

148071

T.C.  
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

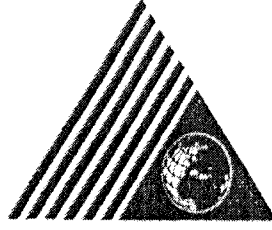
İNGİLİZ ve AMERİKAN POP ART'LARININ KARŞILAŞTIRILMASI ile  
TÜRKİYE'DE POP ART YANSIMALARI

Defne Yasak

148071

Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
İşletme (Sanat Yönetimi) Master Programı İçin Hazırlanmıştır

İSTANBUL, 2004



T.C.  
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İNGİLİZ ve AMERİKAN POP ART'LARININ KARŞILAŞTIRILMASI ile  
TÜRKİYE'DE POP ART YANSIMALARI

Defne Yasak

Danışman

Prof. Dr. Zahit Büyükişleyen

Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
İşletme (Sanat Yönetimi) Master Programı İçin Hazırlanmıştır

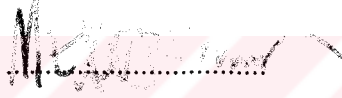
İSTANBUL, 2004

İNGİLİZ ve AMERİKAN POP ART'LARININ KARŞILAŞTIRILMASI ile  
TÜRKİYE'DE POP ART YANSIMALARI

Defne YASAK

Onay:

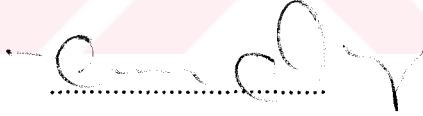
Prof. M. Zahit BÜYÜKİŞLEYEN  
(Danışman)



Prof. Özdemir ALTAN



Doç.Dr. Turan AKSOY



Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünün Onayı ...../...../2004

# İÇİNDEKİLER

	Sayfa
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>I</b>
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b> .....	<b>II</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>V</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>VI</b>
<b>1.GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2.POP ART</b> .....	<b>2</b>
2.1.Pop Art'ın Sözlük Anlamı .....	2
2.2.Pop Art'ı Oluşturan Çeşitli Etmenler.....	2
2.2.1.Sanatsal Etmenler .....	4
2.2.1.1.Dadaizm .....	4
2.2.1.2.Sürrealizm.....	6
<b>3.İNGİLTERE'DE POP ART</b> .....	<b>9</b>
3.1.İngiliz Pop Art'ının Evreleri .....	10
3.2.Richard Hamilton'un Sanatı .....	20
<b>4.AMERİKA'DA POP ART</b> .....	<b>27</b>
4.1.Andy Warhol'un Hayatı.....	40
4.2.Andy Warhol'un Sanatı .....	46
<b>5.İNGİLİZ ve AMERİKAN POP ART'LARININ KARŞILAŞTIRILMASI</b> .....	<b>60</b>
<b>6.TÜRKİYE'DE POP ART YANSIMALARI</b> .....	<b>63</b>
6.1.Türkiye'de Sosyo-Kültürel Etmenler.....	63
6.2.Türkiye'de Pop Eğilimler .....	66
<b>7.SONUÇ</b> .....	<b>100</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>102</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>106</b>

## ŞEKİL LİSTESİ

- Şekil 3.1 Richard Hamilton, Bugün Evlerimizi Bu Denli Farklı ve Çekici Kılan Nedir? (1956).....11  
Kaynak: Lynton, N. , 1982, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, s:295
- Şekil 3.2 Eduardo Paolozzi, I was a Rich Man's Playting (1947). .....12  
Kaynak: Germaner, S. , 1997, *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s:86
- Şekil 3.3 Richard Smith, Tailspan (1965).....14  
Kaynak: Smith, E. L. , 1997, *Movements in art since 1945*, Thames &Hudson, London, s:137
- Şekil 3.4 Allen Jons, Hermaphrodite (1963) .....15  
Kaynak: Smith, E. L. , 1997, *Movements in art since 1945*, Thames &Hudson, London, s:141
- Şekil 3.5 R.B.Kitaj, General of Hot Desire (1969).....17  
Kaynak: Smith, E. L. , 1997, *Movements in art since 1945*, Thames &Hudson, London, s:140
- Şekil 3.6 David Hockney, İlk Evlilik (1962) .....18  
Kaynak: Germaner, S. , 1997, *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s: 90
- Şekil 3.7 David Hockney, Rubber Ring Floating in a Swimming Pool (1971).....19  
Kaynak: Smith, E. L. , 1997, *Movements in art since 1945*, Thames &Hudson, London, s:137
- Şekil 3.8 Richard Hamilton, Birlikte Yıldızları Keşfedelim (1962).....22  
Kaynak: Germaner, S. , 1997, *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s: 96
- Şekil 4.1 Roy Lichtenstein, Hopeless (1963).....32  
Kaynak: Smith, E. L. , 1997, *Movements in art since 1945*, Thames &Hudson, London, s:147
- Şekil 4.2 Tom Wesselmann, Büyük Amerikan Çıplağı No: 44 (1963) .....33  
Kaynak: Smith, E. L. , 1997, *Movements in art since 1945*, Thames &Hudson, London, s:148
- Şekil 4.3 James Rosenquist, Başkan Seçimi (1960-61).....34  
Kaynak: Germaner, S. , 1997, *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s: 96
- Şekil 4.4 Edward Kienholz, Roxy's (1961).....36  
Kaynak: Smith, E. L. , 1997, *Movements in art since 1945*, Thames &Hudson, London, s.121
- Şekil 4.5. Paul Thek, Bir Hipinin Ölümü (1967).....36  
Kaynak: Smith, E. L. , 1997, *Movements in art since 1945*, Thames &Hudson, London, s:122
- Şekil 4.6 Robert Arneson, Daktilo (1966) .....37  
Kaynak: Clark, G. , 1984, *American Ceramics 1876 to the Present*, Abbeville, Press Publishers, New York, s:121
- Şekil 4.7 Robert Arneson, Call Girl (1967).....38  
Kaynak: Clark, G. , 1984, *American Ceramics 1876 to the Present*, Abbeville, Press Publishers, New York, s:123
- Şekil 4.8 Roy Lichtenstein, Ceramic Sculpture (1965) .....39  
Kaynak: Manhart, M. , Manhart, T. , *The eloquent object: The Evolution of American art in craft media since 1945*, The Philbrook Museum of Art, Tulsa, s:56
- Şekil 4.9 Andy Warhol, Campbell Konserve Çorbaları(1968).....43  
Kaynak: Honnef, K. , 2000, *Andy Warhol*, Köln, New York, Taschen, s:21

Şekil 4.10 Andy Warhol, Mick Jagger (1975).....	45
Kaynak: Honnef, K. , 2000, <i>Andy Warhol</i> , Köln, New York, Taschen, s:79	
Şekil 4.11 Andy Warhol, Marilyn Monroe, (1964) .....	50
Kaynak: Honnef, K. , 2000, <i>Andy Warhol</i> , Köln, New York, Taschen, s:15	
Şekil 4.12 Andy Warhol, Triple Elvis (1964).....	51
Kaynak: Honnef, K. , 2000, <i>Andy Warhol</i> , Köln, New York, Taschen, s:13	
Şekil 4.13 Andy Warhol, Liz (1965) .....	53
Kaynak: Honnef, K. , 2000, <i>Andy Warhol</i> , Köln, New York, Taschen, s:19	
Şekil 4.14 Andy Warhol, 129 Die in Jet (1962) .....	54
Kaynak: Honnef, K. , 2000, <i>Andy Warhol</i> , Köln, New York, Taschen, s:44	
Şekil 4.15 Andy Warhol, En Çok Aranan 13 Adam (1963) .....	55
Kaynak: Honnef, K. , 2000, <i>Andy Warhol</i> , Köln, New York, Taschen, s:63	
Şekil 4.16 Andy Warhol, Dolar İşareti (1982).....	57
Kaynak: Honnef, K. , 2000, <i>Andy Warhol</i> , Köln, New York, Taschen, s:84	
Şekil 4.17 Andy Warhol, Son Yemek (1986).....	59
Kaynak: Honnef, K. , 2000, <i>Andy Warhol</i> , Köln, New York, Taschen, s:91	
Şekil 6.1 Altan Gürman, Montaj 4 (1967).....	70
Kaynak: Beykal, C. , 1991, <i>Altan Gürman</i> , Derimod Kültür Merkezi Yayınları, Retrospektif Sergisi Kataloğu, İstanbul, s:91	
Şekil 6.2 Altan Gürman, Montaj 5 (1967).....	71
Kaynak: Beykal, C. , 1991, <i>Altan Gürman</i> , Derimod Kültür Merkezi Yayınları, Retrospektif Sergisi Kataloğu, İstanbul, s:93	
Şekil 6.3 Altan Gürman, Tasarı (1965).....	73
Kaynak: Beykal, C. , 1991, <i>Altan Gürman</i> , Derimod Kültür Merkezi Yayınları, Retrospektif Sergisi Kataloğu, İstanbul, s:71	
Şekil 6.4 Altan Gürman, Kapitone (1976).....	75
Kaynak: Beykal, C. , 1991, <i>Altan Gürman</i> , Derimod Kültür Merkezi Yayınları, Retrospektif Sergisi Kataloğu, İstanbul, s:97	
Şekil 6.5.Özdemir Altan, kompozisyon (1967).....	77
Kaynak: Eroğlu, Ö. , Eylül 2000, <i>Özdemir Altan</i> , Bilim Galerisi Yayınları, İstanbul, s:82	
Şekil 6.6 Özdemir Altan, Çok Kitap Okuduğu halde Halkı Tarafından Sevilmeyen Bir Kraldır (1965) .....	78
Kaynak: Eroğlu, Ö. , Eylül 2000, <i>Özdemir Altan</i> , Bilim Galerisi Yayınları, İstanbul, s:116	
Şekil 6.7 Özdemir Altan, Sinek Kralının Oğlu (1967) .....	79
Kaynak: Eroğlu, Ö. , Eylül 2000, <i>Özdemir Altan</i> , Bilim Galerisi Yayınları, İstanbul, s:145	
Şekil 6.8 Özdemir Altan, Tepegöz (1966).....	80
Kaynak: Eroğlu, Ö. , Eylül 2000, <i>Özdemir Altan</i> , Bilim Galerisi Yayınları, İstanbul, s:138	
Şekil 6.9. Özdemir Altan, Caca Bey'in Ölümü (1970).....	81
Kaynak: Eroğlu, Ö. , Eylül 2000, <i>Özdemir Altan</i> , Bilim Galerisi Yayınları, İstanbul, s:177	
Şekil 6.10 Özdemir Altan, Yurtta Sulh Cihanda Sulh (1981) .....	82
Kaynak: Eroğlu, Ö. , Eylül 2000, <i>Özdemir Altan</i> , Bilim Galerisi Yayınları, İstanbul, s:202	
Şekil 6.11 Özdemir Altan, Gerçek (1974) .....	84
Kaynak: Eroğlu, Ö. , Eylül 2000, <i>Özdemir Altan</i> , Bilim Galerisi Yayınları, İstanbul, s:208	

Şekil 6.12 Özdemir Altan, Euphorion (1974).....	84
Kaynak: Eroğlu, Ö. , Eylül 2000, <i>Özdemir Altan</i> , Bilim Galerisi Yayınları, İstanbul, s:202	
Şekil 6.13 Özdemir Altan, Pop Yıldızı (1978-79).....	85
Kaynak: Eroğlu, Ö. , Eylül 2000, <i>Özdemir Altan</i> , Bilim Galerisi Yayınları, İstanbul, s:200	
Şekil 6.14 Özdemir Altan, Çok Kişiyli Pano Çalışması V (1998).....	89
Kaynak: Eroğlu, Ö. , Eylül 2000, <i>Özdemir Altan</i> , Bilim Galerisi Yayınları, İstanbul, s:328	
Şekil 6.15 Özdemir Altan, Soyağacı (2000) .....	89
Kaynak: Eroğlu, Ö. , Eylül 2000, <i>Özdemir Altan</i> , Bilim Galerisi Yayınları, İstanbul, s:427	
Şekil 6.16 Nur Koçak, “ Cahide – Önce” (1996-2000) .....	95
Kaynak: Nur Koçak, Ekim 2003, <i>Portreler Resim Sergisi Kataloğu</i> , İş Sanat Parmakkapı Sanat Galerisi, s:27	
Şekil 6.17 Zekai Ormancı, Kompozisyon (1997) .....	96
Kaynak: <i>Çağdaş Sanat 11 Yaz Sergisi Kataloğu</i> , 1998, Mine Sanat Galerisi, İstanbul	
Şekil 6.18 Zahit Büyükişleyen, Söyle Kimdi O (1984). .....	97
Kaynak: Aral, İ. , 2000, <i>Zahit Büyükişleyen</i> , Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, s:100	
Şekil 6.19 Zahit Büyükişleyen, Tamdık Bir Yüz (2003) .....	98
Kaynak: Zahit Büyükişleyen, 2004, <i>Yorumlar Sergi Kataloğu</i> , Teksin Sanat Galerisi, İstanbul	
Şekil 6.20 Zahit Büyükişleyen, MM (2003) .....	98
Kaynak: Zahit Büyükişleyen, 2004, <i>Yorumlar Sergi Kataloğu</i> , Teksin Sanat Galerisi, İstanbul	

## ABSTRACT

Pop Art which has a great role in modern arts development, occurs in the mid of 1950's both in Britain and America at the same time. The factors which created Pop Art are Dadaizm and Surrealizm have some deep impacts like all other art movements. These movements have been generally taken over and the realionship with the subject has been examined.

Like the superior artists of Pop Art in Britain are Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Peter Blake , David Hockney , R.B.Kitaj, Allen Jones and in America are Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist , Claes Oldenburg , Tom Wesselmann fascinated by the technology world of the new urban popular culture and use the images of it.

Personal efforts in Turkey which started by the foundation of Turkish Republic has got acceleration by the improvement in economical fields with the other Western countries in between 1960-70. The period is called Pop years in history while causing the changes in the understanding of art all over the world, nowadays effected most of the Turkish artists in their works.



## ÖZET

1950'lerin ortasında İngiltere ve Amerika'da eş zamanlı olarak ortaya çıkan Pop Art, modern sanat akımlarının gelişmesinde önemli bir rol oynar. Pop Art'ı oluşturan sanatsal etmenlere bakıldığında temellerinde başka birçok sanat akımında olduğu gibi Dada ve Sürrealizm'in etkileri görülür. Bu akımlar ana hatlarıyla ele alınmış ve konuya olan etkileri incelenmiştir.

İngiltere'de Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Peter Blake, Richard Smith, David Hockney, Peter Philips, R.B.Kitaj, Allen Jones, Amerika'da Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann gibi sanatçılar, gelişen teknoloji dünyasının, popüler kültürün gündelik tüketim imgelerinden etkilenir ve konularında kullanırlar.

Türkiye'de ise Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan bireysel girişimler, 1960-70 yılları arası Batılı ülkelerle ekonomik alanda başlatılan gelişmelerle hız kazanır. Tarihe Pop yıllar olarak geçen bu devre dünyada sanat anlayışının değişimine sebep olurken, günümüzde de pek çok Türk sanatçısının yapıtlarına esin kaynağı olur.

## **GİRİŞ**

Çağdaş plastik sanatlara yönelik olan bu araştırmada amaç, modern plastik sanatları oluşturan etkenlerin incelenmesi ve bu konuda bilgi birikiminin sunulmasıdır. Yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda Pop Art'ın Türkiye'deki yansımaları ile bu özellikleri taşıyan sanatçılara yer verilmiştir. Bu araştırmada, Pop Art'ın ortaya çıkışı, kullandığı yöntemler ve değişik ülkelerdeki gelişimleri ve karşılaştırmaları bulunmaktadır.

Genel başlıklar, Giriş ile 7 ana bölüm halinde ele alınan araştırmada, ikinci bölümde, Pop Art'ın tanımı ve onu oluşturan çeşitli etmenler incelenmiştir.

Üçüncü bölümde Pop Art'ın doğuşu ve İngiltere'deki Pop sanatçıların yapıtları ve etkilerine yer verilirken dördüncü bölümde Amerikan Pop Art'ı sanatçılarıyla birlikte tanıtılarak ele alınmıştır.

Beşinci bölümde Pop Art'ın sanatsal serüveninde bu iki ülkenin sanatlarının karşılaştırılması yapılmıştır.

Altıncı ve yedinci bölümlerde ise Türkiye'de sosyo-kültürel etmenler ile Pop eğilimler ve yarattığı sonuçlar, Türk plastik sanatçılarının yapıtları ile tanıtılmıştır.

## 2. POP ART

### 2. 1. Sözlük Anlamı

Poplar Art'ın kısaltılmasıdır ve 1950'li yılların sonunda ortaya çıkan, kentsel ve gündelik yaşam görüntülerinin kullanılmasıyla belirginleşen, temelde İngiliz-Amerikan kökenli sanat akımı olarak tanımlanır (B. Larousse, 1986; 9506).

Metin Sözen ve Uğur Tanyeli'nin tanımına göre;

*“ 1950'lerin sonunda İngiltere'de ortaya çıkıp, 1960'larda Avrupa ve Amerika'ya yayılan bir sanat akımı olup resim ve grafik sanatlar dalında ağırlıklı, az sayıda da heykel ürünü vermiştir. Temel yönelimi endüstri toplumunun günlük tüketim eşyalarını, kitlesele iletişim çağının teknikleriyle betimlemektir. Bu tür objeleri çevrelerinden yalıtıp, abartılı boyutlarda ve çoğunlukla resimli roman ya da reklamcılık tekniklerini kullanarak resmeder. Konular hamburgerden konserve kutusuna, sigara paketine dek değişebilir (Sözen ve Tanyeli, 1992:193).”*

Türk Dil Kurumunun tanımına göre ise;

*“ Halkın beğenisine uygun, halk tarafından tutulandır.”*

### 2. 2. Pop Art'ı Oluşturan Çeşitli Etmenler

II. Dünya savaşı sonrasında, Avrupa sanatsal ve siyasal alanda dünya liderliğini Amerika'ya karşı kaybeder. Fransa'nın geleneklere dayalı tavrı ve Alman işgali buralarda yaşayan birçok sanatçının Amerika'ya göç etmesine sebep olur. Amerika vaat ettiği daha özgür dünyasıyla sanatın yıkılmaz kalesi Paris'i alt etmeyi başararak New York merkezli sanat akımlarının öncüsü olur.

Giderek dünya üzerindeki nüfuzunun bilincine varan Amerika, Amerika'ya göç eden ve kendini Amerikalı sayan Avrupalı kökenleriyle başlattığı sanatsal serüvende 1940 ve 1950'li yıllarda *Soyut Dışavurumculuk* akımı ile dünyada dikkat çeker (Lynton, 1982: 233).

Başta **Jackson Pollock** olmak üzere **Mark Tobey, Mark Rothko, Willem de Kooning, Clayford Still, Franz Cline, Robert Motherwell, Barnett Newman** ve **Hans Hoffman** gibi soyut dışavurumcu sanatçılar, belli bir üsluba bağlı kalmadan, dünyaya kişisel bir açıdan bakma isteği ile her türlü kuralı yıkarak, özgür bir ruhla deneysel arayışlara girerler.

Pop Art ise temel olarak Dadaizm, Sürrealizm ve iki savaş arasındaki sanat akımlarının doğal bir karışımı sonucu Soyut Dışavurumculuğa karşıt bir hareket olarak ortaya çıkar.

Sürrealizmin bilinçaltına yönelen araştırmaları, Dada'nın sanatın geleneksel sınırlarını değiştirme girişimleri ve Soyut Dışavurumculuğun sanatı deneysel yöntemlerle cesaretli girişimlere yönlendirmesiyle Pop Art ilk tohumlarını atar (Smith, 1997: 115).

1950'li yıllarda, Londra'da *Çağdaş Sanatlar Enstitüsü (Institute of Contemporary Art)* bünyesinde oluşturulan ve kendilerini *Bağımsız Grup (Independent Group)* olarak adlandıran genç sanatçılardan oluşan bu grup Amerika'daki teknolojik gelişimden, yeni kentsel yaşamdan ve onun ortaya çıkarttığı reklam imgeleri, moda, tüketim malları ve kitle iletişim araçlarını düzenledikleri konferanslarda tartışmaya açarlar (Smith, 1997: 128).

“Pop” sözcüğü bu konferanslar sırasında ortaya çıkar ve bu düşünceden kaynaklanan yapıtları da kapsayarak *Pop Art* olarak akımın adı için kullanılır.

Marcel Duchamp'ın *hazır-yapım (ready-made)* düşüncesini sanatsal alanda değerlendirmesi, sanatın yerleşmiş değerlerine köktenci bir tutumla karşı çıkması, Pop Art sanatçılarının kitle iletişim imgelerinden yararlanmalarına fikir bazında yardımcı olur (Germaner, 1997: 10).

Nobert Lynton *Modern Sanatın Öyküsü* adlı kitabında Pop Art ile ilgili şunları söyler;

“ ‘Pop’ sözcüğü, sanat etkinliklerinde geniş bir alanı kapsar. Bu, sayısız etkinliklerin paylaştıkları ortak yönler kitle iletişim imgelerine dayanmaları ve bazen de aynı yaratma sürecinden geçmeleridir. Bu akım için başka pek çok isim önerilmiştir. Bunlardan ‘New Vulgarianizm’ (Bayağılık, adilik) eleştirmenlerin duyduğu tiksintiyi ifade ederken, ‘Yeni

*Gerçekçilik' ve 'Yeni Dadacılık' gibi isimlerse bu akımların sanat tarihiyle olan bağlarını vurgular. 'Pop' isminin tutunmasının nedeni, televizyon, radyo, gazete gibi kitle iletişim araçlarına ilgiyi çekmesidir. Kitle iletişim araçları (televizyon, radyo, gazete ve dergiler vb), başka hiçbir sanat akımında görülmemiş bir katılımla, Pop Art adlı bu hareketin gelişmesine destek olmuştur. Çünkü Pop Art, biraz savaşçı olduğu kadar eğlendiriciydi de. Üstelik kitle iletişim araçları, Pop Art'ın babası olarak görülüyordu (Lynton,1982: 297)."*

Pop sanatçılar, resimlerinde film artistleri, pop yıldızları ve dönemin popüler kişilerini kullanırken geleneksel halk sanatı ile kitle iletişim araçlarının imgelerini sanatlarında ustaca birbirine kaynaştırırlar. 1950'lerde başlayan ve 1960'lar da belirgin bir biçimde sanatta kendini kabul ettiren Pop Art'ı oluşturan sanatsal etmenler temelde iki grupta toplanabilir:

## **2.2.1. Sanatsal Etmenler**

Sanatsal etmenlere bakıldığında Pop Art'ın temellerinde başka birçok sanat akımında olduğu gibi Dada ve Sürrealizm'in etkileri görülür.

### **2.2.1.1. Dadaizm**

Sanattaki en büyük hareketlerden biri olan Dada, 1916'da İsviçre'nin Zürih kentinde ve aynı anda New York'ta Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkar. Adını rasgele seçilmiş olarak alan ve 1923'e dek tüm Avrupa'ya yayılan Dada birçok öncü akım üzerinde etkili olur. Temelde protesto amaçlı ve yıkıcı bir hareket olan Dada, geleneksel resim yöntemlerine karşı çıkar (B. Larousse, 1986; 2814).

E. H. Gombrich'in *Sanatın Öyküsü* adlı kitabında vurguladığı gibi;

*"Dada sanatçıları kuşkusuz çocuklara benzemeye özeniyorlardı ve büyük S ile yazılan Sanat'ın tumturaklı görkemliliğiyle alay ediyorlardı. Kendilerine çocuksu Da-da (çocuk dilinde tahta at demektir) hecelerini seçmeleri de çocuklara benzemeye özenmelerinden ileri gelir. Dadacıların karşı sanat çağrılarını bir çok genci karşı konulmaz bir güçle kendine*

çektii ve 1960'larda eleştirmenler hala 'Yeni- Dadacılık'tan konuşuyorlardı. . . .  
(Gombrich,1980; 487).”

Metin Sözen ve Uğur Tanyeli'nin *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*'nde belirttiğine göre;

“Dada, edebiyat, tiyatro ve görsel sanatlar alanlarında etkili olan uluslararası bir harekettir. 1916'da Zürih'te kurulan bu akımın, 1915-1920'de New York'ta, 1918-1923'te Almanya'da ve 1919-1922'de Paris'te kolları oluşur. En önemli üyeleri **Marcel Duchamp, Hans Arp, Francis Picabia, K. Schwitters** ve **Max Ernst** olan Dada akımı, günün geçerli tüm eğilimlerine güçlü bir karşı çıkış olarak belirir. Bir anlamda, Dadacılar yeni bir sanat yaratmaktan çok onaylanmış tüm sanat anlayışlarını yıkmayı amaçlamıştır. Geleneksel resim ve heykelin yerine 'kolaj ve ready-made' i getirmişler, betimleme sorununu sanat yaratmasının gündeminden tümüyle çıkarmayı denemişlerdir. Hem kolaj, hem de ready-made, sanatsal nitelikte olmayan nesnelere yeni bir dizge içine yerleştirmeyi öngörür. Böylelikle sanat eylemi yalnızca bir dizge değiştirme uğraşına indirgenmiş olmaktadır. Dada'nın betimlemeyi sanat alanından uzaklaştırıcı en yetkin biçimiyle şiirlerinde görülür. Dadacı şiir anlamlı sözcük ve cümleleri kullanmaksızın, tümüyle uydurma bir sözcük hazinesi ve söz dizimiyle yazılmıştır. Dolayısıyla Dadacı sanat yapıtı hiç birşey anlatmayan buna karşılık, tarih boyunca bugüne dek tartışılmadan süregelen anlayışları tartışma zorunluluğunu hatırlatan bir ürün olarak belirmiştir ( Sözen ve Tanyeli, 1992: 63).”

Dada, şair Hugo Ball'ın genç şair, ressam ve müzisyenleri bir araya getiren, Kabare Voltaire'i Zürih'te açmasıyla birlikte kendiliğinden gelişen düşünsel ve kültürel ağırlıklı bir harekettir. I. Dünya Savaşına ve Batı uygarlığının tümüne tepki duyan bu hareket, kapitalist düzenin ve ona bağlı yöntemlerin başarısızlığının toplumsal yapılar üzerindeki etkilerini protesto etmek amaçlı sahne gösterileri ve konferanslar düzenler.

Dada'nın herşeye isyan eden tutumu, bir yandan sanatsal değerlere saldırırken, bir yandan da şiirde yeni biçimler, görsel alanda da kolaj ve fotomontaj gibi teknikleri kullanarak güçlü iletişim yöntemleri yaratır (Lynton, 1982: 126).

Alaycı ve aşağılayıcı tavırlarıyla toplumsal değerleri kökünden sarsan ve akım olarak Paris’te doruğuna ulaşan Dada, yapısı gereği ve sanata karşı sert tutumuyla fazla uzun ömürlü olmaz. Ancak bütün yerleşik değerleri silip süpürmesiyle, önce gerçeküstücülüğe, daha sonra da öncü akımlar çerçevesinde Happening, Pop art, Yeni Gerçekçilik, Kavramsal Sanat ve çeşitli sanat akımlarına zemin hazırlar (B. Larousse, 1986; 2814).

Sanatın geleneksel kavramlarını sorgulayan Dada, konularını irkiltme veya korkutma, fikirlerinden alır. Zürich, Berlin, Köln, New York, Moskova gibi merkezler de yayımlanan dergiler aracılığıyla şaşırtıcı ve anlamsız basım özellikleri ve anlaşılmasız resimlemelerinin yanı sıra sanata yönelttiği şüphecilik ile sanatın nasıl olması gerektiğini tartışması açısından önemlidir. Yirminci yüzyılda, özel sanat koleksiyonlarının ve bunlarla ilgili ticaretin toplumsal işlevini kuşkuyla karşılayarak, sanatın müzelerde herkesten uzak tutulmasını kınayarak, yenilikçi görüşleri ile yerleşmiş değerlere karşı çıkarlar. New York Dada akımının kurucuları olan ressam **Marcel Duchamp**, **Francis Picabia** ve fotoğrafçı **Man Ray**, daha sonra ortaya çıkacak olan Pop Art hareketinin de temellerini atarlar. Duchamp’ın 1917’de sunduğu “*Independents*” sergisinde sıradan bir eşyayı sanat yapıtıymış gibi ele ala alan çalışmaları sanatçı/ sanat- nesnesi/ halk ilişkileri açısından son derece önemlidir. Burada böyle bir nesnenin tek yeniliği, sanatçının ona sağladığı yeni konumu ve bu değişimde yüklediği anlamdır. *Çeşme (Fountain)* Richard Mutt adıyla imzalayarak sergilediği pisuarı ile bu sıradan parçaya belli bir özellik kazandırarak sanat eseriyle aynı statüye getirmesi bir karşı-sanat hareketidir (Lynton, 1982: 133-134).

Marcel Duchamp ve arkadaşlarının yüksek sanat kavramını yargılayan girişimlerinin Pop Art sanatçıları için önemli kılan neden ise Dada’nın kitle iletişim imgeleri ve sloganlarında kullandıkları halk sanatını çeşitli sanat performanslarında bir bütün olarak ele alabilmesidir. Sanatın alışlagelmiş değerlerine köktenci bir protesto düzenleyen bu tavır Pop Art sanatçılarına ilham kaynağı olur (Osterwold, 1991: 140).

#### **2.2.1.2. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)**

İki dünya savaşı arasındaki modern sanat akımlarından en bilineni olan Sürrealizm (Gerçeküstücülük) adını 1924 yılında Paris’te alır. Bir grup Fransız yazar ve şair tarafından

kurulan, şiir, edebiyat,felsefe ve sanat alanlarında yayılan akım sanatta betileri gerçek dünyadaki ilişkilerinden ziyade düşsel bir ortam yaratacak bir kompozisyon içerisinde ele alarak sunar.

1920-1922 yılları arasında Sürrealizmi oluşturacak grup Paris'te Dada hareketine katılanlarla birliktedir. Sürrealizmi ayrı bir hareket haline getiren kişi Fransız yazar Andre Breton Dada'yı olduğu yerde kalmakla suçlar ve arka arkaya yayımlanan bildirilerle 1923'te Dada hareketi yerini Sürrealizme bırakır.

Sürrealist düşünce, Birinci Dünya Savaşı'nın iflasını apaçık ortaya koyduğu Batı uygarlığının kısıtlayıcı düşünce çerçevelerini; gerçek/imgesel, düşünme/eylem, ruh/madde, bilinç/bilinçdışı akılsal/akıldışı karşıtlıkları ve sanatla yaşam arasındaki kopukluğu ortadan kaldıracak yeni bir dünya görüşü kurmaya yönelir. Buna göre sürrealistlerin başlıca isteklerinden biri şiir, edebiyat, felsefe, resim, heykel, tiyatro, sinema gibi sanat dallarında verilen ürünlerin, hem dünyayı, hem insanı, hem de insanın dünya görüşünü değiştirebilecek tek şey olan bilinçdışı zenginliğinin ortaya çıkarılmasıdır (B. Larousse, 1986; 4515)

Sürrealizm akımı, kendinden önceki Dada hareketi gibi, modern sanatla ilgili tüm 'izmleri' insan hayatının hiçbir dönemiyle ilgisi olmayan yapay çabalar olarak görür ve reddeder. Sürrealistler, insanları mantık çerçevesinde gelişen tüm davranışlardan arındırmak amacıyla akıldışı düşüncenin hazlarını öğretmeye çalışırlar. Bunu yaparken bilinçaltı dünyasına daha rahat girebilmek için uyuşturucu maddeleri ve yapay uyutma (hipnoz) yollarını denerler. Sürrealist yaşantıyla izleyici daha önce karşılaşmasa ve uyuşturulmasa bile oynanan oranlar, kelime oyunları, bilinçli olarak değiştirilen malzeme seçimiyle orantılı olarak bir irkiltiyle (şokla) sarsılır (Lynton, 1982: 172).

Sürrealizm ruhunu yakalamak isteyen bazı gençler, çocuksu olmak, içgüdüsel davranmak için çılgınca deneyimlere doğru yol alırken, daha başkaları ise düşünce yapısını öğrenmek amacıyla bilimsel kitaplar okumaya koyulurlar.



Aynı dönemde Avusturyalı bir ruhbilimci olan Freud, uyuşturucunun anajelik özellikleri, çocuk nöropatolojisi, hipnoz, bilinçdışı, değiştirme, dışa tepme, bastırma, cinsel dürtüler, yaşam dürtüsü ile ölüm dürtüsü, rüya kavramlarını, gerçeklik ilkesi ile haz ilkesini ve ruhsal mekanizmanın işleyişinde saldırganlık, ben, o ve üstben kavramlarını ortaya koyar.

Freud'un araştırma ve yazıları kişinin öz denetiminin zayıfladığı an, içindeki çocuk olanın veya vahşi olanın baskın çıktığını ileri süren kuramları etkiler. Bundan etkilenen Sürrealist sanatçılar, sanatın hiçbir zaman uyanık usun bir ürünü olmayacağını savunurlar ve bilinç dışının derinliğindeki şeyin yüzeye çıkabileceği us durumlarını ararlar. Bu sanatçılar, gerçek dünyada gerçekleştiremediği düşlerini bir çeşit kahramanlık arayışları ile resimlerinde betimlerler (Gombrich, 1980: 470-471).

Sürrealist sanatçılar, geleneklerden sıyrılarak, yüksek sanatın topluma o güne kadar dayattığı estetik ve ahlak anlayışına karşı çıkarak, kendini düşüncenin akışına kaptırarak, insanın doğal dünyası olduklarına inandıkları fantezi ve düş üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı çok yönlü bir özgürlük arayışına girerler. Paris'te 1925, 1933, 1936, 1938 ve 1947'de önemli sürrealist sergiler düzenlenir. Bu sergilenen çalışmaların ortak yanı değişik şeyleri birleştirmedeki başarıları, tavır ve objelerle ilgili olarak ortaya koydukları sunumlarla sanat dünyasına yöntem ve biçim açısından bir yenilik getirmeleridir (Lynton, 1982: 174).

**Andre Breton, Max Ernst, Rene Magritte ve Salvador Dali** gibi önde gelen Sürrealist sanatçılar kullandıkları imgelere farklı bir bakış kazandırmak açısından Pop Art sanatçılarıyla benzerlik gösteriler. Sürrealistler bilinçaltına yönelik yapılan çarpıtmalarla tedirginlik ve şaşkınlık yaratırken, kısmen de olsa Pop Art'ı ve daha sonra gelecek akımları etkilerler (Lynton, 1982: 184).

### 3. İNGİLTERE'DE POP ART

Dada ve Sürrealizm etkisinde kalan Batı Sanatı yeni arayışlar içerisindeydi. Batılı sanatçılar gerçeküstücü hareketlerle kullandıkları imgelere yeni anlamlar kazandırmak ve bilinçaltını serbestleştiren boya akıtmaları ve kendilerine has resim teknikleriyle dışavurumcu örnekler verirler. İngiltere ve Amerika'da çalışmaların çoğu savaş sonrası yaşanan mutsuzlukları, kapitalist düzenin toplum üzerinde yarattığı baskıları, düş kırıklıklarını ve isyanlarını anlatır. Pop Art, İngiltere ve Amerika'da aynı anda ortaya çıkmış olmasına rağmen, bu ülkelerde gösterdikleri özellikler birbirinden farklıdır.

Semra Germaner *1960 Sonrası Sanat* adlı kitabında İngiltere'de Pop Art için şunları söyler;

*“1950’ler de Londra sanat okullarında yeni bir akım dikkat çekmeye başlar. Francis Bacon’un insanın özel durumlarıyla ilgili konuları, dış dünya bağlamında yorumlayan yapıtlarının genç sanatçıları etkilediği görülmektedir. Sanatta günlük yaşama yeniden dönüş isteğinin bu sanatçıları çok yakından ilgilendirdiği izlenmektedir. TV, reklam, çizgi film, sinema v. b. iletişim araçlarının çağdaş gerçekliğinin bilincine varan genç ressamlar, eğer istedikleri gerçekten yaşamın içine dalmaksa, ifade aracı olarak kitle iletişiminde kullanılan klişeleri ve imgeleri kullanmaları gerektiğine karar vermişlerdir (Germaner, 1997: 10).”*

1952-1953 yıllarında Londra’da *Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde (ICA)* kendilerini *Bağımsız Grup (Independent Group)* olarak adlandıran sanatçılar biraraya gelirler. Bağımsız Grup üyeleri olan; **Richard Hamilton, Frank Cordell, Jonh Mc Hale, Peter ve Alison Smith , Eduardo Paolozzi** olup **Reyner Banham, Tony del Renzio, Lawrence Alloway** ise grubun sanat eleştirmenleridir.

Sanayi devrimiyle birlikte gelişen teknoloji dünyası, modern insan ve toplum üzerinde giderek artan bir etki yaratmaktadır.

1950’li yılların ortalarında konunun önemini farkedenden sanatçılar, eleştirmenler, tasarımcılar ve mimarlardan oluşan bu grup düzenledikleri konferanslarda halk kültürünü etkisi altına

alan reklam dünyasının imgelerini, tüketim mallarını, otomobil parçalarını, popüler müziği, modayı ve iletişim araçlarını konu olarak alır. Pop sözcüğü de bu konferanslar sırasında ortaya çıkar ve daha sonra akımın adını alır (Germaner, 1997: 10).

Pop sanatçılarının Dada'ya ve özellikle de Marcel Duchamp'a gösterdikleri saygı ve hissettikleri yakınlık karşısında Duchamp, 1962'de Dada sanatçısı Hans Richter'e yazdığı bir mektupta Pop Art sanatçıları için şunları söyler;

*“Bu Neo-Dada, Pop, Yeni Realizm gibi bir sürü isim taktıkları şey aslında kolaya kaçmak ve Dada'nın yaptıklarını tekrardan başka bir şey değil. Ben hazır yapımları keşfettiğimde estetik kavramın cesaretini kırdığımı sanıyordum. Oysa onlar Neo-Dada (Pop) hazır yapımlarımı almışlar ve bunlara bir estetik arayıp bulmuşlar ( Baykam,1990: 34).”*

### 3. 1. İngiliz Pop Art'ının Evreleri

İngiliz Pop Art'ını üç evrede incelemek gerekir. 1953-1957 yılları, Hamilton ve arkadaşlarının kentsel yaşam ve teknolojik imgeler karşısında bir araya gelerek gruplaşmaya başladığı dönemdir. Grup üyeleri kitle iletişim imgelerine gösterilen ilgiyi kendi sanat görüşleri doğrultusunda birleştirerek tartışmaya açarlar. Bu nedenle İngiliz Pop Art'ını anlayabilmek için bu dönemde öne çıkan sanatçı Richard Hamilton'ı ve arkasından İngiliz Pop Art'ının diğer evrelerini ele almak gerekir.

**Richard Hamilton** 1955 yılında grup üyesi arkadaşlarıyla birlikte Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde, “*İnsan, Makine ve Devinim*” konulu bir fotoğraf sergisi düzenler. Bir yıl sonra White Chapel Gallery'de Hamilton, “*This is Tomorrow*” (*İşte Yarın*) konulu bir gösteriye katılır. On iki bölümden oluşan serginin amacı izleyiciyi çevresel diziye yönlendirmeye dayalıdır (Germaner, 1997: 11).

*İşte Yarın* adlı sergi, mimarının ve görsel sanatların ne şekilde biraraya getirilebileceğini göstermek ister. Bu sergide Hamilton ve John Mc Hale ile John Voelcker adlı bir mimarının düzenlediği bir gösteriye katılır (Şekil 3.1).

Gösterinin hedefi, taklit bira şişesi, Marilyn Monroe'nun büyük bir imgesi gibi hiçbir yanına dokunulmamış reklam malzemelerini birarada kullanarak topluma bu düzenlemeyi bir sanat yapıtı olarak kabul ettirebilmektir.

Hamilton, *İşte Yarım* adlı serginin afişini, Batı toplumunun yaşamını, hayallerini ve gündelik hayatta kullandığı hazır-yapım ürünleri bir kolajda toplayarak yapar (Lynton, 1982: 294).

Bugün belkide dünyanın en iyi bilinen *Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı ve Çekici Kılan Nedir?* (*Just What is it that Makes Today's House so Different, so Appealing?*) adlı kolaj çalışmasında; bir spor dergisinden alınmış, yapılı bir vücuda sahip bir adam resmi ile göğüsleri takma göğüslerle kapatılmış bir striptizci kadın resmi aynı evin içerisinde kullanılır. Yapılı vücuda sahip olan adam üzerinde dev harflerle *POP* yazan, normalden çok büyük boyutlarda bir lolipop taşımaktadır. Pop Art buradan gelir ve akımın adı olur. Bu çalışmasıyla Hamilton, serginin de içeriğine uygun olarak farklı reklam imgelerini birarada kullanarak Pop Art'ın bütün özelliklerini gösterir.



Şekil 3. 1 Richard Hamilton, Bugün Evlerimizi Bu Denli Farklı ve Çekici Kılan Nedir? (1956).

Hamilton, 1957’de söylediği gibi, popüler olanı, geçici, espirili, kolay tüketilen, cinsellik içeren, aldatıcı ve büyüleyici gibi özellikler ile tanımlar. Grup üyelerinden Eduardo Paolozzi’nin 1947’de yaptığı *Ben Zengin Bir Adamın Oyunağıyım (I was a Rich Man’s Plaything)* adlı çalışmasında bu özellikler belirgin bir biçimde görülür (Şekil 3.2).



Şekil 3. 2 Eduardo Paolozzi, I was a Rich Man’s Plaything (1947).

Edward-Lucie Smith'in *Movements in Art since 1945* adlı kitabında belirttiği üzere;

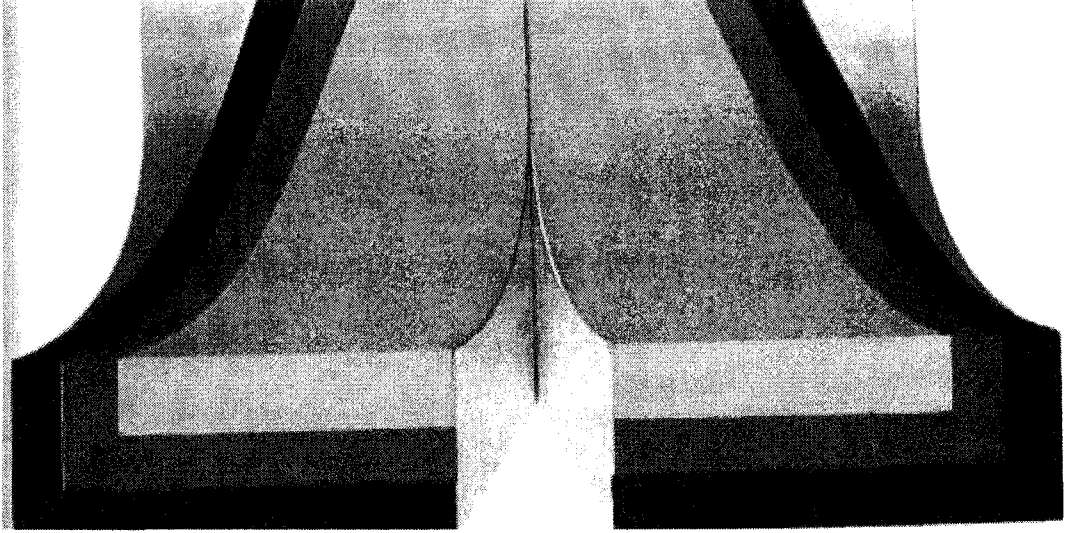
*“Bunlar ucuz, seri üretim malzemeleri, yeni ve büyük sermaye gerektiren ürünler olmalıdır. Bu özellikler, 1960'lardaki Pop Art sanatçılarının vazgeçilmezleri oldular. Fakat Hamilton'ın Bağımsız Grup üyeleriyle birlikte öncelik verdiği şudur ki, hala da Pop Art'ın kendi yaşamlarından fırlayıp çıktığını kanıtlamak biraz zordur. Bu gruba dahil olan bütün sanatçıların içinde sadece Hamilton Pop ressam olarak ayırt edilebilir (Smith, 1997: 128).”*

İngiltere'de Pop Art'ın ikinci evresini Semra Germaner *1960 Sonrası Sanat* adlı kitabında şöyle yorumlar;

*“İngiltere'de Pop Sanat'ın ikinci evresi olan 1957-1961 yılları arasında figürün yerini soyutlamaya bıraktığı izlenmektedir. Bu dönem sanatçılarının hemen hemen tümü Hamilton ve Paolozzi'nin de bir süre hocalık yaptıkları Royal College of Art'ta öğrenci olmuştur. Dönemin en etkin isimleri: **Richard Smith, William Green, Peter Blake** ve **Roger Coleman**'dir. Roger Coleman 1956-57 yıllarında ARC (Royal Art College dergisi) yazı işleri müdürlüğü yapmış ve “Pop” a olan ilgiyi canlı tutmaya çalışmıştı. Pop Sanat'ın birinci evresinde insan ve iletişim araçları arasındaki ilgi vurgulanmış, ikinci dönemde ise bunun aksine “çevre” ön plana çıkmıştır (Germaner, 1997: 12).”*

**Richard Smith** diğer ressamlar gibi, resimlerinde film ve pop yıldızlarıyla, cazla ilgili öğeleri kullanır. Smith (Şekil 3.3), soyut sanatın boyutlarını da ekleyerek bu canlı ve figüratif sanat hareketine katkıda bulunur (Lynton, 1982: 300).

Smith, kendini New York'ta da tanıtmayı başaran ve diğer meslektaşları tarafından da örnek alınan bir sanatçıdır. 1961 yılında İngiltere'ye dönen Smith, Derek Boshier ve Peter Philips gibi sanatçıların etkisinde kaldığı Jasper Johns gibi Amerikalı ressamların çalışmaları hakkında bilgileri arkadaşlarına aktarır.



Şekil 3. 3. Richard Smith, Tailspan (1965).

Edward- Lucie Smith'in kitabında belirttiğine göre;

*“Amerikan hissini ve stilindeki farklılıkları normal sınırlar olarak kabullenmiş ve benimsemiştir. ... (Smith, 1997:132).”*

Üçüncü ve son dönem olan 1961'de figür resmine geri dönülür. Kraliyet Sanat Yüksek Okulundan olan bir grup öğrenci, **David Hockney, Allen Jones, Barrie Bate, Dereck Bossier, Patrick Caulfield, R. B. Kitaj, Nicholas Monro, Peter Philips** dönemin sanatçılarıdır.

Edward-Lucie Smith kitabında İngiliz Pop Art'ının 3. evresi için şu saptamaları yapar;

*“... İngiliz Pop Art'ının dönüm tarihi 1961'dir fakat bu Smith'in tekrar İngiliz sanatçılara geçmesinden çok, Young Contemporaries'in bu yılda yaptıkları bir serginin sonucudur. Bu belkide savaştan beri bir öğrenci sergisinin yaptığı en büyük etkidir. Bunun nedeni genç sanatçılar; Philips, Boshier, Allen Jones ve David Hockney'nin Kraliyet Sanat Okulu'ndan geliyor olmasıdır. Smith gibi yaşça büyük olan Amerikalı öğrenci R. B. Kitaj'ın sergideki katkısı, Amerikan tekniklerini ilk elden biliyor olmasıyla, arkadaşlarına bu yeni popüler teknikte yol göstermesidir.*

*İngiliz Pop Art'ının tek zayıf noktası, kolaylığı ve hızlı başarısıdır. İngiltere'nin edebiyatta da çok uzun ömürlü olmayan dar görüşlülüğü, görsel sanatları da yok etmiştir. . . (Smith, 1997:133).”*

Bu evre sanatçılarından **Allen Jones** ( Şekil 3.4) için Semra Germaner, *1960 Sonrası Sanat* adlı kitabında şunları söyler;

*“Allen Jones erotik konulu resimlerinde (tığ topuklar üstünde bükülmüş bacaklar, karın bölgesi. . . ), stilize edilmiş, kişilikten arındırılmış ve geniş düz yüzeyler halinde boyanmış görüntüleriyle kimi dergi ve reklamlardaki imgeleri çağırıştırır. Ama bu imgeler öylesine soğuk bir netlik ve simgesellikle aktarılmıştır ki resim bazen iğneli bir eleştiri bazen yalnızca soyut bir biçim ve renk arayışı olarak ortaya çıkmaktadır (Germaner, 1997: 12).”*



Şekil 3. 4. Allen Jons, Hermaphrodite (1963).



Allen Jones, The Royal Academy of Arts yayınlarından çıkan *Pop Art* adlı kitapta sanatı ile ilgili şunları söyler;

*“Tualin alanı dışında kelimesi kelimesine bir şeyleri ima eden resim çizmek benim ilgi alanım dışındadır. Bu sanki, sizin ona bakmamanız gerektiğini söyleyen bir işareti okumak gibidir. “Çıkış” uyarısının bir anlamı vardır çünkü size bir şey ima etmektedir. Bir kere okuduk mu artık başka yere bakarız. Bir resmin hikayesinin olması, tual sınırları içinde başlıyor ve bitiyorsa beni rahatsız etmez. Bir resim sadece kendine yeterli geldiği zaman bitmiş demektir. Başlık bir özet olmamalıdır (ed: Livingstone, 1991: 158).”*

Allen Jones, 1979’da *Aspects*’de yayınlanan “*Some Statements*” adlı yazısında sanat değeri taşımayan materyaller için ise şu değerlendirmeyi yapar:

*“Eğer pin-uplar, sizde, hayat tarzınızdan daha çok bir boyama isteği uyandırıyororsa hemen bir dergiciye gidin. Eğer sizi teşvik eden, Bach yerine ilham veren şeyler, sanat değeri taşımayan, tatsız kaynaklardan geliyorsa, endişe etmeyin. Sonuç olarak, siz eseri üretiyorsunuz, bu da sizi haklı çıkarır. İlham nereden, ve ne şekilde gelir bilemiyorum, dolayısıyla bir şey kaçırdım korkusu ile gözlerimi hep açık tutarım. (1963)”*

Jones, eserlerinde renk kullanımını Fov’ların geleneğinden gelen bir eğilimle yapmayı tercih ederken konunun kendisi için her zaman ikinci planda kaldığını vurgular (Smith, 1997: 136).

İngiltere’de yapılan ilk Pop resimlerinde ressamlar; film artistleri, pop yıldızları ve dönemin popüler kişilerini sergilerken kitle iletişim araçlarına hayranlık duyan gençlerle de bir anlamda örtüşüklerini gösterirler. Bununla birlikte bir başka ressam grubu ise sanat aracılığı ile birtakım mesajlar verilebileceği kanısındadır.

Bu ressamlardan **R. B. Kitaj**, (Şekil 3.5) aslen Amerikalı olup, New York’taki Cooper Üniversitesini bitirdikten sonra, sanatçı sırasıyla Viyana Güzel Sanatlar ve Londra’daki Kraliyet Sanat Kolejinde eğitimini tamamlar ve sanatsal çalışmalarına Londra’da devam eder. Kraliyet akademisindeki arkadaşlarıyla birlikte katıldığı *Genç Çağdaşlar (Young*

*Contemporaries*) sergisiyle İngiliz sanatına yeni bir soluk getirir. Kitaj aldığı eğitimden kaynaklanan entelektüel tavırlarının yanısıra, resimlerinde yarattığı sükunet duygusu, kompozisyon kurgusu ve boyayı sürüşü ile İngiliz Pop sanatının gelişiminde önemli bir merkez olarak görülen Kraliyet Sanat Akademisinde birlikte olduğu arkadaşları üzerinde etkili olur (Smith, 1989: 251).



Şekil 3. 5. R. B. Kitaj, General of Hot Desire (1969).

Kitaj'ın eserleri için Edward-Lucie Smith kitabında şu saptamaları yapar;

*“Şu tartışılmaz bir gerçektir ki R. B. Kitaj'ın yapıtları karmaşadan bir hayli uzaktır. 'Pop' teriminin onun eserlerini de kavrayabilmesi için biraz genişletilmesi gerekir. . . Genellikle ressam “izleyicinin” kendi tecrübelerini kullanıp bir eşleştirme yapmasını arzu eder. . . Kişinin Kitaj'ın eserlerine yaklaşımı entelektüel olmalıdır. Kendini mükemmel bir teknik ressam olmaya adanmıştır. Çünkü tabloları daha çok edebi yapıdadır, bazı zamanlarda baskı tekniklerinin tablolarından daha başarılı olduğu görülür. 1960-70 arası eserleri iyi yapıdaki grafiklerdir, daha çok ipek baskılarda olduğu gibi yaratıcılığın esnekliği olarak*

*kullanılırlar. 1970'lerden itibaren daha çok anlama, dolaylı yoldan otobiyografisine ve musevi konularına dayalıdır. Bunları gösterişli ama çok esnek bir yönle hikaye tarzındaki tablolarla sergilemiştir. . . (Smith, 1997: 136).”*

Kitaj'ın Kraliyet Akademisinden yakın arkadaşı ve İngiliz Pop Art'ında önemli bir kişilik olan **David Hockney**, (Şekil 3.6) sıradışı, renkli ve mizah dolu yaklaşımıyla popüler kültür imgelerini ve soyut biçimlendirmeleriyle öne çıkan Pop Art sanatçılarından. Hockney'nin çocuk resimlerine özenerek naiflik içeren resimleri zamanla daha gerçekçi bir hal alır. Yüzme havuzları (Şekil 3.7), portreler, evlilik gibi modern dünyanın günlük konularını inceler (Eczacıbaşı, 1997: 796).

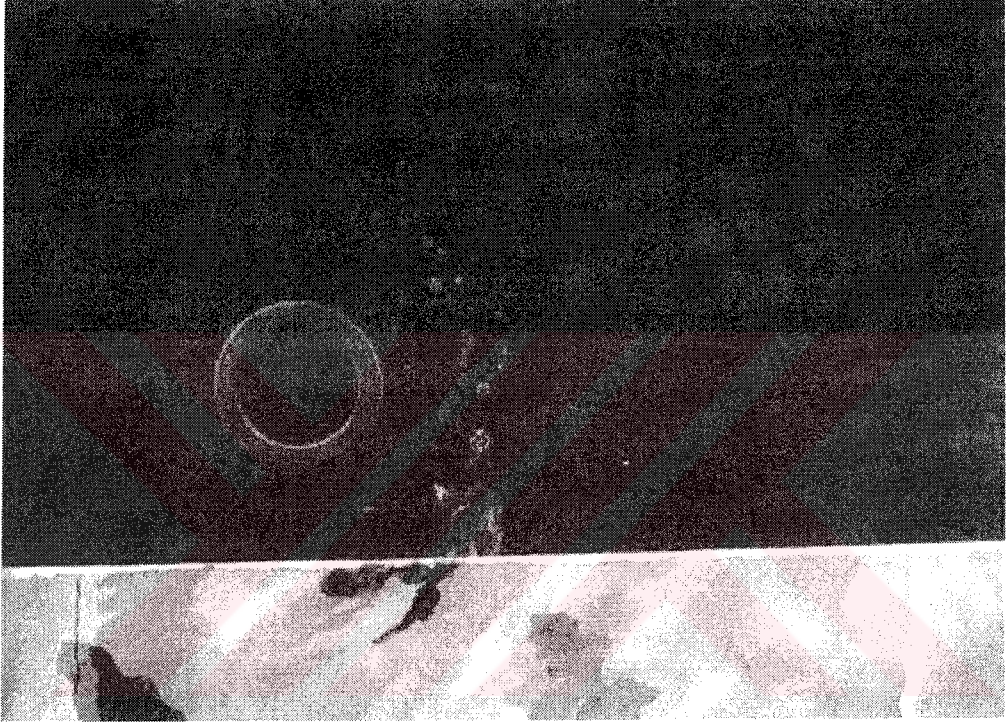


Şekil 3. 6 David Hockney, İlk Evlilik (1962).

Richard Smith'in 1962'de *David Hockney* için anlattıkları şöyledir:

*“Typoo çay veya Alka Seltzer paketi, Hockney'de kayıp eşya kutularında bulunan diğer sıradan ama duygusal değeri olan şeyler gibi bir hatıradır. Onun kişisel yapıtlarında ölçü, bir objenin, hatıra örneğinde olduğu gibi doğru yerini almasıdır. Örneğin, kurdeleli mektuplar, yan dairede tıngırdayan bir piyano gibi. Hockney'nin çizgi film tekniği çağdaş*

grafiklere benzese dahi sadece Hockney'e özgü oldukları hemen belli olur. Leylek bacaklı ve böcek gövdeli figürler adeta Hockney'i temsil eder. Hockney'nin tabloları satan sanatlar ve güzel sanatlar olmak üzere iki yönlü bir değişimi anlatır. Bazen sadece bir başlıktan öteye gitmeyen yazılı mesajlar Hockney'nin tablolarında önemli yer tutar. Tabloları mektup ya da karşılıklı diyaloglar olarak düşünölmelidir (ed: Livingstone, 1991:158).”



Şekil 3. 7 David Hockney, Rubber Ring Floating in a Swimming Pool (1971).

Hockney 1976'da *Çay Resimleri (The Tea Painting)* adlı yazısında şunları söyler:

“Typoo Çay paketi aslında ünlü bir markanın gayet normal, sıradan bir ambalajıdır. Ona tasarım anlamında değişik ne ekleyebilirim diye düşündüm. Ve aklıma onu tual şeklinde çizmek geldi. Kolay olmadı, beş günümü aldı, fakat bu Pop Art'a en yaklaştığım andır (ed: Livingstone, 1991:158).”

Hockney'nin sanatçı kimliğindeki gelişimin yanısıra yaşam tarzı da bir o kadar ünlü olur. Bu açıdan Hockney'i Andy Warhol'a benzetmek yanlış olmaz. Boyalı sarı saçları, baykuş gibi dar çerçeveli gözlükleri ve kendi yaptığı altın sarısı lame ceketıyla resimle uzaktan

yakından ilgisi olmayanların bile ilgisini çekmeyi başarır. Özellikle ilk eserlerinde naif çocuk resimleri, kendine has karikatür tarzındaki stili ve kinayeli tavrı ile farklı bir sanatçıdır. Hockney'nin en karakteristik bazı eserleri kişisel baskılarında görülür. Baskı tekniğindeki çalışmalarının toplandığı *The Rakes Progress*, 1961 yılında ilk defa ziyaret ettiği rüyalar ülkesi Amerika ile tepkilerinin toplandığı bir eseridir (Smith, 1997: 134).

Tansey ve Kleiner'in *Gardner's through the ages* adlı kitaplarında belirtildiği üzere;

*“David Hockney başka bir yapıtı olan Amerikan Koleksiyoncuları (American Collectors)'da Güney Carolina'da oturan zenginlerin yaşamlarını betimler. Konuların sunuluş biçimi, tabloda kolaylıkla göze çarpan, standart bir zengin kesimi ortaya koyar. Renkler düz ve parlak, gölgeler keskin olarak gösterilmiştir. Aynı zamandabir Sert-Eşik Soyutluluğu ile figürlerin hal ve tavırlarında gayrimenkul havası sezilir. Adeta stilci ve donmuş aksiyon gibi gerçeküstücülüğü anımsatır. Kocanın hazır tutumu, emir almak için hazır bekleyen bir uşağı andırır. Resimdeki karakterler küçümseyici bir karikatür havasındadır. Kadın figürü ise emretmeyi seven, heybetli bir hükümdar havasıyla dimdik duran ev sahibidir. Hockney, devrinin resimsel deneyselliğinin farkındadır. Bunu ustaca yapan Hockney, sinsice bir toplumsal yorumu ve gerçekçi bir etkiyi de ortaya koyar (Tansey and Kleiner, 1996: 1113).”*

Nobert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü* adlı kitabında Hockney ile ilgili şu saptamaları yapar;

*“. . . 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 yoğrulmuştur. . . (Lynton, 1982: 300).”*

### **3. 2. Richard Hamilton'un Sanatı**

1922 yılında Londra'da doğan Hamilton, 1934'te gece sanat okuluna gider. 1936 yılında para kazanmak amacıyla bir elektrik firmasının reklam bölümünde çalışmaya başlar. Aynı yıllarda Westminster Teknik Lisesi ve St. Martin Kraliyet Akademisinde Güzel Sanatlar eğitimine gider. Bunu takiben Reiman Stüdyolarının grafik ve reklam işlerini alır. Kraliyet

Akademisindeki resim çalışmalarının yanısıra, teknik çizimler de yapmaya başlayan Hamilton, 1946 yılında yaptığı işlerin yeteri kadar iyi olmadığı gerekçesiyle Kraliyet Akademisinden çıkarılır. Bunun üzerine National Service (Ulusal Servis)'de çalışmaya başlar ve karısı Terry O'Reilly ile tanışarak evlenir.

Hayatında yeni bir dönem açmaya kararlı olan Hamilton Slade Okullarında resim çalışmaya başlar. İlk kişisel sergisini 1950'de Gimpel Fils'de açar. Bir sonraki yıl Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde tasarımını kendi yaptığı "*Büyüme ve Form*" adlı sergisini açar. 1952 yılında *Central School of Arts and Crafts (Merkez Sanat ve Zanaat Okulu)*'dan aldığı teklifle gümüş, tipografi ve endüstriyel tasarım derslerinde hoca olarak çalışmaya başlar. Burada meslektaşı ve daha sonraki yıllarda Hamilton'la birlikte Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde "*Bağımsızlar Grubu*" (*Independent Group*)'nu kuracak olan Eduardo Paolozzi ile tanışır. Endüstriyel alandaki çalışmalarına eklediği akademik bilgi birikimleriyle Hamilton, Bağımsız Grup'un bir lider üyesi haline gelir (Osterwold, 1991: 231).

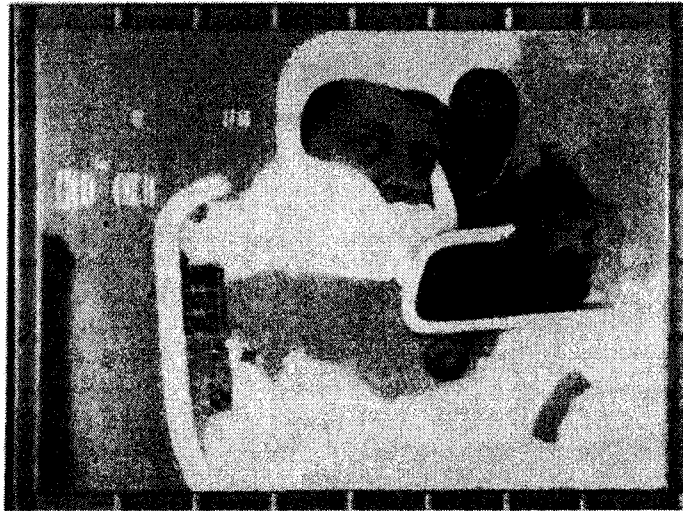
Hamilton, St. Martin Kraliyet Akademisi ve Slade Sanat Okullarındaki öğreniminden ve ilk soyut plastik denemelerinden sonra, 1950'li yılların başlarında içinde bulunduğu grup ve fikirlerle kitle kültürü, kent yaşamından görüntüleri ve reklam tekniklerden yararlanarak gerçekliğe bir dönüş yapar. Bir Marcel Duchamp takipçisi olan ve Duchamp'ın sanat yaratısını ele alış biçiminden de etkilenen Hamilton'un eserleri daha sonra ortaya çıkacak olan sanatçılara da esin kaynağı olur; çizgi roman kahramanları, sinema, ticari tasarımlar, çıplaklar, ucuz dekorlar, gündelik cihazlar, reklam dizaynları, modern toplumun ve bireyin yaşantılarını inceleyerek kolaj, fotoğraf, serigrafi çalışmalarında kullanır (Janson, 1991: 832)

1955'de Londra Hanover Galeri'de Kübizmin etkisinde kaldığı çalışmalarını sergiler. Aynı yıl sergi tasarımını kendisinin yaptığı, konusu Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde "*İnsan, Makine ve Devinim*" olan bir sergi düzenler. 1956'da Whitechapel Galeri, grubun ve Hamilton'un "*This is Tomorrow*" (İşte Yarın) konulu işlerinin burada sergilenmesine olanak tanır. Sergi çok ses getirir. Hamilton'un serginin afişi olarak yaptığı küçük kolajı Pop Art'ın ilk eseri olarak düşünülür ve bir simge haline dönüşür (Osterwold, 1991: 231)

Daha sonralarda çok ünlü olacak *Bugün Evlerimizi Böylesine Farklı Ve Çekici Kılan Nedir?* isimli afiş çalışmasında modern bireyin yaşantısını medyatik bir dille ele alırken, her yerde rahatlıkla bulunabilecek nesnelere sanat yapma arzusu geleneklere ters düşer (Lynton, 1982: 296).

Tansey ve Kleiner'in *Gardner's through the ages* adlı kitaplarında belirttiği üzere;

“ . . . Bu çalışma çoğu açıdan İngiliz Pop Art'ının tutumunu sembolize eder. Reklamcılık konusuyla yakından ilgilenen Hamilton, bir mühendis, tasarımcı ve ressam olarak Marcel Duchamp'a olan hayranlığını gizlemez. Bir kahraman olarak gördüğü Duchamp'ın fikirlerinden yola çıkarak popüler kültürü ve güzel sanatları birbirine kombine eder. Her ikisini de tüm toplumun görsel iletişim araçları olarak görür... Hamilton'ın fantezi çalışması olan kolajı, modern tüketici toplumunun değerlerini yansıtırken tercih ettiği mizahi anlayışı ile soyut dışavurumculuğu beraber kullanır. Bir tabloyu bir halıya, bir karikatür kitabını araba logosuna çevirdiği tablolarında olduğu gibi. Hamilton, entelektüel bir biçimde kitle medyasını ve temalarını ironik bir biçimde ele alır. Hamilton'ın küçük kolajı hakkında pek çok şey yazılmasına rağmen, çok az sayıda eleştirmen onun kullandığı nükteli anlatım rededer. Öyle yada değil sanatçı bir noktaya işaret eder. Bu yeni kareografi ve ilustratif boyama stili Hamilton'ın diğer eserlerinde görülse bile bu eserinde kitle kültürü öğeleri ve toplumun değer yargılarına yapılan geniş spekülasyonlar en çok burada hissedilir. İngiliz Pop Art'ın da bir entelektüel dalga geçme yolu ile kitle medyasına ve temalarına yönelmiş olur... (Tansey ve Kleiner, 1996: 1112,1113).”



Şekil 3. 8 Richard Hamilton, Birlikte Yıldızları Keşfedelim (1962).

Hamilton'un resimleri, gerçek kişiliklerini parlak kariyerler arkasına gizleyen ve modern dünyanın kendilerini çevreleyen imajlarına sahip olmayı hedefleyen bireylerle ilgilidir. Bir çeşit hayal ve romantizm satın almaya çalışan modern dünyanın bir ürünü olan kent insanı, televizyon, radyo, mobilyalar, elektrikli ev aletleri gibi objelerle gerçek dünyanın acımasızlığını kamufle etmeye çalışır. Hamilton'da kolajlarında perspektifi yok ederken, gerçeküstücü bir yaklaşımı ironik bir şekilde işaret eder. Hamilton, yapıtlarında kullandığı klişeleşmiş imgeleri ince zekasıyla birleştirerek izleyiciye sunar.

Sanatsal gelişimi sırasında Hamilton, Kübizm ve Fütürizm'den, Paul Cezanne, fotoğrafçı Edward Muybridge, Paul Klee ve özellikle de Marcel Duchamp'dan etkilenir. Klasik moderndeki soyut etkileşim arasından, o uygun motifleri keşfederek yapıtlarında kullanır. Renk ve ışık efektleri ile oynar. İnsan figürleri ve objeleri izleyiciye eşit uzaklıkta tutar. Hamilton'un çalışmaları üretim aşamasında uyguladığı tekniklerle de değişime uğrar. Seri üretimin hayata etkisini ve bireyin toplumsal olaylara karşı alışkanlıklarını inceler. Hamilton, fotoğraf, televizyon, radyo, reklam, tasarım, hazır yiyecekler ve popüler edebiyatın, insanların toplum içinde davranışlarının sıradanlaşmasına neden olduğunu düşünür (Osterwold, 1991: 211-212).

Hamilton, primitif olmaktan uzak tekniklerle tematik malzemesini birleştirirken 1958'de mimari ile ilgili bir dergide (*Architectural Design*, Mart 1958) "*Chrysler'e Saygı*" adlı tablosu için şunları söyler;

*"Bu parlak malzemelerin kullanıldığı nesnelere oluşan bir derlemedir. Asil motif olan taşıt, tüm anlatım tekniklerini yıkıp, bozar. Sözgelimi bir pasaj, fotoğrafın odak noktasında yer alan bir parlaklıktan, odak dışında yer alan bir parlaklığa doğru kayıyor gibidir. Tabloda bir ressamın kromu canlandırmasından, reklamcının 'krom' anlamına gelen işaretler yaratmasına geçilmektedir. Chrysler firmasının Plymouth ve Imperial marka arabalar için kullandığı reklamlardan parçalar alınmıştır. Biraz da General Motors şirketinin ve Pontiac model otomobilin ilanları kullanılmıştır. . . Reklamlarda sık sık rastladığımız seks simgesinden, taşıta duyulan sevginin gösteriminde yararlanılmıştır. Bu resimdeki seks simgesi başlıca iki öğeden oluşur: sütyen resmin zarif biçimi ve Voluupta'nın dudakları. Resim üzerinde çalışırken, bu kadın figürünün belli belirsizcesine, bana Samotrake'nin kanatlı zafer tanrıçasını anımsattığını sık sık düşünmüşümdür. Marinetti'nin*



*' bir yarış arabası. . . . Samotrake Adası'nın kanatlı Zafer Tanrıçası'ndan daha güzeldir' sözü, resmimi klişeleştiriyordu. Bu beğenmememe karşın imgeyi resimden çıkarmadım. Resmi oluşturan grubun dekoru biraz mimari bir düzenlemeyi andırıyordu. Uluslararası üslupta yapılan bir tür oto galerisi, Mondrian ve Saarinen'i anımsatan işaretlerle gösterilmiştir. Marcel Duchamp'ın sözlerinden bir alıntı ötekilere göre daha dolaysız bir ima olarak kullanılmıştır. Bu resimde öteki resimlerimi anımsatan birkaç çağrışım da vardır (Lynton, 1982:296)."*

Hamilton'un sözlerinden anlaşılacağı gibi, Hamilton, kendisinin ne yapmak istediğini seyircilerinin bilmelerini; yaptığı şeylerin bilincinde olduğunu görmelerini ister. Hamilton bilinçli olarak geniş halk kitlelerinin günlük hayatta kullandığı malzemeleri seçer. Sanat ve kitle iletişim araçları, geleneksel olarak birbirinden ayrı tutulur. Ancak Hamilton, klasik ve yerleşik öğrenime değil, modern toplumun imgeler yorumlayışına dayalı bir çeşit eski bilinçlilik arar. Klasik ve modern sanatların, tezat oluşturmakla birlikte birarada kullanılabileceğini savunur (Lynton, 1982: 296).

1957'de Peter ve Alison Smith'e bir Pop Art sergisi öncesinde yazdığı mektupta Pop Art ile ilgili düşüncelerini şöyle anlatır:

*"Geçen gece, bir kağıdın üzerinde çeşitli malzemelerin bir araya getirilmesinin sebebini kendi açımdan hallettim. Bunun sana da bir görüş açısı sağlayacağına inanıyorum.*

*Düşün ki, evcil çevrenin ihtiyaçlarını karşılamak için tarafsız ve tek çözüm getiriyoruz: biraz barınak, biraz ihtiyaç, biraz da sanat.*

*Bu çözümü formüle oturtmamız gerekirse;*

*Pop Art aslında,*

*Popüler, kısa soluklu, kolay tüketilen, ucuz maliyetli, seri üretim, espirili, seksi, numaralı, romantik, çekici, arkasında dev şirketler olan ve gençleri hedef alandır (ed: Livingstones, 1991: 279)."*

1960 yılında William ve Norma Copley onur ödülünü alır. Aynı yıl Marcel Duchamp'ın "Yeşil Kutu"(Green Box) adlı çalışmasının tipografik versiyonlarını yayınlamıştır.

1963'de ilk kez Amerika'ya gider ve orada tüketici toplumunun imgelerinin baskılarını ilk defa yapar. Pop yapıtlarında kullandığı temaları buraya aktarır. Baskı teknikleri, Hamilton'a, yapıtlarının teknik anlamını genişletme fırsatını verir, fotoğrafçılık ve fragmanlar gibi değişik kaynaklarla çalışmasına olanak tanır.

1965'de çeşitli fotoğraflardan ve dergilerden kesilmiş parçalarla *Benim Marilyn'im (My Marilyn)* kolajını ve 1965-1966'da tüm tasarımını kendi yaptığı Duchamp'ın *Büyük Cam* rekonstrüksiyonunu; 1966'da Büyük Britanya Sanat Konseyi (Art Council of Great Britain) için Duchamp sergisinin düzenlenmesini yapar (ed: Livingstone, 1991: 279).

1967-1968'de *Beyaz Bir Yılbaşı Düşlüyorum (Dreaming of a White Christmas)* adlı yapıtını bir film görüntüsünden esinlenerek ortaya çıkarır. Hamilton bu yapıtında, özel bir gün olan bir yılbaşı akşamını, sokakta, elinde pardesüsü ile, büyük ihtimalle işinden yeni çıkmış ve yılbaşı alışverişi için birkaç parça bir şeyler alacak olan sıradan bir adamın sakin bir tavırla yürüyüşünü betimler. Mizahi bir anlayışla ele aldığı konularında, Hamilton, bu yapıtında kullandığı tekniğin yanı sıra; sokakta yürüyen sıradan bir adamın anlık görüntüsünü, renkli negatif birbirinin yerine geçirerek adamı zenci olarak göstermesidir. Böylece şarkıcının söylediği şarkı *Beyaz bir kış düşlüyorum*, ironik bir havaya bürünür (Smith, 1989: 249).

1968-1969 yıllarında çeşitli gazete fotoğraflarından, içlerinde Mick Jagger ve sanat eleştirmeni Robert Fraser'ın uyuşturucudan tutuklandığını gösteren bölümlerinde olduğu *Swingeing London* Serisini yapar.

Hamilton yapıtlarında modern sanatçıların eserlerine de yer verir. Fovizm, Sürrealizm ve Ekspresyonizmi içeren, çeşitli boyama tekniklerinin kullanıldığı seriler yapar. Kendine özgü tekniğiyle, antik çağ tapınağını veya Picasso'nun bir resmini popülerize ederek yeniden yorumlar (ed: Livingstone, 1991: 284).

Hamilton, 1982'de "*En İyi Sanat Denemeleri-Pop*", *Richard Hamilton'dan Derlemeler* adı altında Londra'da yayınlanan yazısında Pop Art'ı şöyle anlatır:

*“Otomobil gövdesi tasarımcısı olan Hamilton, uzayçağı sembolizmini diğer herhangi bir sanatçıdan daha çok benimser. Toplumsal yorumlar, televizyon ve karikatür karelerine kalmıştır. Ahlak, kesin bir tür filmle eşanlı hale gelmiştir. Destansı kahramanlar artık sinemanın derinliklerinde gömülüdür. Eğer sanatçı, tarihi amacının çoğunu kaybetmemişse, doğru bir miras olarak, kalan imajı tekrar ele geçirmek için, popüler sanatı yağma edebilir. Sanatın tarihi, sosyal ve estetik değerlere saldırılardan oluşan uzun seriler halindedir. Bu değerler çoktan ölmüş veya can çekmekte olup, bu avangard durum nostaljik ve kaçınılmazdır. Diğer taraftan Pop Sanatta dayandığı nokta, popüler kültürün, güzelsanatlarda dışavurumu Fütürizm gibidir. Yani temelde toplumun değişen değer yargıları içinde bir inanç ifadesi. Pop Güzeli Sanat, yığın kültürünün bir beğenme, uygun bulma uzmanlığıdır. Bugün anti-artistiktir. Pop sanat bir pozitif Dada’dır. Dada’nın yıkıcı olduğu yerde o yaratıcıdır. Belki de Dada ve Fütürizmin çapraz döllemesinin annesidir. Kültür yığınlarına saygıyı savunan, 20. yüzyıl kentsel yaşam sanatçıları suçlu bulunmalıdır. Bunlar, kaçınılmaz bir tüketici yığın kültürünün potansiyel katkıda bulunucusudur (ed: Livingstone, 1991: 157).”*

#### 4. AMERİKA'DA POP ART

İngiltere her ne kadar yaptıkları konferanslarla ve yazdıkları denemelerle bu yeni akımın ismini vermiş bile olsa, aslında Pop Art'ın temellerinde Amerika'ya özgü geniş imgeler dizisi yatar.

Sanat tarihini oluşturan akımların merkezi görülen Avrupa'yı kendilerine örnek alan Amerikalı sanatçılar, özellikle Fransa'daki öncü grubun ve Fransız Empresyonizminin etkisinde benzer bir yaklaşımı geliştiren endüstrisi ile birlikte kendi ülkelerinde yaratmaya çalışırlar.

Tarihsel geçmişine bakıldığında gerçekçilik adına konularını günlük tüketim nesnelere ve sosyal problemlerden seçen sanatçılar, Amerikan toplumundaki kültürel değişimi yansıtan eserler verirler.

Tilman Osterwold'un Pop Art adlı kitabında belirttiği üzere;

*"...Tarihsel açıdan ele alındığında, Pop Art'ın reklam sloganlarını, vitrinlerdeki görüntülerini veya gazete sayfalarını sanat eserlerinin içine taşıyan onlardır (Osterwold, 1991: 131)."*

1960'lara gelene kadar Pop Art'ın köklerinde 1920'li yılların Avrupa resminin etkileri görülür. Pop Art'ı, gerçekçilik adına Kübistlerden ayıran özellik ise modern bireyin değişen sosyo-kültürel yapısını duygusal bir etki katmadan objektif bir biçimde ele almasıdır (Osterwold, 1991: 139).

A. F. Janson'un *History of Art* adlı kitabında konuyu şöyle değerlendirir;

*"Yeni sanat Pop Art akımının Amerika için çekici olması ve gelişiminin en parlak dönemine burada ulaşması şaşırtıcı bir gelişme değildi. Amerika'daki Pop Art'ın geçmişine bakıldığında, 1960'ların iyimser ruhunun dışavurumu John Kennedy'nin başkanlık seçimlerini kazanması ile başlar ve Vietnam Savaşının yükselmesi ile sona erer. Pop Art'ın, tükenmez malzemesi olan ticari kültür ve radyo, televizyon, saldırılması gereken bir*

*şeytandan çok, resimsel konulu bir olay olarak görülür. Pop Art'da Dadaizmin, modern sanatın gelişmiş değerlerine karşı olan agresif tutumunu paylaşır. Ancak, Dada'nun tersine Pop Art, çağdaş toplumun bıkkınlık ve umutsuzlukları ile motive olmaz (Janson, 1991: 832)."*

Belirtilmesi gereken bir diğer yön ise Milliyetçilik duygusunun Amerikan Pop Art'ının ani ve karşı konulmaz başarısına yardımının olduğudur.

Edward-Lucie Smith kitabında şu saptamaları yapar;

*"... Amerikalılar bunu gerçek bir reaksiyon olarak gördüler ki bu halkın, toplumun çepeçevre sarıldığı bir olgudur. Ayrıca Amerikalılar bunu Amerikan bakış açısının emsalsiz ileri adımı olarak değerlendirmiştir. Şunu iddia etmek normaldir ki, Pop, Amerikan sanat tarihini kurmuş ve yürümesine yardımcı olmuştur. . . (Smith, 1997: 142)."*

Semra Germaner kitabında Amerikan ve İngiliz Pop Art'ları ile ilgili şu değerlendirmeyi yapar;

*"Amerikan Pop Sanatı, İngiliz Pop Sanatı'ndan daha az duygusal olması nedeniyle ayrılır. Amerikan Pop'u, popüler kültürün (halk kültürünün) imgelerini tarafsız olarak ele alır ve tabloyu her türlü kişisellikten arındırmaya özen göstererek, bunları örnek aldığı modellerin anonim niteliğine daha da yakınlaştırmaya çalışır. Amerika'daki Pop Sanat İngiltere'de olduğu gibi bir grup sanatçının ortak düşüncesinden kaynaklanmamış ama bağımsız çalışan sanatçıların deneysel arayışlarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. **Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Tom Wesselmann ve Claes Oldenburg** akımın başlıca temsilcileridir. Kitle iletişim araçlarının yararlandığı imgelerin görsel gücünün bilincine varış, her sanatçının doğrudan kendi teknik deneyimlerinden kaynaklanmıştır. Örneğin, Warhol reklam panoları, Lichtenstein moda desinatörlüğü, Oldenburg gazete illüstrasyonları yapmış, Wesselmann çizgi film, Rosenquist de afişçilikle uğraşmıştır. Pop Sanat Amerika'daki gelişimini **Jasper Johns ve Robert Rauschenberg'e** borçludur. Bu iki sanatçı soyut lirizm ile 1950-1960'lı yılların sanatsal ifadeleri arasında gerçek bir köprü oluşturmuşlardır. Bu sanatçılar kendilerinden önceki Soyut Dışavurumculuk'un çalışma tarzını (firça vuruşlarını, akıtmalarını) korumakla birlikte*

yapılarına günlük yaşamdan alınmış imge ve nesnelere sokmuşlardır (Germaner, 1997: 13).”

**Jasper Johns**,1955 yılında ünlü yapıtı *Amerikan Bayrağı'nı* betimler ve bayrak serisi 1958'de New York'da sergilenir. Sanat dünyasında tepki toplayan bu çalışmaları, fırça darbeleriyle resim olarak algılanabilecek olmasının yanısıra, tıpatıp Amerikan bayrağının kopyası olarak da görülür. Bayrak serisi sanat yapıtının kimliğinin sorgulanmasını tekrardan gündeme getirir.

Johns'un resimle alay mı ediyor, yoksa ulusal bayrağı yüceltmek mi istiyor gibi sorulara maruz kalan sanatsal tavrı bir müddet daha devam eder. Ticari bir amaçla satılmak istenirmişcesine üstüste konulmuş bayrak resimleri, bayrakla birlikte kullanılan sayılar, nişan tahtaları ve Amerikan haritasını betimler.

Johns'un yakın arkadaşı **Robert Rauschenberg**'de de benzer bir yaklaşım görülür. Rauschenberg “*şunun bunun kuvvetli ve gürültülü patırtılı derlemeleri*” diye adlandırdığı bir dizi resim yapar. Yapıtlarında gazete ve dergilerden alınan fotoğraflar ve kendi yaptığı resimleri bulunur. En dikkat çekici çalışması “*Yatak*” dır. Birbiriyle alakasız nesnelere birarada kullanır. Soyut Dışavurumcu bir tarz benimsemesine rağmen Soyut Dışavurumcu akıma karşı gelir. *Factum I* ve *Factum II* adlı yapıtlarında bu belirgin olarak hissedilir. Gündelik yaşamdan alınmış takvim yaprakları, fotoğraflar, mekanik yaşamın bir parçasını simgeler (Lynton, 1982: 291-292 ).

Jasper Johns ve Robert Rauschenberg Soyut Dışavurumcu bir yaklaşımla Pop Art'ın temellerini atarlar.

Edward-Lucie Smith, *Movements in Art since 1945* adlı kitabında Soyut Dışavurumcular ile Pop Art'ı şu şekilde karşılaştırır;

“ . . . Soyut Dışavurumcular daha sağlam bir temelle ayakta dursa da, Pop da kendine az da olsa bir yer edinmiştir. Pop'un çekici yüzeyselliği, sanatçıların sıradan konuları limiti olmayan noktalara kadar özgürce kullanabilme avantajları birdenbire oluşan bir tikanlıktan kaliteli ama monoton bir sonuç oluşturur. . . . Buna rağmen, Pop Art, Soyut

*Dışavurumculara meydan okumakta veya okuyor gibi gözümekteydi. Pop Art daha yeniydi ve daha bir Amerikalıydı . . . (Smith, 1997: 142)."*

Nobert Lynton'un *Modern Sanatın Öyküsü* adlı kitabında belirttiği üzere;

*"Amerikan Pop Sanatının etkinlik alanı İngiltere'ye oranla daha geniştir. Kitle iletişim araçlarındaki (radyo, gazeteler ve dergiler) imgelerin uyandırdığı çekiciliği, en belirgin yoldan yapıtlarında kullanan sanatçılar Andy Warhol ve Roy Lichtenstein'dir. Lichtenstein, resimli dergilerin görsel dilini, komularını ve tekniklerini ele alırken, Warhol ise her yerde karşımıza çıkan ve ısrarla yinelenen özellikleriyle reklamcılığı ele almışlardır. . . (Lynton, 1982: 302)."*

Amerikan Pop'unda da İngiliz Pop'undaki gibi tek bir stilden söz etmek mümkün değildir. Amerikan Pop Art'ında yıllarca reklam sektöründe çalışmış sanatçıların güzel sanatlar dünyasına giriş yapması ile farklı tavırlar dikkat çeker. Bu anlamda güzel sanatlar okullarından yetişen Soyut Dışavurumculardan çok farklı yetişirler. Genel olarak bakıldığında Andy Warhol, gazetedeki fotoğrafları veya çok büyütülmüş vesikalık fotoğrafları resimlerine aktarır. Oldenburg'un uzmanlık alanı pastalar, dondurmalar ve diğer yiyeceklerdir. Roy Lichtenstein, çizgi roman resimlerini çok büyük boyutlara getirerek kopya eder. Tom Wesselmann yiyecek reklamlarından natüromortlar yapar. Bunlardan en ünlüsü ve daha sonraları Pop Art'ın taçsız kralı olarak anılacak olan Andy Warhol'dur (Ragon, 1987: 106).

**Andy Warhol**, uzun yıllar para kazanmak amacıyla reklamcılıkla uğraştıktan sonra 1960'da güzel sanatlara geçiş yapar. Amerikan kültürünü yansıtan popüler imgeleri resimlerinde serigrafi teknikleriyle çoğaltarak kullanır. Çizgi film kahramanları ve ayakkabı tasarımları çizerek başladığı çalışmalarında Marilyn Monroe, Liz Taylor, Elvis Presley, Kennedy gibi popüler isimlerin yanısıra Coca- Cola, Campbell çorbaları, Brillo kutuları gibi gündelik hayatın bir parçası olan sıradan tüketim nesnelerini de kendine konu olarak seçer.

*"Fabrika"* adını verdiği atölyesinde klasik anlayışa ters düşen, geleneklere karşı bir yaklaşımla bir fabrikada seri üretim yapar gibi sanat üretir. İmgenin toplumdaki yerini çok

iyi kavrayan ve çok yönlü bir sanatçı olan Warhol, teknolojinin bütün imkanlarından yararlanarak 1960'lar da aynı soruyu tekrardan gündeme getirir, “*Sanat Nedir?*” Warhol gerek sanatsal yaklaşımı gerekse kullandığı endüstriyel tekniklerle “*yüksek sanat*” kavramının sona ermesinde rol oynar.

**Roy Lichtenstein** Ohio Eyalet Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümün'den 1949'da mezun olduktan sonra bir süre öğretmenlik yapar. 1951-57 yılları arasında Cleveland'da çalışan Lichtenstein Amerikan tarihi ve vahşi batı konulu küçük ölçekli tablolar yapar. 1950'lerin sonlarına doğru New York'ta Walt Disney karakterlerinin çizimlerini yapmaya başlar. Micky Mouse, Duck ve Bugs Bunny'e soyut dışavurumcu bir tarzla yaklaşır. 1960'da üniversitede hoca olduğu yıllarda, Allan Kaprow, Claes Oldenburg ve George Segal ile tanışır. İlk Pop tablolarını da bu yıllarda yapmaya başlar. Çizgi roman ve karikatür kahramanlarını da doğrudan yapıtlarına taşır. Yapıtlarında kullandığı baskın renkler, konuşma balonları ve imitasyonları daha sonra matbaacılıkta kullanılan ve bir reklam tekniği olan küçük noktalardan oluşan bir ağla, tramlarla tarar (ed: Livingstone, 1991: 284).

Lichtenstein , geleneksel sanat anlayışından çok farklı bir tavırla betimlediği yapıtlarında çizgi roman karelerini duygusal etkilerden arındırarak yalın ve mekanik bir dille izleyiciğe aktarır (Archer, 1997: 13).

Lichtenstein'in *Whaam!*, *Hopeless* (Şekil 4.1) gibi ilk eserleri ağırlıklı olarak çizgi romanlara dayanır. Lichtenstein bir röportajında şöyle der;

*“Bence benim eserim çizgi romanlardan farklı-ama ben buna biçimi değiştirme diyemem. . Benim yaptığım form vermek, daha doğrusu çizgi romanlar benim algıladığım tarzda şekillendirilmemişlerdir; çizgi romanların şekilleri vardır, ama onları birbirine tam anlamıyla birleştiren bir güç yok. Amaç farklıdır, kimi resmetmekte inat eder, bense birleştirmekte inat ederim. Ayrıca benim eserim tamamiyle noktaların farklı farklı yerlerde kullanılması bakımından çizgi eserlerden farklıdır, fakat farklılık birkaç tane gibi gözükür (Smith,1997:147-149).”*





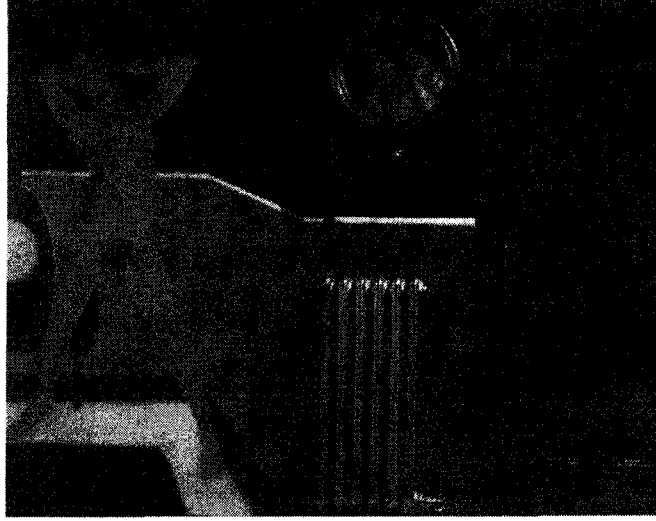
Şekil 4. 1 Roy Lichtenstein, Hopeless (1963).

1962'de Lichtenstein, üzerinde yalnızca ART (sanat) yazan sözcüğün yer aldığı bir resim yaparak sanatın doğası hakkında izleyici de sorular uyandırır. Ayrıca 1965-66 yıllarında Dışavurumcu nitelikteki resimlerinde, Lichtenstein Soyut Dışavurumculuğu alaya alır (Lynton, 1982: 308).

**Tom Wesselman**, sanatının ilk yıllarında Willem de Kooning'den etkilenir. Çalışmalarında Soyut Dışavurumculuk belirgin bir şekilde hissedilir. Wesselmann daha sonraki yıllarda küçük, deneysel kolaj çalışmaları yapar. 1960'tan başlayarak tarzını ve konularını değiştirerek Pop Art'a yakınlaşır (Osterwold, 1991: 239).

Batılı insanın düşlerini resmeden Tom Wesselmann (Şekil 4.2), yemek yemek, sevişmek, radyo dinlemek, veya bu benzer sıradan imgeleri konularında kullanır. Silüet ve boşluktan

dikkatli bir şekilde yararlanma konusunda, Wesselmann'ın, 19. yy'da Ingres'in portre sanatına kazandırdığı niteliklerden yararlandığını görürüz (Lynton, 1982: 307).



Şekil 4. 2. Tom Wesselmann, Büyük Amerikan Çıplağı No: 44 (1963).

Wesselmann'ın çalışmalarındaki küstah, sıradan ve basit magazin dergileri, asamblejlar, çeşitli reklam kataloglarından alınmış parçaların birleştirildiği görülür. Wesselmann'ın en dikkat çeken çalışmaları “*Büyük Amerikan Çıplağı*”ı serisinde yer alan çıplak kadın resimleri olur (Osterwold, 1991:239).

Yapıtlarında da geniş ölçüde reklamcılıkla bağlantılar görülen diğer sanatçılar James Rosenquist ve Claes Oldenburg'dur.

**James Rosenquist**, New York'ta dev reklam panoları hazırladığı dönemde, reklam panolarının içerdiği gücü fark ederek çok büyük boyutlarda kent yaşamından alınmış örnekleri resimlerinde kullanır (Şekil 4.3) Rosenquist'in resimlerinde ilk kavrananlar küçük öğelerdir. Daha sonra göz büyük boyutlardaki nesnelere algılar ve figüratif biçimleri kavrar (Germaner, 1997: 17).

Rosenquist'in sanatı, Batı toplumlarında zengin insanların sığ arzularını ve hallerinden duydukları memnunluğu belirler. Rosenquist, Michel Jargon ile kendi atölyesinde yaptığı konuşmada sanatı ile ilgili şunları söyler:

“Resim yaparken resim yapma eylemini düşünmem. Resmi kendisi için sevmem. Romantik bir kavramdır resim. Büyük afişler yaptığımda boya kollarıma akarken resmi sevmiyordum. Fırçayla hiçbirşey anlatılamaz. Fırça düşünceyi tuvalin üzerine aktarmak için bir araçtır. Düşüncenin fotoğrafını çekebilseydim, bu benim için aynı derecede geçerli olurdu (Ragon, 1987: 106).”



Şekil 4. 3. James Rosenquist, Başkan Seçimi (1960-61).

**Claes Oldenburg** , Amerikan kültürünün vazgeçilmez bir parçası haline gelen hamburger, pasta, dondurma gibi yiyecekleri ve günlük kullanım nesnelere olan elektrik düğmeleri, klozetler, telefon, makyaj malzemeleri ve benzerlerini çalışmalarında kullanır. İzleyiciyi şaşırtmak amaçlı kurgulanan yapıtlarında Oldenburg, nesnelere doğal boyut ve ortamlarını değiştirir (Germaner,1997: 17).

1962’de New York’da açtığı bir sergide, Oldenburg, yaptığı dev gibi yumuşak nesnelere ilk kez sergiler. *Dev Dondurma Külüahı* ve yatak kadar büyük bir hamburger işlerinden bazılarıdır. 1964’de Oldenburg, Paris’te Ilena Sonnabend galerisinde açtığı sergiye “*Avrupa Sofrası*” adını koyar. Oldenburg, New York’ta Amerikan sofrasının hamburger, dondurma, sosis gibi suni ürünlerini sergilerken, Paris’te de üç ay yaşadıkdan sonra, yağda haşlanmış yumurtalar, şarküteri yiyecekleri, gerçek küçük kaşıkla yarılanmış

dondurmalar, hardallı balık, düşen omlet gibi yiyeceklerle ve dişmacunu, mayonez, traş sabunu, hardal, vazelin gibi plastik tüplerin içersinde bulunan malzemelerle ilgili sergi yapar. Oldenburg, nesnelere önünde insanların eğlenmelerini sevdiğini söyler ve şöyle devam eder:

*“Benim dondurmam bir dondurma düşüdür. Ben bir şeyin benzerini yapmak değil, lirik bir durum yaratmak istiyorum. Düşsellikle uğraştığım için, bir sanayi toplumunda bir kez daha gereksizim. Bu nedenle bir işlevim varmış gibi yapıyorum: pastacıya ya da marangoza öykünerek bir ekmekçiymi oynuyorum (Ragon,1987:107).”*

Değersiz birtakım gereçler kullanarak (sigara izmaritleri gibi) zekice ve ince bir mizah duygusuyla temelde gerçeküstü bir büyü yaratır. Oldenburg, olağan kabul ettiğimiz ve önceden kabul görmüş geleneksel anlayışa bir yandan meydan okurken, bir yandan da izleyiciyi sorgulamaya yöneltir (Lynton, 1982: 304).

**Edward Kienholz** 1950’li yıllarda değişik işlerde çalışır; bunların bazıları (tasarımcılık, akıl hastanesinde hastabakıcılık) daha sonraki yıllarda çalışmalarına yansır. Edward Kienholz’ un *Portatif Savaş Anıtı* adlı yapıtı, genellikle gerçeküstücü sahne düzenlemesi içeren, üç boyutlu çalışması pek çok sanatçıya esin kaynağı olur. Kienholz’un bu yapıtında Kore Savaşında zafer kazanmış askerlerin fotoğrafları, her yerde rastlanabilecek sıradan bir gazinoyla yanyana dizilir. Bir Coca-Cola makinesi, Amerikanvari imgeleri temsil ederken seyirciyi tablonun bir parçası olmaya çağırır. Yapıtın sol tarafında ise kutu biçiminde bir kadından *“Tanrı Amerika’yı Korusun”* edaları yayılır (Lynton,1982: 308).

Edward – Lucie Smith *Movements in Art Since 1945* adlı kitabında Kienholz’u şöyle değerlendirir;

*“ Edward Kienholz, hantal ve vahşi görünümlü asamblaj ve enstalasyonları ile aynı yıllarda ortaya çıkan, Funk veya Funk Art olarak adlandırılan eğiliminde bir yönünü temsil eder. Pop Art daha temiz ve saf bir tavır sergilerken, Funk Art oldukça sıradışı, çoğu zaman yüz kızartıcı, hastalıklı, eski püskü, pis, korkunç, tiksindirici ve gizlenmiş cinsellik içeren bir sanattır (Şekil 4.4)... Bruce Conner’in 1963’te sergilediği “Yatak”(Couch) adlı yapıtı açıkça bir cinayeti ve Viktorya tarzı bir kanepede uzanmış bir cesedi gösterir.*



Şekil 4. 4 Edward Kienholz, Roxy's (1961).

*Paul Thek'in "Bir Hippi'nin Ölümü" (Death of a Hippie) (Şekil 4.5) ve Colin Self'in tabloları ve "Nükleer Kurban" (Nuclear Victim) adlı çalışması bu akıma örnek gösterilebilir... (Smith, 1997: 120)."*



Şekil 4. 5. Paul Thek, Bir Hipinin Ölümü (1967).

1960'ların başında erken Funk dönemi seramik sanatçıları da Dada etkisinde Pop Art'a paralel çalışmalar yaparlar. Amerika'da gelişen sosyo-kültürel hareketlerle birlikte doğan Funk Art, hem Amerika'nın batı sahillerinde doğması açısından hem de popüler kültürden alınan alaycı yaklaşımları ve aynı teknikleri kullanmaları nedeniyle içiçe geçmiş gibi görünseler de Garth Clark'ın *American Ceramics, 1876 to the Present* adlı kitabında belirttiği üzere her iki akımın arasında derece farkı gözlenir;

*"Her iki akımında ikon nesnelere ayındır; daktilolar, tuvaletler, konserve yiyecekler. İkisi arasındaki fark, tür ayırımından çok, derece farkıdır. Peter Plagens bunu, kirli ve temiz olarak tanımlar. Pop, Claes Oldenburg'un yumuşak tuvaletlerinde olduğu gibi temiz bir yaklaşım sergilerken, Arneson'un John serisinde bunun tersine tuvaletler üreme organlarından oluşurlar... (Clark, 1984: 121)."*

Bu yıllarda Amerikalı seramikçiler de popüler kültür imgelerini, gündelik tüketim nesnelere hobi kil ve sırlarını çalışmalarında kullanırlar. Bu dönem seramik sanatçıları, fonksiyonel çömlek üretimi yerine, geleneksel alandaki çalışmalarını form ve fikir üzerinde yoğunlaştırarak seramik heykel tasarımlara yönelirler.

**Robert Arneson, David Gilhoolly, Richard Shaw, Margaret Dodd, Peter Vanderberge, Chris Untersener, Jim Melchret, Ron Nagle** dönemin önde gelen isimlerindendir. Bu yeni harekette **Gilhoolly** ve **Arneson**'un (Şekil 4.6) çalışmaları oldukça çarpıcıdır. **Gilhoolly** toplumsal ve sanatsal olayları kendine has uslubuyla kurbağaların dünyasından ele alır (Clark, 1984: 121).



Şekil 4. 6 Robert Arneson, Daktilo (1966)

**Arneson** ise gerçekçi bir yaklaşımla konularını konserve yiyecekler, süt ve kola gibi içecekler, cinsel imgeler, makyaj malzemeleri gibi gündelik objelerden seçer. Arneson'un her yerde rahatlıkla bulunabilecek objeleri içeren bu çalışmaları alaycı olmasının yanısıra zaman zaman tiksindirici düzeylere varır (Şekil 4.7).



Şekil 4. 7 Robert Arneson, Call Girl (1967).

Bu dönem çalışmalarından 1965’de elektrikli tost makinasından parmakların çıktığı “toasties”, 1966’da tuşların yerine kırmızı ojeli parmakların kullanıldığı “typewriter” (daktilo), 1967’de göğüsleri olan bir telefon “Call Girl” (Kızı Ara) oldukça eğlenceli, komik, üzerinde düşündürücü olmasının yanısıra bir o kadar da kışkırtıcı ve saldırgandır (Cooper, 1988: 189).



Şekil 4. 8 Roy Lichtenstein, Ceramic Sculpture (1965).

**Roy Lichtenstein’** da endüstriyel alanda kullanılan fincan formlarını, geleneksel anlayışın dışında ele alır (Şekil 4.8 ). Siyah-beyaz ve gözalıcı renklere sınırlar kullanarak, 4-5 tane yıkanmayı bekliyormuş gibi restaurantlarda kullanılan fincanları, gelişigüzel ve tehlikeye açık bir tarzda bir fincan tabağının üstüne yerleştirir. Aceleyle çalkalanıp, bir köşeye sularının süzülmesi için konmuş izlenimi veren bu fincanlar aslında teknolojik gelişim



sonucu mekanik dünyada sürekli bir koşturmaca içerisinde gidip gelen modern insanın yaşam tarzını anlatır (Manhart: 56).

Semra Germaner *1960 Sonrası Sanat* adlı kitabında 1960-1970 arasındaki on yılı “Pop yıllar” olarak nitelerken, konuya ilişkin gözlemlerini şöyle anlatır;

*“Çağdaş kent kültüründen esinlenen ve yapıtlarında popüler dili kullanan birçok sanatçı bu akıma bağlanabilmektedir. Robert Indiana, Edward Ruscha, Allan D’Arcangelo, Wayne Thiebaud, Mel Ramos, George Segal ve Ed Kienholz bunlar arasında yer almaktadır.*

*Gerçek bir toplumsal olay olan Pop Sanat, doğrudan yaşamın kendisine değil, tüketim dünyasının gerçeklerini yansıtan bir dizi göstergeye ilişkindir. Pop yapıtlarda bu tüketim dünyası ve onun yapay, geçici varsıllığı eleştirisiz, olduğu gibi kabullenilmiştir. Tüketim dünyası olduğu gibi gözler önüne serilir ama bu dünyanın geçersizliğini ya da bozukluğunu anlatmayı kimse üstlenmez. Akım içerdiği bu tarafsızlık nedeniyle uzun süreli bir hareket oluşturamamış, birçok sanatçı bu konuda bir kez gözlemlerini yansıttıktan sonra farklı ve daha kişisel yollara yönelmişlerdir. Pop sanatçıların çalışmaları daha sonraki sanat akımlarını teknik alanda (serigrafi, endüstri renkleri. . . ), resimsel alanda (belirgin dış çizgilerle çevrelenmiş boyalı yüzeyler, düz bir boya sürüşü, göstergesel biçimler. . . ) ve konu alanında (figürün yeniden yorumlanması, kitle iletişim araçlarının dilinin benimsenmesi. . . ) etkilemiştir. 1961’de New York’ta ortaya çıkan ve hemen tartışılır duruma gelen akımın, 1964’te bir oranda etkinliğinin azaldığı söylenebilirse de biçimsel yankıları 1970’lere kadar uzanır ve genel olarak 1960-1970 arasındaki on yıl “Pop yıllar” olarak anılır (Germaner, 1997: 17-18).”*

#### **4. 1. Andy Warhol’un Hayatı (1928-1987)**

20.yüzyılın en ünlü sanatçılarından biri olan Warhol, 1928 yılında, Pittsburg’da Polonya göçmeni son derece yoksul bir çiftin oğlu olarak dünyaya gelir. İlk gençlik yıllarını, kentteki maden ocaklarının hiçbir gelecek vaat etmeyen ve kurum dolu atmosferinde, yoksul bir göçmen mahallesinde geçirir. Şamatacı ve gürültücü John ve Paul adlı iki abisinin tersine Warhol, çekingen ve narindir.

Bütün oğullarına karşı katı ve mesafeli bir tutum sergileyen babasının aksine, annesi özellikle Warhol'a çok düşkündür. 1930'lardaki büyük bunalım döneminde oyuncak için para bulamayan anne Julia Warhola, yaratıcı ve masrafsız bir oyun olarak oğlunu resim yapmaya teşvik eder. Warhol kendisini resme hemen kaptırır.

8 yaşında kaslarının istem dışı sallanmasına yol açan bir sinir hastalığına yakalanan Warhol, pençe pençe olan cildi yüzünden arkadaşlarından ve ailesinden uzaklaşarak içine kapanır. Warhol, bu zaman zarfında zamanını resim yaparak geçirmeye başlar.

Dindar bir kadın olan Julia oğlunu her Pazar Katolik kilisesine götürür.8 yaşındaki Warhol'un hastalığından ve çevresinden bir diğer kaçış yolu da Hollywood'un görkemli dünyasıdır. Orada herkes çok güzel görünür ve kaygısız yaşamları vardır. Annesinin getirdiği sinema dergilerine saatlerce bakar, yıldızların resimlerini keser, film kahramanlarının imzalarını almak için mektuplar gönderir. En büyük hayali onlar gibi ünlü ve zengin olmaktır.

Birgün annesine “*Ben milyon dolarlık ressam olmak istiyorum*” der.

Okul arkadaşlarının portrelerini yaptığında ilk kez ünlü olmanın tadını alır. 14 yaşındayken günün her dakikasını resim yaparak geçirir. 1945'de Warhol,tasarım, sanat tarihi, sosyoloji ve psikoloji alanlarında dersler aldığı Pittsburg'daki Carnegie Tech Enstitüsü'ne başlar. Sürekli etrafını izleyen Warhol'un kafasında tek bir düşünce vardır. Herşeyi işe dönüştürmek.

Kız arkadaşlarının yanında bulunmaktan çok zevk alan ancak erkeklere ilgi duyan Warhol, bunu hep gizli tutar.

1949'da Philip Pearlstein ile tanışır ve New York'da Manhattan' da 20 yaşında cebindeki birkaç dolar ve üniversitede yaptığı kucak dolusu işle, reklam ajanslarına ile mağazalara başvurur. *Glamour* dergisinin ‘*başarı merdiveni*’ adlı makalesi için 6 sayfa illüstrasyon hazırlar. Derginin metin editörü bir hata yaparak Warhola ismindeki son a'yı çıkarır ve Warhol olarak yazar. Adını yenileyen sanatçının yeteneği hızla yayılır. *Vogue* ve *Harper's Bazaar* gibi dergiler için parfüm, şapka, eldiven gibi istenilen herşeyin resmini çizer.

Warhol'un zarif ve zeka dolu çizimleri 1950'lerde onun başarıya ve hayatında ilk kez paraya ulaştırır. Birden zengin olmasıyla, çocukluğundan beri arzuladığı gibi elit ortamlara girer. Ancak kariyerinde yükselişteyken cildi kötüleşir, saçı dökülür. 1950'lerin sonunda burun ameliyatı olur, lekeli cildi için çeşitli ilaçlar dener ve peruk takmaya başlar. Warhol'un görünümü konusundaki güvensizliği, yavaş yavaş içine girmeye başladığı eşcinsel dünyasında daha da artar.

Warhol ticari sanat dünyasından çıkıp güzel sanatlar dünyasına girmeye hazırlandığı yıllarda güzel sanatlarda Soyut Dışavurumculuk akımı egemendir. Warhol yeni ve sıradışı bir grup sanatçıyla bu akıma karşı çıkar. Kendilerini pop sanatçısı olarak tanımlayan bu yeni sanatçı grubu, içsel kaygılar yerine savaş sonrası Amerika'nın sıradan ve abartılmış imgelerini sanatlarında kullanarak, onu canlı ve dikkat çekici bir hale dönüştürmektir. Warhol ve yeni nesil sanatçılar, popüler kültürü ve bu kültürün imgelerini sanatla yaşam arasında bir bağ olarak görüp karşılıklı bir alışveriş gibi kabul ederek sömürmeye karar verirler (A&E Television, 1996).

1952'de Warhol, New York'taki Hugo Galeri'de ilk kişisel sergisini açar. Tiyatro sahnelerinin dekorlarını yapmaya başlayan Warhol, saçlarını saman sarısına boyatarak annesi ve bir sürü kedisiyle birlikte Lexington Avenue'da bir eve taşınır. 1954 ve 56'da açtığı sergilerden sonra Avrupa ve Asya seyahatlerine çıkar (ed: Livingstone, 1991: 239).

1960'da Warhol gözlerini pop kültürün en ünlü ikonası Coca Cola'ya çevirir. 1962'de ise tüm zamanların en ünlü sanat imgelerinden birini yaratarak dünyayı şaşırtır. Andy Warhol'un Campbell's Konserve Çorbaları. Bu konserve çorbalarında en şaşırtıcı şey, her süpermarket rafında bulunabilen bu objenin, Warhol tarafından sanat konusu olarak ele alınabilmesidir.

1960'ların başlarında Amerika'nın yakaladığı ekonomik başarı, toplumda tüketim ürünlerine karşı bağımlılık oluşturur. Andy Warhol, bu kültürel tartışma konusuna 1962'de açtığı Campell's Konserve Çorbaları sergisi ile doğrudan girer (Şekil 4.9). Warhol sıradan bir objeyi alarak ona sanat der. Sanata ve tüketim kültürüne farklı ve devrimci bir bakış sağlar. Mutfağındaki objeleri kitsch'e dönüştürerek sanat dünyasında bir yıldız dönüşür.

İzleyenleri sergilerine gelerek yapıtlarını kapışırlar. Bu ilgiden son derece memnun olan Warhol, gözlerini Hollywood starlarına çevirir. Trajik kahramanları neredeyse dini sembollere dönüştürerek halkın beğenisini kazanır. Marilyn Monroe'nun ölümünden çok etkilenen Warhol, Meryem Ana fikrinden yola çıkarak Monroe'yu yapıtlarında yeni bir yorumla yeniden yaratır.



Şekil 4. 9 Andy Warhol, Campbell Konserve Çorbaları (1968).

Artık kendisi de bir marka olmaya başlayan Warhol, çok renkli, canlı imgeler ve objeler yaparak, sanattan hoşlanmak için bir şey bilmeleri gerekmeyen kitleye yönelir. Gazetecilere bir makine olmak istediğini söyleyen Warhol, gümüş rengine boyadığı atölyesine 'fabrika'

adını verir. İmgeleri bir fabrikada iş üretir gibi tekrar tekrar üretir. Warhol'un endüstriyel üretim tarzı ve agresif bir şekilde ün peşinde oluşu, hem çok ilgi çekmesine hem de çok eleştirilmesine neden olur.

1963'de yeteri kadar üne sahip olan Warhol, küçük bir film kamerası alarak sinemayı denemeye karar verir. Felsefesi çok basittir: *“En sıradan faaliyetlerin üzerine odaklan, onları çok ilgi çekici hale getir.”*

Andy Warhol filmleri ile ilgili şunları söylemiştir:

*“O kadar kötü yapmaya çalışıyoruz ki iyi yapıyoruz. Burada önemli olan olayın kendisi ve bunu sürekli kaçırıyor gibisiniz ya da filmde gösterebildiğiniz en çok sayıda çizik ya da kırı gösterebiliyorsunuz.”*

Warhol'un küçük fabrikası 1960'ları ortalarında Amerika'da ki canlılığı yakalar. Herkes, Fabrika'nın içindeki atmosferi yaşamak, Warhol'un çılgın büyü ve karmaşa laboratuvarının parçası olmak ister. Bu aslında Warhol'un yapmak istediği şeydir. Zihninde kocaman bir boşluk olduğunu söyleyen Warhol, sadece diğer insanlardan fikir alır ve onunla paylaşacak fikri olan herkese Fabrika'nın kapılarını açık tutar. Ama ne yazık ki kapıda içeri iyi fikirlerden başka şeyler ve uyuşturucu maddeler de girer. Yaratıcı anarşistler, travestiler, uyuşturucu bağımlıları Fabrika'nın çılgın ve kaotik dünyasında buluşur. Warhol ise pasif bir izleyici konumunda pek fazla bir şey yapamaz. 1968 yılında 39 yaşındaki Andy Warhol'un Fabrika'sında daha az sanat, daha fazla karmaşa vardır.

Valerie Solanas adlı bir kadını *“Ben, Bir Erkek”* filmi için tercih ettiğinde kendisinin de Fabrika'dan çıkmasına neden olan adımı atar. Hayatın sanatı taklit ettiği korkunç bir durumdur. Valeri Solanas filmde erkeklere karşı nefreti sürekli kaynayan bir feministi oynar. Bir yıldan kısa bir süre içersinde öfkelerini Andy Warhol'a yöneltir ve onu vurur. *'Andy Warhol'u Vurdum'* adlı filmde de aynı sahne vardır ancak bu seferki gerçektir. Göğsünden vurulan Warhol, hastaneden çıkıp Fabrika'ya döndükten sonra Fabrika'nın bu kadar tehlikeli bir yere dönüşmesinden rahatsızlık duyar. İnsanlarla daha mesafeli olur ve tekrar kiliseye gitmeye başlar.

1968’de dedikodu ağırlıklı “*Interview*” dergisini çıkarır. 1970’lerde birkaç film çeker ve bu defa profesyonelleri işe alır. Arkadaşlarıyla birlikte gecede birkaç parti dolaşan Warhol, arkadaşlarının da kendisi gibi ünlü olmaya bağımlı olduklarını iyi bilmektedir. Sonsuz sosyalleşmenin Warhol için daha büyük bir nedeni ise daha fazla iş alabilmesi ve sanatını para makinesine çevirebilme imkanını yakalaması olur. Her gece dışarı çıktığında mümkün olduğunca az konuşarak izleyici konumunda kalmaya çalışır. Yanından hiç ayırmadığı teyp kayıt aleti ve kamerasıyla, misafir ettiği arkadaşlarını kendisine özel hikayelerini anlatmaya teşvik ederek malzeme toplar.

Kendisi de artık bir star olan Warhol, Mick Jagger gibi (Şekil 4.10) başka starların resimlerini yapar, böylece her biri diğerini daha ünlü kılar. Portreleri, devlet başkanlarından pop starlara tüm müşterilerini yüceltir. Uzun süredir idolü olan kişiler kadar ünlü olur. Tanesi 25.000 dolar ve üzerinden ünlü isimlerin kiralık sanatçısı olur. Arz ve talebe göre iş çıkartan Andy Warhol, kimi çevrelerce sanattan çok parayla ilgilenen bir sosyete portrecisi olarak görülür.



Şekil 4. 10 Andy Warhol, Mick Jagger (1975).

Genç sanatçılar Warhol'u örnek aldıkları bir sanatsal partner olarak görmeye başlar. Bir tür yaşayan efsaneye dönüşen Warhol 'Son Yemek' adlı son işini bitirdikten sonra safra kesesi alındıktan sonra kalp krizi geçirerek 1987'de kalp krizinden ölür. İnsanlığın merkezindeki ün ve para düşkünlüğünü dışa vururarak herkesin gelecekte 15 dakikalığına meşhur olacağı sözü çağın narsistliğini yansıtır. Warhol, sıradan objeleri ve ürünleri sanat olarak yeniden paketleyerek sunduğunda aslında dönemin kültürüne ayna tutar. Pop Art'ın taçsız kralı Warhol, hiçbir şeyi kendini paketlemesindeki başarısı kadar iyi paketleyemez. Adeta dondurulmuş bir yaratık gibidir. New York'ta gece hayatının merkezi sayılan diskotek *Studio 54*' de güzel perukları ve çok güzel arkadaşları ile dolaşır.

Warhol, mezarına ne yazılacağını soranlara 'Hayal ürünü' der.

Hayal gücünü kullanarak, kendi fantezisindeki yıldız dönüşen Andy Warhol sıradan olanı olağanüstü göstermeyi başarır (A&E Television Network, 1996).

#### 4. 2. Andy Warhol'un Sanatı

Pop Art sanatçıları içerisinde en ünlüsü olacak olan Andy Warhol, tüketim piyasasına davet çıkaran firmalar ve reklam imgelerinin resimli romanların, tüketim piyasası kapsamında ortaya mal olarak sürülen birbirinin tıpatıp kopyası imgelerin topluma sanat olarak sunuşunu yapar.

1950'li yıllar boyunca New York'ta başarılı bir ticari ressam ve bayan ayakkabıları tasarımcısı olarak çalışır ve Truman Capote'un kısa hikayelerini resimler. Capote'un yazıları, Pop Art gibi dönemin Amerikan söylevleri ve günlük olayları ile beslenir. Sıradan, önemsiz kitle kültürü imgeler 60'lara kadar Warhol'un ilgisini çeker. Buna ek olarak birçok bireysel parça çalışmaları, portreler, ayakkabı resimleri, karikatürler, gündelik konular ve ayrıca bir arkadaşının metinlerine çizimler yapar: *Aşk Pembe Bir Kektir (Love is a Pink Cake, 1953)*, *A Bir alfabedir (A is an Alphabet, 1953)*, *Bahçemin Altında (In the Bottom of My Garden, 1955)*, *Bir Altın Kitap (A Gold Book, 1957)*. Warhol'un kendi çalışmaları ticari çalışmalarına paralel olarak gelişir (Osterwold, 1991: 171).

Warhol'un ilk Pop eserleri 1960'da resimli dergiler ve reklamlardaki grafik motiflerden yararlanarak yaptığı Saturday's Popeye, Dick Tracy, Superman ve Batman olur. Roy Lichtenstein'in karikatür kahramanlarını çalışmalarına konu ettiğini farkedene Warhol, tüketici ürünler üzerinde çalışmaya başlar ve gözünü dönemin büyük şirketlerine çevirir.

Warhol'un kimlik ve marka sahibi ürünleri tekrar tekrar üretme metodu, bu ürünlerin ileride teknik olarak daha etkili ve standart hale gelmesini sağlar (ed: Livingstone, 1991: 293)

Warhol'un işlerinde tercih ettiği sıradanlığı adeta dünyaya bir meydan okuma gibidir. Aynı zamanda izleyicinin sanat hakkındaki geleneksel beklentileri Warhol'u maksadından alıkoymaz.

Warhol'un sıradan ve her yerde rahatlıkla bulunabilen objelere gösterdiği ilgi, sanatının tekniğiyle birleşir ve estetik bir hal alır. Endüstri boya ile başladığı çalışmalarına ipek baskı tekniğiyle devam eder. İpek baskı tekniğiyle uyguladığı resimlerinde yüzey ayrıntılarına, baskı tekniklerinin doğasından kaynaklanan lekeler ve düzensizliklerinin yarattığı etkileri resimlerinin doğal bir parçası olarak kullanır. Warhol, dönemin yıldızlarını ve moda kültürlerini grafik tekniklerinden yararlanarak stilize ederken çarpıcı renklerle daha dikkat çekici bir hale getirir (Osterwold, 1991: 171).

Warhol, reklam sanatının tekniklerinden baskı yöntemleriyle yararlanarak ürettiği baskılarının sanatsal üretimle endüstriyel üretimin içiçe geçtiğini göstermek ister. Warhol, sanat tarihinin en övgü alan portresi olan Mona Lisa'yı ipek baskı yöntemiyle tuval üzerine basarak çoğaltır. Mona Lisa'yı seçmesinin sebebi o ana kadar yapılan tablolar arasında en ünlü ve bilineni olmasıdır. "Otuz tanesi Bir Tanesinden Daha İyidir" diye adlandırdığı tablosuyla tabu olarak görünen yüksek sanat kavramını gerek kullandığı tekniklerle, gerekse verdiği demeçlerle sanatı alaya alır (Eczacıbaşı, 1997: 1897).

Warhol, sanatla ilgili görüşlerini şöyle belirtir;

*"... Farklı bir şey yapıyor dahi görünseniz, aslında her zaman aynı şeyi yapıyorsunuz. Ben de buna "space artist" diyorum. Picasso öldüğünde bir dergide okumuştum. Bütün*



hayatı boyunca dörtbin tane “masterpiece (başyapıt)” yaratmış. Kendi kendime ben bunu bir günde yaparım dedim. Ve başladım. Gerçekten özel tekniğimle bir günde dörtbin tane yapabileceğimi düşündüm. Hepsi “başyapıt” olacaktı, çünkü hepsi aynı olacaktı. Başladım ve sadece beşyüz tane yapabildim, durdum. Gördüm ki bir günde beşyüz tane yaparsam, sekiz ayda dörtbin taneye ulaşabilirdim.

Kareye resim yapmayı seviyorum, uzun mu kısa mı olması gerektiği hakkında karar vermek zorunda kalmıyorum. Böylece biri gelip: daha büyük olması lazım veya daha küçük olsa daha iyi olurdu sözlerini işitmek zoruna kalmıyorum. Gördüğünüz gibi ben fazla bir şey istemiyorum aslında. Benim istediğim, her resmimim aynı ebatta ve renkte olması. Böylece büyük- küçük, daha iyi, daha kötü ortadan kalkıyor. Ve eğer bir “başyapıt” resim iyi olursa hepsi iyi olur. Ayrıca konular farklı bile olsa insan hep aynı şeyi çizer. Düşününce fark ediyorum ki, resmin hakkında düşündüğüm zaman o resmin yanlış olacağını biliyorum. Eğer düşünmüyorsam, o zaman doğru, ne kadar çok düşünürsem, o kadar yanlış oluyor. Bazıları soyut resimler yapıyorlar ve oturup düşünüyorlar, çünkü düşündükçe daha iyi yapabilecekleri hissine kapılıyorlar. Benim düşüncem, yapacağım işin üzerinde çok düşündüğüm zaman o işin iyi olmayacağı. Leonardo da Vinci, düşünme zamanının da değerli olduğunu, hep kendi işverenlerini resimlerinin o zamanki değerinden bile fazla olduğuna ikna etmeye çalışmış. Bu onun için geçerli olabilir, fakat ben biliyorum ki benim düşünme zamanımın bir değeri yok. Ben sadece “yapma” zamanım için ödenmeyi bekliyorum.

Resmi yaparken tuale bakıyorum ve alanlama (yerleştirme) doğru yapıyorum. “Şu köşe uymuş görünüyor” diyorum kendi kendime. Bir daha bakıyorum ve “şu köşedeki alana biraz mavi lazım, oraya biraz mavi koyuyorum. Sonra diğer taraf bakıyorum, orası biraz fazla mavi olmuş görünüyor, oradan maviyi alıyorum, öbür tarafa da koyuyorum. Biraz daha alanlama gerekiyor sanki diyorum, biraz mavi koyuyorum oraya, öbür tarafa da fırçamla biraz yeşil koyuyorum. Sonra geri çekilip bakıyorum, olmuş mu diye. Bazen alanlama iyi olmuyor, gene renklerimi alıp bir başka yeşil koyuyorum, oraya uymuşsa öyle bırakıyorum. Genellikle sadece kopyalama kağıdına ve daha iyi bir ışığa ihtiyacım oluyor. Niye hiçbir zaman Soyut Dışavurumcu olmadığımı anlayamıyorum, aslında titrek bir el sayesinde mükemmel olabilirdim. . . (Warhol, 1975: 148-149).”

Tilman Osterwold'un *Pop Art* adlı kitabında belirttiği üzere;

*“Warhol’un tual üzerine ipek yüzey baskıları, aslında bir resmin tuale mekanik olarak çevrilmesi tekniğidir. Warhol iki ayrı dönemde nesne boyamaları yapar. İlki, 1906’da boyadığı karikatür ve reklam dünyasından motiflerdir. Diğeri 1962’de yaptığı “Kendin Yap” resmi. Bu temanın 5 versiyonu vardır. Önce konunun mükemmel bir portresini çizen Warhol, bazı yerleri yarım bırakır. Böylece bu deneme formları, bağımsız olarak kendi başına varolur. Boyanmadan kalan numaralar, izleyicide bir rahatsızlık uyandırır. Her numara bir renk yerine geçer. İzleyici ancak dikkatini resme verdiği zaman bir şeyler anlar. Konular tüm toplumun bildiği şeyler olmasına rağmen, sanki yeni bir şeymiş hissi uyandırır (Osterwold,1991:178).”*

Warhol yapıtlarının bir anlam taşıdıkları savını hep reddeder. 1968’de yayınlanan demecinde;

*“Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Herşeyi bir makine gibi yapmak istemim nedeni tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç ortaya çıkıyor. . . Gelecekte herkes onbeş dakika içinde dünyaca ünlü olabilecek. Eğer Andy Warhol hakkında bir şey öğrenmek istiyorsanız, resimlerimin yüzeyine, filmlerime ve bana bakın. İşte ben. Arkasında hiç bir şey yok (Lynton, 1982: 302).”*

Warhol, 1960’lar boyunca Amerikan yaşamını simgeleyen romantizm içeren imgeleri kendine konu olarak seçer. Amerikan kitle kültürüne ait bu klişeleşmiş imgeleri, yıldızları ve markaları isimleri ipek baskılarında kullanır. Seçtiği temalar arasında, Marilyn Monroe (Şekil 4.11), Elvis Presley (Şekil 4.12), Elizabeth Taylor gibi ünlülerin yanısıra kamuoyunun iyi bildiği Jackie Kennedy, Nelson Rockefeller gibi kişilerde bulunur. Suçlular, elektrikli sandalye, gangster cenazeleri, otomobil kazaları, intiharlar gibi dehşet içeren konuların yanı sıra inekler, çiçekler gibi zararsız konuları da kullanır. Warhol, kitlelerin ürettiği bu tür imgelerin tual üzerinde yinelenmesi ve renklendirilmesiyle ilgi çekici sonuçlar çıkarır. Duruma göre bu imgeler olduklarından daha basit, daha çekici veya daha korkunç bir görüntüyle izleyicinin karşısına çıkabilir.

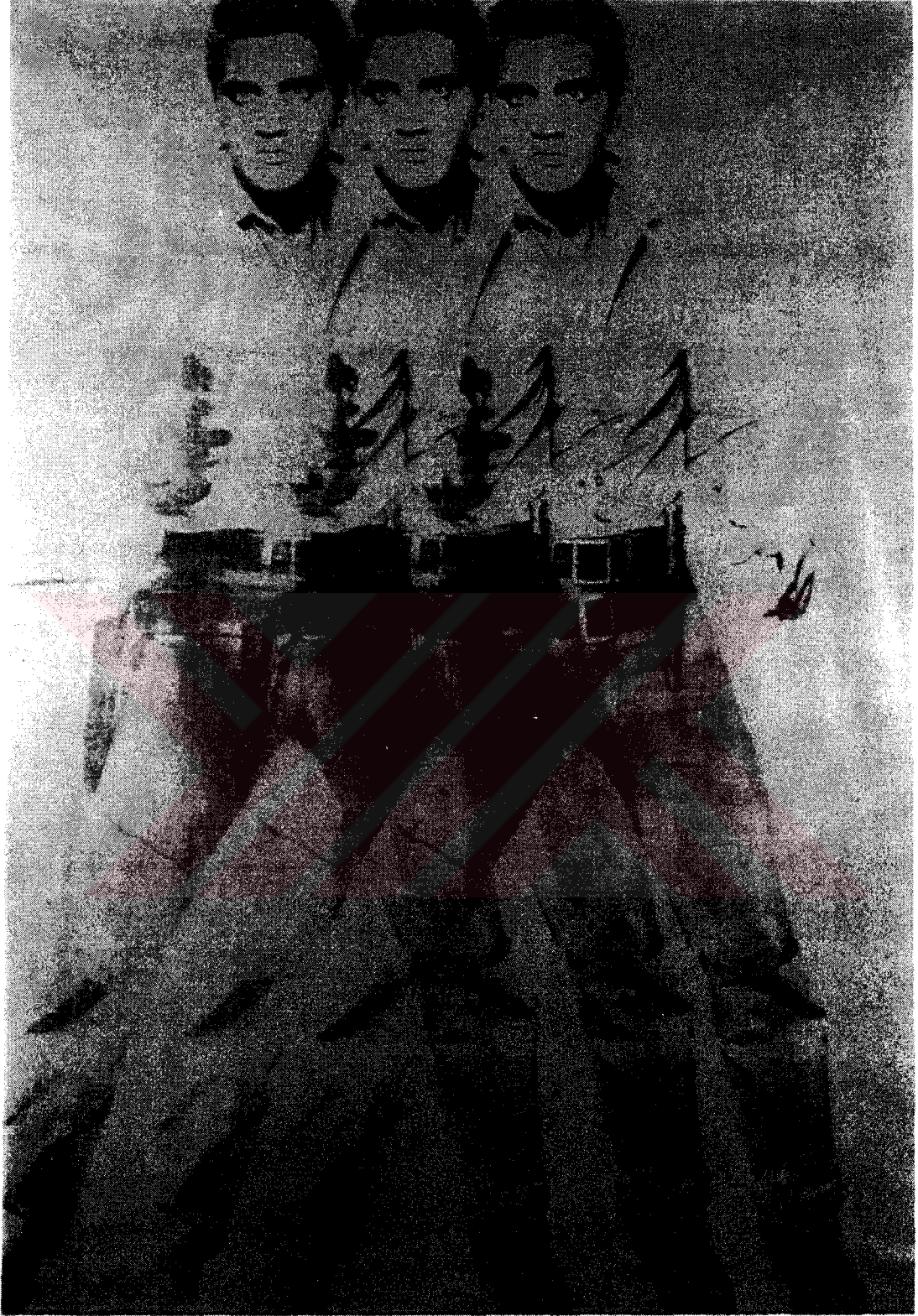


Şekil 4. 11 Andy Warhol, Marilyn Monroe, (1964).

Warhol, bir yandan resimlerin monoton ve sıkıcı özelliğini sevmezken, diğer yandan insanların katledilmesine ya da tanınmış kişilerin birtakım çıkarlar uğruna sömürülmesine dikkat çekmek ister (Lynton, 1982: 302).

Tilman Osterwold'un *Pop Art* adlı kitabında belirttiği üzere;

*“1960’larda suç dünyası, cinayet, bireyin ölümü ve kitle toplum belirtileri Warhol’un işlerinde giderek daha fazla yer tutmaya başlar. Resimlerinde trajedi faktörünü işler. Warhol’a göre, bu trajedi sansasyonel-aç medya tarafından seçilen trajedir ve medya bir gün herkesi 15 günlüğüne ünlü yapabilir. Hayat devamlı tekrar eden, ucuz Hollywood hikayelerini andırır. Bir insanın ünlü olması için başına bir trajedi gelmesi gerekir ve toplum günlük bir diyet gibi bu olayları her gün bekler (Osterwold, 1982: 172).”*



Şekil 4. 12 Andy Warhol, Triple Elvis (1964).

Klaus Honnef'in Andy Warhol adlı kitabında belirttiği üzere;

*“Andy Warhol, Marilyn Monroe'nun intiharından çok etkilenir ve ölmünden sonra Monroe'yu kendine model olarak seçer. Çünkü Monroe, Humprey Bogart gibi, olağanüstü popüleritesi ve ünü olan tek yıldızdır. Warhol bunu dikkate alarak ekranın seks imgesini betimlemeye başlar. Aslında Warhol'un bu kararı vermesinin altında yatan sebep, Monroe'nun seksapelinin dışında, Monroe'nun etrafında dalgalanan efsanesi olabilir (Honnef, 2000:12).”*

Aynı kitapta sinema tarihçisi Enno Palatas'a göre;

*“Monroe'nun efsaneleşen moda ve zevklerinin altında gençliğinde ailesiyle yaşadığı olayların etkisi yatar. Bunların arasında ailesinin onu deri kemerle dövmesinden, bir aile dostu tarafından altı yaşında tecavüze uğraması gibi olaylar vardır (Honnef, 2000:12).”*

Daha sonraları bu hikayenin doğru olmadığı kanıtlanırsa bile insanların inanmak istediği imaj, Monroe'nun acı dolu gençlik yılları olur.

Klaus Honnef kitabında Warhol'un bu sanatçıları seçmesini şu şekilde değerlendirir;

*“Elvis Presley ve Elizabeth Taylor'da Warhol'un resim ve serilerinde kullandığı başka iki idoldür. Tüm bu yıldızlar birbirinden tamamen farklı görünsede ortak bir yönleri vardır. Hepsi de kişiselleştirilmiş Amerikan başarısının birer hikayesidirler...(Honnef, 2000:12).”*

Kötü geçirilen bir çocukluktan gelen Monroe, kendini bütün hayatı boyunca aptal sarışın imgesinden kurtarmaya çalışır, Presley tır şoförlüğünden kısa sürede Rock and Roll'un kralı ve Amerikan gençliğinin idolü haline gelir. Ancak Presley derin bir depresyona sürüklenmektedir. Bütün dünya Presley'e tapıyordu, genç kızlar peşindedir ama tüm şöhretine rağmen Presley yalnız bir kovboydur. Taylor ise çocuk aktris olarak girdiği Hollywood'un görkemli dünyasında alkol ve sağlık problemleri ile uğraşan güzel ama mutsuz evlilikleri olan yıldızlardan biridir (Şekil 4.13).

Warhol'un dönemin pop yıldızlarını kullanmaktaki bilinçli tercihinin altında toplumsal olaylara duyduğu tepki yatar. Kendisi de, dikkat çekmek istediği Amerikan toplumunun idolü haline gelen bu sanatçılar gibi olabilmek için kendi efsanesini yaratır.

Ailesinin ve kendi hakkında söylediği ilgi çekici demeçleriyle hayatının bir trajediyle çevrelendiğini göstermek ister. Babasının şüpheli ölümü ve fakirlik dolu çocukluk yıllarını içeren birbirini tutmayan hikayeler anlatır.



Şekil 4. 13 Andy Warhol, Liz (1965).

Warhol, bir demecinde çocukluk yıllarını şöyle anlatır;

*“Çocukken üç kere sinir krizi geçirdim, 10 yaşlarındaydım. Bu krizler hep yaz tatilinin başında oluyordu. Bunun ne demek olduğunu bilmiyorum. Tüm yazımı müzik dinleyerek ve oyuncak bebeğimle yastığımın altında geçirmek isterdim. Babam devamlı madenlerde*

*çalıştığı için onu fazla göremezdim. Annem, kalın Çek aksarıyla bana okurdu. Dick Tracy’i her bitirdiğinde hiçbirşey anlamasam da ona teşekkür ederdim (Honnet, 2000: 14).”*

O yıllarda Amerika’da Nazilerin etkisi ve Japonların Pearl Harbour baskını yüzünden sivillerde kendini psikolojik baskı altında ve bir dünya savaşının içinde bulur (Honnet, 2000: 14).

1963’de Warhol bir arkadaşıyla yemek yediği sırada masada bulunan günlük gazetede *129 Kişi Jette Öldü. (129 Die in Jet)* manşetini görür ve buna paralel olarak *Ölüm ve Felaket Serisi (Death and Disaster)*’ne başlar (Şekil 4.14 ).

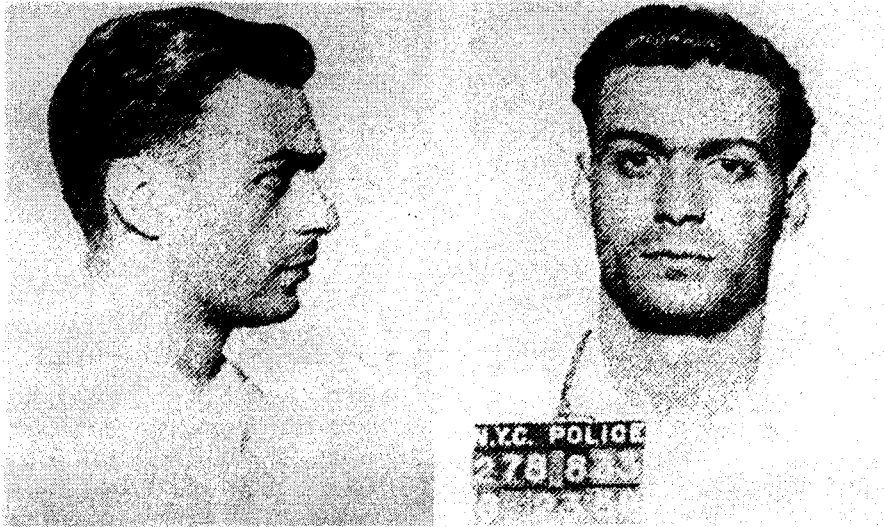


Şekil 4. 14 Andy Warhol, 129 Kişi Jette Öldü (1962).

Tilman Osterwold, *Pop Art* adlı kitabında *Ölüm ve Felaket Serisi* ile ilgili görüşlerini şu şekilde yorumlar;

*“Bir sızıntı mı Bayan Mc Carthy ve Bayan Brown’u öldürmüştü?” Gazetede isimsiz bir katilin resmi, üzeri el yazısı ile işaretlenmiş, bir delil parçası olarak gösterilen bir tunabalıği konserve kutusunun resmi ve Tunafish konservelerinden zehirlenerek ölen iki kadının, mutlu bir şekilde kurban olacaklarından habersiz gülümseyen fotoğrafları vardır. Bu konudan ilham alan Warhol Tunabalıği Faciası yapıtını gerçekleştirir. Warhol, kitle toplumunda oluşan ilerleme ve klişeleşmiş fikirleri gerçeğe bağlı gerçeklikler olarak ele alır. Sosyal hayatında konuşmaktan çok izlemeyi tercih eden Warhol, toplumsal gerçeklikleri, değişik yollarla ürettiği dışadönük resimlerle yapmayı tercih eder. Ve bunu da çağdaş bir sanatçı olarak, kendi sanatçı kimliğini ortaya koyarak yapar. Araştırmacı ve teşhisci yeteneği 1945-1949 yılları arası yaptığı çizimlerde, sosyal ve politik konulardaki tercihlerinde hissedilir. Bir tiyatro şirketinde çalıştığı yıllarda (1953-55) Bertholt Brecht kritiğinde bu görülür. Burada kendi benliğini ve sosyal kötümserliğini vurgulamak amacıyla saçını sarıdan griye boyar.*

*Altın ve gümüş Warhol’un en sevdiği renkleridir. “Altın kitap,” “ Altın Ayakkabılar”, “Balon”, “Araba Kazası”, “Elektrikli Sandalye”, “Elvis”, “Altın Marilyn”, “En Çok Aranan 13 Adam” (Şekil 4.15) gibi eserlerinde bu iki rengi bol miktarda kullanır (Osterwold, 1991: 174).*



Şekil 4. 15 Andy Warhol, En Çok Aranan 13 Adam (1963).



Klaus Honnef ise *Andy Warhol* adlı kitabında şunları söyler;

*“En çok aranan 13 Adam portreleri ölüm serisinin içinde yer almasına rağmen gazete haberlerinden alınmamıştır. FBI’ın suç kayıtlarından alınan; en çok aranan 13 suçlunun yer aldığı ve polis ofislerine asılmak için önden ve yandan fotoğrafları çekilmiş suçluların hazırlanmış posterleridir. Warhol’dan NewYork’ta bulunan Dünya Fuarındaki New York Gösteri Merkezinin ön yüzeyine bir resim yapması istenir. Warhol, bu eski suçluların resimlerini emaye kare plakalar üzerine yerleştirerek 388 feet büyüklüğünde bir duvar resmi hazırlar ve bunu binanın dış cephesine yerleştirir.*

*Bu olay çok büyük tepkiler çeker. Burada ki suçlu resimlerinin çoğu İtalyan asıllıdır ve artık polis tarafından aranmıyorlardır. Eyalet hükümeti bunun etnik bir grup üzerinde ayrımcılığa yol açacağını düşünür. Warhol, bunun üzerine tüm duvar resmini gümüş koyu bir boyayla kapatır. En Çok Aranan 13 Adam, fotoğraf baskısı efektini vermek için vurgulu ekran noktalamasıyla daha sonralarda bu konuyu tuallerinde kullanır (Honnef, 2000: 62).”*

Tilman Osterwold kitabında bu çalışmayı şöyle yorumlar;

*“...Warhol, her ne kadar da söylenileni yapıp, resimlerin üstünü gri renkle kapatsa da dönemin valisinin tavrından rahatsızlık duyar. Bu başarılı Amerikan temsilcisi ve politikacısı rolü siyasetçilerin kariyerinde ve medya da mükemmel bir ilerleme sağlar. Ancak bu imajın altındaki kişinin üzeri parlatılmıştır. Warhol, politikacının bu gösteriş içeren ve iktidar hırsıyla üzerinde taşıdığı maskesini düşürmek ister. Warhol’un aslında burada yapmak istediği mekanizmanın işleyişini ve böylece izleyicinin bunun altında yatan ve kaliteli olan şeyi görebilmesidir (Osterwold,1991:174).”*

1964’de *Çiçek* resimleri serisine başlar. Aynı yıl antlaşmalı olduğu bir çizgi film firması için hazırlayacağı çizgi-karakterleri ipek baskıya geçirmeden önce, bu karakterlerin heykelini yapar (Osterwold, 1991: 239).



Şekil 4. 16 Andy Warhol, Dolar İşareti (1982).

Bütün Pop sanatçıları arasında belki de en Amerikan görüneni Warhol çalışmalarında kullandığı Amerikan kitle kültürüne özgü imgeleri ve Amerika için şunları söyler:

*“Ben kendimi Amerikalı bir sanatçı olarak görüyorum. Burada yaşamayı seviyorum, bu gerçekten harika. Çok fantastik. . . . Sanırım sanatımla Birleşik Devletleri hissettiğim gibi betimliyorum, fakat ben sosyal bir eleştirmen değilim. Bu objeleri sanatımda kullanıyorum, çünkü bu benim yapmayı en iyi bildiğim şey. Birleşik devletleri hiçbir şekilde eleştirmeye veya çirkinliklerini göstermeye çalışmıyorum. Tahminimce, ben sadece saf bir sanatçıyım (James, 1996: 14).”*

Warhol’un düşüncesine göre herşey güzeldir ve herşey herşeyi etkiler. Aslında Warhol’un düşüncesinin altında dünyanın tekrarlarla dolu, ortak bir kullanım alanı olduğu düşüncesi yatar. Kitle iletişimi devrinde yaşanılması dolayısıyla, tüketicilik elde etmenin bir formülü haline gelir.

Warhol'un çoğu filmi arasından iki tanesi güzellik temasını işler. Bunlar, *En Güzel 13 Kadın* ve *En Güzel 13 Erkek*' tir. Bu filmler *En Çok Aranan 13 Adam* motiflerinin dehşet verici versiyonlarıdır.

Warhol'un konuları, bir ürün kopyalarının yeniden üretilen formlardır. Warhol'a göre güzellik, bir insanın orijinal kaliteli yanlarının iinden meydana getirilmiş ve kendi içinde pek anlam taşımayan birşeydir. Herşeyin güzel olduğu savı kendine has değerleri ima ederken, aynı zamanda da " *hiçbirşey güzel değildir*" diyerek tersini de içerir (Osterwold; 1991: 176).

Warhol, belki de o zamana kadar üretilmiş en nl Amerikan sanatçısıdır. Soluk yüzü, bozuk cildi, sarı saçlarıyla o ana kadar hiç galeri ve müzeye gitmeyenlerin dahi tanıdđı, kendisi de popüler kültürün bir parçası olan Warhol, sinema çalışmalarına başlar. Warhol, kendisine aldığı küçük bir kamerayla çocukluğundan beri tutkusu olan sinemayı denemeye karar verir. 1966-1968 yılları kamerasıyla birçok çekim yapar. İlk filmi *Uyku* da bir arkadaşını 5 saat boyunca uyurken çeker. Ofisine kurduğu bir kamerayla *Empire State Binası*'nın gün doğumu ile gün batımı arasındaki görüntüsünü 8 saat boyunca filme çeker. Bir kanepede pşen bir filmi *pşme* adındaki filmin başrol kahramanları yapar. *Ye* isimli bir filmde mantar yiyen bir adamı, *Sa Kesmek* adlı başka bir filmde saçını kestiren bir adamı filmlerinin ana konusu olarak eker ve onları bir Warhol filmine çevirir. Bunların yanısıra *Restaurant*, *Chelsea Girls*, *Yalnız Kovboylar*, *Frankenstein*, *Drakula*, *Velvet Underground*, *Cow Wallpaper*, *Silver Pillows* gibi filmleri de vardır. Sinema için ilk filmi *Flash ( Flaş)* ve onu takiben 1970'de *Trash (p)* adlı filmi çeker. Filmlerinde kurgu ve senaryo olmayan, eleştirmenler tarafından gereksiz ve anlamsız bulunan Warhol, Avangarde izleyici tarafından beğerilir. Kariyerinin en üst noktasındayken *Andy Warhol'u Vurdum* filminde oynattđđı feminist bir grubun yesi olan artistlerden birinin kendisini vurmasıyla birlikte fiziksel ve ruhsal olarak değişmiş bir şekilde sanat hayatına geri döner. 1967'de yayımlanmaya başlayan *Rolling Stones* adlı karşı-kültürün yeni dergisi oldukça iyi bir başarı yakalar. Warhol, bu dergiye aşmak amaçlı 1968'de dedikodu ağırlıklı bir dergi olan *Interview* adlı bir dergi çıkartmaya başlar. 1970'lerde birçok film daha çeker ancak son yařadıđđı tecrübeden sonra işe profesyonelleri almayı daha uygun bulur (A&E Television: 1996).

1969-1972 yılları arasında yapıtlarına en çok ödenen sanatçı olarak tüm dünyada tanınır. Yayıncılık hayatında da şansını denemek isteyen Warhol, 1975’de ilk kitabı *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)* yayınlar. 1980’lerde kendisine kablolu televizyon istasyonu kurar. Adına da *Andy Warhol’s TV (Andy Warhol TV)* der.

1986’da Lenin’in ve kendi portresini yapar. Sağlık sorunları giderek kötüleşen Warhol, tüm enerjisini *Son Yemek* (Şekil 4.17) adlı son işini bitirmek için kullanır (Osterwold, 1991: 239).



Şekil 4. 17 Andy Warhol, Son Yemek (1986).

Sergisinin açılışından sonra 1987’de ölür. Warhol’un ölümünden sonra kıymetli, kıymetsiz tüm eşyaları Sotheby’s müzesinde satılır. Hayal gücünü kullanarak, kendi fantezisindeki yıldızla dönüşen Warhol, sıradan objeleri ve ürünleri sanat olarak yeniden pazarlayarak sanatın ne olduğunu, nasıl olması gerektiğini izleyiciye düşündürdüren ve topluma ayna tutan bir sanatçı olmuştur. Warhol, soylu olmayan, birbirine benzeyen popüler imgelerin seri üretimini yaparak, alışılmış geleneksel tavırlara karşı çıkar, alt ve üst kültür ayrımının sona ermesinde en etkili Pop sanatçılarından biri olur (A&E Television, 1996).

## 5 İNGİLİZ VE AMERİKAN POP ARTLAR'ININ KARŞILAŞTIRILMASI

Pop Art, 1950'li yılların sonlarında Amerika ve İngiltere'de eşzamanlı ancak birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkar. Tarihsel olarak ilk çıkışını İngiltere'de yapmıştır ancak hem Avrupa hem de Amerikan kaynaklarından beslenen ilk sanat akımıdır.

İngiltere'de, ressam, mimar ve tasarımcılardan oluşan entellektüellerin Londra'da Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde biraraya gelerek Amerika'daki teknolojik gelişmelerin etkisinde, modern tüketici toplumunun reklam, moda ve kitle iletişim araçları imgelerini düzenledikleri konferanslarda tartışmaya açmalarıyla başlar. *Pop* sözcüğü de bu yıllarda kendilerini *Bağımsız Grup* olarak adlandıran üyelerin yapıtlarıyla ilgili olarak kullanılır. *Pop* isminin bu kadar kabul görmesinin sebebi televizyon, radyo, gazete, resimli dergiler gibi kitle iletişim araçlarına dikkat çekmesidir. Kitle iletişim araçları da bu hareketin gelişmesine destek olur. Bu desteğin temel nedenlerinden biri modern tüketiciye yönelik imgelerin, Pop Art sanatçıları tarafından nesnel bir bakış açısıyla hiçbir övgü veya eleştiriye maruz bırakmadan ele alınmasıdır.

1956 yılında İngiliz sanatçı Richard Hamilton'ın bir gösteride yer alan *Bugün Evlerimizi Böyle Farklı ve Çekici Kulan Nedir?* adlı kolajında yer alan, modern dünyanın tüm özelliklerini sembolize eden imgelerin birarada kullanılmasıyla birlikte akım ismini *Pop Art* olarak alır. Tarihsel açıdan bakıldığında İngiliz Pop Art sanatçıları her ne kadar bu hareketin isim babalığını yapmış dahi olsalar, Amerika bu imgelerin asıl kaynağını oluşturur. Bütün Pop sanatçılarda sezilen Amerikan hayranlığı, modern tüketici toplumunun tüm dünyaya yayılmasıyla uluslararası bir boyut kazanır.

II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da yaşanan sıkıntı ve baskılardan kurtulmak isteyen bilim ve sanat adamları, Amerika'nın daha özgür dünyasına göç ederek, o yıllara kadar sanat merkezi olarak kabul edilen Paris'i, yenilikçi bir tavırla New York'a taşırlar. Bu açıdan incelendiğinde Pop Art'ın köklerinin Dada, Sürrealizm ve Kübizm etkilerinde Amerika'da olduğu görülür. Savaş sonrası endüstriyel alandaki gelişmeler ve Batı sanat ortamında egemen olan Soyut Dışavurumcu akımın iç dünyasını dışa çıkarmak için giriştiği deneysel arayışlar da Pop Art'ın karşı bir hareket olarak doğmasının etkenlerinden biridir.

Hem İngiliz hem Amerikalı Pop Art sanatçıları özellikle Marcel Duchamp'ın geleneksel sanat anlayışına ters düşen sert tutumu ile kullandığı kolaj, asamblaj ve hazır-yapım tekniklerden yararlanarak daha tarafsız bir bakış açısıyla konuları yapıtlarına yansıtabilmişlerdir. Pop sanatçıların bu girişimi, popüler kültürün farklı özellikteki öğelerinden yararlanıp, sanatın yerleşmiş değerlerine köktenci bir karşı-hareket olarak kendini kabul ettirmesiyle son bulur.

Amerikan ve İngiliz Pop sanatının oluşum sürecine bakıldığında İngiliz sanatçıların gelişen modern dünyanın imgelerinden kaynaklanan ortak bir düşünce etrafında toplandıkları görülürken, Amerikalı sanatçılar uzun yıllar endüstriyel alandaki çalışmalarından sonra bireysel olarak güzel sanatlar dünyasına geçerler.

Amerikan Pop sanatında sanatçılar arasında farklılıklar görülse bile İngiliz Pop sanatı üç evrede gelişim gösterirken, Amerikan Pop sanatı tek evrede olur.

Amerikan Pop sanatı daha saldırgan ve atak girişimlerde bulunurken, İngiliz Pop sanatçıları çağı yakalamakla birlikte, daha çekingen ve duygulu işler ortaya koyarlar. Bunun sebebi savaş sırasında yaşanan sıkıntıların Avrupa ülkelerinde hala tazeliğini korurken, Amerika'ya özgü imgelerin, modern tüketim dünyasında büyük bir heyecanla ulusal boyutlara yayılmasıdır. Parlak ve dikkat çekici tüketim ürünlerinin toplumsal açgözlülüğe dönüşmesi Amerikalı sanatçıların konularında temel oluşturur.

İngiliz Pop sanatında görülen temel eğilimlerden biri de erotizmi ön plana çıkarma isteğidir. Cinsellik çağrıştıran imgelere İngiliz sanatçılar yapıtlarında ağırlıklı olarak yer verirler.

İngiltere'de bu dönemde modernleşmeye duyulan korkuyu geçici bir süre kenara bırakır ve kitle iletişim araçlarına, moda, pop yıldızlara duyulan ilgi çerçevesinde biraya geldiklerinde İngiliz eleştirmenlerde bu yeni akıma karşıt amaçlı çok fazla tepki vermezler. Amerika'da ise eleştirmenler akımın çıktığı ilk yıllarda güzel sanatlarla ticari sanatların birbirine kaynaştırılmasının kapitalist düzenin sanata dayatması olarak kabul edenler ve etmeyenler olarak ikiye ayrılırlar.

Amerikan Pop sanatı İngiltere'ye oranla daha hızlı bir çıkış yapar ve geniş halk kitleleri tarafından daha kolay benimsenir. Amerikalı Pop sanatçılar uzun yıllar reklam sektöründe çalışmalarının verdiği bir anlayışında etkisiyle, güzel sanatlar alanında yakaladıkları ün ve parasal başarılarla birlikte kendilerinden beklenen tarzda yapıtlar verirler. İngiliz sanatçılar ise kısa süreler için endüstriyel alanda çalışmış bile olsalar genelde akademik çevrede sanat eğitmeni olarak hizmet verirler ve akademik çevreden pek kopmazlar.

İngiliz Pop sanatçıları sanatta kişisel amaçlarını gerçekleştirebilmek için yollarını ayırınca Pop hareketi kısa bir süre sonra dağılır. Amerika'da ise akımın daha geniş bir etkinlik alanının olması Amerikan Pop Art'ının 1970'lerin sonlarına kadar sürmesinde etkili olur.

Pop Art İngiltere ve Amerika'da eşzamanlı ortaya çıkarak modern tüketici dünyasının gazete, resimli dergiler, reklam imgeleri, dev şirketlerin ürettikleri Coca-Cola, Brillo Deterjanları, Campbell konserve çorbaları gibi ürünleri, elektrikli ev aletleri, araba parçaları, sigaralar, para, seks gibi imgelerinin yanısıra film yıldızları, ünlüler ve politikacıları konularında ele alarak gerek endüstriyel teknikleri kullanarak gerekse geleneksel sanat anlayışı hakkındaki küçümseyen ve alaya alan açıklamalarıyla yüksek sanat kavramını güçsüz kılmayı başarır. Tarihe Pop yıllar olarak geçen 1960-70 arası alt ve üst kültür arasındaki sınırlar ortadan kalkar.

## 6. TÜRKİYE'DE POP ART YANSIMALARI

### 6. 1. Türkiye'de Sosyo-Kültürel Etmenler

II. Dünya savaşının hayal kırıklıkları, savaşa karşı duyulan nefretle birlikte doğan tepkisel hareketlerle dünyada 1950-1960 yılları arası çok çalkantılı bir dönem yaşanır. Savaşa başlayan yıkım, siyasi, ekonomik ve sosyo-kültürel alanlarda farklı yapılanmalar oluşturur. Bu yıllar daha sonra ortaya çıkacak olan sanatsal ve kültürel değişimlerin habercisi olur.

Avrupa'da yaşanan sıkıntı ve baskılardan kurtulmak amacıyla ülkelerini 1940'lerden itibaren terk etmeye başlayan, özgürlük arayışı içerisinde olan bilim ve sanat adamları Amerika'ya yerleşmeye başlar. Avrupa sanat anlayışı, Amerika'nın daha özgür dünyasıyla birleşerek Amerika'da dünyayı etkileyecek köklü değişikliklerin ortaya çıkmasını sağlar. Sanatsal alanda Dadacı, Sürrealist ve Kübist akımların etkisinde dünyada New York merkezli soyut eğilimler ortaya çıkmaya başlar. Savaş sonrası politik kargaşaların, halk hareketlerinin olduğu bir dönemden 1960'ların dünyasına bir geçiş olur.

Türkiye'de bu dönemde hemen uyum sağlayamayacağı çok partili bir döneme girer. 1950'li yıllarda Demokrat Parti iktidara gelir. Tek parti rejiminin görüş açısı doğrultusunda ekonomiye hız kazandırma girişimleri ile ülkenin sosyo-ekonomik yapısında değişimler olur. Endüstriyel alanda başlayan üretimle birlikte doğan işgücü ihtiyacı köyden kente göç eden halkla sağlanır. Cumhuriyet'in ilanıyla başlayan yeniden yapılanma girişimleri ve sanata verilen devlet desteği, tüm enerjisini ekonomik alana yönelten Demokrat Parti ile birlikte azalır (Giray, 2003: 27).

Bu 10 yıllık süreç içerisindeki 1950-1960'lar arasında politik ve ekonomik ortamın, sanatçılarda yarattığı, psikolojik, sosyal etkilerin Plastik Sanatlar ortamına yansımaları Turan Erol şöyle değerlendirir:

*“Kanımca 1950-1960 arasında Demokratik Parti'nin tutumundan sanatsal yaşamı, yaratıcılığı etkileyen bir başka önemli yön, yeni iktidarın Batı, doğal olarak başta Amerika Birleşik Devletleri'yle bütünleşmesinin, tartışmasız işbirliğinin gereğine inanmış olması,*



*ülkenin sorunlarını çözmek için bundan başka çıkar yol görmemesidir. 1950'den sonra ekonomi, askerlik, siyasi alanlarında Demokrat Parti iktidarının Batılı Ülkelerle yaptığı antlaşmalardan sonra Batı Kültürü bütün ürünleri ve araçlarıyla ülkeye yayılmaya başladı. Sanatçılar sel gibi gelen Batı kaynaklı renkli renksiz sanat kitapları, röprodüksiyon resimlerle karşılaştılar. Türkiye'den dışarı çıkmak da kolaylaşmıştı. Küçük bir artırımla, bir Avrupa kentinde uzun süre yaşama olanağı vardı. Savaşın sona erdiği 1945 yılını izleyen yıllarda özellikle Fransa'ya giden sanatçılar çoğaldı. Bunlardan bazıları orada yerleşmek, Batı dünyasınca kabul edilmek, ün kazanmak amacıyla kalkıp gidiyorlardı. Türkiye'nin sanatsal yaşamında gözlemlenen durum o günlere değin, şu ya da bu düzeyde bir devlet ilgisini görmeye alışmış bulunan sanatçıların kendilerini yüzüstü bırakılmış, yararsız, toplumda yeri olmayan kimseler gibi görmeye başlamalarıdır (Büyükişleyen, 1991: 55-56).”*

1950-1960 yılları arasındaki yıllar sanatsal etkinliklerin pek fazla rastlanmadığı bir dönemdir. Çoğunluğu İstanbul'da yaşayan ressamın, Andre Lhote, M. Gromaire, F. Leger gibi Batılı hocaların eğitiminde genelde Kübizm kaynaklı geometrik soyutlamalar yaptıkları görülür (Büyükişleyen, 1991).

Osmanlı geleneğinden gelen bir yaklaşımla Türkiye'de 1940'lara kadar resme çok fazla ilgi gösterilmez. Devlet resmin tek destekleyicisi ve resim alıcısıdır. 1950'ler de sanatçıların bireysel çabaları ve sivil resim toplayıcıları ile Türk resmi ilk alıcılarını bulur. Bunlar Osmanlı Devleti'nin ve İstanbul'un yalılarında, konaklarında yaşayan ailelerin çöküşüyle birlikte el değiştiren antika, eski eşyalar ve azınlık resimlerini toplayan, resim konusunda pek de bilgi sahibi olmayan bir kesimdir.

Türkiye'de Batılı bir anlayışla yapılan resim örneklerini incelemmeden önce Osmanlı sanat anlayışına bakmak gerekir.

Batılılaşma dönemine girerken İstanbul sanatsal hareketlerin yaşandığı bir merkez olma özelliğini korur. Osmanlı sarayı, askeri okul mezunlarından yetenekli gördüklerini Avrupa'ya gönderir. Bu asker ressamın ülkeye dönüşlerinde Harbiye ve Tıbbiye gibi batı eğitim sisteminin örnek aldığı kurumlara sanat eğitimi vermeleri için görevlendirilir.

Avrupa sanat anlayışını benimseyen bu yeni resim genelde manzara türünde yapıtlar verir. 1880'li yıllarda eğitime açılan Sanayi-i Nefise'ye Avrupa'dan sanatçılar çağrılır. Batılı ressamın saraya resim yapmaları karşılığında padişah tarafından ödüllendirilir. Bu davetler 1845'de bir Tanzimat padişahı olan Abdülaziz'in Aivazovski'yi davetiyle başlar. Böylece Pera'da Türk ve yabancı ressam ve yazarlar bir araya gelir (Özsezgin).

Türk resim sanatının Batı ile ilişkilerinin Fatih Sultan Mehmet dönemine kadar gittiği bilinir ancak sanatsal alanda köklü değişikliklerin oluşumunu sağlayamaz. Tanzimat'ın ilanı ile birlikte toplumsal, kültürel ve siyasal alanda yapılanma 18. yy'da başlar (Özsezgin, 1982: 9).

*Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi* adlı kitapta Sunuş'ta Suut Kemal Yetkin'in anlattıklarını özetlemek gerekirse; Türk resmi Türk İslam geleneğinden gelir. İslam'da resim ve heykel yasağı yoktur. Avrupa'da resim ve heykel sanatları İsa'nın kişiliğini tasvir amaçlı kiliselere girer. Kilise duvarlarına okuma yazma bilmeyen halka Hıristiyan dinini ve tarihini öğretmek için İncil'den sahneler resmedilir.

İslam dininde ise Allah'ı resimle cisimlendirmek mümkün olmadığından, resim, Osmanlı saraylarının duvarlarında ve insan figürlü çini kaplamalarda görülür. Osmanlılarda resim, metnin anlaşılmasını kolaylaştıran minyatürlerdir. Minyatür bir saray sanatıdır dolayısı ile halktan kopuktur (Renda ve Erol, 1979: 11).

İlk kez Batılı anlamda tuval ve yağlıboya resim örnekleri 1840'lı yıllarda Türk resminde görülür. Yağlıboya ve tual Paris'ten getirilir. Batıya ilk öğrenci gönderiminin, 1835'te askeri okullar da konulan resim dersleri ile başladığı söylenebilir. Sanayi-Nefise'nin kurulması ve burada sanat eğitimini özendirme amaçlı devlet girişimleri, Batı kültürünü öğrenmenin gerekliliğine olan inanç oldukça olumlu girişimlerdir. Tüm çabalara rağmen toplumda yerleşmiş geleneksel anlayış yüzünden ressamın halka açık yerlerde resim yapmaları pek hoş karşılanmaz. Bununla birlikte Batılı okullarda öğrenciler çıplak modelden yararlanarak resim ve heykel çalışmalarını yaparken, Türk sanatçılarına Sanayi-Nefise döneminde dahi izin verilmez. 1930'lara, Cumhuriyet'in ilanından sonraki yıllara

gelene kadar ressam, manzara, ölüdoğa ve portre gibi konularla sınırlı kalırlar (Özsezgin, 2002).

Türkiye uzun yıllar Batıdan ayrı değerlerle farklı bir kültür geliştirdikten sonra geleneksel değerlerin kırılmasına bağlı olarak modern resmin 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a gelmesi ve kabul görmesi çok da kolay olmaz (Aslıer ve Özsezgin, 1989: 91).

## 6. 2. Türkiye'de Pop Eğilimler

1950'lerde başlayan sanatsal hareketlenme ve plastik sanatlarda kendi kültürünü evrensel değerlere taşımanın kaygılarını hisseden Türk sanatçıları da figüratif biçimlendirmelerden soyut eğilimlere kadar farklı arayışlar içine girerler.

Nilgün Yüksel "*Türk Plastik Sanatlarında Değişen Değerler*" adlı yazısında o yılları şöyle değerlendiriyor;

"... 1940 sonları 1950 başlarında dünyada soyut sanatın egemenlik arayışına girdiği yıllarda Türkiye'de benzer tartışmalar başlamıştı. Bununla birlikte Batı sanat ortamı 1960'larda artık yeni biçimsel arayışlara girdiğinde bizim ülkemiz bu konuda bir kez daha yaya kaldı. Kuşkusuz ki vahşi kapitalizmi teoride yaşayan bir ülkede Pop Art yaratılması ya da henüz soyut biçimlendirmeyi anlatmaya çalışan sanatçıların ansızın kavramsal işler ortaya koyması beklenemezdi. . . (Yüksel, 2003)."

1960'lar da özel galerilerin de açılmaya başlamasıyla sanatsal hareketlenme giderek gelişme gösterir. Güzel Sanatlar Akademisi içerisinde ve dışında gelişen profesyonel sanatçıları birlikte bugün ortalama dört kuşağın sanatçıları kendi sanat anlayışları doğrultusunda çalışmalar verir.

Kaya Özsezgin'in *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi* adlı kitabında belirttiği gibi bu sanatçıları kesin gruplara ayıramamakla birlikte genel olarak Türk resminin yönelişleri için şu gruplandırmalar yapılabilir:

- 1-Genellikle izlenimci bir anlayış doğrultusunda, kazanılmış deneylere bağlı kalarak, çalışmalarını kararlı bir çizgi üzerinde sürdürenler.
- 2-Eski deneyleri, yeni anlayışlara doğru geliştirenler, biçimci ve inşacı eğilimde yapıt verenler.
- 3-Yöresel görünümleri ve bizim insanımızı çağdaş anlayışla yorumlayanlar. Geleneksel kültürümüzden ve sanatımızdan yararlanma çabası gösterenler.
- 4-Naif ressamlar, ya da resimlerinde belirli ölçülerde “naif” öğelere yer verenler.
- 5-Eleştirel, toplumsal ya da toplumcu gerçekçiler.
- 6-Fantastik gerçekçiler, Türk resmine özgün bir kişilik katmak isteyenler.
- 7-Non-figüratif ya da soyutçular (Özsezgin, 1982: 89-90).

Son grupta görülen non-figüratif ya da soyutçular da kendi içlerinde lirik soyutlamacılar, lirik non-figüratifler ve diğer çağdaş yorumlamalar olarak değişkenlik gösterir. Çağdaş yorumlamalar, İngiltere ve özellikle Amerika’da kendine oldukça kuvvetli bir yer edinen Pop Art anlayışının Türk ressamlarına yansımalarıdır.

*Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* adlı kitaplarında Adnan Turani ve Nurullah Berk şunları söyler:

*“Soyut, lirik non-figüratifle ilgili olarak son zamanlarda gene Batıdan ithal ettiğimiz bir diğer eğilim daha vardır. Bu da kimi pop-art anlayışını da içeren soyut denemelerdir. 1975’lerden bu yana İstanbul ve Ankara’da açılan kimi sergilerle, son bir iki Devlet Sergisi’nde, non-figüratif çalışmalardan sonra bilincine varılan somut(concret) öğeli bu anlayış, cüretli bir tutumu yansıtmaktadır. Pop Art’ın Avrupa ve Amerika’daki gelişim grafiği de böyledir ve 1965 Paris Gençler Biennale’ndeki yapıtlar da hep bu oluşumun sonunda ortaya konulabilmiştir. . . (Turani ve Berk, 1979: 219).”*

II. Dünya Savaşı sonrasında Batı sanat ortamında değişim gösteren sanat akımları, Amerika’da uzun süreler endüstriyel alanda çalışmalar yapan sanatçıların sanat dünyasına girmesiyle yeni boyutlar kazanır.

“Sanatın geçmişi Avrupa’da ise geleceği Amerika da olacaktır” inancında olan Amerikalı sanatçıların Paris’i hedef alarak başlattığı girişimler 1950’lerde Amerika’nın modern akımların öncüsü olmasıyla son bulur.

Savaş sonrası yaşanan düş kırıklıkları ve teknolojik gelişmelerin yansımaları sanatsal alanda faaliyet veren sanatçıların tepkisini çeker. Kurallardan ve geleneklerden kurtulma, sosyal düzene ve sistemin işleyişine duyulan nefret, ruhsal ve bedensel çöküş, savaşın toplumsal etkileri sanatçıları farklı yönelimler içine sokar.

Bu zaman dilimi dünyada her alanda çeşitli hareketlerin yaşandığı bir dönemdir. 1950’li yıllarda ortaya çıkan ve 1960’larda da etkisini sürdüren bir edebiyat ve kültür hareketi olan *beat generation* belirir.

Caz argosuna ve toplum kuralları dışında yaşayanlara ait olan bu Amerikanca deyim ritmin sürekliliğini, sürükleyiciliğini, gerçek karşısında bir tür mutluluğa ve bunu izleyen “çöküntü” yü anlatır. New York’lu yazar ve sanatçıların başlatılan hareket, bir kıyıda diğerine geçerek Batı Kaliforniya’ya kadar gelir. Edebiyat ve kültür alanında başlatılan bu hareketin amacı Amerika’yı yeniden yapılandırmaktır.

Sosyolojik açıdan bakıldığında bu hareket toplumun üst kesimlerini, öğrencileri, şairleri, yazarları ve sanatçıları da arasına alarak, edebiyat ve kültür alanında iyi düşünülmüş bir isyan olarak ortaya çıkar.

Amerika’da çağdaş sanayi toplumunun geçici değerlerini reddeden ve dolaysız yaşantılar arayan, gereksiz fazlalıklardan arınmış bir yaşama biçimini özleyen ve bu sebepten dolayı toplumdan kopukluğu anlatan edebiyat ve kültür alanındaki bu gelişmeler aynı dönemlerde ortaya çıkan sanat hareketlerine de zemin hazırlar (B. Larousse, 1986: 1436).

1960’lar da Vietnam Savaşına karşı duyulan kin ve nefretle birlikte doğan bir başka harekette, toplumdan, askeri sistemden, aile yapısına, ülke yönetimine kadar her türlü baskıdan kurtulmak isteyen ve komün halde yaşayan gençlerin hareketidir. Kendilerini *hippi* veya *çiçek çocuklar* olarak adlandıran bu gençler her alanda özgürlüğü ve ortak

yaşamı savunarak şiddet karşıtlığı ile sanayi toplumuna düşmanlığı temel alan bir ahlak anlayışını benimserler. Hippi kültürü çok kısa sürede müziğe, resme ve moda yayılarak tüm dünya gençliğini etkisi altına alır (B. Larousse, 1986: 5319).

Gençlik yılları 1950-1960'lara denk gelen çağdaş Türk sanatçılarının şüphesiz yeniden yapılanma adına bu hareketlerden etkilenmemeleri söz konusu değildir.

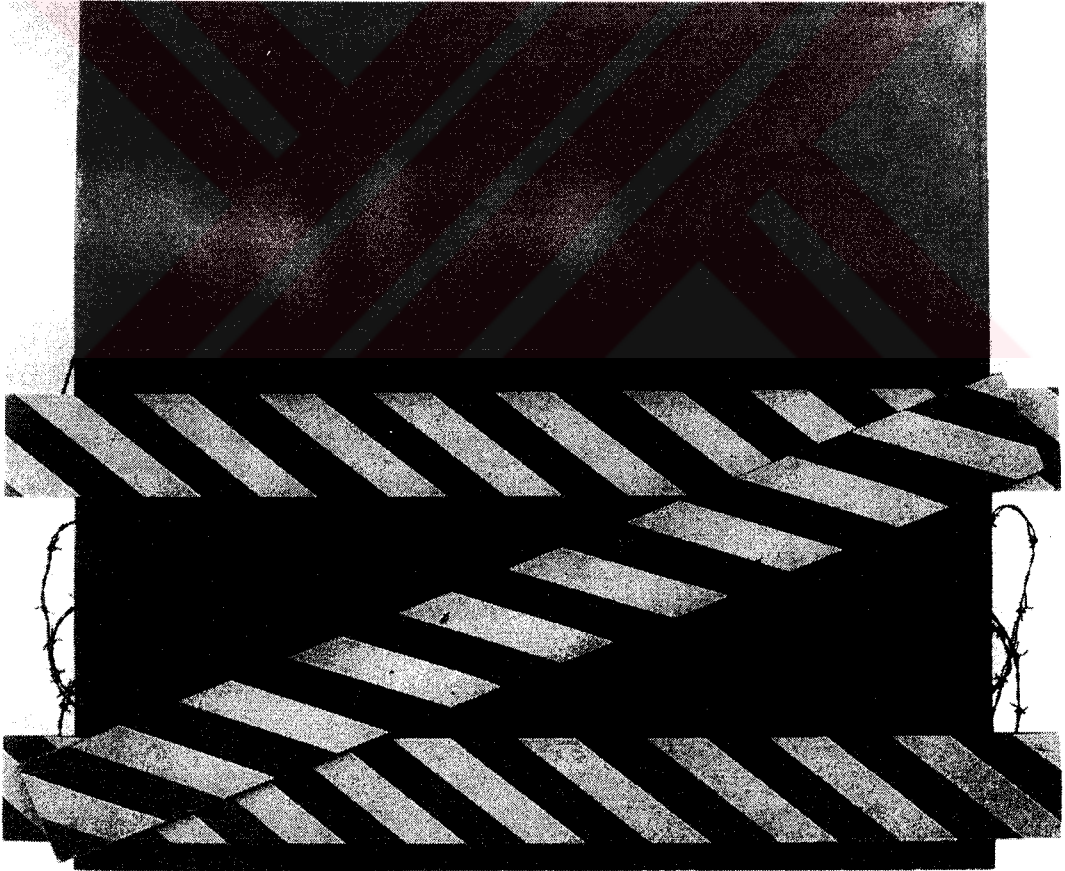
*Türk Resminde Yeni Dönem* adlı kitabında Sezer Tansuğ o günleri ve Türkiye'ye Pop Art yansımalarını şöyle anlatıyor:

“ . . . 1965 sonlarında A. B. D. dönüşü uğrayıp bir süre kaldığım Paris'te Amerika'da doğan Pop Art, Op Art gibi akımların yeni malzeme olanaklarının araştırılıp uygulanmasını öngören bazı eğilimleri modern sanatın bu eski başkentinde yaşayan bazı Türk sanatçılarının da benimsediğini gördüm. Paris'te, galeriler ortamına da uyum sağlayarak kendini kabul ettirecek olan **Sarkis**, o sırada düzgün ayna parçalarıyla bazı çizimlerin kaynaştığı ilginç düzenlemeler yapıyordu. Bu düzenlemelerin yöneldiği bir tür eleştirel içeriğiyle Vietnam Savaşı karşısında barışçı bir tavır belirlemek oluşturuyordu. 1965'te Vietnam Savaşına karşı A. B. D'de giderek yoğunlaşan bir muhalefet olduğunu görmüştüm. Bu aynı zamanda birkaç yıl içinde yaygınlaştığına tanık olunacak öğrenci gösterilerinin ilk işaretleriyle paralellik ortaya koyuyordu. Sarkis daha sonraki çalışmalarında tümüyle kavramsal yöntemler izledi ve daima insancıl, barışsever bir içeriğin mesaj araçlarına başvurdu. Kavramsal simgelerden oluşturduğu, kimyasal ve fiziksel değişim yöntemlerine bile başvurduğu çalışmalarında düzenlemenin bir parçası haline getirilen ses kayıt araçları ve bantlarının da kavramsal bütüne eşlik etmesini sağlayan audio-visuel deneyler içine girdi.

Pop Art esprisi içinde happening diye nitelenebilecek bazı sanatsal davranışların Amerika'da yaşayan **Tosun Bayrak**'la 1960'lı yıllarda Türkiye'ye yansıtılmış olduğu da anımsanabilir bu arada. Boğaziçi'nin akıntısına terkedilen hafif malzemeden üretilmiş bir figür plastiğinin yalı kıyılarında gezinişi bu tür davranışlardan birine örnek oluşturuyordu.

Kısa bir süre sonra eğitim gördüğü Paris'ten İstanbul'a dönüp, Güzel Sanatlar Akademisi'nde basic design programlarının uygulamaya konması için çalışan **Altan**

**Gürman**, biçim duyarlılığı yönünden yeniliğe açık olanların başında geliyordu. Paris'te kaldığı otelde desenli muşamba malzemesini tuval olarak kullanıp bazı müdahalelerle resimleştirdiği çalışmalarını bana göstermişti. Resme ilk kez bu sanatçının kesilmiş mukavva, dikenli tel, tahta gibi değişik malzeme kullanımıyla farklı anlam boyutları getirmeye çalışan biri olduğu söylenebilir (Şekil 6.1). Bu çalışmalarda sözgelimi musluk gibi bir objenin plastik bir resimsel değer oluşunu sağlayan yorumu çarpıcıydı. Fakat geçit vermeyen tel örgü, madeni çelik gibi bir izlenim verilmeye çalışılmış delikli korugan kalkan, silah simgesi motifler vb. militer çağrışımlar yaptıran nesneyle resim arası oluşumlar halinde Altan Gürman için önemli bir ilgi kaynağı gibi görülüyordu. Amacına ulaşip ulaşmadığı tartışılabilir, ancak gerek askeri simgeler, gerekse Kapitone adını verdiği resimde simgeleştirilen, militarizm, bürokrasi gibi kavramlar, eleştirel hedeflerini belirleyen sorunları karşımıza çıkarıyordu (Tansuğ,1995:81-82).”



Şekil 6. 1 Altan Gürman, Montaj 4 (1967).

Sanatın farklı yönelimler içerisinde olduğunu ve geleneksel sanat anlayışının değiştiğinin bilincinde olan **Gürman** kendine has tarzı ile Türk Plastik Sanatlarına yeni bir bakış açısı getirir. Gürman 1956'da Halil Dikmen'le başladığı Akademi yıllarına Zeki Faik İzer ile Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyelerinde devam eder ve bitirir.

Akademi yıllarının hemen ardından askere gider. Şanslı bir askerlik dönemi geçirdiğini düşünen Gürman için askerlik yılları çok önemlidir. Sonraki yapıtlarında bunun etkisi görülür (Şekil 6.2).



Şekil 6. 2 Altan Gürman, Montaj 5 (1967).



1963'de Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulunda resim ve özgün baskı konularında araştırmalar yapar.

1991'de Derimod Kültür Merkezi Yayınlarından çıkan Retrospektif Sergi Kataloğunda Canan Beykal şunları yazar:

*"Gürman, Pop sanattan özellikle Avrupa Yeni Gerçekçilerinden etkilenmiştir ancak Gürman'ın yapıtlarına benzeyen herhangi bir Pop ya da Yeni Gerçekçi sanatçıyı bulmakta zorluk çekeriz. . . (Beykal, 1991:15)."*

Gürman, sanatsal alanda bu akımlara ait sanatçılar gibi geleneksel sanat anlayışını sorgular. Karmaşık bir ruh hali içerisinde olduğu gözlenen Gürman, hem sanatını biçimlendirmede, hem de yapıtlarında kullandığı görsel şifrelerle vermek istediğı mesajları kendi dünya görüşü içerisinde izleyiciye yansıtır. Gürman'ın sanatını oluşturan tarihsel sürecinde ülke problemleri önemli bir yer tutar (Şekil 6.3).

Türkiye'de 1960 ihtilali sırasında askerlik yapar. Bu yıllar askeri sistemle sosyal yaşantının geliştiğı savaş, doğa ve insanlık üzerine görüşlerin yoğunlaştığı bir dönemdir.

Askerlik eğitimi sırasında toplumda özgür bir birey olarak yaşamının önemini daha iyi farkına varır ve ironik bir tavırla ele aldığı konularını yapıtlarında işler. Gürman, Sarkis'le Paris'te geçirdiğı öğrencilik yıllarında Almanya'nın II. Dünya savaşı sırasında toplama kamplarında yaptığı işkenceleri içeren bir sergi izler. Hem II. Dünya savaşının izleri hem de kendi ülkesinde oluşan siyasi gelişmeler, Gürman'ın sanatında önemli bir yer tutar.

Bir ara Soyut Dışavurumcu sanatın etkisinde kalan Gürman, Paris'te geçirdiğı yıllarda deneyimlerini yeniden gözden geçirme fırsatı bulur. Bu yıllar edebiyat, kültür, gençlik hareketleri ile gelişen teknolojik gelişimlere, savaşa ve kapitalist düzene tepkilerin en yoğun olduğu dönemdir.



Şekil 6. 3 Altan Gürman, Tasarı (1965).

Dadacı bir yaklaşımla Yeni Gerçekçiler ile Amerika ve İngiltere’de ortaya çıkan Pop Art ile Gürman’ın düşünceleri kesişir. Pop sanatçıların, mekanik bir dünyanın ürünü olarak popüler kültürün tüketim imgelerini kullanmalarına karşın Gürman daha çok hayati önem taşıyan temel imgeleri konularında kullanır.

Çağının sanatsal gelişimini yakalarken kendi kültür birikimlerini, teknolojik değişiklikleri kullanarak yapıtlarına yansıtır. Dadacı bir Pop Art üslubuyla, gündelik ve sıradan gibi görünen ama aslında ülkenin bir sorunu olan askerlik, demokrasi ve sürekli değişim gösteren siyasal olayları kendisine konu olarak seçer.

Bunları yaparken çeşitli kolaj ve montaj tekniklerinin yanısıra basılı sözcükler, şifreler ve sayılardan yararlanır.

Gürman, düzlemin üzerinde doluluk boşluk oranlarını kullanarak rölyef duygusunu yakalayabilmek için kalıp halinde kesilmiş imge ve biçimleri kullanır (Beysel, 1991: 28).

Dikenli teller, tahtalar, takozlar, çiviler, tarihler, sayılar, yüzdeler gibi elemanları montajlarında kullanan Gürman, geleneksel resim anlayışına tepki verir.

Gürman'ın yapıtlarında doğa ile askerlik ve jeopolitik önemi olan bölgeler bir arada işlenir. Alışılmış bir peyzaj anlayışı yerine boş arazilerde bulut, ağaç ve tepeler görünür. Gürman bu çalışmalarında halktan kişilerin bakış açısı yerine, bir askerin tepeyi, ağacı veya bulutu nasıl gördüğünü gösterge elemanları olarak izleyiciye sunar.

Yapıtlarında kullandığı asker silüetleri hareketsiz, bedeni ve kafası bir anlam taşımayan, adeta söylenileni yapmaya hazır bir robot gibi ruhsuz bir ifade içindedirler. Gürman, bilinçli olarak sunduğu bu ifadesiz silüetlerle insan kavramını sorgular.

Yapıtlarında görülen asker, savaşın ve ölümün bir simgesidir. Gürman sorguladığı kayıtsız şartsız kurulmuş bu mekanik düzende bireysel özgürlüklerin yok edilmesinin yanısıra bütün bu kuralların topluma olağan bir durummuş gibi sunulmasını vurgulamak ister.

1963-1966 Paris'te bulunduğu yıllar botanik, istatistik ve ekolojik kitaplarıyla birlikte, çeşitli kataloglar toplamaya başlar. İstatistikler serisinde genelde siyah-beyaz ve grafiksel çizim tekniklerini kullanarak askerlik ve savaş konularının dışında gündelik hayatın temel ihtiyaçları olan şekerpancarı, mısır, lastik, kömür, lahana, ip, çivi, musluk gibi nesnelere de çalışmalarında kullanır.

Gürman, istatistiklerinde el yazısı ile imza atmak yerine lastik mühürler kullanır. Geleneksel anlayışa göre tablonun ressamın imzasını taşıması tablonun orijinalliğinin bir kanıtıdır. Gürman ise yapıtlarında kullandığı damgalarla sanat eserinin kimlik arayışını sorgular.

Gürman 1967 yılında ağırlıklı olarak yaptığı montajlarına M1, M2, M3. . . . gibi isimler verir. Aynı yıl montajların yanısıra 0'dan 9'a kadar numaraladığı "kompozisyon" serisine başlar. Gerek montajlarda gerekse kompozisyonlarda askeri imgeler vardır. Beyaz- kırmızı

boyanmış yasak işaretleri, toprak parçaları, askeri kıyafetlerde kullanılan asker yeşili ve desenler eleştirel bir tavırla kullanılan örneklerdir (Beykal, 1991: 86).

İstatistik serisinde yaptığı kalıp şeklinde elle kestiği kartonları, montaj serisinde elektrikli keski aletleriyle yapar. Arka planda kamuflaj ağını kullanır. İlk bakışta hemen algılanamayacak şekilde M2 ve M3 yazılarını gizler.

M4, M5, M6 isimlerindeki montajlarında, tahtalar, çiviler, dikenli teller ve asker yeşili rengini kullanarak çok sade ama bir o kadar da çarpıcı bir dille dünyada yaşanan tehditkar havayı izleyiciye hissettirir. Mavi gökyüzü arkada bir kontrast oluşturmaktadır. Gökyüzü, huzur, ümit ve belki mutluluk olarak yorumlanırken yapıtta öne çıkmış olan kırmızı-beyaz yasak işareti ve dikenli tellerle bir tezat oluşturur.



Şekil 6. 4 Altan Gürman, Kapitone (1976).

Gürman, toplumda yaşayan bireyin kendi istekleri dışında, bilinen ve bilinmeyen güçlerce, özgürlüğünün kısıtlanmasını veya tamamen elinden alınmasını vurgulamak ister.

Gürman, 1967’de başladığı Akademi hocalığına 1972’de doçent olarak devam eder ve Temel Sanat kürsüsünü kurar. Aynı yıl *kapitone* adını taşıyan yapıtını tasarlar ancak 1976 yılında tamamlar. Son yapıtı olan Kapitone’de asker imgesinin yerine bürokrat imgesini kullanır. Çok yalın bir dille bürokratin odasını, telefonunun ve masasını tek parçayla anlatır.

Gürman, çağının tekniğini, malzemelerini yakalarken, kolaj, montaj, gibi tekniklerden yararlanarak yapıtlarında dikenli teller, mukavva, tahtalar, çiviler, plastikler, askeri kumaş desenleri, yasak işaretleri gibi militer imgeleri kullanarak hem farklı bir yorum hem de çağdaş bir anlayış getirir (Beykal, 1991).

Çağdaş Türk resminin öncü isimlerinden bir diğeri de **Özdemir Altan**’dır.

Akademide “*idealist fakat tutuk bir sanatçıydı*” dediği Halil Dikmen’le başlayan öğrencilik hayatına “*çok büyük bir sanatçı ve sanırım bir dahi idi*” ve “*Sanırım ki ona eşitlenecek bir başka sanatçı yok bu ülkede*” dediği Zeki Faik İzer’le devam eder.

Hocası Zeki Faik İzer’in yönlendirmeleriyle İtalyan primitifleri ile ilgilenmeye ve klasiklerden kopyalar yapmaya başlar (Eroğlu, 2000: 27).

Altan daha sonraları “*Bende akademide ki atölyemizin karşısında ki atölye olan Zeki Kocamemi atölyesinin izleri büyüktü. Benim Kübizmden etkilenmeme neden olmuştur.*” der ve “*Zeki Faik insanı Kübizme yönlendirecek cinsten bir insan değildi. Hiç ilgi duymazdı, hep klasikler vardı onun için. Öğrencilik yıllarımda hocam Zeki Faik, çağdaş sanatla hiç ilgilenmiyordu. Büyük bir sanatçı olduğumu söylüyorum fakat şimdi Zeki Faik’in yanlışlarını da görüyorum.*” diyerek Kübizm ile ilişkisinin nasıl başladığını dile getirir (Eroğlu, 2000: 29).

1956'da Akademiden mezun olduktan sonra grafik işleriyle ilgilenir ve askerliğini yapar. Bunu takip eden yıllarda önce Nurullah Berk'in sonra da Zeki Faik İzer'in asistanı olur ve farklı bir evresi, Romantik dönemi başlar (Şekil 6.5).

Altan onbir aylığına Fransa'ya dil öğrenimine gittiği dönemde orada yaşadığı mekanın çok elverişli olmaması dolayısı ile küçük boyutta işler yapar. *Kral ve Kraliçeler* bu dönemin ürünleridir.



Şekil 6. 5. Özdemiş Altan, kompozisyon (1967).

Derimod Kültür Merkezi Yayınları Retrospektif Sergisi Katalogunda Özdemiş Altan bu dönemi için şunları söyler:

*“Romantik evre, öğrenim evresine ait çalışmaları izleyen ilk kişilik görünümüleri olarak hızlı bir tuş tekniği ile dışavurumcu, arşitektonik bir efsane sevgisine ve doğa coşkısına dayanan Wagneriyen eğilimli Sen Jorj ve Ejder, Sökülmüş Ağaç Kökü, Dağ ve Çağlayan, Medüz vb. isimler altında 1965'e kadar sürmüştür (Altan,1989: 23).”*



Şekil 6. 6 Özdemir Altan, Çok Kitap Okuduğu halde Halkı Tarafından Sevilmeyen Bir Kraldır (1965).

Fransa'da kaldığı yıllar Altan'ın sanatını gözden geçirmesine ve klasik sanatla arasındaki bağları en aza indirmesiyle son bulur.

Altan Romantik dönemin devamı olarak *Tepegöz* ve *Sinek Kralın Oğlu* serilerine başlar. Altan 1966-70 arası geçen bu çalışmalarını şöyle anlatır;

“1966 yılında Paris’de bir moda dergisinin kapağında alınmış fikir ve Lautrec’in bir yapıtının adını taşıyan “Geçen Güzel”, bir dönemlik çalışmanın başlangıcıdır. Saint

*Deniz Kilisesinin vitraylarını ziyaretim sonrası biçimleri belirginleşen bu seri ortalama 50 kadar küçük boyutta resimlerdir. Korkusuz Jean ve Sevgili Eşi,Kısa Pepin, Halkı Tarafından Çok Sevilen Bir Kral, özel bir ilgi, sevgi ve eğilim ilişkileri olmayan yine isimlerinin çağrışımlarıyla beni şiddetle ilgilendiren ve gerilim aşıl原因ayan, hiçbir çağda yaşamamış krallar, kraliçeler ve sadece onlardan hatırımda kalanlarla ürettiklerimden meydana gelmiş dış görünümüdür. . . ( Altan, 1989: 29).”*

Bu yıllar, Altan’ın çalışmalarında simetri anlayışının simgesel bir dille anlatıldığı, Kral ve Kraliçeler’in (Şekil 6.7) daha gelişmiş ve dikey kompozisyonlarla değerlendirilmiş yeni ürünleridir. Altan resimlerinde boşluk ve doluluk prensiplerini ortaya koymaya çalışırken derinlik olarak ifade ettiği espas kavramını araştırmaya yönelir.

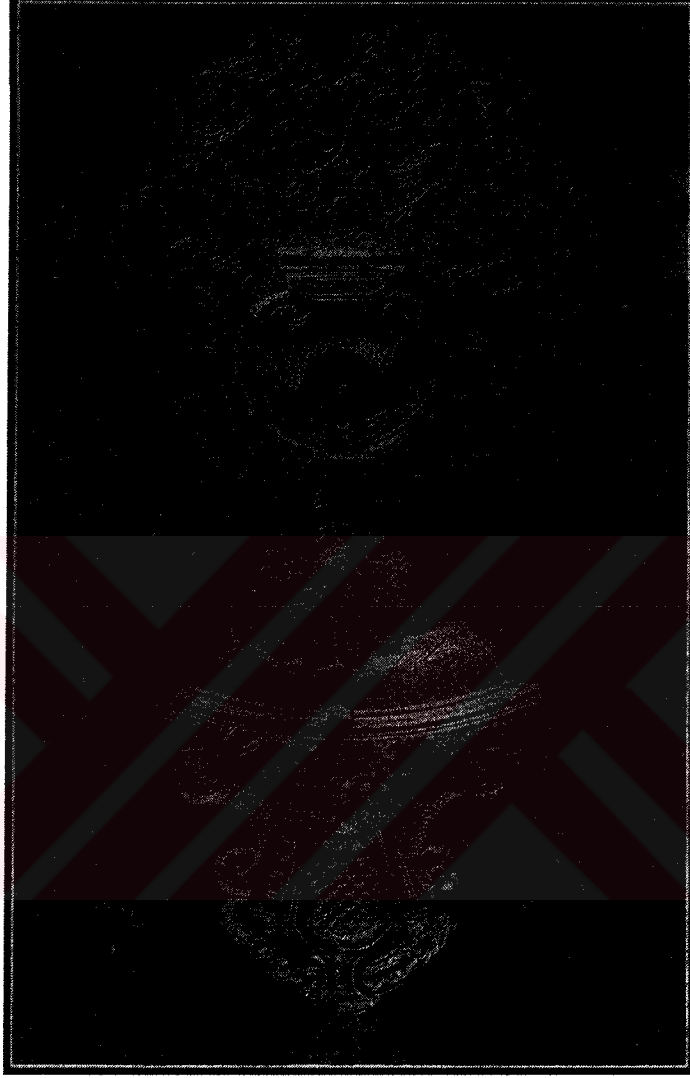


Şekil 6. 7 Özdemir Altan, Sinek Kralının Oğlu (1967).

1970 yıllarında Altan, İstanbul Radyosu Konser Salonu Fuaye duvarları için açılan en büyük yüzey dekorasyonu yarışmasına halılarla katılmaya karar verir. Kral ve Kraliçeler ile Sinek Kralın Oğlu serilerinin bir sonraki aşaması olan *Çağdaş Müzik ve Üç Antik*



*Anadolu Kralı* ile *Tepegöz'ün Dansı* adlı (Şekil 6.8) yapıtları o dönemde yaptığı resimlerinin aynı keyfi verecek şekilde halılara aktarılmasıdır (Eroğlu, 2000: 171).



Şekil 6. 8 Özdemir Altan, Tepegöz (1966).

1971-1973 yılları arasında yaşadığı duygusal çalkantılar onun kendi sanatını tekrar gözden geçirdiği dönemlerden biridir. Ülkenin o günlerdeki can sıkıcı durumu ve çok sevdiği köpeğinin ölümü için Altan şunları söyler;

*“1971, Yaşamımın karmaşık duygularla, çelişik etkilerin üzerime çöktüğü sancılı bir yıldır. Hergün aynı yayın organlarının verdiği siyasal istikrar sağlama adına işlenen cinayet haberleri, iyi niyetinden emin olduğunuz bir öğrencinizin vur emriyle arandığını bilmeniz,*

aynı günlerde köpeğim Kandit'in ölümü. . . Bu karmaşanın etkilediği benliğim, ortaya yeni ve farklı davranan bir ressamın çıkmasına neden oldu. Bu ressam ilk iş olarak pırıl pırıl değerleri artık bir daha kalkmamak üzere düştükleri yerdeki son görünümüleriyle belgeleyecekti. İlk örnek de Kandit'in veterinerin yaptığı siyanür iğnesi ile ölümünden sonra iki görevlinin onu taşıırken yumuşak bedeninin sarkışını saptayacaktır. O kar gibi beyaz cansız, kafamda yerde kalmış idealist ama belki yanılmış gencin sıcaklığını henüz kaybetmemiş bedeni ile aynı yolculuğa çıkacaktı. Bu ayrıntı üzerinde durmam gerekiyordu çünkü 1980'lere kadar değişerek sürececek olan resimlerimin şemasını devamlı olarak o resimler oluşturdular. Bu noktada geriye bir gönderme yapmamı gerekiyor. 1955'te Akademi'den mezun olurken kübist bir resim yapmıştım, adı Savaş. Bir İlk Çağ savaşı. Sanırım Roger Dela Fresnay'den esinlenmiş bir resim. Orada ön planda yere düşmüş pırıl pırıl ve zarif ama artık sonu gelmiş bir savaşçı resmedilmişti. Yok olanın olağanüstü bir görünümü olmalıydı. Güçlü ve güzelin yok oluşu daha şiddetli bir anlam içeriyordu, daha sert bir anlam. Bu varlığın yerdeki çaresiz yatışı 1970, Caca Bey'in Ölümü (Şekil 6.9), Ölü Kral başlıklı resimlerde o sıralarda sürekli yinelenirken benim o parlak ve süslü krallarımı da er geç yere devirmeye niyetli olduğum o tarihlerdeki örneklerden anlaşılıyor (Altan,1989: 51).”



Şekil 6. 9. Özdemir Altan, Caca Bey'in Ölümü (1970).

Altan bu yıllardaki yapıtlarında tüm bu etkilenmeler içinde deforme edilmiş insan figürlerini bazen soyutlayarak dünya ve ülke problemlerine yöneltir (Şekil 6.10).



Şekil 6. 10 Özdemir Altan, Yurtta Sulh Cihanda Sulh (1981).

1972-1981 yılları Altan'ın kolaj ve eskizlerinin ortaya çıktığı, önceleri *Yeni Figürasyon* son zamanlarda *Gerçekçi* ismini verdiği döneme girer.

18. 12. 2003 tarihinde Yeditepe Üniversitesinde Özdemir Altan ile yapılan söyleşide Altan bu dönemle ilgili şunları söyler;

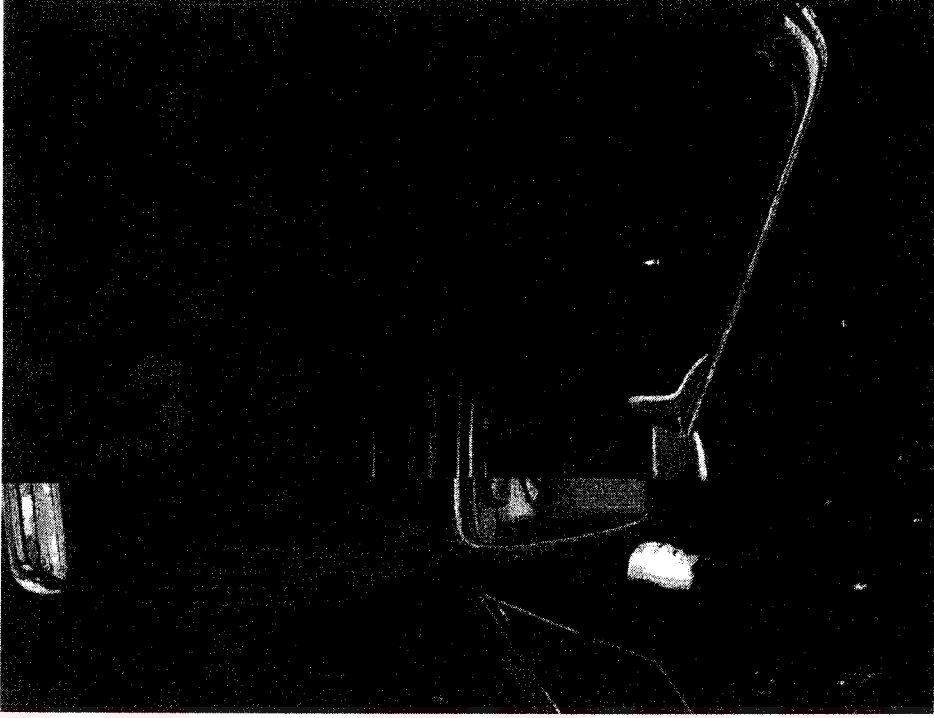
*“Sanatımda farklı evreler oldu. Bu dönemler arasında Gerçekçi dönemimden önceki dönemlerde yaptığım çalışmalar daha kişisel herhalde. Fotogerçekçilik ile bağlantılı olarak Gerçekçi dönemim daha uluslararası. Ancak bendeki Fotogerçekçilik Sezer Tansuğ'un da “Özdemir Altan ve Sükunetin Şiiri” başlıklı yazısında belirttiği gibi çok statikdir. Pop'la bağlantılı olanlarda bu dönemde yaptıklarıdır.”*

Altan, Derimod Kültür Merkezindeki Retrospektif Sergisinin Katalogundan çıkan *Özdemir Altan* adlı kitabında ise Gerçekçi dönemi (Şekil 6.11) için şu değerlendirmeleri yapar;

“Böylece arkaya gelen vurulmuş , paniğe uğramış, sancılar içinde kıvranan insancıklar, bir durulma noktasında olayların baskısından çıktığım zaman, ansızın 1972-73’de mekanik kullanım eşyalarına benzemeye başladılar. İlk anda, daha çok kukla gibi mafsallı bedenleri vida, alet, vs. ile birleştiler. Hep kompozisyon yataydı, üst bölüm derin bir boşluktu ve bu boşlukta baştan beri soluk bir umut güneşi vardı. Olayların geriliminden sıyrılmanın boşalttığı yeri sakin, tarafsız bir kavram dolduruyordu. Sanat yaşamımda önemli bir bölümü kaplayan perfeksiyonist bir tekniğin ürünü kolaj kökenli bir dizi, bu şema üzerinde oturmaktadır. Alt bölümde yatay duran öğeler soyut mekanın derinliğine yerleşmişlerdir. Konuyu meydana getiren somut parçaları birleşerek yarı rasyonel bir biçimi veya bünyeyi oluştururlar. Bu resimlerin nedenleri arasında olan Türkiye’nin düzensizliğine karşı tepki, Türk düşünce sistemindeki yalın kat’a olan antipati ile sürecek olan uzun süreli bir hareket meydana gelecektir.

1973 Taksim Galerisi’ndeki serginin broşüründe yaptığı meydana getiren maddeler arasındaki yabancılıktan ilk kez söz edilmektedir. Organların farklı işlevi çok yönlü bir yaşamsallığı, bunların oluşumundaki sözlük zenginliği ifadedeki sınırların genişliğini, derinliğin katkısı ise bütün boyut ve olanaklarıyla sınırsızlığı sağlayabilmektedir. 1972 yılında yine ilk örneğinin adı Gerçek olan yapıt ilk kez bir kolaj eskizden hareket etmektedir. Bazen çok hızlı, bazen günlerce süren bu yabancıları biraraya getirme işlemi tamamlandığında artık bir kez de boya ile tuval üzerine geçirilmektedir. . . . Bütün bu dizi dergiler, fotoğraflar ve benim resimlerimin röprodüksiyonlarından gerçekleşen kolajlardan yapıldılar. Maddeler arasındaki köken farklılıkları sert ilişkiler için hareket noktası oldu. Biçimlerin farklı yerlerden gelişi, bu öğeler arasındaki yabancılığı olumlarken beraberinde uyumsuz ve şiddetli renkler, olmaması gereken oranlar ve yine doğal olarak özgün düşünceler getirmektedirler. Ben artık resmin kendi kendini kurmasını izlemekteyim (Altan, 1989: 57-60-61).”

Altan’ın Gerçekçi dönem olarak adlandırdığı bu döneminde somut ve soyut kavramlar, farklı malzeme ve teknikler kullanılarak aynı kompozisyon içerisinde betimlenir (Şekil 6.12). Sanatçının doluluk ve boşluk oranlarını kompozisyonlarında kullanım şekli uzaysı bir etki yaratır. Çok belirgin olarak göze çarpan alanların belirsizliklerle bütünleşmesi, izleyicinin farklı çağrışımlarda bulunarak düşünmesini sağlar.



Şekil 6. 11 Özdemir Altan, Gerçek (1974).

Altan'ın kimi yerlerde kullandığı fotogerçekçi uygulamalar, grafiksel bir anlatımın resim sanatında bir bütünlük bulmasıdır.



Şekil 6. 12 Özdemir Altan, Euphorion (1974).

1978 yılında Tülin Serpen, Altan'ın 21 Şubat 1978 tarihinde Taksim Sanat Galerisinde açılan halı ve resim sergisiyle ilgili yayımlanmış bir yazısında düşüncelerini şöyle aktarır:

“ . . . Öncelikle Altan'ın yapıtlarında herhangi bir akımın kesin örneği olarak görmemekle beraber, bir çoğu ile akrabalıkları olduğunu zannediyorum. Hiperrealistlerle, çıkış noktaları farklı olduğu halde resmin içindeki öğelerin tam gerçekçilikle tuvale uygulanması, söz konusu bir akımla bir bağ varmış izlenimi veriyor. Bazı Pop Art sanatçılarıyla Altan'ın sanatının kesiştiğine dikkat çeken Serpen “izleyicinin gözünü önce kaligrafik çatının çektiğini, daha sonra da ayrıntıların izleyicinin gözünü resim yüzeylerinde dolaştırdığını” söylüyor (Eroğlu, 2000: 436).



Şekil 6. 13 Özdemir Altan, Pop Yıldızı (1978-79).

Özkan Eroğlu ise Bilim Sanat Galerisi yayınlarından çıkan *Özdemir Altan* adlı kitabında sanatçıyla ilgili şunları söyler;

*“Hiçbir insanın katkısı olmaksızın, Pop Art, modern ve öncü düşünce, bunları Türkiye’de net bir şekilde ilk defa gündeme getiren kişi Özdemir Altan’dır (Eroğlu, 2000: 29).”*

Özkan Eroğlu, Sanat Çevresi Dergisi için Özdemir Altan ile Sanatı ve Sanat Ortamımız Üzerine yaptığı söyleşide gene Altan’ın Pop Art ile bağlarına değinerek şu soruyu yöneltir:

*“Dünya sanatı içinde önemli bir yeri bulunan Pop Art, Türkiye’de bence gereği gibi tanıtılmadı. Sanatınızdaki evrelerin bir ikisi hariç, sizin estetiğinizle Pop Art arasında önemli bir ilişki geliştirdiğiniz görülüyor. Bu konudaki görüşlerinizi alabilir miyim?”*

*“Baştan beri yedi kez değiştim. Ara evrelerim de var. Kanımca tarihte de olduğu gibi toplumlar birbirlerinden ne kadar uzakta olurlarsa olsunlar, özellikle sanatçıların sanat konusundaki alımlamaya dayalı benzerlikleri onların yaklaşık aynı yapıya sahip olduğunun da bir göstergesi olmaktadır. Birbirine benzeyen insanların eylemi de birbirine benziyor. Pop Art’ın oluşum nedenlerinin bulunduğu Amerika’daki ortam ile benim yaşam ve düşünce biçimim üç aşağı beş yukarı birbirine benziyor. Fakat bu aşamada ben, Türkiye’deki Pop Art kulvarını yarattım diye bir gaflete düşmek istemem. Tabii ki etkileniyoruz. Kübizm’i Picasso’mu yoksa Braque’ı mı yaptı. Galiba Picasso yaptı, fakat Braque’da hazırdı. İşte görüldüğü üzere hazır olmak çok önemli. Bütün sanat hareketleri toplu olarak yapılıyor. Benim de Pop Art ile ilintim, toplu olarak hareketlenme mantığının bir sonucu. Kolaj ve asamblajı çocukluğumdan beri istedim. Fakat aldığımız eğitim, sanat ortamımız yazık ki buna engel oldu. Mesela bir resim yapıyordum, sonra küçük kağıt parçalarını üzerine koyduğumda resim çok daha iyi hale gelebiliyordu. Bunları 1950-55 yılları arasında yapmışım. Sonra zaman geçti ve yeni ekspresyonistlerden Anselm Kiefer bunu yaptı. Fakat bizim için bunu yapmak ayıptı. O sevgili büyük hocam, ne de olsa eksik tarafları olan bir kimseydi.*

*Zaten Türkiye’de de o kadar olabilirdi. “Aman tehlikeli”, “zararlı”, “ olmaz. ” derdi. Mesela Zeki Faik İzer’e göre Amerika’da sanat olmazdı. Oysa kendisi Amerikalıların anlayamayacak da kim anlayacaktı, daha sonra kendisi de Amerikalıların yaptığı resmi yaptı. Hem de onları tanımadan ve saygı beslemeden. O günleri çok iyi hatırlıyorum. Hocam Amerikan resmini bilmezdi. Ama bence çoğu zaman Amerikalılardan daha iyi soyut*

*ekspresyonist resimler yaptı. Sonuçta içgüdülerimize çok şeyler borçluyuz. Yapımız yeteneğimize de. İçten gelme ekspresyonist olmadıkça, doğallık olmadıkça ve üstelik bunlar tamamen kendiliğinden çıkmadıkça sanatta hiçbir şey olmaz. İşler böyle gidince birbirine benzemek, taklit etmek gibi sorunlar de ortadan kalkacaktır doğal olarak . Batılılar bunu, umurlarında olmayarak ve hiçbir komplekse kapılmayarak halletmişler (Eroğlu, 2000: 470-471-472).”*

Öğrenim dönemini kapsayan çalışmalarından pek fazla tatmin olmadığı ve hep yeni arayışlar içerisinde olduğu gözlenen Altan “1973’de gelişmeye başlayan sanatım. . .” diyerek bu evrelerini kastetmektedir.

Altan’ın 1970’lerin ortasından itibaren ki yapıtları için *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* adlı kitaplarında Adnan Turani ve Nurullah Berk şu sözlerle değerlendirir:

*“ . . . 1975’lerden sonra ise, yer yer figüre dayalı ve bir çeşit poster örneği çalışmaları bir yana bırakılırsa, o kimi pop etkilere rağmen, gene de lirik soyutlama anlayışı içinde resimsel heyecanını göstermektedir. Onun birkaç yıldır beğeni ile sürdürdüğü dokumalarında da aynı anlayış vardır. Çalışmalarındaki soyutlamada, renkli, geniş parçalı düz yüzeyler üzerinde yazısal, hamleli, cesur, kıvrak, süprizli çizgiler yer almaktadır. Dinamik, süratli bir etki yaratan fırça sürüşlerinde, zıt, etkili renkler daha çok siyah- beyaz değerli olup derin hacimler oluşturmaktadır. Özdemir Altan, tabanca ile boya atmaya değin bir çok teknik olanaktan yararlanmaktadır. Kimi Pop vari soyutlama çalışmalarında ise, hızla çarpışmış gıcır gıcır yeni otomobillerin dehşet verici durumları, nedense sevimli, zarif bir etki içinde gösterilmiştir (Turani ve Berk, 1979:187).”*

Özdemir Altan, 1983’te Gösteri Dergisinde yayımlanan *Domup Kalabiliriz* başlıklı yazısında 1960’larda bir akım olarak çıkan Pop Art’ı şöyle değerlendirir:

*“ . . . 1960’lar sonrası soyut resmi izleyen sanat karşısında , gene aynı kuşku duyulmuş, hatta Fransa’da bu yeni akıma bir türlü uygun bir isim de verilememişti. “Yeni Dada, “Obje”, “Yeni Figürasyon” bazen birbirinden farklı kavramları içeren sonuçta çoğunlukla*



aynı anlamı taşıyan akımların geçici adlarıydı. Sonunda Amerika'nın gerçek ve varlığı bütün bunların hepsinin üzerinde, kökeninde Dada ve Marcel Duchamp olan Pop ve çevresi herşeye egemen oldu.

Geçmişte sanatçıya her zaman kendini anlatma ve konuyu sahneleme aracı olan eşya; Dada'dan bu yana yalın ve gerçek haliyle sanatsal bir varlık olarak ortaya çıkmaya başladı. Endüstrinin güzelleştirilmiş ürünü veya güzellik söz konusu olmadan bir objenin varlığı yeni bir dili, yeni bir gerçeği ortaya koydu. Pop ve onunla ilişkili akımlar, sanatın bütün geçmişini kabullenip eski veya yeni bir gereci kullanmalarına karşın, pek çok kurulu nizamı değiştiriyor ve büyük oranda devrimci özellik taşıyorlardı. Bu değişme her zaman olduğu gibi, ilk an bir sanatsal kriz, boşluğa düşmenin şoku etkisi yaptı. Bunda, sanatçıların mesajlarını ilk sözlü olarak açıkladıklarında fenomen görünümlü cümleler seçmeyi yeğlemelerinin de etkisi olabilir.

Biraz gerilere gidelim, soyut resmin ne kadar katılım ve beğeni çevresi yarattığını anımsayalım. Onunla ilgili yargılar “sanatın varabileceği en üst düzeyde bağımsızlık” ve “en son aşamada kendini bulma” biçimindeydi. Buna karşın birgün akademikleşerek kendini taban tabana zıt olanına egemenliği bırakıp, şimdilik de olsa sessizce ortadan çekilecekti. Eşya imgesi veya kendisinin, bütün gerçeklik kavramını korumak koşuluyla resim içinde yer alması kesin bir dille ilk kez soyut resim içinde gerçekleşti. Soyut resmin amacı yalnızca “resim” idi. Bu iddialı tutum ortaya yalnız “eşya” gibi bir kavramın çıkmasına neden oldu. Obje olgusunu içeren bir yapıt artık, maddesel ve anlamsal çelişikliği ile kurduğu espasla tanımlanıyordu. Bir anlamda buna, fiziksel farklılıklardan doğan ilişkilerin getirdiği yeni anlamlar ve boyutların çok yönlülüğü diyebiliriz. Pop'a karşı sanat izleyicilerinin tepkisi, gözün alışageldiği betimleme gereçleri olan doğal ve şiirsel meta, organik yapılı obje, insan vb . yerine endüstri ürününün yalın haliyle ortaya konmasıyla bir güldürü ögesi gibi görünmesinden kaynaklanmaktadır. Bunda, adı geçen objenin, onu mazur gösterecek ılımlı bir çevre içinde sunulmayıp, ayrıca geleneksel resim dili ve tekniği ile ileri sürülmemiş olmasının da payı olmalıdır. . . (Eroğlu, 2000: 484-485).”

Altan'ın son dönem çalışmaları olan *Soyağaçları* önceki dönemlerinde izlerinin görüldüğü bir birikimin sonuçlarıdır (Şekil 6.14).



Şekil 6. 14 Özdemir Altan, Çok Kişiyile Pano Çalışması V (1998).

Gerek deneysel arayışlarının devamı açısından, gerekse değişik geometrik parçaları çok renkli, çarpıcı bir anlatımla kompozisyonlarında birarada kullanır (Şekil 6.15).



Şekil 6. 15 Özdemir Altan, Soyağacı (2000).

Soyut ve çarpı işaretleri, taramalı çemberler, soyağaçları, bitmiş boya tüpleri, R ve M harfleri, ok işaretleri, Fi vurgusu, Roo vurgusu, stilize edilmiş yıldızları, baskı harfleri, Ich bin Maler (ben ressamım), Homage a' Cobra yazısını ve imzası gibi somut elemanları birbirinden bağımsız bir şekilde birleştirir (Eroğlu, 2000: 335).

1948'de Hollanda, Belçika ve Danimarkalı sanatçılar tarafından kurulan Cobra grubunun Altan'da saygıyla birleşen etkileri görülür. Özkan Eroğlu, Özdemir Altan isimli kitabında "sanatçımız da, tıpkı söz konusu grubun üyeleri gibi ilkel, pop etkilere oldukça açıktır. Çünkü tepki insanıdır. Cobra'cılar, tıpkı Özdemir Altan gibi. Onlar II. Dünya savaşına tepki duyarlar, Özdemir Altan ise "Türkiye'nin bugünkü koşullarına ve olumsuz olan herşeyine. . . ." der (Eroğlu, 2000: 360)."

14. 11. 2003 tarihinde Mahir Güven'le sanatçının atölyesinde yapılan söyleşide yöneltilen *Türkiye'de Pop Art ile bağlantılı sanatçılar görülmesine rağmen, bu sanatçıların bir dönem Pop tarzı işler yaptıkları çok kabul görmüyor, bunu neye bağlarsınız* sorusunu Güven şöyle yorumlar;

"Kabul görmemesi veya görülmek istenmemesi çok doğal. 1960'lar hem dünyada, hem Türkiye'de karışık yıllar. Vietnam savaşına karşı ayaklanmalar, hippie hareketleri dünyayı sarıyor. Türkiye'de de siyasi ve politik hareketler açısından riskli bir dönem. Pop Art Amerikan kökenli ve devrimci bir izm. Bu açıdan bakıldığında, Amerika'nın etkisinde "ben Pop Art tarzı işler yapıyorum" demek çok kolay değil. "

11. 12. 2003 tarihinde Kaya Özsezgin ile yapılan görüşmede *Sanatçıların Pop tarzı işlerin etkisinde çalışmalarını genellikle açık bir şekilde dile getirmek istemeyişlerini nasıl yorumlarsınız* sorusuna Özsezgin şöyle cevaplar;

"Bunun arkasında çok Amerikan resmi veya Batı tarzı eğilimlere açık olmanın sakıncalarını sezmenin bir etkisi var. Birde Pop daha çok Amerikan tarzı bir üslup olduğu için Amerikan toplumuna duyulan alerjinin Türkiye'de Pop'un tam olarak ortaya çıkmasını engellediği veya maskeleyiği söylenebilir. Yani kapitalist, tipik bir tüketim toplumu olarak Amerikan tarzı toplum yapısına ve kültür anlayışına olan tepki Türkiye'de Pop'a karşı bir tepkiyi de beraberinde getirmiştir. "

Kaya Özsezgin *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi* adlı kitabında konuyu şöyle değerlendirir;

“ . . . Bugün Türk resmine katkıda bulunan, kendi kişilikleri doğrultusunda bu katkıyı sürdürmekte olan sanatçılar, genellikle iki kavrama bağlı görünüyorlar:Yöresellik ve özgünlük. Batıdan edinilen bilgileri, teknik ve yöntemleri hazır bir giysi gibi sırtına geçiren yaklaşımların, günümüz Türkiye'sinde ilgi görmemesini hem doğal, hem de çağdaş resmimiz açısından olumlu karşılamalıyız. . . (Özsezgin,1982: 89).”

11. 12. 2003 tarihinde Kaya Özsezgin ve Zahit Büyükişleyen ile yapılan görüşmede, *Bu değerlendirmeden Pop Art'ın Türk resmine pek de uygun bir yaklaşım olmadığı sonucuna mı varılması gerekiyor* diye yöneltilen soruyu Özsezgin ve Büyükişleyen şu şekilde yorumlar;

K. Ö: *Pop evrensel bir üslup, her ülke için geçerlidir. Türkiye'de de Pop etkiler vardır.*

Z. B: *Türkiye'de birçok sanatçı Pop ile anılmayı pek kabul etmiyor gibi görünüyor. Pop başını alıp gittiğinde Türk sanatçısı daha bu işi tam fark etmemişti ancak bizde Batıya açılmaya başladığımızda Pop fark edildi. Hemen Pop'la kaynaşmadık ama Pop'un bize sunduğu başka alanlara kaydık. Pop'tan yola çıkarak bir sürü yeni şeyler yapanlar ortaya çıktı.*

K. Ö: *Amerika'da akımın ortaya çıktığı yıllar 1940'lı yıllar. Bu yıllarda Türkiye'nin Pop'la uzaktan yakından alakası yoktu. Bizde ancak bu etkiler 1960-1970'lerde belirmeye başladı.*

Z. B: *Biz Batıdan 50 yıl geri kalmış sanatımızı ileri götürmeye gayret ederek soyutu benimseyip yakalamaya çalıştık. Ve o dönemde yöresellik mi, ulusallık mi, evrensellik mi tartışmaları yapıyorduk.*

K. Ö: *Pop'un arkasındaki felsefe Amerika'nın tüketici toplum modelinin sanata yansımasıdır. Bizde böyle bir tüketici toplum modeli yok. Dolayısıyla bizim Pop'u hazır bir şey gibi alıp, benimseyecek bir yapımız yok.*

Z. B: *Aslında Pop tüketim toplumunun bir görsel ifadesi olarak ortaya çıkıyor. Biz hala üretmek endişesindeyiz. Arz-talep mantığına pek sığmıyor. Fabrikalaşma yok, uzmanlaşma*

yok. Orada tüketim toplumu bunu istiyor. Biz tarım toplumuyla ekonomiyi götürmeye çalışıyoruz.

K. Ö: Her ne kadar 50'li yıllarda o dönemin siyasal iktidarında küçük Amerika olacağımız gibi mesajlar verilse de bu bir fantaziydi. 50'lerde Türkiye nerede, Amerika nerede?

Olaya buradan bakınca Amerikan toplumuna özgü ekonomik yapı bizde geçerli olmadığı için, sanatta ekonomik yapının bir modeli ve yansıması olduğuna göre Türkiye'de o yıllarda böyle işler olmazdı. 70'lerde Batıya büyük ölçüde açılma birazda serbest ekonomiye geçiş olayı ile doğan yakınlık sonucu sanatta ilişkiler başladı. Ama tam olarak Pop tarzında çalışan bir Türk sanatçısı göstermek zordur. Ben Pop tarzında çalışıyorum diyen bir sanatçı çıkaramayız.

Z. B: Pop'tan gelen bir takım ipuçları ile daha yeni akımlara referans gösterebiliriz.

K. Ö: Özellikle 1970'li yıllardan sonra genç sanatçı sergilerinde yavaş yavaş ortaya çıkar. Bu değerlendirmeyi dışardan bakanlar olarak biz yapıyoruz, sanatçıda Pop etkiler var mı, yok mu şeklinde. Mesela **İsmail Altınok** çok benimsedi pop etkilerini.

Z. B: Pop'tan öncesi ve sonrası yapılanlarla Pop aslında önemli bir basamaktır.

K. Ö: Çağdaş dünyayı kapsayan, evrensel bir üslup olarak her kesime Pop'un etkileri, yansımaları olmuştur diyebiliriz ama bunu net ve açık olarak belirlemek Türkiye açısından zordur. Tam Pop tarzında bir sanatçı demek zor. Pop elemanları taşıyan Türk sanatçılar diye bir sınıflandırma yapmak mümkün, bunun içine de 15-20 sanatçı girer.

18. 11. 2003 tarihinde Yeditepe Üniversitesinde Zahit Büyükişleyen'le yapılan görüşmede Büyükişleyen 70'li yılları şöyle anlatır;

"Ben devlet bursuyla 1970'de Almanya'ya gönderildiğim zaman Soyut Dışavurumcu etkiler, Türkiye'de de görülmeye başlamıştı. Almanya'da Kassel'e geçtiğimde ise beni çok şaşırtan, ilk defa karşılaştığım ve tanımlamakta güçlük çektiğim sanatsal olaylarla karşılaştım. Türkiye'de o yıllarda bu tarz çalışmalardan pek kimse haberdar değildi. Kassel'deki hocalardan biri bir plastik kovanın içine parmağını ıslatarak su damlatıyordu. Sonrada bunun sanat olduğunu söylüyordu. Kafam karışmıştı. Bu sanat olabilir miydi? Hocanın sonradan çok saygı duyacağım Joseph Beuys olduğunu öğrendim. 1974'de ülkeye geri döndüğümde Mimar Sinan Üniversitesi'nde bazı hocalarında çalışmalarıyla destek verdiği, Özdemir Altan atölyesi öğrencilerinin sergisine gittim. Bu

*sergide modern sanat ve Pop Art tarzı çalışmalar görünce çok sevindim. Bu açıdan bakıldığında Özdemir Hoca'nın Pop Art ile modern sanatların ülkemizde yayılıp gelişmesinde etkisi büyüktür. ”*

11. 12. 2003 tarihinde Özdemir Altan ile Yeditepe Üniversitesi'nde yapılan görüşmede *Pop Art'ın Türkiye'deki yansımalarını nasıl değerlendirirsiniz* sorusuna Altan şu saptamaları yaparak cevaplar:

*“Bunu anlayabilmek için işin temelini saptamak gerekir.*

*Sanat referans verir, etki kaçınılmazdır, yöntem değil sonuç önemlidir, sanatta kural yoktur. Olası kurallar; Özgünlük, kural olmaması ve espasa yerleşmesidir. Etki kaçınılmazdır, sanatçıyı rahat bırakacaksınız sonra sonucu bekleyeceksiniz. Bütün yöntemler kullanılabilir. “Sanata siz yön tayin edemezsiniz” anlamı çıkar bütün bunlardan. Çok yanlış yönlerden bile giriş yapılırsa bile sonunda sağlıklı bir sanat çıkabilir.*

*“Batı kültürünü Türk sanatında eritmek istiyorum” gibi sözler lafta kaldığı takdirde hiçbir şey ifade etmez. “Çok eski bir kültürümüz var, mutlaka Türk kültürü olmalıdır” denince “olmalıdır” şeklinde yapılan bir dayatmaya sanatta yer yoktur. “Pop etkisinde kalmış” gibi sözler anlamsız. Mesela Yeni Ekspresyonistlerin herkes etkisinde kalmış. Sonra dünya bir yana, Türkiye bir yana mı? Pop sanatın ortaya çıktığı an, dünya tıklım tıklım o kültürle, o fikirle dolu idi. Sanatın yeniden harekete geçmesi sosyo-politik ve ekonomik koşullara çok bağımlı olduğu için kim gelişmiş ise doğal olarak aynı kavram başka yerlerde de doğdu tabii.*

*Ekspresyonizm kuzey konseptidir. Almanya ve çevresinde doğacaktı ama İtalyanların içinde de var. Bu durumda herkes birbirinden etkilenir. Türk kültürünü yansıtmalıdır sözü anlamsızlaşıyor burada. Sanatçı pek tabii etkilenecektir ve etki kaçınılmazdır ancak sonuna bakmak gerekir.*

*Cezanne'ın Gauguin için bir sözü var. Cezanne'ın taramalarından Gauguin'de de var. Cezanne “Bir şey keşfettim, onu da Gauguin çaldı” der. Ama bundan Cezanne'ın*

yanıbaşında yönlendirici bir faktör olarak büyük bir Gauguin doğdu. Cezanne'ın belki bunu fark etmeye ömrü yetmemiş olabilir ama bu gerçektir. Pop'ta tek başına bağımsız bir akım olarak kalmadı, bir çok akım üretti, Op Art, Body Art, Land Art, Happening , Enstalasyon bir sürü yeni şey geliştirdi. Tipik Pop'un sanatçısı olmayabilir ama Pop'un çevresinde onun yavruları olanlara da bakmak gerekir. 1955'lerde Pop gelişmeye başladı ama özellikle Kurt Schwitters, önceleri de Picasso zaten zemin hazırlamıştı. Ama sonuçta Pop'ta düğümlenecektir ve Pop'un etrafında dönecektir. İngiltere ilk başlarda Richard Hamilton ve Peter Blake gibi sanatçılarla görünse de, Eduardo Paolozzi 1947'de başlamıştı yapmaya. Daha önceleri de Kurt Schwitters var. Birden bire damdan düşer gibi olmuyor. Pop çağdaş dünyanın ürünü ama Amerika'da ortam bulmuş. Sosyo-ekonomik nedenlerle Amerikan sanatının mutlaka şaha kalkması gerektiği günlerde, ilk ciddi çıkış Soyut Ekspresyonizm ile olur. Amerikan ekonomisi ve serbest pazar ekonomisi ortamı hazırlar. 20. yüzyılda sanatı hep o besledi. O anda Avrupa zaten buna hazırdu. Dadacılar 1916, Kurt Schwitters 1930-40'lı yıllarda etkin. 1945'de Soyut Ekspresyonizm derken Pop Art hazırlanmaya başlıyor. Ne mutlu ki yeni bir rüzgar esmeye başladığı halde hala bir evvelkine kafasını takmış sanatçılar bu esmekte olan rüzgarı aşarak başka bir şey üretmişlerdir. Soyut Ekspresyonizm akımı devam ederken Pop, Soyut Ekspresyonistler ile dirsek temasına geçer ve Pop sanatçılarının doğmasına sebep olur. Varsayımlarla, önyargılarla sanat olmaz. Sanatı rahat bırakırız, seyrederek ve sonra yargılarız. Bazen de yanılabiliriz. ”

Sezer Tansuğ *Türk Resminde Yeni Dönem* adlı kitabında Özdemir Altan ve yönelimleri için şunları söyler:

“ . . . Soyut ve figüratif bireşimlere yönelen Özdemir Altan'ın, *Sinek Kral* adını verdiği bir dizi stilize figüratif resim çalışması dikkat çekicidir. Kompresör ve air-brush tekniğini kullanarak temelde collage yöntemine dayanan metalik parıltılı muğlak bir figüratif üsluba daha sonraları yönelmiştir. Önemli bir yenilik gibi duran bu figüratif dönemi bir başarı evresi olarak değerlendirmek gereklidir. Çünkü Özdemir Altan, **Zekai Ormancı**, **Güngör Taner** gibi öğrenciler üzerinde bu evresiyle kesin etkiler sağlamış olduğu gibi, hiperrealistik üslup çabalarıyla özel bir konum kazanan **Nur Koçak** üzerinde bile etkisini duyurmuştur. . . (Tansuğ, 1995: 98). ”

Özdemir Altan'la 25. 12. 2003 tarihinde yapılan görüşmede Altan, Nur Koçak'ı da (Şekil 6.16) etkilediği konusunda Tansuğ'a katılmamakta ve *“ben genel tanımıyla gerçekçi dönemi uyguladığım sırada Koçak Paris'ten fotorealist resimleri ile döndü”* demektedir.



Şekil 6. 16 Nur Koçak, “ Cahide – Önce” (1996-2000).



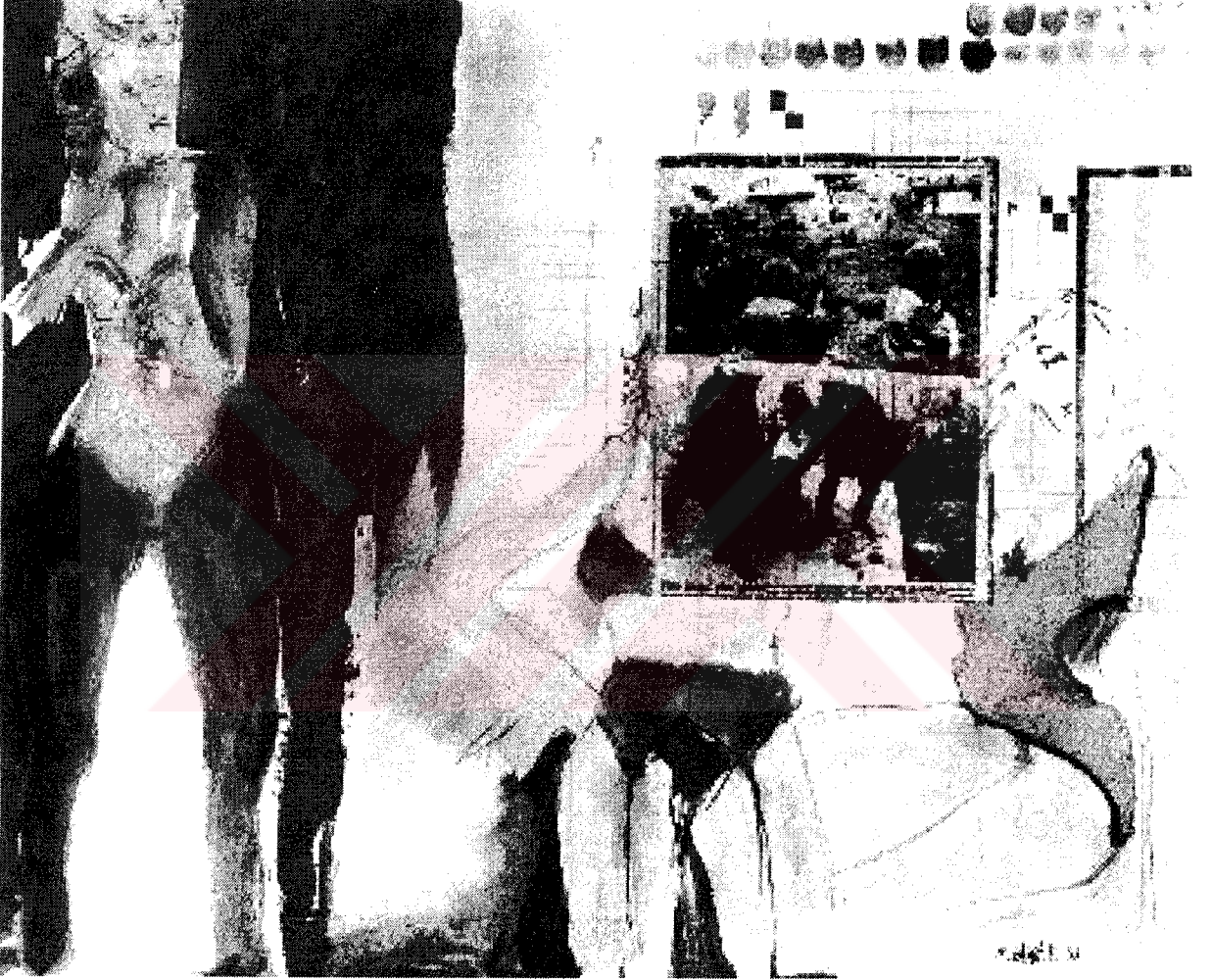
Zeki Faik İzer ve Özdemir Altan'ın öğrencisi olarak mezun olan **Zekai Ormancı** ise 1973'de Güzel Sanatlar Akademisi'nin resim bölümünden mezun olduktan sonra Almanya, Avusturya ve Fransa'da çeşitli araştırmalar yapar.

Ormancı, çeşitli nesnelere detaylar olarak genelde yatay kompozisyonlar oluşturduğu kolajlarına sonraları mekanik parçalar, yaylar, zincirler, oyuncak bebekler, deri ve kumaşlar ekleyerek farklı malzemeleri biraraya getirdiği çalışmalarında düşsel bir mekan yaratır. Yapıtlarını oluşturan her türlü geometrik form birbiriyle içiçe geçmiş ve uzayda büyük bir ahenkle dolanıyormuş izlenimi verir (Şekil 6.17). İlk bakışta bu parçalar her ne kadar huzur verici bir salınım izlenimi verseler de karanlıkların içinde patlayan ışıklar farklı yönlerden gelen ve giden hareketlerle dinamik bir görüntü dikkat çeker. Ormancı kolajlardan oluşturduğu eskizlerini fotogerçekçi bir yaklaşımla tuale geçirir (Ersoy, 1998).



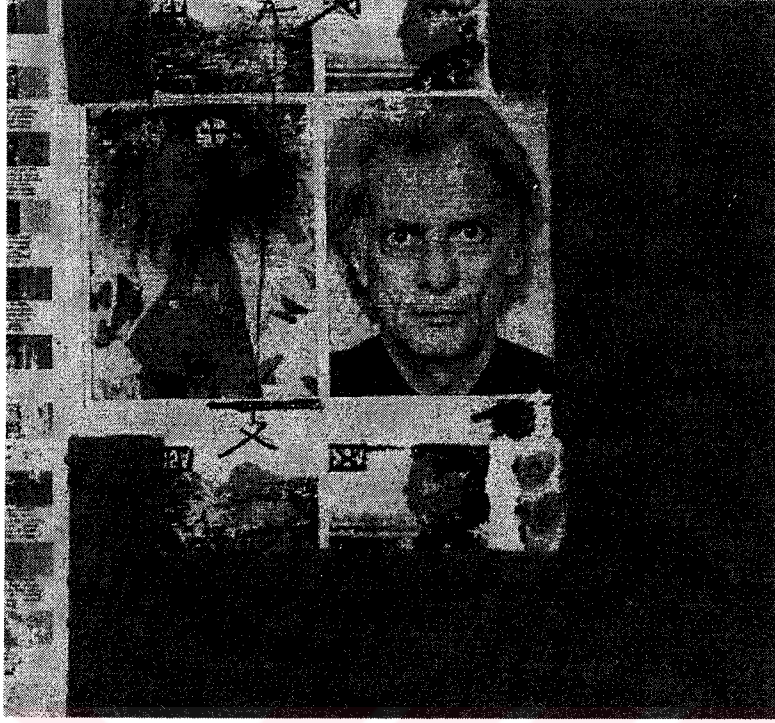
Şekil 6. 17 Zekai Ormancı, Kompozisyon (1997).

**Zahit Büyükişleyen**'in ise 1980'li yılların başlarında yaptığı resimlerinde yer yer Pop etkiler görmek mümkündür. Almanya'daki çalışmalarının bir devamı niteliğinde olan bu çalışmalarında gelişen teknoloji karşısında giderek mekanikleşen bireyin, toplumda kitle iletişim araçlarının baskısı altında yalnızlığını ve trajedisini konularında işler (Şekil 6.18).



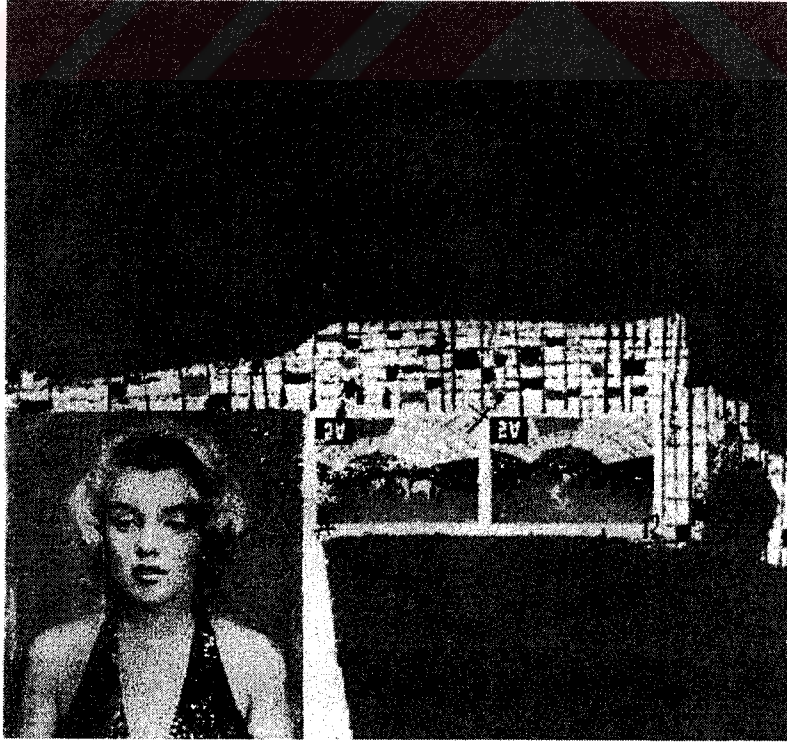
Şekil 6. 18 Zahit Büyükişleyen, Söyle Kimdi O (1984).

Bu çalışmalarında sanayi boya ları, baskı ve fotoğraf tekniklerinden yararlandığı görülür. 1990'larda resimli gazete ve dergi sayfalarını arka arkaya getirerek izleyicinin üzerinde yaratmak istediği şok görüntülerle sosyo- kültürel olaylara grafiksel bir anlatımla yaklaştığı görülür (Şekil 6.19).



Şekil 6. 19 Zahit Büyükişleyen, Tanıdık Bir Yüz (2003).

Son dönem çalışmalarında ise lirik soyut ifadelerin yanısıra transfer tekniği ile tuale aktarılan fotoğraf kareleri ile pop özellikler taşıyan çalışmaları dikkat çeker (Şekil 6.20).



Şekil 6. 20 Zahit Büyükişleyen, MM (2003).

Bu sanatçıların yanısıra Adnan Turani ve Nurullah Berk'in kitaplarında belirttikleri gibi;

*“ . . . Kimi Pop özellikleri yer yer yansıtanlar arasında, son çalışmaları ile **Hüseyin Bilgin** ve **Şükrü Aysan** da sayılabilir. Bu bölümde değinilmesi gereken ve yurtdışında Amerika'da çalışmalarını sürdüren **Erol Akyavaş** ile **Burhan Doğançay**'dan da söz etmek gerekir. . . **Burhan Doğançay**'ın resimlerinden bildiklerimiz ise, onun, renkli kağıt yırtmalarına dayanan bir kolaj resmini benimsediğini göstermektedir. . . (Turani ve Berk, 1979: 221). ”*

Özdemir Altan ile 11. 12. 2003 tarihinde *Türkiye'de kimleri Pop etkisindedir* sorusunu Altan şöyle cevaplar;

*“**Şirin İskit** mesela şu anda çok etkin değil ama tam Pop idi yaptığı. Bir seyyar satıcı arabasını binbir türlü renkli oyuncaklarla, çiçekler ve benzeri şeylerle tasarlıyor. Ama arkası gelmiyor. **Hakan Onur**' un yüzey uygulamaları var, Bienallede Feshane'de sergilenen enstalasyonu çok iyiydi. Bunlar hep gözden kaçıyor. ”*

## 7. SONUÇ

II. Dünya savaşının hayal kırıklıkları, savaşa karşı duyulan nefretle birlikte doğan tepkisel hareketlerle dünyada 1950-1960 yılları arası çok çalkantılı bir dönem yaşanır. Savaşla başlayan yıkım, siyasi, ekonomik ve sosyo-kültürel alanlarda farklı yapılanmalar oluşturur. Bu yıllar daha sonra ortaya çıkacak olan sanatsal ve kültürel değişimlerin habercisi olur.

Avrupa'da yaşanan sıkıntı ve baskılardan kurtulmak amacıyla ülkelerini 1940'lerden itibaren terk etmeye başlayan, özgürlük arayışı içerisinde olan bilim ve sanat adamları Amerika'ya yerleşmeye başlar. Avrupa sanat anlayışı, Amerika'nın daha zgr dünyasıyla birleşerek Amerika'da dünyayı etkileyecek köklü değişikliklerin ortaya çıkmasını sağlar. Sanatsal alanda Dadacı, Sürrealist ve Kübist akımların etkisinde dünyada New York merkezli soyut eğilimler ortaya çıkmaya başlar. Savaş sonrası politik kargaşaların halk hareketlerinin olduğu bir dönemden 1960'ların dünyasına bir geçiş olur.

Türkiye'de ise Osmanlı hanedanlığından gelen bir yaklaşımla devlet sanatın tek destekleyicisi ve resim alıcısı olur. Bu destek Osmanlı hanedanının portre, manzara, ölüdoğa ve minyatür ağırlıklı olarak saraylarının duvarlarına yaptırdıkları halktan kopuk bir sanat anlayışını içerir.

Cumhuriyet'in ilanından sonraki yıllara gelene kadar aynı anlayış bireysel girişimleri de kapsayarak 1950'lere kadar gelir. 1950'lerde başlayan sanatsal hareketlenme ve plastik sanatlarda kendi kültürünü evrensel değerlere taşımanın kaygılarını hisseden Türk sanatçılar da figüratif biimlendirmelerden soyut arayışlara kadar farklı arayışlara girerler. Batı sanat ortamında 1950'lerde soyut sanat ve 1960'larda ortaya çıkan Pop Art'la birlikte başlayan biçimsel arayışların, Türk plastik sanatçılarında 1970'lere doğru görüldüğü söylenebilir. Bu yıllarda Türkiye, kolay ayak uyduramadığı çok partili bir döneme girer. 1950'li yıllarda iktidara gelen Demokrat Parti tüm enerjisini batılı ülkeler ve özellikle de Amerika'yla ekonomik ilişkileri güçlendirmeye yöneltirken sanatsal alandaki girişimlere pek ilgi göstermez. Bununla birlikte Demokrat Parti' nin başlattığı bu girişimler Türkiye'den yurtdışına gitme olanaklarını kolaylaştırır. Gerek sanatçıların bireysel girişimleri, gerekse kazanılan devlet burslarıyla Türk sanatçılar Batılı ülkelerde sanatsal gelişimlerine devam ederler.

II. Dünya savaşı sonrasında Batı sanat ortamında Dada çıkışlı yeni akımlar yaratılırken Amerika'da endüstriyel alanda faaliyet gösteren sanatçıların sanat dünyasına girmesiyle Amerika, “*Sanatın geçmişi Avrupa’da ise geleceği Amerika’da olacaktır*” inancını kanıtlarcasına 1950’lerde modern akımların öncüsü olur. Bu zaman dilimi dünyada her alanda çeşitli hareketlerin yaşandığı bir dönemdir. Sosyolojik açıdan bakıldığında savaş sonrası, kurallardan ve geleneklerden kurtulma, sosyal düzene ve sistemin işleyişine duyulan nefret, ruhsal ve bedensel çöküş, sanatçıları farklı arayışlara iter.

1950’lerde edebiyat ve kültür alanında Amerika’da çağdaş sanayi toplumunun değerlerini reddeden iyi programlanmış bir isyan olarak *beat generation* ortaya çıkar. 1960’larda gene Amerika’da Vietnam savaşına karşı duyulan nefretle birlikte doğan, toplumdaki askeri sistemden, aile yapısına, ülke yönetimine kadar her türlü baskıdan kurtulmak isteyen, kendilerini *hippie* olarak adlandıran gençlerin özgürlük arayışını ve sanayi toplumuna düşmanlığı temel alan başka bir hareket tüm dünya gençliğini etkisi altına alır.

Aynı yıllarda sanatsal alandaki gelişmelere bakıldığında kökeninde Marcel Duchamp’ın fikirlerinden yola çıkarak, İngiltere ve Amerika’da eş zamanlı olarak beliren, Amerikan kökenli görsel iletişim araçlarının ve modern tüketici kültürünün değerlerini yansıtan Pop Art ortaya çıkar. Geleneksel resim anlayışını ve tekniklerini geri plana iterek kent yaşamını ve endüstriyel nesnelere sanatsal bir konuma getirmesi ve kabul ettirmesiyle bir anlamda devrimci bir özellik taşır.

Türkiye ise uzun yıllar Batılı değerlerden farklı bir anlayışla gelişimini sürdürürken birdenbire Amerikan kökenli Pop Art anlayışının Türk plastik sanatında kabul görmesi çok kolay olmaz. Bugün Türk plastik sanatçılarının sanatsal süreçlerinde birden fazla eğilimlerinin olduğu düşünülürse, onları kesin çizgilerle belli akımlara ait gibi sınıflandırmak olanaksızdır. Ancak gençlik yılları 1950-1960’lara denk gelen, yurtdışı görmüş öğrencilikten yeni çıkmış genç Türk ressamlarının yabancı ülkelerde tüm dünyayı etkileyen sanatsal ve sosyolojik tepkilere tanık olmaları hiç şüphesiz bu sanatçıların birçoğu üzerinde Pop Art esprisi içinde yansımalar yapmıştır.

## KAYNAKÇA:

Altan, Ö. , 1989, *Özdemir Altan*, Derimod Kültür Merkezi Yayınları Retrospektif Sergisi Katalogu, İstanbul.

Archer, M. , 1997, *Art Since 1960*, Thames & Hudson, London

Aslıer, M., Özsezgin, K. , 1989, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi(4)*, Tıglat Yayınları, İstanbul

Baykam, B. , 1990, *Boyanın Beyni*, Genç İşadamları Derneği, İstanbul

Beykal, C. , 1991, *Altan Gürman*, Derimod Kültür Merkezi Yayınları, Retrospektif Sergisi Kataloğu, İstanbul

Büyükişleyen, Z. , 1991, *Türk Resminde Ankaralı Sanatçılar*, Sanat Yapım Yayınları, Ankara

Büyük Larousse, 1986, Milliyet Yayınları, İstanbul

Clark, G. , 1984, *American Ceramics 1876 to the Present*, Abbeville Press Publishers, New York

Cooper, E. , 1988, *A History of World Pottery*, London

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul

Ersoy, A. , 1998, *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950 den 2000 e)*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul

Eroğlu, Ö. , 2000 Eylül, *Özdemir Altan*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul

Germaner, S. , 1997, *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

Gombrich, E. H. , 1980, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul

Honnet, K. , 2000, *Andy Warhol*, Köln, New York, Taschen

James, J. , 1996, *Pop Art*, Phaidon Press Ltd, London

Janson, A. F. , 1991, *History of Art*, Harry N. Abrams,Prentice Hall, New York

ed: Livingstone, M. , 1991, *Pop Art:an international perspective*, The Royal Academy of Arts, London

Lynton, N. , 1982, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul

Manhart, M. , Manhart, T. , *The eloquent object: the Evolution of American art in craft media since 1945*, The Philbrook Museum of Art, Tulsa

Osterwold, T. , 1991, *Pop Art*, Taschen, Köln, Benedikt

Özsezgin, K. , *Cumhuriyet 'in 75. Yılında Türk Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel yayın no:436, Cumhuriyet dizisi:20, İstanbul

Özsezgin, K. , 1982, *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi(3)*, Tıglat Yayınları, İstanbul

Ragon, M. , 1987, *Modern Sanat*, Cem Yayınevi, İstanbul

Renda, G. , Erol, T. , 1979, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi(1)*, Tıglat Yayınları, İstanbul

Smith, E. L. , 1989, *Art Today*, Phaidon Press Ltd, Oxford

Smith, E. L. , 1997, *Movements in Art Since 1945*, Thames&Hudson, London

Sözen, M. , Tanyeli, U. , 1992, *Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul

Tansey, R. G. , Kleiner, F. S. , 1996, *Gardner 's through the ages*, Fort Worth: Harcourt Brace College

Tansuğ, S. , 1995, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul

Turani, A. , Berk, N. , 1979, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi (2)*, Tıglat Yayınları, İstanbul



Türkçe Sözlük,1983, Türk Dil Kurumu, Ankara

Warhol, A. , 1975, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, New York

Yapımcı-yazar: Jeff Swimmer, yardımcı prodüktör: Liz Soriano, Editör: Rachel Reichman, Araştırmacı: Erin Lindsay, 1996, *Andy Warhol- Sınırda bir Yaşam, (Andy Warhol- A Life on the edge )*, A&E Television Network, New York

## MAKALE

Giray, K. , 2003, “Türk Resminde Evrensellik Sorunu”, Plastik Sanatlar Dergisi(3), Antik Sanat Eserleri Tic. Ltd. Şti, İstanbul, syf: 27

Özsezgin, K. , 2002, “Türkiye’de Sanata Baskı ve Sansürün Süreçsel Oluşumuna İlişkin Gözlemler”, Plastik Sanatlar Dergisi(1), Antik Sanat Eserleri Tic. Ltd. Şti, İstanbul, syf: 35

Yüksel, N. , 2003, “Türk Plastik Sanatlarında Değişen Değerler”, Plastik Sanatlar Dergisi(3), Antik Sanat Eserleri Tic Ltd. Şti, İstanbul, syf: 33

## ŞÖYLEŞİ

Mahir Güven ile 14. 11. 2003, sanatçının atölyesinde karşılıklı görüşme.

Zahit Büyükişleyen ile 18. 11. 2003, saat 10. 00 ‘da Yeditepe Üniversitesi’nde karşılıklı görüşme.

Kaya Özsezgin ve Zahit Büyükişleyen ile 11. 12. 2003 , saat 13. 00’de Yeditepe Üniversitesi’nde karşılıklı görüşme.

Özdemir Altan ile 11. 12. 2003, saat 10. 30’da Yeditepe Üniversitesi’nde karşılıklı görüşme.

Özdemir Altan ile 25. 12. 2003, saat 10. 00'da Yeditepe Üniversitesi'nde karşılıklı görüşme.

Mahir Güven ile 25. 12. 2003, saat 16. 00 sanatçının atölyesinde karşılıklı görüşme.



## ÖZGEÇMİŞ

### Defne Yasak

#### Eğitim:

Lise: 1985-1988 Kadıköy Anadolu Lisesi

Lisans: 1990-1994 Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Seramik- Cam Anasanat Dalı

Yüksek Lisans: 2002-2004 Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İşletme  
(Sanat Yönetimi) Programı

#### İş Tecrübesi:

2003- Özel Pera Güzel Sanatlar Lisesi

2000-2003 Özel TED İstanbul Koleji

1997-2000 Beş yıldızlı otellere porselen tasarım, üretim ve satış. (The Marmara  
İstanbul, The Marmara Bodrum ve İstanbul Merit Antique Otel)

1996-1997 Aslan Adıgüzel İnşaat ve Dekorasyon Şti.