek baskı tekniğini uygulamıştır.⁹³ 1964 yılında sanatçı Venedik Bienali'nde birincilik ödülü almış, bunun üzerine ABD'nin bienaldeki temsilcisi olan Alan Solomon, bu olayı Amerikan resim sanatının resmen onaylanması olarak duyurmuştur.⁹⁴

1964'te sanatçı, Dante ve Virgil'in cehennem içinde yolculuğuna, modern bir atıfta bulunan 38 cehennem resim serisini üretmiştir. Dante'nin karakterleri yerine

⁹² Hunter and Jacobus, **a.g.e.**, 302 s.

⁹³ **y.a.g.e.**, 301 s.

⁹⁴ Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, 124 s.

De Kooning, Pollock gibi Amerikan figürlerine yer vermiştir. Sanatçı, her çalışmasında olduğu gibi burada da kendi ideolojisini ve kişisel düşüncesini saklı tutar.⁹⁵



Resim 57: Robert Rauschenberg, “Kanyon”, 1959, Karışık Teknik, 219,7x179,1x57,8 cm, Sonnabend Galerisi, New York.

(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, 149 s.)

Rauschenberg, çalışmalarında objektiflik ve öznellik, grafiksellik ve resimsellik, diyalog ve monolog, yaratıcılık ve tasarım arasındaki çizgide, medya endüstrisinin mekanik yeniden üretimine karşı koymayı amaçlar. Sanatçının karmaşık öğeleri harmanlama yöntemi, o zamana kadar geçerli bütün kompozisyon prensiplerini bir kenara atıyor gibi görünmektedir. “Rastlantı” ve “kaos” öğeleri resmin temel belirleyicileri olur. Böylece resmin spontane düzenlenişyle, eylem sanatıyla olan benzerliği dikkat çeker. Buna rağmen, Rauschenberg eylem resminin en önemli ifade araçlarını tersine çevirmiştir. Rauschenberg’in yapıtında tinsel duyum yerine, rastlantısal öğelerin ardıllığı ve devinimi somutlaşarak varolur.⁹⁶

⁹⁵ Michael McNay, “Robert Rauschenberg”, <http://arts.guardian.co.uk/news/obituary/0,,2279700,00.html>, (09.05.2008)

⁹⁶ Osterwold, a.g.e., 147-148 s.

4.5.6. Jasper Johns

“ABD’li sanatçı Jasper Johns, Robert Rauschenberg ile birlikte, ABD’de İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra uzun bir süre etkin olan Soyut Dışavurumculuk akımından Pop Art ve Minimalist Sanata geçiş sürecinin başlıca temsilcilerinden biridir.”⁹⁷ Johns’un galeri sahibi Leo Castelli tarafından keşfedilmesi, sanatçının çalışmalarında yeni arayışlara girmesine ve süreklilik sağlamasına yol açmıştır.



Resim 58: Jasper Johns, “Bayrak”, 1958, Leo Castelli Koleksiyonu, New York.

(Kaynak: HUNTER ., 271 s.)

Jasper Johns’un 1957’de sergilediği bayrak, hedef, harita ve nişangah resimleri, sıradan görselliği yeni bir boyuta taşıyarak, Rauschenberg’ten daha çarpıcı bir etki yaratmıştır. Böylece en bilinen biçimiyle gerçekliğin kendisi yeniden yorumlanarak estetik biçime dahil olur. İlk çalışmaları arasında en dikkat çeken nişangahtır.⁹⁸ “1960’ta haritanın alışıldık biçiminin gerçek bir peyzajın oluşturabileceği karmaşık duygu izlenimine benzer bir şeyde karmaşık bir resme dönüştürdüğü küçük bir Birleşik Devletler haritasını yoğun bir biçimde resmetmiştir.”⁹⁹ Johns’un çalışmalarında Soyut Dışavurumculuk düşüncesinden başlayan kopuş, basit simgelerle veya işaretlerle kendini gösterir.

“Johns sadece eski şeylerin yeni tasarımlarını yaratmakla kalmamış, aynı zamanda nesneleri sanatsal kopyalara dönüştürmüştür. El fenerini ve Savarin kahve kutularını, resim fırçalarıyla monte etmesi, güncel nesnenin bronza boyanmış parçalarıdır.

⁹⁷ Antmen, **a.g.e.**, 39 s.

⁹⁸ Hunter and Jacobus, **a.g.e.**, 302 s.

⁹⁹ Allowey, **a.g.e.**, 72 s.

*Duchamp'ın Hazır nesne vurgusundan ve amacından farklıdır, oysa Duchamp'ın çalışmaları sıradan nesneyi müze kültürünün gösterişine bir saldırı başlatmak için kullanırlar, Johns ise illüzyonun eski romantik oyunuyla daha mükemmel bir aşamaya kendini programlamıştır.*¹⁰⁰



Resim 59: Jasper Johns, “Harita”, 1961, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198,1x312,7 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

(Kaynak: <http://www.artchive.com/artchive/J/johns/map.jpg.html>)

*“Johnsun yapıtları izleyiciyi resmin işlevi ve süreci hakkında doğrudan doğruya tartışma konusu olabilecek sorunlarla karşı karşıya bırakır.”*¹⁰¹ Yapıtlardaki öznellik ve “güzel sanatlar” ifadesi, bir yanda geleneksel duyarlılığın izlerini taşıyor gibi görünür. Oysa dışavurumcu ve duyusal yaklaşım, kopyalanarak nesnelleşir ve bu biçimiyle sanata dahil olur.¹⁰² Burada kopyalanan ne Warhol’un çorba konserveleri, ne de Raysse’in baskılarıdır. Kopyalanan bir zamanlar tartışmasız olarak eşsiz ve özgün kabul edilen dışavurumcu anlatım biçimi ve duyusalılığıdır.

Sanatçının çalışmalarındaki soyut anlatım tarzıyla tekrarlanan biçimler, ilk olarak belirli bir imgeyi çağrıştırmaz. Ancak sabırla resimden resme bitmeyen bir alternatif keşfi içinde tekrar edilerek, zihinlerde alışıldık bir reklam sembolüne dönüşür.

*“Erken dönem çalışmaları, görünüşte mantığı sembolize eder, fakat bu bir düzen midir? Tersine, düzenli betimleme karıştırılmış belirsizlikleri arttırıyor görünmektedir.”*¹⁰³

¹⁰⁰ Hunter and Jacobus, **a.g.e.**, 304 s.

¹⁰¹ Batur, **a.g.e.**, 289 s.

¹⁰² Hunter and Jacobus, **a.g.e.**, 304 s.

¹⁰³ Allowey, **a.g.e.**, 70 s.

“Renkli Rakamlar” adlı çalışmasında Johns’un, Kübistlerin harflerini ve rakamlarını kullanarak oluşturduğu resimsel yorumlama biçimi, başka hiçbir çalışmasında olmadığı kadar kararlıdır. Sanatçı, bu çalışmayı dış dünyaya ve de yüzey resmine bağlayarak ele almıştır.¹⁰⁴ Oysa, Pop Sanat’ta sanat eserinin sanatçıya özgü belirli üslup özelliklerinin kullanılmaması bu akımın önemli bir işlevidir. Jasper Johns, Renkli Rakamlar çalışmasında, dışavurumcu etkide kalıp, biçimlere özgün form verse de, kendi fotoğraflarını bir kolaj parçası olarak üreterek Otoportresini yaptığı çalışmasında, kendine özgü biçimlendirmelere yer vermemiş, Pop Sanat’ın manifestosuz ilkelerine katılmıştır.

4.5.7. Roy Lichtenstein

Roy Lichtenstein, 1960’ta New Brunswick’teki Rutgers Üniversitesi’nde, tasarım sınıfında ders vermesi için bir soyut dışavurumcu ressam tarafından görevlendirildiği sırada, Alan Kaprow ile tanışmış, Kaprow’u kendi söylemi olan “sanat sanat gibi görünmek zorunda değildir.” açıklamasına inandırmıştır.

”1960’larda Miki Fare, Donald Amca gibi figürleri çiklet ambalajlarından büyüterek resimlemeye yönelmiş, giderek bu reklam imgeleri ve resimli roman parçaları yapıtlarının konularını oluşturmaya başlamıştır. bundan sonra birkaç yıl içinde New York’un en popüler sanatçısı olan Lichtenstein, bir köpüklü sabun reklamı için basit çizgilerle çizilmiş ve tonlandırılmış banyo yapan bir kadın resmini büyütip çarpıcı renklerle sunduğu ya da bir resimli roman kahramanının duygusal bir anını gösteren bir magazin karesini aynı biçimde resme dönüştürdüğünde, estetik ve kültürel değerler üzerinde düşünmeye yol açan bir anlatım türü ortaya çıkmıştır.”¹⁰⁵

O yıllarda popüler kültür tüketim sembollerinin kolayca benimsenmesi, Lichtenstein’in çalışmalarının ilgi görmesini sağlamıştır. Sanatçı, popüler kültür simgelerinin yarattığı anlık etkiyi büyük ölçekli tuvallerine yansıtmıştır. Özellikle o dönemlerde oldukça popüler olan çizgi romanlar Lichtenstein’in çalışmalarına kaynaklık eder. Fakat ilk büyük boyutlu çizgi romandan esinlenen eserler Warhol’a aittir. Lichtenstein ele aldığı çizgi romanlar çok popüler simalar değildir. 1966

¹⁰⁴ Hunter and Jacobus, **a.g.e.**, 304 s.

¹⁰⁵ J.N. Erzen, **a.g.e.**, 1110 s.

yılında, Rauschenberg'in Time dergisi için bir kapak düzenlemesiyle eşzamanlı olarak, Lichtenstein de Newsweek dergisinin kapağını hazırlamıştır.

Medyanın görsel basını zaman boyutunu anlaşılmaz hale getirmiştir. Yakın geçmiş düşünüldüğünde bile arkeolojik olaylar kadar yabancılaşmış olarak anımsanmaktadır. Lichtenstein bu veri doğrultusunda ilerlerken, sanatını, tamamen mekanik bir görüntü içinde de olsa, öncelikle Matisse gibi 20. yüzyıl sanatçılarının üslubunu kendi döneminin aurasıyla birleştirerek oluşturmuştur. Matisse'in "Sanatçının Atölyesi: Dans" adlı eserindeki kıvrımların ve eğrili biçimlendirmelerin Art Nouveau öğeleriyle yakınlığını keşfetmiştir. Bu uzlaşım sayesinde kendine özgü stilini korumuştur.¹⁰⁶



Resim 60: Roy Lichtenstein, "Sarı ve Yeşil Fırça Darbeleri", 1966, Tuval Üzerine Akrilik, 213,4 x 457,2 cm, Modern Sanat Müzesi, Frankfurt, Almanya.
(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, 60 s.)

*"1960'ların ikinci yarısında yaptığı Fırça Darbeleri sersiyile, gerçek bir Soyut Ekspresyonistin tek bir fırça hareketiyle yaptığı işaretlerin titizlikle seçilmiş ve dondurulmuş versiyonlarını sunarak Soyut Ekspresyonist doğaçlamayı sorguladı."*¹⁰⁷ Sanatçı, bu eseri bütün nitelikleriyle inandırıcı ve mükemmel bir simülakra dönüştürerek, Dışavurumcu otomatizm geleneğini ironiyle yansıtp, eleştirmektedir.

¹⁰⁶ Hunter and Jacobus, **a.g.e.**, 306 s.

¹⁰⁷ Smith, **a.g.e.**, 260 s.

Soyut resim de, basmakalıp bir klişeye dönüşmüştür. Lichtenstein'in sanat yaşamının aktif yıllarında, halkın çevresindeki her şey refah devletinin mesajlarının verdiği anlamla dolup taşmıştır. Bu girdap alanından sıyrılıp, özgün kalma savaşı veren Soyut sanat da bir süre sonra mağlup olmuş, tekrar edilmekten kurtulamamıştır.

*“İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana geçen süre içinde çağdaş toplumlar kendine özgü bir olguyu da birlikte getirmiştir. İnsan eskisinden çok daha fazla sayıda insanla, çok daha kısa süreli, daha yüzeysel ilişkiler kurma eğilimindedir.”*¹⁰⁸

Lichtenstein'in özellikle tipik olan çizgi romanlardan yaptığı uyarlamasındaki figürlerinin diyalogları da, daha az kelimeyle çok daha fazla duygu yüklü kavramı anlatma çabasının bir ürünü olarak bu tezi destekler. Öte yandan, çizgi romanlardaki karakterler sanki tek bir kişiliğin uzantısı gibi, izleyicinin beklentisi ve onayıyla senkronizedir. Sanatçının genellikle konunun ortasından ele aldığı çizgi roman karesi, izleyicinin bir sonraki veya önceki karede yaklaşık olarak ne olduğunu tasarlamasına yardımcı olur.

Teknik olarak ise Lichtenstein, sıradan boyutlarda bir çizgi roman karesini büyük boyutlara getirirken, baskının yaratmış olduğu pürüzleri de yansıtmıştır. Çizgi romanı konu edinen, her resmin ismi, konuşma balonunda geçmektedir. Konuşma balonu, resme seyirciyle diyalog kurulabilen, sözsel bir iletişim alanı yaratır. Sanatçı, basmakalıp bir imajın oluşturabileceği sıradanlığı, bu yaşam alanıyla dağıtarak başarılı olur. Bir diğer nokta da, sanatçının çizgi romandan veya gazeteden kaynak olarak aldığı görüntünün renk ve biçimleriyle ufak değişimler yapmasıdır.

¹⁰⁸ Engin Geçtan, **İnsan Olmak**, 7. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, 22 s.



Resim 61: Roy Lichtenstein, “B-Belki (Bir Kızın Resmi)”, 1965, 152x152 cm, Ludwig Müzesi, Köln.

(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, s.)

Örneğin, 1963'te Guggenheim Müzesi'nde açılan sergiye Lichtenstein, üçü bir kompozisyonu oluşturmak üzere katıldığı yedi adet resimden oluşan “Live Ammo” adlı eserinde, belirli yöntemini kullanmıştır.



Resim 62: Roy Lichtenstein, “Live Ammo (Ha! Ha! Ha!)”, 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya.

(Kaynak: www.chryster.org/20century05.asp)

“Lichtenstein daha sonraları çalışmayı merkezde tek bir resme bağlı iki tuval olarak tanımlamıştır. Sanatçıya göre, çarpışma hikayesi “bir televizyon dizisinin ortasına ulaşma düşüncesi gibi.... bir tür gizemdir. Ne olduğunu gerçekten anlamamamıza rağmen, hikayenin bir bağlayıcılığı vardır.” Live Ammo kelimesi, ardıllığı açmış, çizgi roman stili ilk tablo içerisinde sergilenmiştir. Miğferli asker, saldırı altında bir sonraki stratejisini planlar. Korkunç bir patlama üçüncü tuvali kaplar, BLANG! Ve

dördüncüsü kurşunların dar geçidinden sakınan askerin yakın bir portresidir. Sonuncu tuval Chrysler'in Ha! Ha! Ha!'sı, kırmızı ve beyaz çizgili dümeni ve mavi gölgeli gövdesiyle bir saldırı uçağının görünümüdür.”¹⁰⁹



Resim 63: Roy Lichtenstein, “Eddie Diptych”, 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya, 111,8x132,1 cm, Sonnabend Koleksiyonu, Paris.

(Kaynak: OSTERWOLD, 2007, s.)



Resim 64: Roy Lichtenstein, “Whaam!”, 1963, Tuval Üzerine Akrilik, 68x160 cm, Tate Galerisi, Londra.

(Kaynak: SMITH, 1996, 261 s.)

Sanatçı, Whaam adlı çalışmasında, bir Amerikan savaş jetinin yaptığı hücumu konu alır. Bu eserin başarısı ardından, sanat çalışmaları hakkında şunları söylemiştir:

“Çalışmalarımın çizgi romandan farklı olduğunu düşünüyorum, ama buna bir dönüştürme diyemem. Ben biçim oluşturunca, çizgi romanlarsa benim bu sözcüğü

¹⁰⁹ <http://www.chrysler.org/20century.05.asp>, (15.04.2008).

kullandığım anlamda biçimsel değildir. Çizgi romanlarda da şekiller vardır, ama onları birlik haline getirme yönünde bir çaba yoktur. Amaç farklıdır; çizgi romanda bir şey resmedilmeye çalışılır, bense birlik yaratmaya çalışıyorum. Her işaret gerçekten de farklı bir yerde bulunduğundan, farklılık ne denli az görünürse görünsün, çalışmalarım fiilen çizgi romanlardan farklıdır.”¹¹⁰

Lichtenstein çoğunlukla, yüksek sanat değerlerini cesaretle birbirleriyle karşılaştırarak çelişkilerini ortaya çıkarmış ve ilgi çekici sanat tarihi kaynaklarını ve kendi sanatsal evrimini ortaya koyarak ölçmüştür. Ustaca düzenlediği kontur, renk, biçim, skala ve yüzeyiyle güçlü kompozisyonlar yaratan, değişmez olarak yaratıcı bir sanatçı olarak kabul edilmiştir.¹¹¹ Lichtenstein’in her ne kadar popüler kültür ürünlerinden esinlendiyse de, çalışmaları zihinde kalıcı bir etki uyandırır. Sanatçı, hiçbir kişisel yorum getirmediği kültür endüstrisi ürünlerini yine kitleye iade eder. Farklı ülkelerin kültürlerine özgü imgelerini birleştirerek evrensel bir sanat yaratma ideali peşindeydi. Fakat çoğunlukla ele aldığı konular kitle iletişim araçlarını tekelinde bulunduran Amerika’nın kültürünün tasviri olmuştur.

4.5.8. John Cage

John Cage, bir Zen Budizmi’nin öğrencisi olması yanı sıra, Marcel Duchamp tarafından eğitilmiştir. Cage, Soyut Dışavurumculuğa bir cevap olarak Marcel Duchamp’ın Hazır nesneleri gibi sıradan olanla verilebilecek bir cevap ihtiyacını doldurdu. Sanatın gerçek kaynaklarının, bireysel duygulardan veya yaratıcı yöntemden kaynaklanmadığına ısrar etmiştir, fakat her günün fiziksel çevresinde sanatın tasarımı, her şeyden önce sanat ve yaşam arasındaki ayrımın belirsizliğinden kaynaklanır. Sanatçının bu belirsizliğe yaklaşımı ise olumlayıcıdır. Bu konuya ilişkin tüm eleştirilere rağmen, o yaşamı doğrulamaya devam eder, sanat Cage’e göre kaosu çağırın bir beklenti veya yaratma sürecindeki olmazsa olmaz düzeltmeler değildir. Bununla birlikte sanat basitçe, zaten kendi içinde yeterince zenginliği barındıran,

¹¹⁰ Smith, **a.g.e.**, 261 s.

¹¹¹ Hunter and Jacobus, **a.g.e.**, 306 s.

mükemmel olan, yaşadığımız yaşama uyma yöntemidir ve ona kendi düzeniyle rol verilmelidir.¹¹²

Cage, Black Mountain Üniversitesi'nde öğrenciyken Merce Cunningham ile ortak çalışmalar yapmıştır. Amerika'da ilk kez ortaya çıkan Fluxus akımının ilk örnekleri, Pop Sanat'ın aha sonradan en önemli sanatçıları olan sanatçılarla Happening performansları üretmiştir. O yıllarda bu tür ifade biçimleri hiçbir sanatçının rağbet etmeyeceği yöntemlerdi. Örneğin; Cage, kavramsal sanatta öncü bir fikir sayılan 4'33 adlı müzik çalışmasını, başlangıcında yer alan anlamsız notalar dışında hiçbir müzik enstrümanının çalınmadığı dört dakikalık bir konsere dönüştürmüştür.¹¹³ Sanatçı böylece, belki de algının belirleyiciliği üzerinde durmuştur. Rauschenberg'in beyaz ve boş tuvallerinin çevredeki ışığa göre farklı tonlardaymış gibi algılanması veya tabloda yer alan pürüzlerin herhangi bir şekle benzetilmesi gibi. Algı, çok uzun süre yalnız kaldığı ve sesin bulunmadığı ortamlar gibi daha uç durumlarda etkin belirleyici olur. Gerçekmiş gibi algılanan sesler, görüntüler içsel dünyanın birer yansımasıdır. Öyle ki bu durumu yaşayan kişileri, bunların gerçek olmadığına kimse ikna edemez.

Yaşanılan çağda, aslında herkes bu uç durumlara aşina olur. Herkes olayları başka gözlerle, başka açılardan veya görmek istediği gibi görmektedir. Cage'in seyirciye cevabı, seçimin kendisinde olduğu ve neyi duymak istiyorsa onu duyabileceğidir. *“Bunun gösterdiği gibi, Cage, Duchamp'tan farklı olarak yıkıcı değildir, fakat anlayışında pozitiflikle, Zen ile bir düzende, sanat ve yaşam arasındaki ilişkiyi neşeli bir şekilde görmüştür.”*¹¹⁴

Cage çalışmalarında, Soyut Dışavurumculuğun bilinçaltına dayanan otomatizm olgusunu reddetmiş, fakat bu akımın bazı prensiplerini de ödünç almıştır; Devamlılık, kaçınılmaz özgünlük ve tesadüf bu öğelerden bir kısmıdır. Cage'in diğer Pop sanatçılarından farklı olarak bu seçim kaygısı, sanat ve yaşam arasında bir

¹¹² Hunter and Jacobus, **a.g.e.**, 299 s.

¹¹³ Lynton, **a.g.e.**, 331 s.

¹¹⁴ Hunter and Jacobus, **a.g.e.**, 299 s.

boşluğu hissetmesi ve kendi özgün formuyla bu boşluğu giderme refleksidir. Cage'in sanatsal yaklaşımındaki felsefi altyapı bilincinin etkisi, Jasper Johns, Andy Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg ve Oldenburg gibi sanatçıların titiz çalışmalarında kendini gösterir.¹¹⁵

John Cage çalışmalarıyla Rauschenberg ve Jasper Johns'a örnek olmuştur. Sanat üzerine açıklaması şu şekildedir:

“Sanat yaşamın bir olumlaması olmalıdır, başka bir yaşam getirmeye çalışmak değil... yalnızca yaşadığımız ve zihnimizi, arzularımızı aradan çıkartıp kendi bildiği gibi davranmasına izin verdiğimizde öylesine mükemmel olan yaşamın ta kendisine uymanın bir yolu olmalıdır.”¹¹⁶

4.6. Türk Resim Sanatında Modernist Yaklaşımlar ve Pop Sanat Yönelimleri

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, sanat akımlarının Amerika'da özgürce gelişimi sonucu özgün biçimlere kavuşması, Amerika'ya olan ilgileri güçlendirmiştir. Bu ilginin artmasında, aynı zamanda Amerika'nın sanayi gücünün savaştan ağır darbeler alan Avrupa'ya kıyasla daha ileride olmasının da etkisi vardır.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde, Almanya'da Bauhaus akımı farklı teknik ve malzemeleri kullanmayı öngörerek, sanatsal vizyonu değiştirmiştir. Daha sonra Nazi baskısıyla, Bauhaus akımının öncüleri Amerika'ya göç etmiş ve burada özgürce kendilerini ifade etme olanağını kazanmışlardır.¹¹⁷ Bu akım, Türkiye'de Pop Sanat'a önemli ölçüde yaklaşan sanatçıların temel prensiplerini oluşturmuştur.

Avrupa'daki sanatçılar, sadece elverişsiz koşullarla değil, Nazilerin “yoz sanat” tanımlaması ve vurgarizmiyle karşı karşıya kalmışlardır. Sanatçılar Avrupa'dan bu tür olumsuz şartlar sebebiyle Amerika'ya göç etmiş, Soyut Dışavurumculuk, Optik ve Pop Sanat hareketlerini oluşturmuşlardır.

¹¹⁵ Hunter and Jacobus, **a.g.e.**, 299 s.

¹¹⁶ Baudrillard, 2004, **a.g.e.**, 147 s.

¹¹⁷ Tansuğ, **a.g.e.**, 79 s.

1960'lı yıllarda başta Amerika olmak üzere İngiltere'de Pop Sanat, akademi eleştirmenlerinin eleştiri oklarını şiddetle üzerine çekerken, umursamaz bir tavırla yeni bir döneme girildiğini işaret eder. Türk resim sanatında pop akımı, İngiltere'ye oranla çok daha kısa süreli ve dağınık olmuştur. Bazı sanatçılar bir süreliğine yeni bir estetik değer sunan tüketim kültürü göstergelerinden esinlenmiştir. Fakat bu esinlenme tüketim eyleminin kendisi gibi uzun bir etki bırakmamıştır. Türkiye'de Pop Sanat akımının belirgin bir nicelik taşımamasının sebebi, gerek ekonomik, gerek kültürel açıdan koşulların elverişsizliğiyle ilgilidir. Öncelikle 1960'larda Türkiye'de ekonomi, sanayi alanlarına dayanmamaktadır. Böylece, seri üretim ve büyük bir ticari rekabetin etkinliğinden söz edilemez. Bu nedenle, kitlelerin yaşamında göstergeler gerekli çoğullukta ve etkide değildirler. Dahası Amerika'da o yıllarda her yerde bulunan sıradan tüketim eşyalarının bazıları, aynı yıllarda Türkiye'de bulunmamaktaydı. Buna karşın, bütün gelişmekte olan ülkelerde olduğu gibi, Türkiye'de de neo-liberalizm ve küreselleşmeyle gelen popüler kültür, özellikle medya etkisinde kalan kesimler için büyük bir girdap oluşturmuştur. Bu durum dolayısıyla, gelişmekte olan ülkelerdeki modern ve gelenekçi anlayış arasında kalan, çelişmelerle dolu düşünce yapısını ve yarattığı düallite kavramıyla toplumun her birimindeki kaosu destekler. Bu kaos, tarıma dayalı ekonominin kültürü ve sanayi toplumunun ekonomik kültürünün yarattığı gerilimden kaynaklanır. İki kültürün kendine özgü ilkeleri karşılaştırıldığında, birbirleriyle oldukça çelişmektedir. Bu sorunun aşılabilmesi, bir tepki olarak, Türk resim sanatında daha çok toplumsal gerçekçi yönde eserler verilmesine neden olmuştur. Bunun yanı sıra 1968 hareketinin Türkiye'de büyük bir etki bırakması da emek kavramını yücelten toplumcu anlayışı desteklemiştir. Fakat 1968'in devrimci felsefesi de beklenmedik bir şekilde gelenekçi toplumun önyargılarıyla sonlandırılmıştır.

Pop Sanat'ın başlıca kaynağını oluşturan popüler kültürün Türkiye'de giderek kitle kültürü tarafından emilmesi ve kitle iletişim araçlarının, özellikle televizyon ve videonun yaygınlaşarak kırsal kesimi de kuşatması, siyasal sonuçları da olan gelişmelere yol açmıştır.¹¹⁸ Dolayısıyla popüler kültür gösterge açısından zenginlik yaratacak bir kaynak olamasa da, başta arabesk gibi olgular halinde

¹¹⁸ Ahmet Oktay, **Türkiye'de Popüler Kültür**, 5. Basım, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, 27 s.

yaşanmıştır ve sanatçılar bunu eserlerine yansıtmıştır. Öncü resim çalışmalarının değişik bazı boyutları arandığı zaman, karşılaşılan eğilimlerden biri de arabesk diye nitelenen kültür yozlaşması üzerine girilen resimsel yorumlardır. Kitsch diye belirlenen kötü beğeni örneklerinin eleştirel bir mizah içeriğiyle beslenerek, sanatsal bir düzeye ulaştırılmasını içeren bu yaklaşım Gülsün Karamustafa'nın çalışmalarında görülmektedir.¹¹⁹ Arabesk 1960'lı yıllarda popüler kültür alanına dahil olan bir alt kültürdür.

1960 sonrası Türk resim sanatında bireyselleşmenin etkisinin yoğunluğu, kolektif çalışmaya gölge düşürmüştür. Batının etkisinin, ülkenin gerçekleriyle ilgisizliği, sanatçıların bir yandan çağdaş akımlardan etkilenirken, bir yandan yaşadıkları çevreye karşı sorumlu ve yabancılaşmış hissetmelerine, kısacası bir çeşit kimlik çatışması yaşamalarına sebep olmuştur. Ayrıca bu dönem, Burhan Doğançay gibi pek çok sanatçının yurt dışına gönderilmeleri ve yüksek gelir gruplarının sanat eserlerini arşivleme talebi, Türk resim sanatına yeni boyutlar kazandırmıştır.

Amerikan Soyut Ekspresyonizmi üzerinden, ABD etkisi dünyaya soyut bir biçimde yansımıştır. Aynı Türkiye'de olduğu gibi; ABD yaşam tarzının Türkiye'ye girmesi ile birlikte, Türkiye'de soyut resim başlar. 1950'li yıllarda hem ABD'de hem İngiltere'de popüler kültürün etkisi yoğun olmuştur. Pop sanat, Türkiye'ye 1970 yılının ikinci yarısında iki ayrı akım halinde gelmiştir. 60'lı yılların sonlarında hem sinemada, hem müzikte çok önemli yere sahip olan "star" sistemi uygulanmıştır; imajın en önemli unsur olduğu, imajın dışında eğitimin, yeteneğin, müziğin vs. çok önem taşımadığı, görüntünün birincil öge olduğu bir sistem, star sistemidir. 1950'lerden itibaren Türkiye'de ortaya çıkan Pop Sanat, 1970'lerin ikinci yarısında iki ayrı akım halindedir.¹²⁰

Amerika'da ortaya çıkan Pop Sanat'ın farklı teknik niteliği, aynı yıllarda Paris'te bulunan Sarkis tarafından benimsenmiştir. Bunun yanı sıra Altan Gürman, kısa bir süre eğitim gördüğü Paris'ten İstanbul'a dönüp, Güzel Sanatlar

¹¹⁹ Tansuğ, a.g.e., 134 s.

¹²⁰ Akay, A., a.g.e., 173 s.

Akademisi'nde basic design programlarının uygulamaya konması için çalışmıştır.¹²¹ Basic design, sanatta teknik ve malzeme özgürlüğünün sağlanmasını amaçlar. Altan Gürman da, Rauschenberg gibi çok farklı malzemeleri birleştirerek özgün formlar yaratmıştır.



Resim 65: Altan Gürman, “M-1”, Karışık Teknik.

“Resme ilk kez sanatçının kesilmiş mukavva, dikenli tel, tahta gibi değişik malzeme kullanımıyla farklı anlam boyutları getirmeye çalışan biri olduğu söylenebilir. Bu çalışmalarda söz gelimi musluk gibi bir objenin plastik bir resimsel değer oluşunu sağlayan yorumu çarpıcıydı.”¹²²



Resim 66: Altan Gürman, Kompozisyon, Karışık Malzeme, 140x140 cm.

(Kaynak: TANSUĞ, 83 s.)

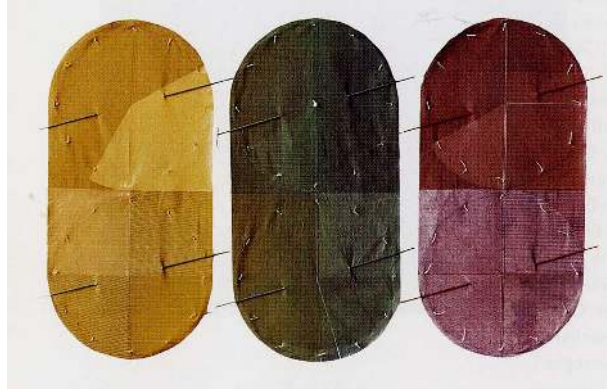
“Gürman’ın Türk resim sanatı içindeki önemi, görsel sanatlarda resim ve heykele seçenek olarak “nesne”yi, sanatsal düzlemde bir anlatım aracı olarak kullanmasından kaynaklanmıştır. Gürman’ın çalışmalarında yüzey, önce basılı sözcükleri, sonra kalıp biçimlerini, kolajlarını, en son olarak da montajlarını taşıyan bir zemin işlevi görmüş;

¹²¹ Tansuğ, a.g.e., 82 s.

¹²² y.a.g.e., 82 s.

dolayısıyla nesne, her zaman yüzey üstünde bir öge durumunda kalmış, tek başına ya da yerleştirme içinde bir öge konumunda kullanılmamıştır.”¹²³

Gürman, “Montajlar” adlı çalışmasında, askerlik kavramına ve ona ilişkin disiplin ögesini, hazır-nesneleri ile ifade etmiştir. Çalışmaları için kullandığı tahta barikatlar, işaretler, dikenli teller gibi malzemeler üzerinde herhangi bir değişim yapmamış, onları bir kompozisyon oluşturacak şekilde birleştirmiştir. Altan Gürman’la aynı dönemde Adnan Çoker, Sabri Berkel gibi sanatçılar soyut, non-figüratif eserler üremiştir. Böylece 1950’lerin toplumsal ve figüratif anlayışları dışında, alternatif teknik veya ifadesel arayış dönemine geçilmiştir. Bunun yanı sıra Altan’ın izinden giden Şükrü Aysan da, yeni teknik arayışlarını sürdürmüştür.



Resim 67: Şükrü Aysan, “Ubi et Orbi No:9” (1985), No:14 (1986), No: 11 (1985), Karışık gereç ve teknik, 146 x 90 cm. (3 parça)
(Kaynak; www.sanalmüze.org)

1970’li yıllarda Nur Koçak ise hiperrealist resimler üretmiş, fakat bir açıdan Pop Sanat’a yaklaşmıştır.

“Fetiş Nesneler” dizisi Nur Koçak’ın ilk önemli çalışmalarıdır. Bu dizinin ilki olan Vivre (Yaşamak) ya da Fetiş Nesne I (1974) gibi onu izleyen “Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar” dizisinde de Batı’nın renkli kadın dergilerindeki reklam fotoğrafları resimlerinin esin kaynağıdır. Bu dönemde seçtiği konular parfüm şişeleri, rujlar, oje

¹²³ N. Özayten, “Altan Gürman”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt:2, İstanbul, Yapı ve Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, İstanbul, 734 s.

şişeleri gibi kadını nesne olarak süslemeye yarayan endüstri ürünleriyle bunların reklamını yapan kitle iletişim araçlarıdır.”¹²⁴



Resim 68: Nur Koçak, “Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesneler”, 1978.



Resim 69: Özdemiş Altan, Euphorion, 1974, Tuval Üzerine Akrilik, 130x95 cm.

(Kaynak: <http://www.ozdemiraltan.com/gercek.html>)

1967’de Soyut ve figüratif bireşimlere yönelen Özdemiş Altan’ın, sinek kral adını verdiği bir dizi stilize figüratif resim çalışması dikkat çekicidir. Kompresör ve air-brush tekniği kullanarak temelde collage yöntemine dayanan mekanik pırıltılı

¹²⁴ İ. Aksüğü-Duben, “**Nur Koçak**”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt:2, İstanbul, Yapı ve Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, İstanbul, 1032 s.

muğlak bir figüratif üsluba daha sonraları yönelmiştir.¹²⁵ 1972 ile 1981 yılları arasında ise, Özdemir Altan'ın çalışmalarında soyut öğeleri içeren realist bir eğilim gözlemlenmektedir. Tüketim kültürünü irdelediği bu dönem resimlerinde, makine ve insana ait görselliğin bir bütününe kendine özgü bir espas içinde vurgular. Böylece batılı Pop anlayışından farklı olarak, daha az renkle makineleşme ve yabancılaşma konusunun eleştirel bir ifadesi söz konusudur.



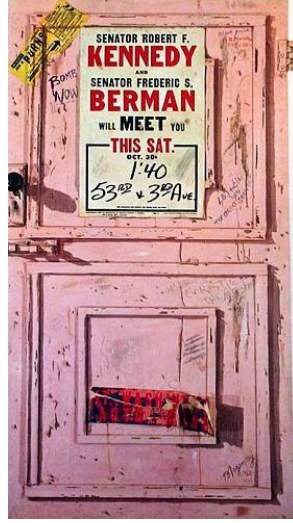
Resim 70: Özdemir Altan, “Popstar”, 1978, Fotoğraf Üzerine Akrilik, 80x100 cm.
(Kaynak: <http://www.ozdemiraltan.com>)



Resim 71: Özdemir Altan, “Abla”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x162 cm.
(Kaynak: <http://www.ozdemiraltan.com>)

¹²⁵ Tansuğ, a.g.e., 98 s.

Özdemir Altan'ın teknik becerisinin yetkinliğinin, görüntünün fotoğrafik tespitine çok yakın yorumuyla birleşmesiyle meydana gelen çalışması, daha çok Batı'nın "hyperrealist" yorumuyla ortak bir çizgide buluşur. Özdemir Altan'ın resimlerinde, çok özel biçimleriyle bu anlayışa, genel görünümüyle de "Pop" sanatçılarının çalışmalarına bağlanan ince motifler, açık ve net doğa parçaları, kompoze edilmiş makine aksamı bir araya getirilmektedir.¹²⁶



Resim 72: Burhan Doğançay, "Pembe Kapı", 1966, 149,90x81,30 cm, Tuval Üzerine Kolaj ve Karışık Teknik.

Daha çok kıvrımlı kağıt formlarıyla üçüncü boyut algısını yaratmaya çalışan Burhan Doğançay, Lichtenstein'in yanılsamalı ev çalışmasında hedeflediği benzer bir kaygıdan yola çıkmaktadır. Çok büyük boyutlu çalışmalardaki gölgeli biçimler, iki boyutlu yüzeyde değilmiş izlenimini verir. Sanatçı gündelik yaşamın öyküselliğinin duvar yazıları ve afişler olduğunu düşünmüş ve duvar resmi ve kolajlar ilgilendiği başlıca alanlar olmuştur. Uyguladığı kolajlarda reklam panoları, afişlerden elde ettiği görsellerden yeni bir gerçeklik yaratmıştır. 1990'lardan sonra yaptığı çalışmalarda klişeleri belirgin biçimde daha yoğun olarak kullanır.

¹²⁶ "Özdemir Altan", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı. 273, 1978, 27 s.



Resim 73: Burhan Doğançay, “Özgürlük Sembolleri”, 157 x 101.60 cm, 1991, Tuval Üzerine Kolaj ve Karışık Teknik.

Sanatçının klişeyi daha açıkça belirterek, 1991 yılında yaptığı Özgürlük Sembolleri çalışmasında olduğu gibi 1980’li yıllarda hızlı bir değişim süreci yaşanmıştır. 1980’li yıllara gelindiğinde orta gelir düzeyine sahip sınıfların azaldığı, duyarlıklarını yitiren varlıklı bir kesimin oluşmaya başladığı ve tüketim patlamasının yaşandığı hızlı bir ekonomik değişim süreci yaşanmıştır. Dış borçların artışının yanında, toplum etnik, düşünsel, kültürel bir bölünmeye seyirci kalmıştır. Modernist, post-modernist, köktendinci, çoğunluk ve seçkin azınlık olarak parçalanmış aydınlar arasında bir uzlaşma oluşamamıştır.¹²⁷ Bu düşünsel parçalanma, sanatçılar arasında da kendini göstermiş, bölünmelerin yarattığı tartışmalar sanat alanında var olan imkânsızlıkların ve sorunların giderilmesi konusunda zaman kaybı olmuştur. Oysa 1980 yılı sonrasında, sanatçıların karşılaştığı sorunlar büyük boyutlara ulaşmıştır. Bu dönemde, sanat eserinin anlaşılmasından çok ticari yönü ön plana çıkmış, bir sanat pazarı oluşmuştur. Ancak bu pazar, sanatçıların uluslar arası platformlarda kendilerini gösterebilmelerine olanak sağlamamıştır. Bunun yanı sıra sadece belirli

¹²⁷ Beral Marda, “80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi”, <http://www.btmadra.com/articles/articles/articles.htm>, (01.02.2007).

bir şeyi temsil eden resmin tercih edilmesi, sanatçıların resimde yeni tekniksel, biçimsel ve düşünsel olanakları sorgulamalarını bir anlamda önlemiştir.¹²⁸ Sanat üreticileri devlet veya iş dünyası tarafından desteklenmemiş, düşünce alışverişi sağlanamamış ve eserleri yeterince tanıtılmamıştır. *“Böylece sanatçılar 1980 yıllarının başında siyasi sebepler yüzünden, 1980 yıllarının ortalarında ise ekonomik sorunlarla baş edemeyerek yurt dışına göç etmek zorunda kalmıştır.”*¹²⁹

Popüler kültürden, Pop Sanat’tan Türkiye’ye arta kalan şey; 1980’lerde, ithal ikameci ekonomi dışı açılmaya, tüketim toplumu normları gelmeye başlamasıyla gösteri toplumu medya görüntülerinin medyaya gittikçe yerleşmesi; 1990’larda Neo-Pop, Pop Sanat’ın bu kez yeni oluşmuş hali ve söylemiyle, batıda “sömürge sonrası” diye adlandırılan göçle birlikte; buradaki göç ve doğulu figürlerin ortaya çıkması; tüketim toplumu normlarıyla arabeskin, arabesk burjuvazisinin harmanlanmasıyla bir tür popüler kültür; “Neo-Pop Art” görüntüsü içinde popüler kültürün, Türkiye yaşam biçimine tekabül etmeye başlamasıdır.¹³⁰ 1990’larda düzenlenen Genç Etkinlik sergilerinde de bu gerçeğe eleştirel bir yaklaşım içeren eserler yapılmıştır.¹³¹ Bu etkinlik kapsamında Halil Altındere’nin Türk Parası çalışmasında, elleriyle yüzünü kapayan Atatürk resmi, içler acısı ekonomik konuma işaret etmektedir.



Resim 74: Halil Altındere, “Tabularla Dans”.

(Kaynak: <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2004/04/11/441515.asp>)

¹²⁸ <http://btmadra.com/articles/articles/articles.htm>

¹²⁹ y.a.g.e.

¹³⁰ Akay, A., a.g.e., 172 s.

¹³¹ y.a.g.e., 174 s.

80'ler ve 90'larda, Türk plastik sanatlarında ikinci batılılaşma etkisiyle pop sanatın yerleşmeye başladığı görülmektedir. Üçüncü İstanbul Bienali bunun en iyi göstergesidir. Hakan Onur hem tuval resmi, hem enstalasyon olarak yaptığı çalışmalarında, ABD Pop Sanatı'na göndermelerde bulunarak, Warhol'un yapmış olduğu mit kültürüne, Walt Disney'e yaklaşmıştır.¹³²



Resim 75: Hakan Onur, “Jennifer’in Hemen Teslim Olmaya Niyeti Yoktu”, 1991, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 145,5x145,5 cm.

(Kaynak: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/>)

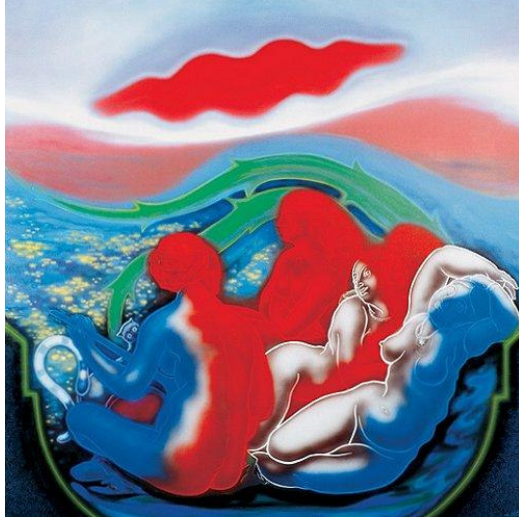
Aynı yıllarda sanatçılar, içlerinde bulundukları durumu tartışarak gözden geçirmiş, Batı resim sanatını, resmin biçimsel yönünü ve toplumsal gerçeklikle olan bağlantılarını, küreselleşmeyi ve teknolojik gelişmelerle meydana gelen algısal, iletişimsel değişimi sorgulamışlardır. Yapıt üretimi gelenek/yenilik, koruma yenileştirme, kitle kültürü/yüksek sanat, ilerleme/tepki, sağ/sol, ussallık/usdışılık, geçmiş/gelecek, modernizm/gerçekçilik, soyutlama/temsiliyet, avangard/Kitsch gibi karşıt kavramlar arasında kesin bir tercih söz konusu olmadan gerçekleştirilmiştir.¹³³

Estetik biçimin tükenişini sorgulayan sanatçılardan biri de “İngreserotikamani” ve “Saraydan Kız Kaçırma” adlı eserleriyle Mustafa Altıntaş olmuştur. “İngreserotikamani” Ingres’nin bir çalışmasının biçimlerini, Osmanlı

¹³² Akay, A., **a.g.e.**, 174 s.

¹³³ <http://www.btmadra.com/articles/articles/articles.htm>.

sanatının kaynaklarıyla yeniden canlandırır. Bosch'un "Haz Bahçesi" eserini tekrar yorumlayarak, resimsel yolları bulgulamaya çıkmakla yetinmeyerek, soruşturma alanını çağdaşlık-sonrası (post-modern) bir duyarlığa dek genişletir.¹³⁴ Sanatçılar, tüketimin bir yaşam biçimine dönüştüğü yaklaşık olarak 1990'lı yıllardan itibaren, sanat tarihi olarak kabul ettirilen Batı resim tarihinin her yerde biriken görselliğini sorgulamaya başlamışlardır.



Resim 76: Mustafa Altıntaş, "İngreserotikamani", 1991, Tuval Üzerine Akrilik, 120x120 cm.

1990'lı dönemi takiben devletin kültürel farklılıkları kabul ettiği, birbirlerinden çok farklı karşıt görüşleri ve yaşam biçimlerini ayırım gözetmeksizin uyum içerisinde kaynaştırdığı görüşü kabul edilmiştir. Tüketim kültürünün yaygınlık kazanması kültürel farklılıkları ortadan kaldırmıştır. Oysa bazı toplumsal sınıflar kendi ideolojilerinin hakimiyetini talep etmiştir. Buna karşın kültürlerin çoğu özgünlüklerini yitirerek tüketim kültürleri haline dönüşmüştür. Gösterinin kendisi olan tüketim kültürünün egemenliği, 1980 sonrasında sanatın daha çok grafik, reklam alanlarında gelişmesine sebep olmuştur. Aynı zamanda yapılan araştırmalar

¹³⁴ Mustafa Altıntaş 4-25 Mayıs resim sergisi kataloğu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3 s.

toplumsal beklentilerin tüketme eylemi çerçevesinde materyalist bir nitelik kazandığını göstermektedir.



Resim 77: Murat Tosyalı, “Yılmaz”.

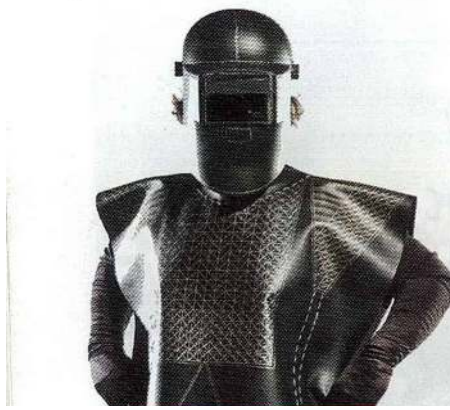
2000’li yıllarda sanat alanında daha cesur sorgulamalar dikkat çekicidir. 2005 yılında 9. İstanbul Bienali’nde Halil Altındere’nin küratörlüğünde düzenlenen Serbest Vuruş sergisinde Murat Tosyalı, bir idol olarak Yılmaz Güney’i, yapıtına verdiği *Yılmaz* ismiyle, hem perçinlemekte hem de, pop kültürün renkleriyle yeniden biçimlendirmektedir.¹³⁵

2006 yılında ise Balkan Naci İslimyeli, “Zifir” ve “Matah” adlı sergilerinde giysi kavramı üzerinden tüketim fetişizmini işlemiştir. Bu anlamda sanatçının sorgulamasının Pop Sanat’ın vazgeçilemez fetiş olgusuyla ortaklığı dikkat çeker. “Matah” kelime anlamıyla mal, şey veya kişi olarak günlük dilde alay ve küçümseme duygusuyla kullanılan bir sözdür.¹³⁶ Sanatçı bu ismi verdiği sergisinde kitle iletişim

¹³⁵ “Serbest Vuruş”,
<http://www.iksv.org/bienal/bienal9/turkce.asp?Page=Positionings&Sub=HZone&Content=FreeKick>, (05.05.2008)

¹³⁶ Derya Yücel, “Zamana Karşı 35 Sanat Yılı”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı. 565, 2006, 50 s.

araçlarının gelişmesine bağlı olarak bilgi alış verişinin kolaylığını, kapitalist üretim dinamiklerinin etkinliğini ve tüm kesimlere



Resim 78: Balkan Naci İslimyeli, “Zifir” sergisinden bir çalışma.
(Kaynak: Milliyet Sanat Nisan 2006.)

hitap eden popüler kültürün de etkisiyle moda döngüsü kalıcılığını sorgular. Alt ve orta alanların tüketim ihtiyacını karşılayan semtlerden edinilen materyallerin, görkemli tasarımlara dönüştüğü elbiseler, ready-made/bulunmuş nesne kavramını da içinde barındırır. Lastik eldiven, alüminyum borular, süzgeç gibi birbirinden farklı nesneler kendi işlevinden soyutlanarak başka bir alana geçer. Sanatçı bu nesneleri bir yandan işine dahil ederken, diğer yandan da malzemeyi dönüşüme uğratar.”¹³⁷

Özetle çağdaş Türk Sanatı’nda, özellikle son yıllarda tüketim kültürünün eleştirilmesi göz önüne alındığında, bir anlamda Batı’daki Pop Sanat ile örtüşen bir tavrın bulunduğu söylenebilir. Sanatçılar genellikle tüketim kültürünün göstergelerini oldukları gibi almak yerine kendilerine özgü bir atmosfer yaratmayı ve kolajlarla veya fotoğrafa müdahalelerle değiştirmeyi tercih etmişlerdir. Amerika’da Pop Sanat’la adeta özdeşleşen ipek baskı tekniğini ise kullanmadıkları görülmektedir. Buna karşın, başta Altan Gürman olmak üzere malzeme kullanımında yeni adımlar atılmıştır. Bu da akıllara Rauschenberg’in malzemenin belirleyiciliği ilkesini getirir.

¹³⁷ y.a.g.e., 50 s.

Türkiye’de çok fazla sınıfsal değişim ve yasaklama söz konusu olduğundan, burjuva sınıfının sanata yatırım yapacak yeterli birikimi ve zamanının bulunamaması da sanatçıların aleyhinedir. Burjuva sınıfında bireysel gelişimi destekleyici gelenek haline gelmiş sanatsal ve kültürel etkinlikler henüz yeterince benimsenmemiştir veya yoktur. Tüm bu olumsuz şartlarda dahi olsa, sanatçılar özveriyle sundukları eserlerini paylaşarak var olurlar.

SONUÇ

Bu araştırmada üzerinde durulan konu, tüketim kültürünün, bireysel değerlendirme sistemleri ve iletişim biçimlerini değiştirmesidir. Bu açıklamaya göre, benlik algısında meydana gelen özsever değişim, dünyayı salt kişisel gerçekler veya sorunlar varmışçasına tanımlamaya yol açar. Bunun yanı sıra, tüketim kültürünün empoze ettiği ihtiyaç kavramı temel unsur haline gelir. Bir şeyin iyi veya kötü, yararlı veya yararsız olması, gerekli olup olmamasına bağlıdır. “Ben” ve “ben” üzerine kurulu kimlik değeri gittikçe düşerken, sahip olunmak istenen görkemli popüler imajlara karşı hayranlık geliştirilir.

Popüler kültürün, sosyolojik ve kültürel yapılanmaların temelini sarsarak, onları olması gerekenden başka bir dönüşüm sürecine kattığını söyleyebiliriz. Örneğin çoğunluğun, çevresinde sürekli akışkan halde bulunan iletişim araçlarının etkisiyle, kişisel ideallerini ulaşılması imkansız hedeflere yöneltmesi veya bu idealleri sıkça değiştirmesi gibi. Tüketim kültürünün ilettiği semboller, karmaşık oluşumlara sebep olarak, düşünülebileceğinden daha radikal etkiler bırakırlar. Bu semboller yeni kültürel düzeni her an ispat edercesine dergilerde, reklamlarda, televizyonda, sokaklardaki afişlerde ve alışveriş merkezlerinde, kısacası her yerdedirler. Giderek büyüyen ve neredeyse evrensel bir boyuta sahip olan simgesel düzen yaygınlaşır.¹³⁸

Popüler kültürel ve sadece tüketime odaklanan bu düşünce yapısı, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra oluşmaya başlamıştır. Savaş sonrası, Avrupa’da ekonomik ve toplumsal çöküntü yaşanırken, Amerika’da yeni atılımlar gerçekleştirebilme inancı yükselmekteydi. Doğu bloğu ülkelerinde de benzer bir gelişme söz konusuydu. Bu gergin dönemde Amerika’da, bu kayda değer çabalara gölge düşürülmemesi gerektiğinin bilincine varılmıştır. İletişim teknolojilerinde yapılan yeni keşifler, kitle iletişimini de bu güç gösterisine ortak olmaya mahrum etmiştir. Amerika’da hemen basit bir refah modeli oluşturulmuş, her şeyin mükemmel gittiğine ve toplumda herkesin mutlu olduğuna dair üretilen semboller devamlı

¹³⁸ Jean Baudrillard, **Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu**, çev. Oğuz Adanır, 3. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 60 s.

olarak insanlara aşılarmıştır. Oysa perdenin gerisinde, medya ve tüketim endüstrisi büyük ölçüde tekelleşmekte, bireyselleşme ve materyalizm ön plana çıkmaktaydı. Amerika, büyük bir maske oluşturmuş, görülmesini istemediği tüm çarpıklıkları bu maskenin ardında ört bas etmeye çalışmıştır. Kısa süre sonra, sömürge olarak görülen Üçüncü dünya ülkelerinin de, medya iletişimi süper güçlerin egemenliği altına girmiştir. Böylece “Amerikan rüyası” buradaki nispeten daha az bilinçli kitleyi de etkisi altına almış, bu ülkelerin kendilerine özgü kültürlerini de değiştirerek, yozlaşmaya terk etmiştir. Üçüncü dünya ülkeleri, kültürel etkinliği devam ettirebilmek veya koruyabilmek için hiçbir zaman tam anlamıyla teknoloji ve finansmana sahip olmamıştır.

Sanat alanındaysa, üçüncü dünya ülkeleri ve gelişmiş ülkeler açısından farklı durumlarla yüzleşilir. 1960’ta başlayan Post modernizm döneminin ilkesizliğinden çıkan tek ilke, toplumsal sınıfların değişkenliğidir. Bu dönemde, özellikle yüksek ekonomik konuma sahip toplumsal sınıfların hiçbir zaman bulundukları kademeyi garanti altına alamadıkları görülür. Böylece toplumsal beğenilerin akışkanlığı, Kitsch kavramını ortaya çıkartır. Kitsch, simülasyonun yani kopyanın, mekanik üretimin estetiğini devamlı olarak empoze eder. Kitsch nostalji kavramını gerçekçiliği değiştirmeden sunarak ve duyuları eyleme geçirerek kullanırken, reklam da benzer bir estetik sunar. Devamlı olarak bu biçimlerin ideallliğini onaylamak durumunda kalan kitle için sanat eserinin tekilliği, özgünlüğü ve kendine özgü üslubu bir şey ifade etmeyebilir. Andy Warhol’un da sözünü ettiği gibi, bir olgunun tekrarlanması her ne kadar önemli olursa olsun, etkisini yok eder.

Sanat, Kitsch’in kültürü öğrenilen değil, seyredilen bir olguya indirgemesine karşılık, ancak müzelerde biriktirilir. Müzeler, yüksek kültüre ait olan bir geleneğin uzantısıdır. Oysa sınıfsal değişimin sıkça yaşandığı Post modern dönemde, yüksek kültürü kim temsil etmektedir?

Popüler kültür üreticileri, sayıları daha fazla olan, çok az sınıfsal değişim şansına ve genel geçer beğenilere sahip, orta ve alt gelir gruplarına odaklanmıştır. Belleğin kaydını tutan müzelerdeki birikime karşılık, onlar da tüketim ürünlerini stok

ederler. “*Post modernizmde tüketim malları semboller olarak satılır, kendi gerçekliklerini oluştururlar.*”¹³⁹

Buna paralel olarak, sanat da müzelerden yani bellek vitrininden çıkmaya, başka ifade biçimleriyle var olmaya başlamıştır. 1950’li yıllardan itibaren, belli başlı konuları işleme prensibinin kırıldığı görülmektedir. Sıradan insanların yaşamları, çevreleri ve onları etki eden unsurlar ile kentlerin merkezileşmeden uzaklaşan yapısı, sanatçıların daha fazla üzerinde durdukları konular olmuştur. 1960’ta başlayan Pop Sanat akımı da, yüksek kültürden kopuşun doğrulanması olur. Pop Sanat, varoluş gücünü medyanın ilgi çekici unsurlarından alır ve medyanın kışkırtıcılığını doğrulamaktan çekinmez. Pop Sanat, medyanın hipnotize edici güçlerine, kendi yaratıcı gücüyle ve kitle toplumuna karşı bireyin özgüvenli duruşuyla karşı koyar. Resimlerinde ve heykellerinde Pop sanatçılar, bilincimizi, algımızı, değer duygularımızı, dünyayla ve kendimizle ilişkimizi kökten değiştiren medyanın korkutucu ve engellemez gerçekliğini gösterirler.¹⁴⁰

“*İnsani çevremizin tınısında, derinliğinde ve zenginliğinde bir kayıp olduğundan söz edilir. Marx yaklaşık 150 yıl önce, Kominist Manifesto’da kapitalist gelişmenin sonuçlarından biri olarak “katı olan her şey buharlaşıyor” demişti.*”¹⁴¹ Pop Sanat hareketine varlık kazandıran sanatçılar, bireysel açılardan bu değişimi kavramışlardır. Bu gerçekliği maskelemek yerine kabul ederek, akademinin katı kurallarına meydan okumuşlardır. Hatta, Andy Warhol sanat yapıtının maddi değeri ve yüzeyselliği üzerinde durmuş, açıklamalarıyla karşısındaki kitlenin anlamsızlığını yüzüne vurmuştur. Burada iki sonuç dikkat çeker; Sanatçının kişiliği ne kadar marjinal, sanatı ise ne kadar karmaşıksa, o kadar fiyata yani “değere” sahip olur. Warhol daha sonradan çektiği filmlerde bu tüketimi ve materyalizmi yoğun biçimde işlemiştir. Artık dünyevi olanla kutsal olan birbirine karışır. Müzeler eğlenceli alışveriş merkezlerine dönüşmektedir. Kültürün bütün bir kitleyi kopyalara dönüştürdüğü çağda, sanatın en büyük stratejisi olan estetik boyutu oldukça zarar

¹³⁹ Robert Bocoock, **Tüketim**, çev. İrem Kutluk, 2.Basım, Dost Yayınları, Ankara, 2005, 117 s.

¹⁴⁰ Osterwold, **a.g.e.**, 50-51 s.

¹⁴¹ Baudrillard, 2005, **a.g.e.**, 110 s.

görmektedir.

Pop resim sanatçıları, kimi zaman olumlu gibi lanse edilen veya gerçekten öyle olan iyimser yaklaşımları ve akademiye karşı çıkışlarıyla ilgili olarak eleştirilmişlerdir. Oysa, her sanat yapıtında tüm bir toplumsal durumun yansıdığı görüşünden hareket edilirse, bu akımın yabancılaşmış bir sanat değil, yabancılaşmış bir toplumun maskesinin düştüğü anın yansıması olduğu gerçeğiyle karşılaşılacaktır.

Günümüzde ise, kapitalist sistemin ikincil aşamaya geçmesiyle, kültürel iletişimin küreselleşmeyle yaygınlaşması ve bireysel kültürlerin benzeşimi sorunuyla karşılaşmaktadır ki, bu da kimlik kavramının belirsizliğini açığa çıkarır. İnsanlar kendilerini belirli bir kültüre, topluluğa ait hissetmezler. Benliği tanımlayamamaya bağlı olarak, ilgileri, tepkileri ve amaçları sürekli değişim içerisindedir. Bir reklam logosu şeklinde beliren hayaletin sanal gerçeklikte devre devre dolaşması ya da bir reklam logosundan sanal gerçekliğe doğru... Günümüzün kat ettiği mesafe belki de en sade olarak böyle ifade edilebilir.

*“Bugün Network teknolojilerinin genişliği, yüksek sanat, kitle kültürü ve ekonomi arasındaki katı sınırların ilerleyen erozyonuna katkıda bulunmuş, çelişmelerle gerginleşen kültürel üretimlerin türlerini sonuçlandırmıştır. Bir taraftan, kültür endüstrisi dijital teknolojileri kullanarak direnç stratejilerine müsaade eder görünmektedir. Ama diğer açıdan, daha karmaşık yöntemlerle kapitalin hizmetlerini işletmektedir.”*¹⁴²

Rousseau, Aydınlanma döneminden itibaren bir seyir izleyen kültürün, 20. yüzyılda geleceği noktayı sezmiştir. Kültürün ötesinde, sanat ve bilim dahi çok etkili bir çare olamamaktadır. Kitleler, içinde bulundukları boşluğu tüketim kültürünün geçici düşlerine kapılarak, aleyhlerine olacak bir takası gerçekleştirmekteler. Özdeşleşme, ölüm içgüdüleri deneyimlerini tüketirken, kuantum yasasına paralel olarak değişkenlik ve belirsizlik ilkelerinin oluşturduğu eksende gelişigüzel yol alan kitleler, kimliklerini kapitalizmin belirleyiciliğine bırakır. Herkes potansiyel tüketici olduğu için bütün kimlikler tek bir kalıptan çıkma gibidir. Baudrillard’a göre:

“Öğrendiklerimiz, biricik düşünce burcunun altında kültürel bakımdan bizi klonluyorlar. Düşünceler, yaşam tarzı, kültür ortamı ve bağlamı, doğuştan gelen

¹⁴² Geoff Cox, Joasia Crysia and Anya Lewin, “Introduction to the Digital Culture Industry”, <http://www.databrowser.net/01/DB01introduction.pdf>, (20.10.2007).

*farkları güvenilir biçimde bertaraf ediyorlar. Okul, medya, kitle kültürü ve enformasyonu sistemleri yüzünden insanlar tıpatıp birbirine benzeyen kopyalara dönüşüyorlar.”*¹⁴³

Kapitalizmin belirleyiciliği sanat, kültür ve birey üzerinde değil, sanat alanında da kendini göstermektedir. Günümüzde sanat gittikçe ticarileşerek, üst düzeyde eleştirel ve estetik boyutlara ulaşmayı amaçlamaktan çok, sponsor ve reklam bulma rekabeti ve arayışı içerisine dahil olmaktadır. Küreselleşmenin getirisi olan Internet kullanımının yaygınlaşması, sanat fuarları ve bienaller belki sanatçılara daha fazla sayıda insana kendilerini tanıtmaya şansını sağlıyor olabilir. Ancak, sanatın daha fazla seyirlik bir olgu veya ticari bir değer olarak anlaşılabileceğine ilişkin riskler vardır. Günümüzde sanat etkinliklerinin önemli bir bölümü, düşüncesiz bir sürü ve başıboş bir kılavuz olan halkın ilgisini, tekrar “tüketme” üzerine çekmeye çalışan sponsorlar ve reklamların tekeline girmiştir.

¹⁴³ Jean Baudrillard, **İmkansız Takas**, çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul ,2005, 42 s.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ADAIR, Gilbert; **Post Modernci Kapıyı İki Kere Çalar**, Çev. Nazım Dikbaş, İkinci Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.

AKAY, Ali; **Kapitalizm ve Pop Kültür**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002.

AKAY, Ali; **Postmodern Görüntü**, İkinci basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002.

CHARON, Jean-Mario; **Medya Dünyası**, Çev: Oya Tatlıpınar, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.

BATUR, Enis; **Modernizmin Serüveni**, Altıncı basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.

BAUDRILLARD, Jean; **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Üçüncü basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005.

BAUDRILLARD, Jean; **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005.

BAUDRILLARD, Jean; **İmkânsız Takas**, Çev: Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.

BAUDRILLARD, Jean; **Tüketim Toplumu**, Çev: Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.

BAUDRILLARD, Jean; **Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu**, Çev: Oğuz Adanır, Üçüncü basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006.

BİLGİN, Nuri; **Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu**, Birinci Basım, Ege Yayıncılık, İzmir, 1994.

BOCOCK, Robert; **Tüketim**, Çev: İrem Kutluk, İkinci basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2005

BRIGGS, Asa, PETER Burke; **Medyanın Toplumsal Tarihi**, Birinci Basım, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2004.

ÇAĞAN, Kenan; **Popüler Kültür ve Sanat**, Altinküre Yayınları, Ankara, 2003.

DAVIS, Fred; **Moda Kültür ve Kimlik**, Çev: Özden Arıkan, Birinci Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

DEBORD, Guy; **Gösteri Toplumu**, Çev: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İkinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006

DEWEY, John; **Özgürlük ve Kültür**, Çev: Vedat Günyol, Üçüncü basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987.

FEATHERSTONE, Mike; **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Çev: Mehmet Küçük, İkinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FISKE, John; **Popüler Kültürü Anlamak**, Çev: Süleyman İrvan, ARK Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999.

GANS, Herbert J.; **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**, Çev: Emine Onaran İncirlioğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.

GEÇTAN, Engin; **İnsan Olmak**, Yedinci basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.

GOODCHILD, Philip; **Deleuze&Guattari Arzu Politikasına Giriş**, Çev: Rahmi G.

Öğdül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.

GÖKBERK, Macit; **Felsefe Tarihi**, Yedinci basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994.

HADJINICOLAOU, Nicos; **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, Çev: M. Halim Spatar, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1987.

HAUSER, Arnold; **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Üçüncü basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005.

KUSPIT, Donald; **Sanatın Sonu**, Çev: Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2006.

LEPPERT, Richard; **Sanatta Anlamların Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002.

MONTAİGNE; **Denemeler**, Çev: Sabahattin Eyüboğlu, 27. Basım, Cem Yayınevi, İstanbul, 1996.

NIETZSCHE, **Nietzsche Fikir Mimarları-7**, Der: Kenan Sarıalioğlu, Murat Batmankaya, Say Yayınları, İstanbul, 2006.

ODABAŞI, Yavuz; **Tüketim Kültürü**, İkinci basım, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 2006.

OKTAY, Ahmet; **Türkiye’de Popüler Kültür**, Beşinci basım, Everest Yayınları, İstanbul, 2002.

SARGUT A. Selami; **Kültürler Arası Farklılaşma ve Yönetim**, İkinci basım, İmge

Kitabevi, Ankara, 2001.

SMITH, Edward Lucie ve Laurence King; **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Çev: Ebru Kılınç, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul, 1996.

TANSUĞ, Sezer; **Türk Resminde Yeni Dönem**, Dördüncü basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.

TAYLOR, Charles; **Modernliğin Sıkıntıları**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.

TOMLINSON, John; **Kültürel Emperyalizm Eleştirel Bir Giriş**, Çev: Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999

TUNALI, İsmail; **Marksist Estetik**, Üçüncü Basım, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2003.

WÖFFLIN, Heinrich; **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev: Hayrullah Örs, İkinci basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

ZUBRİTSKİ, MİTROPOLSKİ, KEROV; **Kapitalist Toplum**, Çev: Sevim Belli, Üçüncü basım, Sol Yayınları, Ankara, 1976.

ZYGMUNT, Bauman; **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.

YABANCI DİLDEKİ KAYNAKLAR

ALLOWEY, Lawrence; **American Pop Art [Amerikan Pop Sanatı]**, Collier Macmillan Publishers, Londra, 1974.

HUNTER, Sam and JOHN Jacobus; **Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture [Modern Sanat: Resim, Heykel, Mimari]**, Englewood

Cliffs, New Jersey Prentice-Hall.

HUNTER, Sam; **American Art of the 20th Century [20. yüzyıl Amerikan Sanatı]**,
Harry N. Abrams, Inc., Publishers., New York.

KUSPIT, Donald, KRAMER, Hilton, CASTELLI, Leo, ROSENBLUM, Robert,
COMPTON, Michael, JUDD, Donald, STARR, Robert and CAUSEY,
Andrew; **New York New Art Art&Design Profile**, Academy
Editions, St Martin's Press, New York, 1989.

LIPPARD, Lucy R. (with contributions by Lawrence Alloway, Nicolas Callas,
Nancy Marmer); **Pop Art**, London Thames and Hudson, New York, 1985.

OSTERWOLD, Tilman; **Pop Art**, English Translation: Lain Galbraith, Taschen
Publishing, Los Angeles, 2007.

ANSİKLOPEDİLER

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Cilt, Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3. Cilt, Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.

TEZLER

ASLIŞEN, Mehmet; "Postmodern Süreçte Kitsch Olgusu", Yüksek Lisans Tezi,
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006.

ÇAĞAN, Kenan; "Popüler Kültür ve Sanat", Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.

KARAHAN, Çağatay; "Pop Art'ta Nesne'nin Bir Gösterge Olarak Kullanımı",

Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2003.

DERGİLER

ANTMEN, Hale; “A’dan Z’ye Yirminci Yüzyıl Sanatı”, **P Sanat Kültür Dergisi**, Sayı: 16, 2000.

ANONİM, “Özdemir Altan”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 273, 1978.

ATEŞ, Toktamış; “Ekonomik Koşullar Kültür ve Sanat Tüketimini Olumsuz Etkiliyor”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Yeni Dizi 112, Sıra: 462, 1985.

AYMAZ, Göksel; “Kültürün Ölümü”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 565, 2006.

AYMAZ, Göksel; “Dikey Hiyerarşi, Yatay Yakınlık”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı:549, 2004,

BARAZ, Yahşi; “KDV Resim Sanatına Son Darbe Oldu”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Yeni Dizi 112, Sıra: 462, 1985.

CROW, Thomas; “Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol”, **Art in America Dergisi**, 1987.

KELDER, Diane; “Modern Sanatın İlk Gerçek Amerikalı İsmi Stuart Davis”, Çev: Berke İnel, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 286, 1992.

MORGAN, Robert C.; “Yüksek Modernizmden Postmodernizm ve Ötesine Çağdaş Sanat”, **P Sanat Kültür Dergisi**, Sayı: 16, 2000.

YÜCEL, Derya; “Zamana Karşı 35 Sanat Yılı”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 565, 2006.

KATALOG

Mustafa Altıntaş 4-25 Mayıs resim sergisi katalogu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

YABANCI KAYNAK İNTERNET ADRESLERİ

<http://www.observer.com/node/45945>
<http://www.artandculture.com/cgi-bin/WebObjects/ACLive.woa/wa/artist?id=1261>
<http://arts.guardian.co.uk/news/obituary/0,,2279700,00.html>
http://www.oberlin.edu/amam/Warhol_BrilloBoxes.htm
http://www.nortonsimon.org/collections/browse_artist.asp?name=Andy+Warhol
http://www.collection.daimlerchrysler.com/sammlung/werke_warhol_e.htm
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/hockney/>
<http://www.data-browser.net/01/DB01introduction.pdf>
<http://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1944/culture-industry.htm>
http://www.metmuseum.org/special/koons_roof/more.asp
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art-and-architecture/features/pop-star-peter-blake-835644.html>
http://guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_163_3.html
<http://www.chrysler.org/20century05.asp>
<http://archive.salon.com/bc/1998/12/22bc.html>
<http://www.apollo-magazine.com/issue/march-2006/79721/pinups-packaging.shtml>
<http://arts.guardian.co.uk/portrait/story/0,11109,740373,00.html>

TÜRKÇE KAYNAK İNTERNET ADRESLERİ

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=45543>
<http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/erkenuyari/reklamantik.htm>
<http://www.btmadra.com/articles/articles/articles.htm>
http://www.soc.sakarya.edu.tr/kultur_sosyolojisi.doc
<http://politics.ankara.edu.tr/~erdoğan/makaleler.htm>

<http://www.ilkadimdergisi.com/140/kapak-sukru.htm>
<http://www.e-sosder.com/dergi/16114-121.pdf>
<http://www.istanbul.edu.tr/4.boyut/ilksayi/postmodernkemal.html>
http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_modernden_postmoderne.html
<http://members.tripod.com/tolgason/makale.doc>
[http://www.rifatsahiner.com/New_Folder\(2\)/jeff.koons.pdf](http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/jeff.koons.pdf)
<http://www.cumhuriyet.edu.tr/edergi/makale/120.pdf>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Çağdaş Gül Öğüt

Doğum yeri ve yılı: Kayseri 1982.

Yabancı Dil: İngilizce, orta düzey Fransızca

Lisans: 2001-2005, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anabilim Dalı.

Lise: 1997-2001, İzmir Işıl Saygın Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi.

