



**POP SANATININ GÜNÜMÜZ
HEYKEL SANATINA YANSIMASI**

Özkan KAPLAN

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Anabilim Dalı
Prof. Dr. Mustafa BULAT
2018
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANABİLİM DALI**

Özkan KAPLAN

POP SANATININ GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINA YANSIMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİ
Prof. Dr. Mustafa BULAT**

ERZURUM - 2018



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "**POP SANATININ GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINA YANSIMASI**" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
 Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
 Tezimim ... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

22.06.2018

Özkan KAPLAN






T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Prof. Dr. Mustafa BULAT danışmanlığında, Özkan KAPLAN tarafından hazırlanan bu çalışma 22/06/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Heykel Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Prof. Dr. Mustafa BULAT	İmza	: 
Jüri Üyesi	: Dr. Öğr. Üyesi Nurtaç ÇAKAR	İmza	: 
Jüri Üyesi	: Dr. Öğr. Üyesi Önder YAĞMUR	İmza	: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 22/06/2018

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİMLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1
I. POP SANATININ GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINA YANSIMASI.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM**SANAT VE MODERN SANATIN DOĞUŞU**

1.1. SANAT VE MODERN ÖNCESİ SANAT	5
1.2. MODERN SANATIN DOĞUŞU	7
1.2.1. Empresyonizm (İzlenimcilik).....	8
1.2.2. Fovizm.....	11
1.2.3. Primitivizm (İlkelcilik).....	12
1.2.4. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk).....	13
1.2.4.1. Die Brücke	15
1.2.4.2. Der Blaue Reiter	17
1.3. 20. YÜZYILIN ÖNEMLİ SANAT OLAYLARI	18
1.3.1. Picasso ve Kübizm	18
1.3.2. Endüstrinin Estetiği ve Fütürizm.....	22
1.3.3. Estetiğin Sonu ve Dadaizm	25
1.3.4. Marcel Duchamp	27
1.3.5. Soyut Ekspresyonizm	32
1.4. POPÜLER SANAT ANLAYIŞLARI	34
1.4.1. Pop Sanata Doğru: Jasper Johns ve Robert Rauschenberg	34
1.4.2. Minimalist Sanat.....	39
1.4.3. Kavramsal Sanat	47

İKİNCİ BÖLÜM**GÜNÜMÜZDE POP SANATIN ETKİLERİ**

2.1. POP SANAT KURAMI	51
------------------------------------	-----------

2.2. POP ART	52
2.3. POP SANAT'IN ORTAYA ÇIKIŞI VE ETKİLERİ.....	58
2.4. GÜNÜMÜZ POP ART SANATÇILARI	63
2.4.1. Richard Hamilton	63
2.4.2. Andy Warhol	65
2.4.3. Lawrence Alloway.....	67
2.4.4. Roy Lichtenstein.....	69
2.4.5. George Segal	71
2.4.6. Claes Oldenburg	73
2.4.7. Allen Jones	76
2.4.8. Takashi Murakami.....	78

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜNÜMÜZ TÜRK POP ART SANATÇILARI VE ÇALIŞMALARIM

3.1. GÜLSÜN KARAMUSTAFA	80
3.2. ALTAN GÜRMAN	81
3.3. NUR KOÇAK.....	82
3.4. ÜMİT BİLGEN	83
3.5. KİŞİSEL DENEYİMLER	84
3.5.1. Metal Çalışmalar	85
3.5.2. Alçılı Sargı Bez Tekniği ile Yapılan Çalışmaları.....	87
3.5.3. Ahşap ve Metal Figür Çalışmaları.....	91
3.5.4. Alçı Sargı Bez Tekniği ile Tuval Üzerine Soyut Çalışmalar	93
SONUÇ.....	96
KAYNAKÇA	98
ÖZGEÇMİŞ.....	102

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

POP SANATININ GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINA YANSIMASI

Özkan KAPLAN

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mustafa BULAT

2018, 102 sayfa

Jüri: Prof. Dr. Mustafa BULAT

Doç. Dr. Önder YAĞMUR

Dr. Öğr. Üyesi Nurtaç ÇAKAR

Pop Art ya da Pop Sanat günümüzün önemli sanat akımlarından biridir. 1960'lı yıllarda kavramsal sanat etkinlikleriyle birlikte kendine has bir akım olarak meydana gelmiştir. Bir bakıma modern sanatın içerisinde “sanatın sonu” tartışmaları içerisinde en çok adı geçen sanat akımlarından biridir. Bu bakımdan konunun araştırması bir bakıma modern sanatın da araştırması anlamına gelmektedir.

Öncelikle modern sanatın ortaya çıkışı ele alınarak, pop sanatı hazırlayan koşullar hakkında incele yapıldı. Modern sanat akımlarının pop sanatının ortaya çıkmasındaki etkileri sorgulanarak, konuya hem teorik hem de pratik nedenler bağlamında yaklaşıldı. Önemli Pop Art sanatçılarına yer verilmeye çalışıldı. Günümüzde ki etkileri sanat eserleri ve sanatçılar üzerinden değerlendirildi.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Modern Sanat, Pop Art, Pop Sanat, Postmodern Sanat.

ABSTRACT

MASTER THESIS

**THE REFLECTION OF POP ART TO THE CONTEMPORARY SCULPTURE
ART**

Özkan KAPLAN

Advisor: Prof. Dr. Mustafa BULAT

2018, page: 102

Jury: Prof. Dr. Mustafa BULAT

Assoc. Prof. Dr. Önder YAĞMUR

Assist. Prof. Dr. Nurtaç ÇAKAR

The Pop Art is one of the important art movements of the present day. In the 1960s, it became a unique movement with the activities of conceptual art. Pop Art is one of the most mentioned art movements in the “end of art” debate in contemporary art. In this respect, research on the subject means a search for modern art.

Firstly, the emergence of modern art and the conditions that prepared pop art has been examined. The effects of the emergence of pop art in the contemporary art movements has been questioned and the subject is studied in terms of both theoretical and practical reasons. Important Pop Art artists are tried to be included. Today’s influences of pop art are evaluated over art works and artists.

Key Words: Art, Modern Art, Pop Art, Pop Art, Postmodern Art.

RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1.** Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, Tuvale Yağlıboya, 244x234 cm, 1907. 19
- Resim 2.** Pablo Picasso, Gitar, Ceret, 31 Mart sonrası, 1913. Pastel kağıdı kara kalem, mürekkep ve mavi kağıt üzerine tebeşirle yapılp bez pano üzerine yerleştirilmiştir, 66.4x49.6 cm. Modern Sanat Müzesi, New York. 20
- Resim 3.** Umberto Boccioni, Boşlukta Süreklilik, 1913, Bronz, 111,2 x 88,5 x 40 cm, The Museum of Modern Art, New York..... 23
- Resim 4 :** Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Hazır-Nesne, Yüksekliği 61 cm. 29
- Resim 5 :** Marcel Duchamp, Bekarların Çıplak Bıraktığı Gelin, Eşit, 1915-23. Çift cam arasında yağlıboya ve folyo, 2 .78 x 1.76 m. Philadelphia Sanat Müzesi (Katherine S. Dreier'in Vasiyeti). 30
- Resim 6.** Jasper Johns, Üç Bayrak, 1958. Tuval üzerine enkaustik, 78.4x11 5 cm. Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York (Gilman Vakfı, A.Ş.'nin 50.Yıl Armağanı, Lauder Vakfı, A. Alfred Taubman)..... 35
- Resim 7.** Robert Rauschenberg, Monogram, 1959. Doldurulmuş koç, otomobil lastiği,kolaj ve akrilik ile yapılmıştır, 1.22x1.83x1.83m. Moderna Museet, Stockholm..... 37
- Resim 8.** Robert Rauschenberg, Retroaktift, 1964. Tuval üzerine yağlı boya ve ipek baskı, 2.13x1.52 m. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut (Susan Morse Hilles'in Armağanı). 38
- Resim 9.** Frank Stella, Tuxedo Park Yol Ayrımı, 1960. Tuval üzerine mine boyası, 3.1x1.87m. Stedelijk Van Abbe Müzesi, Eindhoven, Hollanda. 40
- Resim 10.** Donald Judd, Leo Castelli Galerisi Enstalasyonu, New York, 1966. Rudolph Burkhardt'ın fotoğrafı. 41
- Resim 11.** Carl Andre, Denkliker, 1966. 120 Ateş Tuğlası, 12.5x274x57cm. Saatchi Koleksiyonu, Londra..... 42
- Resim 12.** Dan Flavin, 25 Mayıs Diyagonali, 1963, (Constantin Brancusi'ye), 1963. Sarı floresan ışığı. 244 cm köşeden köşeye uzanmış. Dia Sanat Vakfı. 44
- Resim 13.** John Mccracken, San Piramit, 1965. Karışık teknik. "Minimal bir gelecek? Objeler olarak sanat 1958-1968" sergisinde sergilenmiştir.

Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles at California Plaza, 2004. David Zwirner Galerisininizniyle, New York.....	45
Resim 14. Richard Hamilton, Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Çekici Kılan Nedir? 1956. Kolaj, 26x23.5 cm. Kunsthalle, Tübingen.....	54
Resim 15. Claes Oldenburg, Dev Hamburger, 1962. Köpükle doldurulmuş boyalı yelken bezi, 1.32x2.13 m. Omario Sanat Galerisi, Toronto.....	55
Resim 16. Arman, Beyaz Orkide, 1963 (1963'te Essen'de Beyaz bir MG Marka arabanın patlatılması), 2.5 x 5.1 x 1.3 m. Denyse Durand-Ruel Arşivi.	57
Resim 17. Richard Hamilton, Interior II, 1964, Tate Modern, London.	64
Resim 18. Andy Warhol, Yirmi Beş Renkli Marilyn, 1962. Tuval üzerine akrilik, 2.08x1.67 m. Fort Worth Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu (Benjamin J. Tillar Vakfı, Vernon Nikkel koleksiyonundan satın alınma, Clovis, New Mexico, 1983).	66
Resim 19. Lawrence Alloway, Six Painters and the Objec, 1963.	68
Resim 20. Roy Lichtenstein, Büyük Resim No. 6, 1965. Tuval üzerine akrilik, 2.34x3.28m. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.	69
Resim 21. Roy Lichtenstein, M-Maybe (Belki), 1965, Uvale Sanayi Boyası, 152x152cm., Museum Ludwig, Cologne, Germany.	70
Resim 22. George Segal, "Man on a Bicycle", Stedelijk Museum, 1964.	71
Resim 23. George Segal, Depression Bread Line (Depresyon Ekmek Sırası), Bronze, Crystal Bridges Museum of American Art, 1991.	72
Resim 24. Claes Oldenburg, The Street, 1960. Judson Gallery, New York.....	74
Resim 25. Claes Oldenburg, Floor Cake, 58.375 x 114.25 x 58.37cm, Modern Sanatlar Müzesi (MoMA), New York, 1962.....	75
Resim 26. Allen Jones, Refrigerator (Soğutucu), Levy Galerie, 2018.	77
Resim 27. Allen Jones, Prima Donna, Çelik, Yağlı Emaye İle Boyalı, 200 cm, 2008...	78
Resim 28. Takashi Murakami, The Pandas Say They're Happy (Pandalar Mutlu Olduklarını Söylüyor), 50x50cm., 2014.....	79
Resim 29. Gülsün Karamustafa, (1981), "Ya Rabbim Sen Bilirsin", Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 45.00x 65.00 cm.	80
Resim 30. Altan Gürman, 1967, İstanbul, "Montaj 5", Tahta Üzerine Selülozik Boya ve Dikenli Tel, 140x140x9 cm.	82

Resim 31. Nur Koçak, 1979, “Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesneler 3, tuval üzerine akrilik, 89x116 cm.....	83
Resim 32. Ümit Bilgen, Marlon Brando, 2016.....	84
Resim 33. Özkan Kaplan, At ve Arabası I, Metal,52x76x58 cm, 2004.	85
Resim 34. Özkan Kaplan, At ve Arabası II, Metal, 66x85x50 cm,2017.....	86
Resim 35. Özkan Kaplan, Tekerlek, Metal, 30x42x32cm 2017.....	86
Resim 36. Özkan Kaplan, Nal Toplayıcısı, Metal, 11x44x21cm,2017.	87
Resim 37. Özkan Kaplan, Sargı Beziyle Bisiklet, Hazır-nesne, Sargı Bezi, 100x135x48cm,2004.....	88
Resim 38. Özkan Kaplan, Sargı Beziyle Çanta, Hazır-nesne, Sargı Bezi, 24x22x9 cm,2016.	88
Resim 39. Özkan Kaplan, Çanta, Hazır-nesne, Sargı Bezi,24x22x9cm, 2016.....	89
Resim 40. Özkan Kaplan, Parmak, Alçı,150x60x50cm, 2004.	89
Resim 41. Özkan Kaplan, Pet Kutular, Hazır-nesne, Sargı Bezi, 2016.....	90
Resim 42. Özkan Kaplan, Ayakkabı Kalıbı, Hazır-nesne, Sargı Bezi,8x15x8cm, 2004.....	90
Resim 43. Özkan Kaplan, Parmak, Metal, 70x38x28 cm,2003.....	91
Resim 44. Özkan Kaplan, Büst, Ahşap, 65x29x20cm,2004.....	92
Resim 45. Özkan Kaplan, Figür, Metal,73x24x13 cm, 2004.	92
Resim 46. Özkan Kaplan, Alçı Sargı Bez Tekniği ile Tuval Üzerine Soyut-1, Sargı Bezi, 60x60 cm ,2017.....	93
Resim 47. Özkan Kaplan, Alçı Sargı Bez Tekniği ile Tuval Üzerine Soyut-2, Sargı Bezi,60x60 cm, 2017.....	94
Resim 48. Özkan Kaplan, Alçı Sargı Bez Tekniği ile Tuval Üzerine Soyut-3, Sargı Bezi, 60x60 cm,2017.....	94
Resim 49. Özkan Kaplan, Alçı Sargı Bez Tekniği ile Tuval Üzerine Soyut-4, Sargı Bezi,60x60 cm, 2017.....	95

ÖNSÖZ

Pop Art günümüzde çok fazla ilgi uyandıran bir sanat akımıdır. Modern sanatın önemli bir kolu olarak da görülebilir. Böyle bir konuyu araştırmak belli zorlukları olsa da güncel olması bakımından çok fazla yorucu değildir. Öncelikle konunun anlaşılması için genel olarak modern sanatın geneline göz atmak çok yararlı ve ufuk açıcı olacaktır. Bu nedenle çalışmamızda sürekli bu hususu dikkate alarak hareket ettik. Genel olarak ilgi alanım dahilinde olan bir konu olması nedeniyle çok fazla zorlanmadık. Ancak Pop Sanat alanında ülkemizde yeteri kadar kaynağın olmaması konuyu sınırlı tutmamıza yol açmıştır. Bu nedenle okuyucunun bu alanda karşılaşabileceği ve yararlanabileceği yararlı bir çalışma sunduğumuza inanıyorum. Umarım çalışmamız bu alandaki araştırmacılara gerekli desteği sunar.

Çalışmamın başlangıcından beri ve konu seçimi hakkında bana yardımcı olan, eleştiri ve desteğini eksik etmeyen tez danışman hocam sayın Prof. Dr. Mustafa BULAT'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum – 2018

Özkan KAPLAN

GİRİŞ

I. POP SANATININ GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINA YANSIMASI

Modern sanatı, klasik sanattan ayıran en önemli husus figürü algılama biçimidir, denilebilir. Ancak postmodern sanat, neredeyse kendinden önceki tüm sanat tarihini aynı kavramlarla tanımlar. Modern ve klasik sanat arasındaki fark çizgisi görünmeyecek denilecek kadar sönüktür. Empresyonizmden itibaren modern sanat olarak tanımlanan sanatı, hem klasik sanatın bir parçası hem de postmodern sanata doğru gelişme gösteren bir süreç olarak okunabilir.

Postmodern sanatın, bu bakımdan itirazı genel olarak sanatın tüm kabullerine yönelik bir itiraz olarak yorumlamak gerekir. Gerçekten de modern sanat akımları, en azından kavramsal sanatın doğuşuna kadar, yani yaklaşık olarak 1960'lı yıllara kadar temel olarak modern öncesi sanatla çok büyük derece ayrımlar yaşamamıştır. Modern sanat da klasik sanat gibi figüre ve güzel idesine bağlı kalmıştır denilebilir. Sanat modern çağda da figürlerin güzelliğine bağlı kalmıştır. Bunun da ötesinde modern sanatta halen daha el becerisinin düşünsel yaratıcılığın önünde olduğu savlanabilir. Sanat bir beceriye bağımlı kaldıkça ister istemez zanaatsal yetenek üstün kabul edilecektir. Dolayısıyla düşünsel yaratıcılığın en önemli koşulu, zanaatsal bir yetenek olmak zorundadır. Ancak sanat için asıl büyük değişim, var olan malzemeye biçim vermek değil, hazır bulunan nesnelere yaratıcı bir kompozisyon ile yeniden anlamlandırmak olmuştur. Bunun ilk örnekleri Duchamp ve Dada hareketiyle ortaya çıkmıştır. Bu çıkış sadece malzemedeki değişime değil, aynı zamanda sanata dair değerlerin de değişimine önayak olmuştur.

Popüler sanatın terim olarak güncel olana yaptığı gönderme, ilk olarak zamana dair bir belirlememiş gibi duruyor. Ancak Pop Sanatı, teknolojinin gelişmesiyle birlikte, el becerisinin sanatsal değerini yitirmesine yol açıp zihinsel yaratıcılığın merkezileştiği bir tavır olarak algılamak gerekir. Bu yüzden çoğu kişi Duchamp'ın ilk olarak hazır nesnelere kavramsal çalışmalar ürettiği çıkışlarını güncel sanatın ilk teşebbüsleri olarak görür. Bu tavır her nesnenin doğru bir bağlamda sanatsal bir ifadeye kavuşabileceğini gösteriyordu. Her hazır nesne, modern yaşamın bir sembolik bir kesitini ifade ediyordu. Bu durumda sanatçı bu kesitleri kavramsal bir bağlamda bir

araya getirdiğinde sadece bir tavır sunmuş olmuyordu, aynı zamanda derin bir yaratıcılık da sergiliyordu. Aslında bu süreç sanatsal alanların geçişgenliğini de doğuruyordu. Bu süreç Happening ve Fluxus deneyimleriyle Performans sanatının gelişmesine kadar devam eder. Böylece resim, heykel, performans ve senaryonun birlikte olduğu yeni akımlar ortaya çıkacaktır.

Ancak Pop Sanat'ın kendine özgü bir alanı olduğunu da göz ardı etmemek gerekir. Pop Sanat, sanatsal biçimlerin sınırlarına bağlı kalmıştır, denilebilir. Duchamp'ın Pisuarı ya da Kırık Kolun Öncesi adlı eserleri birer heykel midir? Ya da Andy Warhol'un konserve kutularını hangi sanat alanına yerleştirebiliriz? Belki de Pop Sanat ürünlerinin çoğu resim sanatının nadide örnekleri gibi düşünülebilir. Fakat çıkış noktasının heykelin sabit mekanda yarattığı anlamın sanatsal değerine sadık kalan bir tavır olarak da yorumlanabilir. Hazır nesnelerin ya da reklam ve film afişlerinin kullanımı Pop Sanat'ın en ayırt edici özelliklerinden biridir.

Tüm bu soruların cevabı çalışmanın tümüne hakim kılınmaya çalışıldı. Bu nedenle öncelikle modern sanatın yaşadığı dönüşüm bağlamında ele alınması öncelikli konu oldu. Çünkü Pop Sanat'ın kökleri modern sanatın çıkışından itibaren yaşanan tartışmalarda barınmaktadır. Şüphesiz modern sanatın en büyük kırılması olarak Ekspresyonizm ortaya çıkması olarak tarif edilebilir. Ekspresyonizm sanatta yaratıcılığın psikolojik kökenlerine dair işaretler sunmaktadır. Bu sanat olayı günümüze kadar olan sanatsal düşüncelerin adeta çatısını oluşturmaktadır. Ekspresyonizm, sanatsal değer, figürün etrafında biriken ve onun parıltılı görüntüsüne yapışmış duyu öğeleri olmadığı, tam aksine derin bir kavrayışla sanatsal fenomenin duyum ötesi yaratım sürecini oluşturan bilinç olayları olduğunu önermektedir. Bu tavsiye güncel sanatın temel eğilimine yön vermiştir, denilebilir.

Pop Sanat, modern sanat açısından bir kırılmayı ifade ediyorsa, mutlaka bunun öncesine değinmek gerekiyor. Özellikle figürün, temsili olarak sanatta parçalanmasını modern yaşamın insan bilinci üzerindeki yıkıcı etkisi olarak düşünmek gerekir. Kübizm bu anlamda ekspresyonist eğilimin en radikal duruşunu sergilemiştir. Endüstrinin gelişmesi ve sürekli gelişmeye meyilli olması, fütürist akımın temel dayanağı olmuştur. Fütürizm de tıpkı Kübizm gibi doğanın yeniden kurgusunu yaparken gelişen geometri bilgisini referans almıştır. Bu tavırlar sadece şimdiki zamanın gerçekliğini

yansıtmıyordu, aynı zamanda geleceğin neler getirebileceğine dair öngörüler paylaşıyordu. Ancak her şeye rağmen yirminci yüzyıl yıkımlar ve çalkantılar çağı olarak görülmüştür. Bu yüzden değer tartışmalarının daha özgürce tartışıldığı bir dönemdir. Sanat hem bugünü hem de geleceği aynı oluşum içerisinde gösterecekse, güncel ya da geleneksel değerlere bağlı kalması düşünülemezdi. Dada hareketini biraz da bu açıdan değerlendirmek gerekir. Bu dönem artık figüre bağlılığında da yavaş yavaş zayıfladığı bir dönemdir. Ekspresyonizm bile artık, daha soyut bir zemine doğru ilerlemeye başlamıştır.

Soyut ekspresyonist tavrın gelişmesi, beraberinde renk ve hareketin sınıflandırmasını da doğurmuştur. İşte bu noktada Pop Sanat'ın giderek belirginleşen yüzü ortaya çıkmaktadır. Minimalizm ve Kavramsal Sanat'ın giderek kendi içerisinde popüler unsurlar barındırdığını görmek mümkündür. Ayrıca Pop Sanat ikonografi ile de bağlantılıdır. Film ve reklam afişlerin kitleler üzerindeki etkisi, toplum üzerinde hayranlık uyandıran ikonların yeri Pop Sanat'ta hiç eksik olmamıştır. Görülecektir ki, günümüz sanatçıların çalışmalarında da bu öğeler fazlasıyla vardır. Tüm bu konuları açıkladıktan sonra çalışmanın üçüncü bölümünde Pop Sanat'ın kuramsal temelleri ve sanatsal etkinliklere olan etkileri irdelenmiştir. Bu kısım ayrıca Pop Sanat'ın diğer sanat ekolleriyile olan bağlantısı vurgulanarak verilmiştir. Genel olarak teorik altyapısının nasıl şekillendiği üzerinde durulmuştur. Dördüncü bölümde Pop Sanat'ı günümüz sanatçıları üzerinde bir değerlendirmesine yer verilmiştir. Ele alınan sanatçıların çoğu halen yaşayan ve sanatsal etkinliklerde bulunan kişilerdir. Belki de çalışmanın merkezi yeri bu bölümdür. Çünkü bu bölümde ele alınan sanatçıların sanatsal tavırları ve çalışmanın başlığında vurgulanan Pop Sanat etkilerine ayrıntılı olarak yer verilmiştir. Bu bölümde incelenen sanatçıları günümüzün en önemli Pop Art sanatçılarıdır. Zaten Pop sanatın kendisi de günümüze ait bir ekoldür. Ayrıca Pop Sanat'a dair ileriye yönelik öngörülerde bulunulmaya çalışılmıştır.

Son bölümde Pop Sanatı'nın Türkiye'deki etkileri ve Pop Sanat'la uğraşan bazı sanatçılara yer verilmiştir. Özellikle genç sanatçılarımız üzerindeki Pop Sanat etkileri incelenmiştir. Ele alınan sanatçıları hepsi halen yaşayan sanatçılarıdır. Bu sebeple ele aldıkları konular güncel sorunlar arasından seçilmiştir. Türk sanatçıları arasında giderek artan Pop sanat ilgisi, Türk sanatının küresel sanat akımlarıyla güçlü bir bağ oluşturmasını sağlamıştır. Bu konu belli başlı Pop sanatçılarımızın önemli eserleri

incelenerek ortaya konulmaya çalışılmıştır. Dünyadaki diğer Pop Sanat eserleriyle karşılaştırılarak aralarındaki etkileşim olabildiğince vurgulanmıştır. Ayrıca Pop sanat bağlamında değerlendirilebilecek çalışmalarımız hakkında bilgi verilmeye çalışılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT VE MODERN SANATIN DOĞUŞU

1.1. SANAT VE MODERN ÖNCESİ SANAT

Sanat, düşünce tarihinin en çok tartışılan kavramlarından biridir. Gerek felsefi bir problem olarak estetiğin anlamı, gerekse sanat tarihi açısından neyin sanat olabileceği konusu hakkında ileri sürülmüş görüşler günümüzde önemli bir külliyat oluşturmuştur. Sanatla ilgili tanımlarda gözden kaçmaması gereken önemli bir husus vardır; eğer sanatla ilgili bir tanımla karşılaşılıyorsa, bu tanımın yapıldığı zamanda sanat eseri olarak görülen üretimlerin çeşitliliği dikkate alınmalıdır. Çünkü yapılan tanımın anlamı, o anki sanat ürünlerinin çeşitliliği ile sınırlıdır. Dolayısıyla sözü geçen tanım sanata ait bir teori mi, yoksa bu cümle sadece bir gözlemin ifadesi mi? Böyle bir tartışma sanat tarihine bakıldığında sanat olarak değerlendirilen nesne ve olayların değişmesiyle alakalıdır.

Platon¹ eğer günümüzdeki sanat çeşitliliğine tanık olsaydı, muhtemelen sanatın sadece bir taklit olduğu düşüncesinden vazgeçerdi. Şimdi günümüz sanat dünyasına göre yapılabilecek her tanıma aynı nedenden dolayı şüpheyile bakmak gerekir. Söz konusu heykel sanatı olduğunda da bu durum değişmemektedir. Heykel sanatının tarihine bakıldığında da günümüze kadar pek çok değişime maruz kalmıştır. Gombrich, “Sanatın Öyküsü” adlı çalışmasında “*hangi amaçla yapıldığını bilmediğimiz sürece, geçmişin sanatını anlayamayız*” der (Gombrich, 2009: 39). Gombrich burada bir sanat eserini döneminin geçerli kriterlerine göre değerlendirmek gerektiğini tavsiye etmektedir. Çünkü sanat eserini ontolojik olarak oluşturan nedenlerden biri *ereksel* nedendir. Bir nesnenin ereği, yani hangi amaçla yapıldığının cevabı, yapıldığı zamana ait bir problemi ifade etmektedir.

Sanat hakkında evrensel bir tanıma ulaşmanın günümüzde mümkünmüş gibi görünmemesinin en önemli nedenlerinden birisi modern ve öncesi sanat olarak bir ayrıma gidilmiş olmasıdır. Modern öncesi sanatın gerçek anlamda özetini Rönesans sanatçısı Leon Battista Alberti “bir resme bakmakla resmin gösterdiği şeye bir

¹ Platon: İlkçağ Yunan filozofu, Devlet adlı eserinin Onuncu Kitap’ında sanat ile ilgili mimesis teorisini karakteri Sokrates’in ifadeleriyle açıklar.

pencereden bakmak arasında görsel açıdan hiçbir fark olmamalıdır” sözleriyle yapmıştır (Danto, 2015: 17). Bu sözler ideal temsil biçimine ait bir görüş bildirmektedir. Üstelik bu görüşten hareketle Rönesans ve öncesi sanatı hakkında evrensel geçerliliği olan bir tanım yapma imkanı doğuyor. Bu tanım gerçeklik ve başarılı bir temsil arasında hiçbir farkın olmadığını söylemektedir.

Modern öncesi sanatın bağlı olduğu kurallar bir bakıma Alberti Kriterleri olarak tanımlanabilir. Ancak Alberti'nin önerdiği kriterler kendisinden sonraki dönem de geçerli olmuştur. Bu tarihi 19.yüzyıl sonlarına 1895 yıllarına kadar çekmek mümkündür. Bu dönemde özellikle fotoğrafın gelişmesi, daha doğrusu sanatsal bir etkinliğe dönüşmesi teknolojinin sanatsal etkinliklerde rol almasının bir ön adımı olmuştur. Fotoğrafta bir manzaranın olduğu gibi kağıda aktarılması modern öncesi sanatın kriterlerine uygundur. Ancak fotoğraf sanatsal etkinliğin belirleyici öğeleri arasında bakış açısını da eklemiştir. Bakış açısını (perspektif) fotoğrafta sadece bir teknik kural olarak değil, sanatsal anlama, sanatın kavramsal boyutuna kattığı anlam derinliği bağlamında düşünmek gerekir. Bu yüzden fotoğrafik görselin içerdiği tüm anlam bağlamlarının fotoğrafçının bakış açısını ustaca kullanmasıyla ilgilidir.

Portre, peyzaj, natürmort ve tarihsel resim gibi janrlardan (çığır, tür, tarz) oluşan klasik sanat hareketi gösterme imkanı sınırlıdır. Yansıtılan nesnenin hareket ettiği algılanabilir ancak, bu durum onun gerçekten hareket ettiğini görmek değildir. 1830'larda icat edilen fotoğraf makinesinin mucitlerinden sayılan William Henry Fox Talbot fotoğrafı “Doğanın Kalem” olarak tanımlıyordu. Işığın kağıda etkileşime geçmesini, doğanın ışık vasıtasıyla resim yapması olarak görüyordu. Başka bir fotoğrafçı Eadweard Muybridge, birbirine tuzak teliyle bağlı birkaç fotoğraf makinesi kullanarak koşan atların fotoğraflarını çekerek hareketin aşamalarını gösteren bir fotoğraf dizisi oluşturmuştur. Muybridge, “Hayvanların Hareketleri” adlı kitabına hareket halindeki hayvan ve insanların benzer fotoğraflarını koyarak, fotoğraf makinesinin çıplak gözle görülmeyen hareketleri göstermeye çalışmıştır. Bu nedenle fotoğraf makinesi, birçok sanatçı için doğayı daha keskin gözlerle görmeyi sağlayan bir araçtır (Danto, 2015: 18). Ancak hareketin ayrıntılarına dair bu keşif görsel olarak bulanık, anlaşılmayan görüntüler meydana getirmekteydi. Harekete dair daha çok ayrıntının görülmesi için sinematografik kameraların icadı ve kameranın içinde mekanik bir düzenle hareket eden film şeritlerinin ekrana yansıtılmasıyla mümkün oldu.

Sinematografik kameranın icadıyla sanat artık yeni bir sürece girdiği kesindi. Ancak teknoloji sanata yeni alanlar eklerken mevcut sanata da yeni ufuklar sunmaktaydı. Resim ve heykel gibi temel sanatlarda yeni akımlarla beraber mevcut sanat yapma biçimlerinde de farklılıkların ortaya çıkmaya başladığı görülmektedir.

1.2. MODERN SANATIN DOĞUŞU

Modern sanat kendi tanımlamasını modernizm ve akıl çağı kavramlarının dışında yapar. Bu nedenle modernizm ve modern sanat zaman olarak aynı döneme denk gelmemektedir. Yine bu sebepten ötürü Empresyonist sanatın modern sanata dahil bir süreç olup olmadığı da tartışmalı hale gelmektedir. Empresyonizm içeriğine bakıldığında ve empresyonist olduğu düşünülen sanatçıların eserleri incelendiğinde aslında modern sanatın bir hazırlık süreci gibi durmaktadır. Empresyonizm bir bakıma gelenekten kopuşunun ve Alberti kriterlerinin zamanla terk edilmesinin ifadesidir. Zira Alberti kriterleri, modern çağa ait olup modern sanata ait olmayan bir anlayışı temsil eder. Aynı zamanda Empresyonizm, modernizmin asıl tamamlayıcısı olan Ekspresyonist sanatın beslendiği yatağın içerisinde fovizm ve primitivizmle eş değer eserler meydana getirmiştir. Bu eşdeğerlik sanatsal bir değer ölçüsü olarak görülmemesi gerekir, yeni üslupların birbirine olan benzerlikleri bakımından değerlendirilmesi gerekir.

Modern sanat ve sonrasında gelişen tüm gelişmelere “temsilin bunalımı” gibi bir başlık konulabilir. Çünkü İzlenimcilik ile başlayan modern sanat öncüleri temsil üzerine bir tartışmayı başlatmıştır. İzlenimcilik modern sanatın halen daha bir nebze figüre bağlı olduğu, klasik sanat anlayışının tamamen terk edilmediği, ancak yeni üslup arayışlarının da gözle görünür olduğu bir geçiş sürecini ifade etmektedir. Ama her zaman ve her yerde modern sanatın başlangıcı olarak Empresyonizm kabul edilir. Ancak Empresyonizm’in modern sanatı başlattığına dair iddiaya geçmeden önce modern sanatın hangi zorunlu sebeplerden dolayı ortaya çıktığına değinmek daha faydalı olacaktır.

Klasik sanat geleneğinin artık sanatçılar için yetkinliğe ulaştırabilecek bir kılavuz olmadığı inancı, tarihsel araştırmalara karşı gelişen yoğun ilgi sonucu giderek artmaya başladı. Üslup konusu giderek ön plana çıkmaya başlayınca sanatın kendini anlatma

sorunu yaygın bir tartışmaya dönüştü. Sanatçının kendi iç dünyasını sanatının ruhuna işlemesi ve konusu olması için yeni üslup örneklerine gerek duyulur hale geldi. Bu arayış Romantizm denilen süreçlerin içerisinde devam etti. Bu süreç Fransız ve Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkardığı demokratik ve liberal toplum düşüncesini içerdiği gibi Rousseau'nun uygar toplumun değerlerini reddetmesini de içermektedir. Öte yandan Beethoven'in geleneksel biçimlerle uyum ve üslup kurallarını ve Wordsworth'ün şiir malzemesi olarak halk dilini tercih edip kent dilini reddetmesini, Goethe ve diğerlerinin sanat yapının kaynağının dış etken ya da dürtü olmayıp bilinçdışı olduğunu söylemesini içeren bir dönem izledi (Lynton, 2009: 13).

Modern Sanat'ın ortaya çıkmasının nedenlerinden biri de tıpkı modernizm gibi tarihselciliğe karşı olan merakın olmasıdır. Rousseau'nun ilkel toplumlara olan ilgisi, psikanalitik düşünceyle birlikte antropolojiye ilgi duyulması sanatta eskiye dair dokuların yeni formlarla ortaya çıkmasına neden olmuştur. Eski sanat bir yenilenme kaynağı olarak görülmüş olup bir bakıma sanatta Rönesans sürecine katkı sunmuştur. Gelenek modern çatışması görünürde şiddetli bir mücadele olarak algılansa da Rönesans ruhuna uygun olarak yeni üretimler için ilham edinme işlevine sahiptir.

Gelenekçi akımların bile geleneksel sanat anlayışını aşan konu ve anlatım alanına ulaşmaya çalışması yeni sanatsal arayışların en önemli dayanağı olmuştur. Herkesin üzerinde anlaştığı yeniye ulaşma düşüncesi modern sanat olarak gelişecek dönemi hızlandırmış denilebilir. Romantizmde de hem bu arayışı hem de gelenekten kopuşu sağlayacak, geleneğe karşı çıkan davranışları haklı çıkaracak özellikler vardı (Lynton 2009: 14). Aynı zamanda, bu davranışlarını haklı gösterecek bir sebep aramalarına da gerek yoktu. Öyle ki, yaratıcılığın ve sanatsal dehanın kurallara uyması beklenemez; sanatsal deha önceden saptanmış ölçütlerle değil, yeni ürettiği kurallarla üretim yapması beklenir.

1.2.1. Empresyonizm (İzlenimcilik)

Empresyonizm (İzlenimcilik) akımı modern sanatın öncü akımlarından bilinir. Paris'te ünlü fotoğrafçı Nadar'ın (1820-1910) kendi stüdyosunda "Adsız Sanatçılar Birliği" adı altında bir araya gelen otuz sanatçının resmi sanat salonlarına alternatif olarak hazırladıkları sergiyle İzlenimcilik adı duyulmaya başlanmıştır. Bu akım ismini

sergide sergilenen Claude Monet'in (1840-1926) "İzlenim: Gündoğumu" (1872) adlı resimden alır (Antmen, 2012: 21). Ancak bu akıma adını veren "İzlenimcilik" tüm bu sanatçıların ortak üslubu değildi. Onları birleştiren fikir, hepsinde alternatif arayışların olmasıydı. Bu sanatçılar bir bakıma bir karşı duruş ortaya koymak ve sanatı resmi kurumların etkisi altında kurtarmak istemişlerdi.

Bugün çoğu Empresyonist resim seviliyor ve beğeniliyor. Ancak kendi dönemlerinde bu durum farklıydı; küçümsenip karşı çıkılıyordu. Bu durumun sebebi olarak yüzyıllarca kalıplaşmış geleneğin dışına çıkmaları ve resmi sanat otoritelerini sarsmaları şeklinde düşünülebilir. Öte yandan dönemin sanat anlayışı göz önüne alındığında bu durumu haklı gösterecek nedenler de vardı. Çünkü geleneksel sanatta figüratif öğeler vazgeçilmezdi. Özellikle resimlerde ne çizgi, ne kompozisyon, ne de nasıl bir imgeyi düşünülebileceğine dair bir ipucu vardı. Ancak eserlere verilen adlarla izleyicinin söz konusu eserin neyi anlattığına dair fikri oluyordu.

Empresyonistlere destek olan Zola, "doğanın belli bir duyarlılık aracılığı ile görülmesi" gerektiğinden bahsediyordu. Kaba fırça darbeleriyle figürlerin örtülü olduğu bu eserleri ancak imzalar birbirinden ayırıyordu (Lynton, 2009: 15-6). Dönemin sanat anlayışındaki içsellik, coşku, özgürlük, bireysellik ve eleştiriyi öne çıkarmaya sanatçılar aslından Romantizm'den ilham aldıklarını söylemek daha doğru olur. Charles Baudelaire'e (1821-1867) göre, Romantizm, sanatçının hissetme biçiminin içerisinde. O modern sanat ve Romantizm'i bir ve aynı şey olarak görür. Bu sanatın özünde tinsellik, içtenlik ve sonsuza duyulan özlem vardır (Baudelaire, 2007: 96). Aslında bu kavramlar Ekspresyonist sanatçıların çok fazla başvurduğu gizemli üsluplarını hatırlatmaktadır. İleride görüleceği gibi pek çok ekspresyonist sanatçı gizem eksenindeki ruhsal temalı imajları özellikle kullanma yoluna gitmiştir.

Romantizm'den Empresyonist sanata doğru ilerleyen yolun önemli bir kavşağında Gustave Courbet (1819-1877) ile karşılaşılır. Courbet, Romantizm düşüncesine neredeyse kimlik verecek derece yerleşmiş olan melankoliğe, akademik tutuculuğa ve acımasız piyasacılığa karşı olduğu için empresyonist sanatı var edecek arayışlar içerisindeydi. Onun aradığı şey 'gerçeklik'ti denilebilir. Ancak bu gerçeklik, herkesin görebildiği ama bilinçli olarak fark etmediği veya herkesin kendi açısından değerlendirdiği *toplumsal gerçeklik*'ti. Kuşkusuz bu düşüncesinin temelinde yaşadığı

dönemin politik olaylar ve yakın arkadaşı anarşist Proudhon'un (1809-1865) etkisi vardı (Yılmaz, 2013: 32). Sanatçının eserlerine bakıldığında onun asıl kahramanları alt tabaka insanlarıydı. Onları oldukları haliyle resmetmek sanatçının neredeyse kendine görev olarak yüklediği bir yaklaşımdı. Oysa Courbet için çelişik bir durum vardı. Bir yandan konularını gündelik hayatın nesnel olayları içerisinde seçiyordu, öte yandan ise kullandığı figürlerin geleceğine dair tasarlanmış ütopyik düşünceleri savunuyordu; bu durum onu gerçek anlamda bir realist olmaya engeldi denilebilir. Her ne kadar konuları ve tekniğinden dolayı kendini gerçekçi olarak görse de romantikleri bile geride bırakacak kadar hayalleri, ütopyalı vardı.

Courbet modern sanat tarihi için bir ara figürdür, denilebilir. Onun izinden giden Eduard Manet (1832-1883), Camille Pissaro (1830-1903) ve Claude Monet (1840-1926) gibi sanatçılar modern sanat tarihi metinlerinde kendilerini İzlenimci sanatçılar olarak yazdırmışlardır. Bu sanatçılar Courbet'in günlük yaşama dair yaklaşımını sürdürmüşlerdir. Ancak onu bir adım daha aşarak ilgilerini sadece sınıfsal çelişiklere değil, sürekli akıp giden zamanın belli bir anına yoğunlaştırmışlardır. Temas etmek istedikleri nesnelere anlam ve biçimleri değil, onların üzerine düşen bir anlık *izlenim*'di. Bu sebeple figürden çok açık havada titreşen ağaç ve sular en iyi araçlardı. Işık güneş ışığı, renk de bu ışığın dalga boylarıydı (Yılmaz, 2013: 36). Siyah ve kahverengi boyalar palete yaklaştırılmamalıydı. Felsefe, politika ve öykü yazını gereksizdi. Monet'ye göre resim, kuşların ötüşü kadar özgür ve doğal bir şekilde yapılmalıydı (Serullaz, 1983: 130).

Monet kuşağının en önemli heykeltıraşı ise, Auguste Rodin'di (1840-1917). Rodin heykelleri aslında Donatello ve Michelangelo geleneğinden beslendiği de görülmektedir. Ancak zamanla heykellerinde tıpkı İzlenimci ressam gibi bitmemişlik göze çarpmaktadır. Bu durum ise onu Empresyonist sanatçı olarak tanımlamaktadır. Kütlenin yüzeyinde bıraktığı doku ya da izler ışığı parçalıyor, bu heykele izlenimci bir hava vermektedir. Ancak bir bütün halinde Rodin'in heykelleri düşünüldüğünde, İzlenimcilikle sınırlanmayacak kadar geniş bir üslup çeşitliliği barındırdığı söylenebilir. Bazen ifade ve davranışları abarttığı için Ekspresyonizm'in; giysiye benzeyen örtünme içine vücudu iyice gizlediği için soyut sanatın sınırlarına dahil oluyordu (Yılmaz, 2013: 37). Rodin'in bu çoklu sanat düşüncesinde temel olan bir kural vardır ki, figüratif sanattan tam olarak kopuşu gerçekleştirememiş olmasıdır. Bu durum

ise modern sanat çizgisinde Rodin'i en fazla Empresyonizm'in sınırları içerisine dahil etmektedir.

Rodin'i Empresyonizm sınırına dahil eden en önemli yönü, tıpkı onlar gibi figürdeki eksiklikleri tamamlamayı seyircinin hayal gücüne bırakmasıdır. Bazen figürün yeni ortaya çıkıp biçimlendiği izlenimini vermek için, malzemenin bir kısmını kaba haliyle bırakıyordu (Gombrich, 2009: 528). Bu durum sıradan bir seyirci için tembellik olarak algılanabilir. Hatta bu bazı seyirciler için rahatsız edici bir durum olarak da karşılanabilir. Ancak çoğu İzlenimci sanatçı, alışıla gelmiş kalıplarla estetik haz yargısına sahip seyirci üzerinde benzer etkiler meydana getirmek ister. Klasik sanat biçimleriyle beğeni kıstası oluşturmuş seyirci için, sanatsal mükemmellik, düzenli ve pürüzsüz olabilmek demektir. Oysa Empresyonistlerin de asıl amacı yerleşmiş sanat algısını değiştirmektir.

1.2.2. Fovizm

İzlenimci sanatçıların figüre, nesnenin kütesel sınırlarına olan karşıtlığı sadece biçime bir müdahale olarak görmemek gerekir. En azından bu müdahalelerin salt çizimlerin belirsizliğiyle açıklanamaz. Dekoratif desene öncelik veren klasik sanat anlayışının biçimlere, ışık ve gölge kullanılarak hacim kazandırılan yönetime verdiği önem artık pek dikkate alınmadığı bir dönemde, Fovistler yoğun renk kullanımıyla yeni sanata karşı üzerlerine düşeni yapıyorlardı. Onların renge olan bu aşırı ilgileri, sanat yorumcuların cümlelerinde tarif edilirken *barbar* ve *vahşi* kavramları çok fazla geçmektedir.

Bu yorumculardan Gombrich onlar için "sanatçıları, incelikleri önemsemek yerine yoğun renkleri kullanmaya ve barbarca uyumları denemeye yöneldiler. 1905 yılında, Paris'te sergi açan bir grup genç ressam, daha sonraları Fovlar (Les Fauves) yani *vahşi hayvanlar* veya *vahşiler* diye anılmaya başlandı" der (Gombrich, 2009: 573). Fovist sanat her şeyden önce modernizmin akılcılığına karşı her sanat eylemine sirayet etmiş hırçın ve hoyratça bir başkaldırı biçimidir. Daha 20.yüzyıl başlamadan modernizmin vaat ettiği dünyanın, kendi değerleriyle, yaşanabilir olacağı iddiası karşılıksız kalmıştı. Aksine modernizmin getirdiği yeni değerler, uygar bir yaşam kurma adına birçok insani felakete de yol açmıştı. Bu da beraberinde birçok tepkiyi ortaya çıkardı. Üstelik bu

tepkiler, birer sanatsal kimlik ve slogan olarak kullanılan ve modernitenin yıkmayı taahhüt ettiği vahşilik, barbarlık ve ilkelik gibi nosyonlar üzerinden gelişti.

Bu tepkilerden ilki Henri Matisse (1869-1954) ve ona yakın olan arkadaşlarından geldi. Matisse, aralarında Andre Derain (1880-1954) ve Maurice de Vlaminck'in (1876-1958) bulunduğu arkadaşlarıyla Paris'te *Sonbahar Salon*'unda dikkat çekici bir sergi düzenledi. Bu serginin dikkat çekici olmasının nedeni İzlenimcilerin renkleri biraz daha puslu kullanmasına alışmış gözler için, renkler daha çiğ, fırçalar hoyratça, imgeler ise olabildiğince kabaydı (Yılmaz, 2013: 42). Fovist sanatçılar coşkulu ifadeleri amaçladığı için hoyratça bir teknik kullanmaları, onlara yırtıcı denmesine doğal olarak yol açmıştı. Ancak bu sanat dünyası için yeni imgelerin ortaya çıkması demekti. Zamanla Dışavurumcu sanat olarak ortaya çıkacak sanatın da habercisi gibidir.

1.2.3. Primitivizm (İlkelcilik)

Primitif sanat, sanatsal açıdan uygarlıktan endişe duyan sanatçıların bir eleştirisi olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Bu sanat anlayışının temelinde ayrıca üslup tartışmalarının birlikte ortaya çıkan geleneksel kurallara karşı güvensizlik de vardır. Sadece el becerisiyle yetinmeyen yeni modern sanat kuşağının kaygılarını ifade etme yollarını bulma denemeleri yeni üslupları geliştirmek olarak görülebilir.

Birinci Dünya Savaşından önceki yıllarda zirveye çıkan sanat devrimi sırasında, değişik eğilimli birçok genç sanatçıyı bir araya getiren durumlardan biri de zenci heykelciliğine duyulan ortak hayranlıktır. Bu tür eserler, antika dükkânlarında yok pahasında satılıyordu. Böylece akademi sanatçısının stüdyosunu süsleyen Belvedere Apollonu'nun alçı kopyasının yerini bir Afrika kabile maskesi aldı (Gombrich, 2009: 562). Afrika heykelciliğinin örneklerine bakıldığında, sahip olduğu imgenin, Batı sanatına yeni bir çıkış sunmak için uğraşan sanatçıları neden etkilediği daha kolay anlaşılabilir. Avrupa sanatını geleneksel olarak da etkisi altında tutan "doğaya bağlılık" ve "ideal güzellik" amaçları, modern sanatçıları pek etkilememiştir. Buna karşılık primitiflerin sanatında, Avrupa sanatına çözüm sunabilecek yoğun bir ifade, açık bir yapı ve sade bir teknik vardı.

Günümüzde kabile sanatının ilk dönem modern sanatçıların sandığından daha az ilkel ve daha fazla karmaşık olduğu düşünülmektedir. Doğanın taklidi hiçbir biçimde bu

sanatın amaçları dışında bırakılmamıştır. Buna rağmen, törenler için kullanılan bu objelerin üslubu, Van Gogh, Cezanne ve Gauguin'in deneylerinden yeni akıma miras kalan ifadesellik, yapısallık ve sadelik konularındaki tüm araştırmalar için ortak bir odak noktası oluşturabilir (Gombrich, 2009: 563). Hem fovizm hem de primitif sanat, modern sanatta Ekspresyonizme düşünsel anlamda zemin hazırlayan akımlar olarak görülebilir. Ortaya çıktıkları dönemin koşulları dikkate alındığında dönemin popüler akımları olarak da görülebilir. Bunun en büyük sebebi modern sanatta hızlı geçişlere kapı aralamasıdır. Ancak sonrasında gelişen Ekspresyonist sanat bütün modern sanatı belirleyen bir konum kazanmıştır.

Modern sanatta her zaman popüler olma durumu karşılaşılabilecek bir vakadır. Modernizm sürekli değişen ve çeşitlenen bir biçimsellik olduğundan belirli zaman kesitlerinde izleyici zevklerini ve bakış açılarını yönlendirmiştir. Bu durum modernizm belki de en çok eleştiriye maruz kalan tarafıdır. Öte taraftan modern zamanların tüm eleştirel akımları da aynı olgusallığı devam ettirmiştir. Sürekli bir yenileme ve çeşitleme eleştirel üslupların da yol açtığı sonuçlardır. Bu durumu birkaç sanat akımıyla daha açıklamak gerekirse, şüphesiz bu akımların en önemlisi Ekspresyonist sanat olacaktır. Sonraki gelişen süreçleri de Ekspresyonizm'in türevsel formları olarak görerek popüler sanat biçimleri daha anlaşılır olacaktır.

1.2.4. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

20.yüzyıl yenilik hareketlerinin ortaya çıkışıyla birlikte, sanatta fikirsel ve biçimsel dönüşümlerin çağı olmuştur. Doğayı ve toplumu, gözlemci bir üslupla sunan İzlenimci sanat şüphesiz modern sanatın geçiş sürecini yansıtmaktadır. Ancak modern zamanlar hem düşünce alanında hem de sanat alanında çeşitliği barındırmaktadır. Bu durumun en önemli toplumsal nedenleri arasında savaşların, toplumsal buhranların, büyük kitlesel acıların dünyayı kasıp kavurmasından kaynaklandığı söylenebilir.

Modern zamanların toplumsal altüst oluşlara kayıtsız kalamayan sanat için, Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) sadece bir sanat ekolü değildir; yeni bir üslup, tarz ve söylem biçimidir. “Batı sanatında İzlenimcilik sonrasında son derece yaygın bir eğilim olarak ele alabileceğimiz gelişmeler bütünü, “Dışavurumculuk” başlığı altında ele alınabilir” (Antmen, 2012: 33). Ekspresyonizm sözcüğünü sanatsal üslup bağlamında

ilk kez 1910 yılında Çek sanat tarihçisi Antonin Matejcek (1889-1950) kullanmıştır. Ekspresyonistler, İzlenimcilerin nesnelere dış görünüşlerini objektif bir biçimde ele alan yaklaşımlarına karşı, insanın iç dünyasındaki durumu ifade etmeye çalışmıştır (Hodge, 2014: 100). Bazı kaynaklara göre ise, ekspresyonizm sözcüğünü ilk kez 1901’de Fransız amatör ressam Julien Auguste Herve’nin Paris Bağımsızlar Salonu’nda sergilediği sekiz tablosunun tanıtımında kullanılmaktadır (Huntürk, 2010: 230).

Ekspresyonizm Alman düşüncesinin bir ürünü olarak görmek, birçok sanat fikrinin ortak kanısıdır, denilebilir. Alman düşünce ekolü içerisinde sadece Ekspresyonizm bağlamında Sürrealizm, Soyut Sanat, Kübizm gibi üslupların da ortaya çıktığı savunulabilir. Psikoloji alanında psikanalizin düşüncede açmış olduğu ufuk Ekspresyonist sanat açısından önemli bir dayanaştır.

On dokuzuncu yüzyılda özellikle algılama psikolojisinde hızlı gelişmeler olmuştur. Dostoyevski, Nietzsche ve Freud gibi yazarlar insanlara yön veren güçler arasında güzellik, uyum ve mantıkla ilgisi olmayan gereksinimler ve korkular olduğunun anlaşılmasına yardım etmişlerdir. Bu yazarlar Ekspresyonizmin görsel sanatlarda yapmaya çalıştığı pek çok şey için sözlü açıklamalar ve gerekçeler sağlamışlardı (Lynton, 2009: 38-40).

Ekspresyonizm sanatta her dönemde bir eserin ifade etme (expresion) biçimine yapılan bir göndermedir. Ekspresyonist sanatçı çağının psikolojik, politik, ahlaki ve dinsel problemlerini, insani yaşam dramlarını kendini hiçbir teknik ve estetik kurala bağlı kalmaksızın dile getirme çabasıdır (Kınay, 1993: 274). Ekspresyonizm on dokuzuncu yüzyılın nesnellğine ve sanatsal realizmine karşı, tüm sanatsal temel inançlarına meydan okuyan bir duruş olarak tanımlanabilir. Dışavurumcu sanatçıların eserlerinde ortaya koydukları özgürlük 20. Yüzyıl başlarında sanat alanında girişilen tüm deneylerin temelini oluşturmaktadır. 1914 öncesinde, Fütürizm, Kübizm, Soyut Sanat da içinde olmak üzere tüm modern sanat, “Dışavurumculuk” başlığı altında tanımlanıyordu. Günümüzde bu ifade Fransa’daki Fovist sanatçılarla Alman Ekspresyonistlerini kapsayacak biçimde, daha dar anlamda kullanılmaktadır (Lloyd, 2000: 94).

Ekspresyonizm kavramı, genel anlamda sanatçıların canlı, güçlü, yoğun ve formu bozulmuş imgeler aracılığıyla açığa çıkmış ruh hallerini, duygu ve düşüncelerini

anlatmak için kullanılmıştır. Sanat eserleri bu akım bağlamında öznel ve bireyseldir. Birçok sanat akımı gibi Ekspresyonizm, birlikte hareket eden tek bir grubun ürünü değildir. Renkleri rastgele kullanan ve rahatsız edici kompozisyonlar oluşturan ressamlar, gerçekmiş gibi görünen ya da göze hoş gelen imgeler yaratmaya uğraşmıyordu. Amaçları, güçlü renkler ve dinamik kompozisyonlar aracılığıyla duyguları yakalamaktı. Ekspresyonist olarak anılan birçok sanatçı birbirini tanımıyordu ve bu adlandırmayı kabul etmiyordu (Hodge, 2014: 100). Bu sanat biçimi, Almanya'nın farklı şehirlerinde toplumun modern dünya karşısında artan rahatsızlık ve endişe hisleriyle beraber hemen hemen aynı zamanda ortaya çıkmıştır. Ekspresyonistler, bir yandan geleneksel sanat anlayışına karşı çıkarken, öte yandan da Sembolizm gibi akımları ve Van Gogh, Edvard Munch (1863-1944) ve James Ensor (1860-1949) gibi sanatçıları destekliyorlardı. Birçok Ekspresyonist sanatçının amacı seyirciyi teknik becerileriyle değil resmettikleri yoğun, güçlü duygularla etkilemekti (Hodge, 2014: 101).

Ekspresyonizm'in ortaya çıkışı böylece sanatta kavramsallığın da eklenmesi olarak görülebilir. Dışavurumcu sanat modern bireyin, hızlı toplumsal değişimlerin etkisiyle yaşadığı ruh hallerini yansıtmaya çalışır. Bunun en önemli koşulu sanatsal formları soyutlayarak vermektir. Bu nedenle soyutlama bir fikrin sanatsal forma dönüştürülmesinde kullanılmıştır. Ekspresyonizm başlığında görülecek konuların içeriğinde bu sebeple soyut sanat ve soyutlamanın önemli bir ağırlığı olacaktır.

1.2.4.1. Die Brücke

Die Brücke (Köprü) grubu, 1905 yılında Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) liderliğinde Dresden'de Max Pechstein (1881-1955), Kees van Dongen (1887-1968), Emile Nolde (1867-1956), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) ve Erich Heckel (1883-1970) gibi sanatçıların da dâhil olmasıyla birlikte kuruldu (Hodge, 2014: 101).

Köprü grubu sanatçıları, İzlenimcilik ve Post-İzlenimcilik sanatçıları da benimsediği, kendi zamanlarına kadar olan geleneksel sanat anlayışına meydan okuyan bir tarz belirlemişlerdir. Ancak "Köprü" adını kullanmalarının sebebi eserlerinin geçmiş sanat anlayışıyla modern sanat anlayışı arasında bir köprü görevini göreceğine olan inançtı. Oysaki kendi üslupları daha keskin bir geçişi ifade etmektedir. Ekspresyonist

sanat tavrı daha çok devrimci bir ruhu barındırmaktadır. Formların çarpılması, renk, duyguların ifade ediş biçimi tamamen geleneksel sanata karşı bir meydan okumaydı. Bu durumda köprü ismini kullanmalarının daha başka anlamlarının olması gerekirdi. Böylece Die Brücke'un gerçek anlamının keşfi olanağı karşımıza çıkmaktadır. Die Brücke sanatçılarının esin kaynağını kendilerinden önceki Fovistlerden ve Primitif sanattan aldıklarını düşünüldüğünden “Köprü” isminin anlamı daha anlaşılır duruma gelmektedir. Bu nedenle “köprü” adlandırması modern sanata geçiş yolunu değil, Ekspresyonist sanata geçişi anlatmaktadır.

Nietzsche'nin “Hedef değil, köprü olmak gerekir” sözünden de yola çıkan De Brücke grubu, Munch ve Van Gogh'un etkisinde olan Fransız Fovistlerini takip etmiş ve Primitivizm bağlamında dolaysız, yapmacık olmayan, doğal Afrika ve Okyanusya sanatından etkilenmiştir. Fovistler gibi canlı renkleri doğal karşıtı bir anlayışla, serbest fırça darbeleriyle aktarmışlardır. Ayrıca ahşap baskıya o kadar yoğun bir şekilde ilgi duymuşlardır ki, Kirchner yazdığı Die Brücke manifestosunu ahşap baskıyla çoğaltmıştır (Antmen, 2012: 37). Grup ahşap baskı sanatının yirminci yüzyılda yaygınlık kazanmasının temellerini de böylece atmış sayılabilir. Ahşap primitif sanata yapılan bir gönderme olması nedeniyle, Köprü grubunun Primitif sanattan ne derece etkilendiğini göstermektedir.

Die Brücke sanatçıları Alman Filozof Nietzsche'nin vitalist felsefesinden etkilenerik, düşüncelerini atölyelerinde sürdürdükleri bohem yaşam tarzlarına esin kaynağı haline getirdiler. Atölyelerini içinde yaşanacak bir sanat yapıtına dönüştürerek, en gözde modeller olarak kullandıkları sirk sanatçıları ve dansçılarıyla birlikte özgür bir cinsellik ortamını seçen Die Brücke sanatçıları, sanat ile yaşam arasındaki engelleri yıkma düşüncesindeydiler. Ekspresyonist tarzlarının kendiliğindenliği, yaşamlarının ve sanatlarının bütün yönlerinin temelini oluşturan vitalist dürtünün sanattaki karşılığıydı (Lloyd, 2000: 102). Bu bakış açısı aynı zamanda yaşamı da sanatsal bir etkinlik, doğaçlama bir performans olarak görmekten kaynaklanmaktadır. Die Brücke sanatçılarının yaşam biçimleri yaşadıkları çağın genel pozitivist görüşüne bir tepki olarak görülebilir. Onlar ne dinsel mistizme ne de bilimsel kesinliğe ait düşünce formlarını kabul etmiyorlardı. Sanatları ve yaşam biçimleriyle varoluşsal bir kaygıyı ifade etmeye çalışıyorlardı.

1.2.4.2. Der Blaue Reiter

Ekspresyonizm'in diğ er en önemli sanat grubu ise, Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubudur. Almanya'da ses getiren bu sanatçı grubu 1911 yılında Münih'te kuruldu (Yılmaz, 2013: 45). Bu grubun en önemli üyeleri arasında Wassily Kandinsky (1866-1944), Franz Marc (1880-1916), Paul Klee (1879-1940), Alexej von Jawlensky (1864-1941) ve Auguste Macke (1887-1949) vardır (Hodge, 2014: 102). Grup ismini Kandinsky'nin ruhsal gerçeklikleri dışavurmaya çalışan 1903 yılında yaptığı Mavi Süvari resimlerinden aldı.

Sanatçıları arasında Kandinsky ve Marc resimlerinde mavi rengin mistik bir güç verdiği inanıyordu. Atlar onlara göre gücü ve güzelliği simgeliyordu. Bu sanatçı grubu Die Brücke grubu gibi kendilerine tarihsel bir misyon biçmiyordu. Dolayısıyla bir manifestoya ihtiyaçları yoktu ve herhangi bir manifesto yayımlamadılar. Ancak Kandinsky ve Marc'ın özellikle 1912'de yazdığı bazı makaleler bu sanat grubunun düşünsel yapıları hakkında fikir vermektedir. Gurubun en önemli sanatçısı Kandinsky soyut çalışmalar yapan ilk sanatçılardan biridir. Eserlerinde ruh ve duygu hallerini yansıtmaya çalışan Kandinsky, basit renklerin iç dünyayı yansıtabileceğini düşünüyordu. Basit renklerin kullanımını grubun diğ er üyeleri tarafından da benimsenmiş, duyguların bu renklerle ifadesinin modern dünyayı yorumlamak olarak görüyordular.

I. Dünya Savaşı'nda Alman ordusuna alınan Marc ve Macke savaşta hayatlarını kaybettiler. Savaş esnasında Rus üyeler ise evlerine dönmek zorunda kaldılar. Böylelikle savaşın getirdiği yıkım, grubun dağılmasına da sebep oldu. Öte taraftan duyguların dışavurumu üzerine çalışan Otto Dix (1891-1969), Lionel Feininger (1871-1956), George Grosz (1893-1959) ve Max Beckmann (1814-1950) gibi Alman Ekspresyonistler'in yanı sıra, eş zamanlı çalışan Fransa'da Georges Rouault (1871-1958) ve Avusturya'da Oskar Kokoschka (1886-1980) ve Egon Schiele (1890-1918) gibi sanatçılar da vardır (Hodge, 2014: 103).

Der Blaue Reiter grubunun düşünsel anlamda yaptıklarının özeti varoluşsal sıkıntıyı ortaya koymaktı. Bu kaygı diğ er Ekspresyonist sanatçıların da ortak kaygısıydı. Özetle söylemek gerekirse Die Brücke grubu yoğun olarak primitif sanattan etkilenirken, Der Blaue Reiter grubu Fovizmin renklere verdikleri mistik anlamlardan etkilenmiştir.

1.3. 20. YÜZYILIN ÖNEMLİ SANAT OLAYLARI

1.3.1. Picasso ve Kübizm

Modern sanat için karakteristik denemeler yirminci yüzyılın ilk dönemlerinde olmuştur. Picasso'nun modern sanatın ilk resmi olarak kabul edilen *Avignon'lu Kızlar* çalışması bu karakteristik durumu daha açık bir şekilde izah etmektedir (Hudge, 2014: 104). Bu deneme yalnızca sanat için değişimin ilk somut belirtisi olarak görülmemesi gerekir. Picasso figüre karşı ilk ciddi müdahaleyi gerçekleştirerek, bir bakıma sanatın modern kavramıyla eş değer bir anlam içerisinde sürekli bir değişim kavramını gündeme getiriyordu. Klasik sanatta görülen belirgin bir üslubun asırlar boyu devam eden hâkimiyet durumu artık geride kalmıştır, denilebilir. Çünkü modern sanat olgusu üsluplar çokluğunu ifade etmektedir. Hatta üslubun artık önemini yitirdiği sanatın kavramsal içeriğinin bir sanatsal değer olarak öne çıktığı bir gerçeklikten bahsedilebilir.

Picasso'nun *Avignonlu Kızlar* adlı eseri, yirminci yüzyıl sanatının ilk aykırı sanat olaylarından birisidir. Buradaki öncelikli olma konumu birkaç sebepten ötürü verilmiştir. Birincisi resimde görülen renk kullanımınıdır. Pembe renk figürlere karşı direnen bir konumdadır, ancak resimde, fovizmden alınmış renk coşkuluğunun giderek egemenliğinin yitirilmesi temsil edilmektedir. İkincisi, figürler arasındaki ritim başka figürlerle engellenerek, yeni sanattaki aykırılığı ifade eder. Bu yeni biçim denemesi sanatta Kübizmin başlangıcı olarak da görülebilir. Üçüncüsü ise, yeni sanatta primitif etkilerin giderek yerini modern geçişlere bıraktığı görülmektedir.

Figürlerde ilk dikkat çeken husus, keskin ve sert anlatımdır. Bu resimden önce de eski İspanyol taş heykellerinin yansıması olarak, *Mavi ve Pembe Dönem* resimlerindeki biçiminde bir ağırlık, hantallık belirmeye başlamıştı. Ancak, biçimlerdeki parçalanma yepyeni bir dönemin habercisiydi (Yılmaz, 2013: 82). Yeni biçim Kübizm ile başlaması, dönemi tek başına Kübizmle tanımlamak doğru olmayacaktır. Bu durum farklı bir düşünme biçimini ifade eder. Kübizm, genel olarak modern sanattaki dışavurumcu sanatsal eğilimlerin farklı varyantlarından sadece birisidir.



Resim 1. Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, Tuvale Yağlıboya, 244x234 cm, 1907.

Kübist heykel de 1912 yılına tarihlenir ve Picasso'nun iddiasına göre kolaj'dan daha önce yapılmıştır. Braque, bir süredir Kübist resimlerini yapmakta yardımcı olarak objelerin mukavvadan modellerini yapmakta ve Picasso da onu izlemekteydi. Fakat bu modellerde Kübist heykel imkanını gören Picasso'ydu. Bunlardan birini metal levha ve kablo ile tekrar yaptı ve bu yolla heykelde bir devrim gerçekleştirdi. Picasso'nun heykel sanatı üzerindeki etkisinin radikal niteliğini ifade etmek için kullanılabilir sözcükler hiç mübalağa sayılmaz: Bu etki resimlerinden bile radikaldi. Gitar ile bir hamlede heykel sanatının tüm doğasını değiştirmiştir. O ana dek Batı heykeli taş veya ağaca yontulmuş veya kille modellenip bronz veya diğer metallerle dökülmüştü. Picasso'nun heykelleri ağaç, teneke, mukavva, kağıt, tel ve diğer malzemelerden, bazen de hazır nitelikli olduğu belirgin malzemelerden yapılmaktaydı ve kolaj'ları gibi bir asamblaj işlemiyle bir araya getirilmekte veya yapılandırılmaktaydı - Afrika heykeline, özellikle sahip olduğu bir Wobe maskesine borcu da barizdir. Picasso tarafından geleneksel malzemelerden ve tekniklerden ve konulardan özgürleştirilen heykele - bu nitelik o

dönemde başta Boccioni ve Tatlin olmak üzere takdir görmüştü - yeni bir entelektüel boyut kazandırılmıştır. Picasso'nun inşa ettiği objeleri, bizzat objeleri temsil ettikleri için Kübistlerin aradığı özerkliğe ulaşmışlardır (Fleming; Honour, 2016: 788).



Resim 2. Pablo Picasso, Gitar, Ceret, 31 Mart sonrası, 1913. Pastel kağıdı kara kalem, mürekkep ve mavi kağıt üzerine tebeşirle yapılıp bez pano üzeri ne yerleştirilmiştir, 66.4x49.6 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.

Kübist sanat, figürasyona karşı soyutlama sorununda ilk ortaya çıkan yorumlardan birisidir. Bu yeni yorumun bir diğer sanatçısı olan Georges Braque'nin Picasso ile olan yakın ilişkisi eserlerindeki üsluba da yansımıştır. Kişilik olarak birbirine pek benzemeyen iki sanatçının eserlerine bakıldığında bazen hangi eserin Picasso'ya, hangisinin Braque'ye ait olduğu karıştırılabilir. Onların üslubuna *Analitik Kübizm* de denilmiştir (Lynton, 2009: 56- 57). Tema olarak birbirine benzeyen eserlerin yanı sıra Braque eserlerinde daha cansız renk tonu kullanır. Ancak Picasso renkte daha canlı olmasının yanı sıra, her ikisi de eserlerinde cansız doğayı, herhangi bir eşyayı ve insanı konu edinmiştir. Örneğin Braque'nin *Gitar ve Akardeon* (1908) adlı tablosuyla ve Picasso'nun *Gitar* (Resim 2) adlı heykeli renk olarak tamamen farklı iken konu ve üslup bakımından tamamıyla aynıdır.

Gitar ayrıca düz ve bir yandan çok düz olmaması, yarı üç boyutlu ve yarı katı, dekoratif; bir yandan da yalın ve haşın olması bakımından Kübist resimlerin tezatları ve müphemliklerinden bazı unsurları korumayı da başarmaktadır. Daha sonraki yapılandırmaları daha neşeli veya öyle görünür. Püsküllü Natürmort duvara ahşap salamlar, ekmek dilimleri, bıçak ve yarım bardak şarapla (Analitik Kübist bardak resminin çok ham bir düzlemsel modeli olarak işlenmiştir) atıştırılmalık bir yemek asmaktadır.

Trompe l'oeil olarak boyanmış oyma motifli koyu renk bir ağaçtan eteklik parçası ve aşağıda bir parça sarı iplikli püskül, bu görünüşte kaba ve gerçekte ise çok sofistike, karışık imgeyi tamamlar. Birkaç yıl sonra Jacques Lipchitz (1891-1973), Henri Laurens (1885-1954) ve Alexander Archipenko (1887-1964) tarafından yapılan Kübist heykellere kıyasen çok uysaldır. Aristide Maillol (1861-1944) gibi çoğu sanatçı geleneksel teknikleri, malzemeleri ve konuları kullanmaya devam etmiş; kendilerini münhasıran çıplak (kadın) figürleriyle sınırlamışlardır (Fleming; Honour, 2016: 789).

Picasso'nun Kübist heykel anlayışının en belirgin eseri 1912'de yatığı *Gitar* adlı çalışmaydı. Bu yapıt düzlemler, kenarlar ve çizgilerle boşluklardan oluşan ve belli bir nesneyi olağanüstü bir karşı-doğalcılıkla tasvir eden ve yine de inandırıcı olabilen sert, çarpıcı bir kompozisyondur (Nynton, 2009: 102). Picasso'nun taşı ya da ağacı yontma, çamur ya da alçıyla çalışıp daha sonra bronz döküm yapma yerine, eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel yapma düşüncesi günümüze kadar sürüp gelen Konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktasıdır.

Kübizm her ne kadar modern sanatın aykırı akımlarından biri olarak yorumlanmış olsa da aslında İzlenimciliğin duyuları ön plana çıkaran yaklaşımına karşı aklı öne çıkarmasıyla modern düşüncenin tam da istediği bir sanat biçimidir. Modern sanat içerisinde devamlılık arz eden bir akım olarak görülebilir. Birinci Dünya Savaşı'nın öncesinde ortaya çıkan nesnenin parçalanması ve yeniden kurgulanması şeklinde açıklanan sanat biçimini, Kübistler devam ettirerek modern sanat geleneğinin gelişmesine katkı sundukları düşünülebilir. İlk dönem yani Analitik Kübizm olarak adlandırılan dönemde heykel ve diğer sanatlarda doğa model olarak alınır ve parçalanarak yeniden kurulur. Bu dönem halen daha geleneksel sanat biçiminin tam anlamıyla terk edilmediği dönemdir. Kübizm'in asıl modern sanatta devrim yaratacak

etkisi Sentetik Kübizm ile başlar. Sentetik Kübizm’de doğayı model olarak alma yoktur; biçimler kurgusal olarak yaratılıp bir araya getirilir.

K bizme gelene kadar sanatta anlatım biçimleri doğayı görmenin ve tekrar etmenin yeni türleridir. Kübizm 20.yüzyıl sanatında bir devrim olarak ortaya çıkar ancak bu devrim hareketi daha çok Latin Avrupa’da gerçekleşir ve Alman dışavurumculuğuna paralel gider (Huntürk, 2011: 232). Kübizm temelde dışavurumcu bir üslubun çeşidi olarak da yorumlanabilir. Çünkü nesnelere göründükleri gibi değil, düşündükleri gibi kavrarlar. Bu yeni düşünüş biçiminde varlıklar alışılageldiği gibi hazırlanmış biçimsel düzenini kaybeder, biçimi bozulmuş yeniden kurulmuş yeni bir kurgu olarak görülür.

1.3.2. Endüstrinin Estetiği ve Fütürizm

20.yüzyılın en önemli popüler sanat olaylarından biri de endüstriyel ve teknolojik gelişmelerin yeni bir estetik haz algısını meydana getirmesidir. Bu yeni estetik haz algısı, ortaya çıktığı mevcut zamanın üretimleri değildir. Aksine yaşanılan uygarlığa ait üretimlerin varsaydığı geleceğe ait hayalin hazzıdır. Fütürizm’in ortaya çıkması aslında geciken sanayileşmenin hızlandırılması için eski değerlerin terk edilerek yenilerinin yüceltilmesinden kaynaklanmıştır.

1909’da ilk manifestoyu kaleme alan şair Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) yaşadığı klasik ortama ve sorunlara tekilidir ve yaklaşımını eski değerlere tepki veren genç sanatçılarla paylaşır (Huntürk, 2011: 240). Kurucu manifesto olarak da görülen bu bildirisinde Marinetti, bu agresif sanat biçimi için şunları söyler: “*Fütürizm’i başlatıyoruz, çünkü bu toprakları kokuşmuş profesörlerin, arkeologların, kılavuzların ve antikacıların kangreninden özgürleştirmek istiyoruz.*” (Charles ve Wood, 2003: 148).



Resim 3. Umberto Boccioni, Boşlukta Süreklilik, 1913, Bronz, 111,2 x 88,5 x 40 cm, The Museum of Modern Art, New York.

Bu akımın amacı doğadaki hareketin kübist teknikle yansıtılmasıydı. Böylece fütüristler kübizmden çok etkilendiler. Onlar için hareket her şey idi, amaç ise hiçbir şey. Bu anlayışın yanlışlığı faşizmin onu baş tacı etmesi ile meydana çıktı. Önceleri ilerici bir anlayış olarak İtalya’da ortaya çıkan fütürizm kısa zamanda Fransa’ya (1911) ve Rusya’ya (1912) yayıldı. Marinetti Moskova’da fütürist edebiyatı savundu (1914). Rus ressam ve müzikçi Matyuşin (1910), David Burliuk (1882-1967) ve şair Mayakovski (1894-1930) 1912-1917 yıllarında bu akıma katıldılar. Bu sanatçılar aynı zamanda, Dada akımını da benimsediler (Demirkol, 2008: 42).

Fütürizm’in temelleri, Nietzsche’nin “Der İmmaralische Über Mensch” (Ahlaksız Üstün İnsan)ına “Der Ville Zur Macht” (İktidar Hakkındaki İrade)ye, “Lebe

Geföhrlich” (Tehlikeli yaşa) sözüne, Bergson’un zaman anlayışı ile yine onun “elan vital” (yaşamlı attılım)a ve Geoges Sorel’in “zorlu gücün teorisi” ve “action directe”e dayandırılıyordu. Esasen Nietzsche, Bergson ve Sarel’in bu düşüncelerini, Mussolini faşizmi, kendine prensip edinmiş olduğundan, Fütürizm’i Faşist Partisi’nin sanatı olarak ilan etmişti (Turani, 1979: 521). İşte Fütürizm’in parti sanatı olarak kabul edilmesidir ki, bu sanat anlayışının Avrupa için önemini yitirmesine neden olmuştu. Avrupa sanatı için önemli yön, Fütürizm’in Birinci Dünya Savaşı’na dek olan heroik dönemidir. Avrupa’nın tanınmış sanat tarihçileri, bu genel kanıyı benimsemektedirler.

Marinetti, ilk olarak ortaya attığı bu anlayış için, Avrupa’nın birçok kentinde konferanslar vermiş ve yüzyılı sarsan bir sanat anlayışı olmasına çalışmıştı. Fakat bu akımın ömrü kısa süreli olmuştur.

11 Şubat 1911’de ressam Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Severini (1883-1940) ve Carlo Carra’nın imzaları ile Fütürist resim sanatının ilk manifestosu yayınlanmıştı. Daha 3 Mart 1910’da bu manifesto Turin’de Chiarella tiyatrosunda ilan edildiğinde, Fütüristlerle, bunun karşısındakiler arasında büyük bir savaş başlamıştı. 11 Nisan 1912’de Fütürist heykelin manifestosu da yayınlanmıştı. İtalya’nın entelektüel tabakası ile sanatçı gençliği, bu akımdan sarsılmış görünüyordu. Mitingler, kavgalar birbirini izliyordu. Fütürist ressamların en yaşlıları olan Balla, Boccioni ile Severini’ye Yeni-izlenimcilik’i tanıtmıştı. “Bizim, rengi çözümleyen Seurat, Signac ve Gros’nun divizyonizmini bir araya getirmemiz gerekir” diyen Boccioni, arkadaşları arasında en kabiliyetlisi olarak görünüyordu. Bununla birlikte Boccioni, sonraları heykel yapmaya başlamış ve “Oylum içinde devam eden biçimler” adını taşıyan heykeli ile Konstrüktivistler’i etkilemişti (Turani, 1979: 522).

Severini, zarif biçimler ve zevkli renkler kullanıyordu. Eserlerinde hareket karakteristiktir (Pan Pan Dansı). Önceleri Fütürist olan Russolo, akustik ve müzikal problemlere döndü ve “Bruitisme” (Gürültücülük) akımı buldu.

“Koşan bir atın dört değil yirmi ayağı vardır” diyen Fütüristler, her şeyden çok büyük kent hayatının heyecanları ile sarhoş oluyorlardı. “Bir oda içinden bakarak balkondaki bir kişiyi resmederken, ancak pencere çerçevesinin bize izin verdiği kadarı ile görüş alanımızı sınırlamıyoruz. Bilakis balkondaki adamın görüp yaşadığı duygularını, çevresiyle vermek istiyoruz. Caddenin gürültüsü, sağda ve solda derinliğine giden evlerin sırası ... (Turani, 1979: 523)

Görülüyor ki, Fütürizm, kendine amaç olarak objeyi değil, insanın iç yaşantısını ele alıyordu. Yani ruh durumu resme giriyordu. Fütüristler'e göre bütün müzeler, kitaplıklar ve her çeşit akademilerin yok edilmeleri, yakılmaları gerekiyordu.

Fütürizm, modern hayatı resimlemekten, heyecanlı bir denemeden ya da bir doktrinden daha fazla bir şeydir. Bu akımın en mutlu niyetlerinden biri, "simultaneite" (ayni anda olma) ve oylum kavramı idi. Apollinaire'in 1913'de sözünü ettiği "simultaneite", son bilimsel keşiflere paralel olarak yalnız görüş tarzını ve optik kanunları ilgilendirdiği halde, Fütürist "intuition" (içe doğma), ressamın ruh haline dayanır ve "simultaneite"yi, sanatçının kafasındaki anların ve çeşitli heyecanların birbirlerine girdiği anda, yaratıcı hareket çıkış noktası olarak kabul eder (Turani, 1979: 524). Ayrıca Fütüristler'den Boccioni, bir dördüncü buut'tan söz etmektedir. Fakat bu nokta, yeter derecede tanımlanmamıştır. Bu da oylum fikridir. Yani seyircinin de resme dahil olduğu fikri. Bu suretle o zamana kadar, yepyeni bir düşünce ortaya atılmış oluyordu. Bütün bu fikirlere rağmen, Birinci Dünya Savaşı bu anlayışa ani olarak son vermiştir.

1.3.3. Estetiğin Sonu ve Dadaizm

Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde tüm Avrupa'daki ulusların, toplulukların aşırı bir bunalımda bulunduğu sırada soyut sanatçıların içine kapanmasına karşın bir bölüm sanatçı kendilerinden önce gelen sanat akımları olan, kübist, fovist, Bruecke'ci, orfist, dışavurumcu (ekspresyonist), fütürist ve altın oran'cı (Section d'Or) anlayışların emperyalizm sömürüsüne karşı çıkamayıp sonuçta etkisiz kaldıklarını söylediler (Demirkol, 2008: 69). Hatta onları "savaş çarkının bir parçası olarak" suçladılar. Dada bu yüzden de geleneğe karşı da olsa belli bir ilkeselliği varsayan tüm sanat disiplinleri eleştiriyordu. Dada'nın da karşı çıktığı ilkesellik, aslında var olan düzenin, modern sanatın karakteristiğini oluşturuyordu. İlke arayışı ve ilkeyi savunmak, modern sanat ve Rönesans'a kadar devam eden tüm klasik üslupların ortak özelliği idi. Bu açıdan bakıldığında modern sanat eleştirisinde bulunmak, aslında tüm geleneksel sanat biçimlerine karşı bir tavrı işaret eder.

Dada hareketi çoktan içi boşalmış, ömrünü doldurmuş kanılara karşı, entelektüel bir isyan ve savaş ortaya koymuştur. Ancak Dada akımı, bir kalite kavramından yoksun

olduğundan, savaşını paradokslar, blöfler ve latifeler ile kuvvetlendirmek istiyordu. Dadaizm'in anlamı, sanat eseri, yücelik, ebedilik değeri değil; şüphe, protesto ve benliğin kurtuluşu idi.

Dada hareketi, 1915 ile 1922 arasında süren ve Gerçek-üstüçülük'ten daha eski bir akım olarak düşünülebilir. Kübizmden "kağıt yapıştırma" tekniğini alan Dadaizm, Zürih, Paris ve New York'ta aşağı yukarı aynı zamanda başlamıştır. 9 Şubat 1916'da Hans Arp, Hugo Bali, Romanyalı Tristan Tzara ve Marcel Janco, eski Zürih'in göbeğinde "Cabaret Voltaire"i kurdular. Açtıkları savaşa "Dada" dediler. Bu ismi, Hugo Bali ve Richard Huelsenbeck Fransızca bir sözlükten aldılar. Dada "tahta at" anlamına gelir. Huelsenbeck, 1920'de yazdığı "En Avant Dada" adlı bir yazıda "Bu sözcük, kısalığı ve telkin edici yönü ile kendini saydırıyor" diye yazıyordu (Turanî, 1979: 525).

Dada, otoritelere karşı en şiddetli başkaldırma eylemlerinden biri olarak ortaya çıkmıştır. Bu akım içinde, ikinci Savaş'ta alevlenen Avrupa'nın şüpheli bilinci kendini gösteriyordu. Bütün Dadacılar savaşın karşısındaydılar ve Jugendstil üslubunun sanatçıları gibi, estetik fenomenlerden, moral fenomenler yapmak istiyorlardı. Hugo Ball "Die Flucht aus der Zeit" adlı eserinde (1927): "Dadacı, zamanın ölüm sarhoşluğuna karşı savaşır... Bizim tartışmalarımız, zamanımızın saklı yüzünü her gün etkisi artan bir heyecanla aramak üzerinedir..." (Turanî, 1979: 525). Sanat, bir sebep olarak bu arayışın içinde yer alır. Gerçekte Dadacılar için, söz konusu olan sanat değildi.

İki dünya savaşı arasındaki yıllara hakim olan birbiriyle bağlantılı iki akım Dada ve Gerçeküstüçülük, 1914 öncesinde esasen varlığını belli etmişti; ancak Lenin'in İsviçre'de geçirdiği sürgün yıllarında 1917'de yazdığı gibi, savaş "olaylara büyük hız katar." (Fleming ve Honour, 2016: 799). Ancak Lenin'in Dada ile herhangi bir ilişkisi yoktu. Fakat savaşın etkisi sosyal, siyasi ve ekonomik hayatta olduğu gibi, sanatta ve örneğin Dada akımında kendisini süratle hissettirdi. Sanatın savaş buhranında ortaya çıkan bir sonucu olarak Dada hareketinden bahsedilebilir.

Öte yandan, James Joyce gibi yazarlar, Igor Stravinsky gibi müzisyenler ayrıca her tür sanatçı ve entelektüel, savaş dönemi İsviçre'sinde toplanmıştı. Bu ülkeye gitmelerinin sebebi savaşın dışında kalmak ve dizginlerinden boşalan topluma karşı protestolarını yükseltmekti. Dada, Alman ve itilaf devletleri ordularının Batı

Cephesindeki Verdun siperlerinde yenişemedikleri bir anda ortaya çıktı (Fleming ve Honour, 2016: 799).

Dada hareketinin edebiyat alanındaki sözcüleri olan Romen şair Tristan Tzara (1886- 1963)'ya göre edebi veya sanatsal bir akım olmaktan çok bir zihin hali olan Dada anarşist, nihilist ve yıkıcıydı. Dadacılar tüm yerleşik değerlerle, sanat ve edebiyatın tüm geleneksel iyi zevk kavramlarıyla, açgözlülük ve maddeciliğe dayalı olduğuna ve şimdi de ölüm acıları çektiğine inandıkları toplumun kültür sembolleriyle alaycı yaklaşmaktaydı. Özünde nihilist bir başkaldırıyı ifade eder. Dada ismi - anlamsız, bebeklerin söyledikleri türden bir kelime olarak - hiçbir şey ifade etmemekte, bu bakımdan Dada'nın bütünüyle olumsuz yapısına çok uygun düşmekteydi. Dada, sanatın değerini bile inkâr etmiş, bu nedenle sanat dışılık kültürü yaratmış ve kendi kendisini reddederek varlığını sona erdirmiştir. Bu nedenle "Gerçek Dadacı Dada'ya karşıdır" (Fleming ve Honour, 2016: 800).

Hans Arp, objeleri rastlantısallık kanunlarına göre düzenleyerek ve muhtelif renkli kağıtları birbirlerine yapıştırarak resimler yapıyordu. Tristan Tzara da şapkasının içine attığı, içinde sözcükler yazılı kağıtları çekerek şiirler derliyordu. Bu iki tarz çalışma, yani "Papiers Colles" ve objeleri tesadüflere göre düzenleme, Dünya Savaşı'nda insanlığı kitle cinayetlerine sürükleyen, dünyanın akılcı ve idealist şarlatanlıklarına karşı bir protestodan ileri geliyordu (Turani, 1979: 525). Renklendirilmiş, birbirleri üzerine tutturulan tahtalardan yapılan biçimlerle meydana getirilmiş rölyeflelerinde, Arp 1917'de heykel sanatına yaklaşıyordu. Bu yöntem, Kübizm'e ve Pop Sanat'ın güncel ikonlara karşı hayranlığına da ilham verecektir.

1.3.4. Marcel Duchamp

Heykeltıraş Duchamp-Vilion'un küçük kardeşi Marcel Duchamp (1887-1968) yirminci yüzyılda görsel sanatlar alanında çalışmış en kışkırtıcı entelektüelden biridir. Duchamp, sanatsal eğilim olarak anarşist tavrıyla bilinir; eserlerinde ironiyi ve nükteyi vurgulamaya çalışır. Dönemin farklı üsluplarını deneyen sanatçının en tanınmış eserlerinden olan *Merdivenden İnen Çıplak*'da Kübizmin dinamik bir Fütürist çeşitlemesini ortaya koyar. Resim New York'ta 1913'te düzenlenen ünlü "Armory Show" modern sanat sergisinde bir skandal boyutunda bir etki yaratmıştır (Fleming ve

Honour, 2016: 800). Estetiği kökünden reddeden Marcel Duchamp, yaptığı “Ready-mades”ler (hazır nesne- kullanılan eşyaları amaçlarından uzaklaştırıp yeni bir ilişki için bir araya getirerek sanat eserine ulaştırmak) ile heyecan yaratıyordu. Duchamp’ın hazır- nesnelere, sırf sanatçının seçmesi nedeniyle sanat eserine dönüşen sıradan mamul eşyalardır. Duchamp bunları “sanat” olarak düşünölmeleri için sunmanın dışında hiçbir şey yapmamıştır.

Duchamp, birçok bakımdan bir sanatçının girişmiş olduğu en ikon-kırıcı hareketi temsil eder; yerleşik sanat biçimlerine karşı tam bir reddedişini temsil etmektedirler. Onun yaptığı, yaratıcı sanatı basit bir “hazır- nesne” seçimine indirgemek yoluyla sanat eseri ile birlikte onun geleneksel olarak bünyesinde barındırdığı zevk, beceri, zanaatkarlık gibi unsurları da itibarsızlaştırmaktadır. Duchamp tekrar tekrar ısrarla bu hususu vurgulamıştır: “Bu hazır-nesnelere seçimini hiçbir zaman herhangi bir estetik zevk belirlememiştir. Seçim görsel kayıtsızlık tepkisine, aynı zamanda iyi veya kötü zevkin mutlak eksikliğine, gerçekten de tam bir duygusuzluk haline dayalı olmuştur” (Fleming ve Honour, 2016: 801). Böylece Duchamp’ın hazır nesne seçiminde, beğeniye ve estetik için mutlak zevki reddettiği görölmektedir. Bu tavır, onun her türlü protestoda sınır tanımaz bir değer karşıtı olarak düşünölmelerine yol açmıştır.

Sanat eserleri tamamen ticarileştiğinde -yani meta kimliği estetik kimliğe karşı tam bir üstünlük elde edip onu kendi içinde erittiğinde ve böylece pahalı bir yapıta eleştirelilikten uzak bir biçimde estetik önem ve hatta manevi değer bahşedildiğinde- sanat eserleri gündelik el ürünleri haline gelerek Duchamp’a göre “yaratıcı edim”in özünü oluşturan “estetik ozmos”u tersine çevirmektedirler. Estetik ozmos, sanat eserlerinin insanlara bir şeyler anımsatmasını ve ilgi çekmesini sağlar, hatta ve hatta onları yaratır, çünkü “eylemsiz durumdaki madde”yi, izleyicinin sanat eseri olarak adlandırmak isteyeceği, yani ciddiye alacağı bir olguya –“izleyiciyi eleştirel açıdan tepki vermeye iten bir olguya”- dönüştürür (Kuspit, 2005: 30).



Resim 4. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Hazır-Nesne, Yüksekliği 61 cm.

En eski hazır-nesnesi, mutfak kürsüsüne oturtulmuş bir bisiklet tekerleği (1913); en olay yaratanı ise “Çeşme” adlı ters konulmuş ve “R. Mutt” imzası atılmış bir umumi tuvalet pisuarıdır (Resim 4). Eser New York Independents tarafından 1917’de reddedildiğinde, aşağıdaki şekilde (ismi bilinmeyen ancak Duchamp olduğu tahmin edilen birisi tarafından) savunulmuştur: “Çeşmeyi Bay Mutt’un kendi elleriyle yapıp yapmadığının herhangi bir önemi yok, onu seçmiştir. Sıradan bir yaşam eşyası almış, faydası kaybolacak şekilde yeni bir başlıkla ve bakış açısıyla yerleştirmiştir - bu obje için yeni bir dünya yaratmıştır” (Fleming ve Honour, 2016: 801). Başka bir deyişle, hazır-nesnelerin “sanat” olarak önemi, onlarda keşfedilmesi mümkün olan veya olmayan estetik niteliklerinde değil, insanı düşünmeye zorlayan estetik sorularındadır.

Marcel Duchamp hazır-nesne kullandığı ilk yapıtlarına 1913 yılından itibaren “Bisiklet Tekerleği”yle başlamış, ardından “Şişelik” (1914) ve 20. yüzyılın en çok tartışılan “Çeşme” (1917) gibi yapıtları gelmiştir. Duchamp’ın hazır-nesnelere, bir bakıma Kübist kolajın bıraktığı yerden devam etmektedir, ama Duchamp yaşamdan alınan bir kesiti yapıtın içine entegre etmemiş, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir (Antmen, 2012: 124-125).



Resim 5. Marcel Duchamp, *Bekarların Çıplak Bıraktığı Gelin, Eşit*, 1915-23. Çift cam arasında yağlıboya ve folyo, 2 .78 x 1.76 m. Philadelphia Sanat Müzesi (Katherine S. Dreier'in Vasiyeti).

Duchamp'ın en aşırı ve akıl karıştırıcı eserleri, *Büyük Cam* (Resim 5) adıyla bilinen *Bekarların Çıplak Bıraktığı Gelin ve Eşit* adlı çalışmalarıdır. Duchamp bu sıra dışı konfigürasyonu 1912 yılından beri zihninde geliştirmiş ve inşası için New York'ta iki cam tabakası arasına yağlı boya, tel, folyo, toz ve cila kullanarak 1915-1923 yılları arasında aralıklarla çalışmış ve tamamlamadan bırakmıştı. Eser Brooklyn'de bir sergiden dönerken 1927 yılında yere düşürülüp çatlamıştır (Fleming ve Honour, 2016: 802). Cam üst üste iki parça halinde karşılıklı yönlerde çatladığından Duchamp şans eseri elde edilen bu etkinin, eserini "tamamladığını" duyurdu.

Büyük Cam çözülmesi zor olan bir gizem olarak tasarlanmıştır ve aslında sanatçı öyle olmasını amaçlamıştır. Camın diğer tarafındaki değişen “gerçek” dünya ile zaman zaman yansımasına yakalanan izleyici, bir parçasını oluşturduğundan daha da kafa karıştıran bir illüzyonun illüzyonudur. Duchamp’ın 1912’den beri yağlıboya resimde ayrı olarak geliştirdiği mekanik ve biyolojik işlevlerin kaynaşımı olan üst bölümde, gelin soyunurken gösterilmekte; bu esnada aşağı kısımda şematik olarak gösterilen orgazm hevesleri, tatmin olmamış taliplerini hem çekmekte hem de itmektedir. Bu, bir ironi olmasının yanı sıra bulmaca karmaşıklığında bir düzenek olarak da yorumlanabilir.

Bu eserin anlamı üzerinde çok yorum yapılmıştır. Ancak manası ne olursa olsun - Hindu mistikliğinden Ortaçağ simyasına kadar çeşitli ve kavranması zor birçok yorum getirilmiştir- muazzam etki gösteren bir eser olmuş, her tür ressam ve heykeltıraş için bir tılsım haline gelmiştir (Fleming ve Honour, 2016: 802). Sanatın saf bir görsellik olarak anlaşılmasına karşı bu eserde kararlı ve radikal bir muhalefet görmüşlerdir. Sanat eseri değerini, bir “işaret”, “mana üreten bir makine” ve izleyicinin etkin düşüncesini, yaratıcı katılımını zorlamasında bulmaktadır. Duchamp bu noktada çok açık seçiktir.

Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışıl gelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür (Antmen, 2012: 125).

Duchamp, sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüşür. Aktarım aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir. Yaratma sürecinin ilk aşaması malzemeyi aracıya dönüştürmektir, bunu gerçekleştiren de aktarımdır. Başka bir deyişle, malzeme, aracıya dönüşerek analistin yerini alır; böylece sanat eserini yaratmak sanatçı için bir tür kendi kendini analiz etme süreci haline gelecektir (Kuspit, 2005: 31).

Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder. Her ne kadar sonuçta ortaya çıkacak şey sanat kılıfı altında kendini ifade etmekten, kendine ayna tutmaktan ibaret kalabilecek de olsa, atölye, sanatçının kendi kendini tedavi etmeye çalıştığı bir kliniğe dönüşür. Bir başka deyişle mesele, sanatçının, kendi duygularına yönelik iç görüyü, boş bir levhadan

ibaret olan eylemsiz malzeme aracılığıyla, birebir tepkide bulunan ve yorum yapan izleyicinin yanında olduğu ölçüde kazanıp kazanamayacağına yatmaktadır.

1.3.5. Soyut Ekspresyonizm

1940'ların sonlarında ve 1950'lerde dikkat çekmeye başlayan New York ressamı birbirlerini tanıdıkları ve yaşça birbirlerine yakın oldukları halde bir akım oluşturmadılar. Jackson Pollock (1912-56); Franz Kline (1910-62), Ad Reinhardt (1913-67) ve Robert Motherwell (1915-91) ile birlikte aralarında en gençlerinden biriydi. Birkaç yıl daha büyük olan diğer sanatçılar üç yıllık bir aralıkta doğmuşlardır -Adolph Gottlieb (1903-74), Mark Rothko (1903-70) , Willem de Kooning (1904-97), Clyfford Stili (1904-80) ve Barnett Newman (1905-70). Çalışmalarında ise bir örnek üslup çizgilerine rastlanmaz (Fleming ve Honour, 2016: 830).

Bunlardan bir kısmı görünüşte serbestçe ve gelişigüzel bir şekilde içlerinden geldiği gibi, diğerleri ise çok katı bir kendi kendini kısıtlama ile resim yapmışlardır. Yüzeysel olarak bakıldığında birbirleriyle ortaklıklarının olmadığı düşünülebilir. Herhangi bir programları da yoktu. Hiçbir manifesto yayımlamamışlardır. Ancak tümü de eserlerine Amerikalıların büyüklük zevkleri kadar tipik olan, Amerikan tarzı hararetli bir enerji ve taşkınlık getirmişlerdir. Ayrıca kendilerini aynı insani açmaz içinde bularak, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Amerikalı olmanın karmaşık kaderine ortaklaşa tabi kılındıklarını hissetmişlerdir. Ressam Barnett Newman 1945'de şöyle yazmıştır:

Gerçeküstücülerin öngördüğü gibi, korku ancak trajedinin güçleri bilinmediği zaman var olabileceğinden, savaş, elimizden bu gizli korkularımızı aldı. Şimdi ise bekleyebileceğimiz korkuyu biliyoruz. Hiroşima bize bunu göstermiştir. Karşımızda artık bir gizem yok. Neticede bunu yapan bizimkilerden bir Amerikalı çocuk değil miydi? (Fleming ve Honour, 2016: 831).

Ancak hepsinin ortaklaşa düşündükleri ve hissettikleri şeyler son derece kendine özgü sanat eserlerinde ifadesini bulmuştur. Onlara isimlerini veren de eleştirmenlerdir Soyut Dışavurumcular veya Aksiyon Ressamları. Bu terimleri onlar hiç kullanmamış ve muhtemelen kendilerini bu anlamda da düşünmemişlerdir. Hedeflerini kendileri değil eleştirmenler şekillendirmiş, aralarından Harold Rosenberg de gayri resmi sözcüleri olmuştur. Rosenberg 1952'de şöyle yazmaktaydı:

Tuval belirli bir anda birbiri ardına Amerikalı ressamalara, kopyalayabileceği, yeniden tasarlayabileceği, çözümlene yapabileceği veya gerçek veya hayali bir objeyi “dışa vurabileceği” bir alan değil de, eyleme geçebileceği bir arena olarak görünmeye başladı. Tuvalde olan biten şey resim değil bir olaydı.

Ressam şövaleye artık aklında bir imgeyle yaklaşmıyordu; ona elinde bir malzemeyle önündeki diğer malzeme parçasına bir şey yapmak için gitmekteydi. imge bu karşılaşmanın sonucu olacaktı (Fleming ve Honour, 2016: 833).

Soyut Dışavurumculuk veya Aksiyon Resmi Harold Rosenberg’in belirttiği gibi “objeyi ortadan kaldırmak için farklı bir motife” sahip olduğundan, modern sanatın diğer evrelerinden” ayrılmaktaydı. Aksiyon Ressamları için önem taşıyan ve onları soyutlamaya götüren tek şey tuval üzerine boya koyma işiydi. Duygularını veya duyumsamalarını tasvir etmeyip onları tuval karşısında eyleme çevirmekteydiler.

Amerikalı sanatçıların öncülüğünde dönemin egemen sanat üslubu haline gelecek olan “soyut dışavurumculuk” terimi bile (ki 1920’lerde Kandinsky’nin resimlerine yönelik bir nitelemedir) Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından bir Avrupalı sanatçının, Alman ressam Hans Hofmann’ın (1880-1966) 1946’da New York’ta sergilediği resimleri için kullanılmıştır. 1932’de Almanya’dan ABD’ye göç eden, 1934’te New York’ta kendi adını taşıyan özel bir sanat akademisi açan Hofmann, ilk kuşak Amerikalı Soyut Dışavurumcu eleştirmen Harold Rosenberg, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu’yla ilgili olarak, ‘artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olaydır’ yorumunu yapmış, dışavurumcu soyut resimler yapmanın bir tür özgürlük eylemi haline geldiğini savunmuştur (Antmen, 2012: 143).

Soyut Dışavurumcuğun gelişiminde kilit bir şahsiyet olan ressam Hans Hofmann Paris’te yaşadığı 1904–1914 yıllarında, aralarında Picasso ve Matisse’nin de bulunduğu başka ressamla da tanışmıştır. Daha sonra da Münih’te, Birinci Dünya Savaşı sırasında Dışavurumculuk ve Soyutlama arasındaki geçişin ilk resimlerinden birçoğunu bu şehirde muhafaza eden Kandinsky ile tanışıp Kübizm, Fovizm ve Dışavurumculuk hakkında ilk elden deneyimler edinmiştir. Hofmann’ın New York’ta kuruluşunda yer aldığı sanat okulu; Kübizm ile Fovizm arasında bir sentezin, sanat dünyası ile görüntüler dünyasının ikiliğine inancını yansıtan renk ve biçimin yeni birliğinin tanıtıldığı merkez haline geldi (Fleming ve Honour, 2016: 839).

Kendisi de güçlü bir şahsiyetti ve eserlerinde özellikle 1940'ların başlangıcında "damla tekniği ve karışık teknikle - yağlıboya, Hint mürekkebi, kazein, alüminyum boyası vs - deneyler yaparak boyasal resim ve soyutlamanın alışılmamış bir bileşimine ulaşmayı başarmıştır. Onun için resim renkle biçim oluşturma anlamına gelmekteydi ve yaptığı kompozisyon tanımı - tuval yüzeyi boyunca biçimsel ve renksel gerilimlerin "itiş-kakış" kullanılması- ün kazanmıştır. Verdiği dersler çok etkiliydi. Bununla beraber Avrupa ve yeni Amerika resmi arasında en etkili ayrıştırıcı rolü ailesi 1920'lerde Amerika'ya göçen Ermeni ressam Arshil Gorky (1905-48) oynamıştır (Fleming ve Honour, 2016: 840).

İkinci Dünya Savaşı öncesi Amerikan sanatı daha çok yerel temalara odaklanmış ve figüratifken, İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında gelişme gösteren Amerikan sanatının temel özelliği, soyut ve dışavurumcu olmasıdır (Antmen, 2012: 145). Amerikan sanatındaki bu keskin dönüşümü salt sanatsal nedenlerle açıklayanların yanında, bu dönemde sanat, ideoloji, politika üçgeninde yaşanan dönüşümleri göz önünde bulunduran yazarlar da vardır. Bu gelişmeler ayrıca Soyut Dışavurumculuğun, popüler ikonların sanatsal nesnelere dönüşümüyle Pop Sanatı yaratan bir öncül hareket olduğunu da göstermektedir.

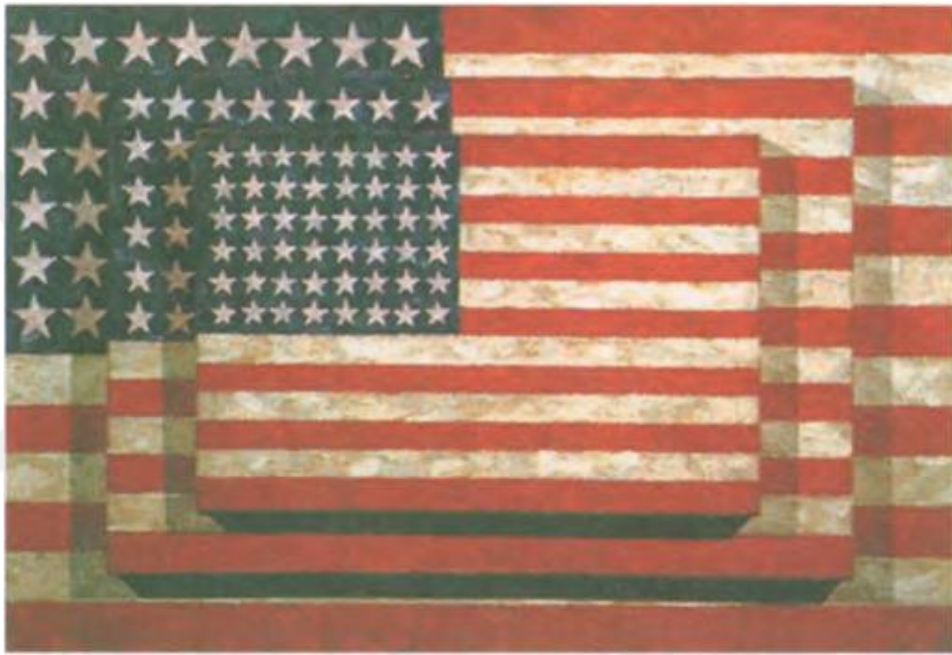
1.4. POPÜLER SANAT ANLAYIŞLARI

1.4.1. Pop Sanata Doğru: Jasper Johns ve Robert Rauschenberg

Soyut Dışavurumculuk 1950'lerin ortalarında kazanımlarını kutlar ve Sovyet bloğunda uygulanan Toplumsal Gerçekçiliğe karşı Amerikan liberalizminin ifadesi olarak yorumlanırken New York'ta Objesiz Sanatın yorumcuları Jasper Johns (d. 1930) ve Robert Rauschenberg (1925-2008)'in dikkat çekici temsili imgeleriyle karşı karşıya geldiler. Aralarındaki bağlantı zayıf olmasına rağmen o dönemde bunlara Yeni-Dada ismi verilmekteydi. Fakat her iki ressam da bazen gerçek anlamda temsili imgeleri ve hatta en sıradan tanınabilir objeleri eserlerine dahil etmekteydi (Fleming ve Honour, 2016: 843). Üç Bayrak (Resim 6) sofistike kamuoyu için çok hassas bir konuda ayrıntılı, dikkat ve özenle işlenmiş "güzel sanat" yüzeyi veren, kadim zamanlardan kalma eski ustaların yakmayla süsleme, yani enkaustik tekniği kullanılarak resmedilmiştir. Johns'un burada Amerikan bayrağına karşı mı, yoksa sanata karşı mı bir

ironi ortaya koyduğu tartışmaya açıktır. Bu ironik tavır, Dadacılar da görülen tavra da çok benzemektedir.

Jasper Johns'un bayrak, atış tahtası gibi imge/nesnelere yola çıkarak gerçekleştirdiği resimler, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'na alternatif arayışlar içinde olan genç kuşak için çığır açıcı niteliktedir. Öte yandan, gerek konu, gerekse malzeme anlamında gündelik hayatın kültürel verilerini kullanan bu sanatçıların "neo-Dadacı" olarak nitelendirilmesi, ayrıca Pop akımının genel olarak Dada'yla ilişkilendirilmesi, Marcel Duchamp gibi bazı eski Dadacıların tepkisini çekmiştir.



Resim 6. Jasper Johns, Üç Bayrak, 1958. Tuval üzerine enkaustik, 78.4x115 cm. Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York (Gilman Vakfı, A.Ş.'nin 50.Yıl Armağanı, Lauder Vakfı, A. Alfred Taubman).

Duchamp, Dada akımının tarihini kaleme alan Dadacı sanatçı arkadaşı Hans Richter'e (1888- 1976) yazdığı bir mektupta, "Bugün Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj gibi terimlerle anılan Neo-Dada'nın kökeni Dada'dır düpedüz; bugünün sanatçılarına da kolay bir çıkış yolu oluşturmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır-nesnelere estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar!" demiştir. Ancak Amerikan pop sanatı, yalnızca Dada'nın değil, Amerikan sanatında 1920'li yıllara uzanan yenilikçi arayışların da mirasçısıdır (Antmen, 2012: 161).

Johns'a göre, bu tür konular kişiye özel olmayan ve geleneksel, herkese açık ve "zihnin zaten bildiği şeyler" olduğu için kendisine çekici gelmiştir. "Bana başka düzeylerde çalışmam için alan açtılar" demektedir. Ayrıca "kişiden ziyade dünyayı akla getirdikleri" için onlarla ilgilendiğini de söylemiş, bu bakımdan bireysel sanatçının kendini ifade gücünü kahramanlaştıran Soyut Dışavurumculuğun temel varsayımları ile de çelişmişti. Johns benzer şekilde *Hedefler* isimli alelade konularda başka diziler üretmeyi sürdürmüş, bayrak resimlerinde yapmış olduğu gibi imgeyi alanla özdeşleştirmiştir (Fleming ve Honour, 2016: 844).

Bu resimler sanatın anlamı, oluşturulması ve kavranamazlığı ile algı sorunları - bildiğimizi görmek ve gördüğümüzü bilmek- hakkında süre giden bir meditasyon olarak yorumlanmıştır. Duchamp ve hazır-nesneleri gibi Üç Bayrak da cevap verdiği kadar soruları da gündeme getirmekte, sanatın Amerikan bayrağı (Old Glory) gibi anlam yüklü konuları dahi soyutlaştırabileceğini gösterirken bir yandan da kavranamaz ve çelişkili kalmaktadır. Johns'un 1963'e geldiğinde çalışmaları bu tür karmaşık ve dolambaçlı resimlerle, Crane'in "Hatterass Burnu" şiirini alttan alta hatırlatarak böyle bir hale bürünmüş ve kendisi de yeraltındaki bir labirente benzetilmiştir.

Johns'un 1955'teki ilk resmiyle Rauschenberg'in resmi aynı döneme aittir. Bir "Aksiyon ressamı" gibi boyayı yatağının temiz beyaz pamuk çarşaflarına, yastık kılıflarına ve sevimli yama işi örtülerine sürmüş ve sonra dik şekilde galeri duvarına asmıştı (Fleming ve Honour, 2016: 845). Johns'un Amerika bayrağı resimleri gibi meydan okuyan bu hareket yine onlar gibi Çeşme'yi dik yerleştiren ve üzerlerine boyayla imza ve tarih atarak işlevini ortadan kaldıran Duchamp'a dayanmaktaydı. Dolayısıyla Pop Sanat, bir bakıma Dada hareketinin ardılı olarak gelişmiştir. Soyut Dışavurumculuğun sadece üslup olarak tarih ettiği Pop Sanat, tavır olarak önemli ölçüde Dada hareketiyle alakalıdır.

Johns, kendi ironisinin -kendisi bunu "şamata" olarak adlandırır- Duchamp'ın ironisini meşrulaştıran bir yineleme olduğunu öne sürer; yani Salle, söz konusu ironinin dekadandan olduğunu doğrulamadan, geçmişte kalacak kadar tanıdık ve standart hale geldiğini kabul etmeden çok önce dekadandlık başlamıştır. Yani Dali'nin ifadesini başka bir biçimde söyleyecek olursak, postsanatın göbeğinden çıkan entropik pislik haline gelmiştir. Johns ve Salle ironiyi (uygunsuzluğu, absürlüğü) -Duchamp gibi, onlar da ironik edimin yaratıcı edim olduğunu düşünüyorlardı- tam olarak heyecan verici değilse de izleyicinin

merakını uyandıracak kadar ilginç olan kullanışlı bir düşünsel eğlence haline getirerek sahnelerler (Kuspit, 2005: 141).

Üç boyutlu objeleri malzeme olarak kullanmaktaki amacı kısmen Soyut Dışavurumcuların muhafaza ettiği illizyonist boşlukları bırakmamaktı. Sanat ile hayat arasındaki uçurumda faaliyet göstermek istediğini söylemiştir. Bu bakımdan tanıdığı ve etkisi altında kaldığı besteci John Cage’le aynı fikirdeydi. Cage gibi o da eşzamanlı ve çok değerlikli imgeleriyle izleyicinin “odağını değiştirmeyi” istemiştir (Fleming ve Honour, 2016: 845). Aşıkır cinselliği nedeniyle kombinlerinin en kışkırtıcı ve en cüretkarlarından Monogram’da (Resim 7) resmi duvardan kaldırıp ortasından dar ve yıpranmış bir otomobil tekerleği ile sıkıştırılmış bir Tiftik keçisiyle beraber zemine koyarak Yatak’taki süreci tersine çevirmiştir. Ağaç ve metal kolaj unsurlarının geniş fırça darbeleriyle boyanarak birleştirildiği resmin kendisi tartışmasız biçimde düzdür. Görsel oyunlarıyla birlikte hem gizli hem de gizli olmayan manaları vardır.



Resim 7. Robert Rauschenberg, Monogram, 1959. Doldurulmuş koç, otomobil lastiği, kolaj ve akrilik ile yapılmıştır, 1.22x1.83x1.83m. Moderna Museet, Stockholm.



Resim 8. Robert Rauschenberg, Retroaktift, 1964. Tuval üzerine yağlı boya ve ipek baskı, 2.13x1.52 m. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut (Susan Morse Hilles'in Armağanı).

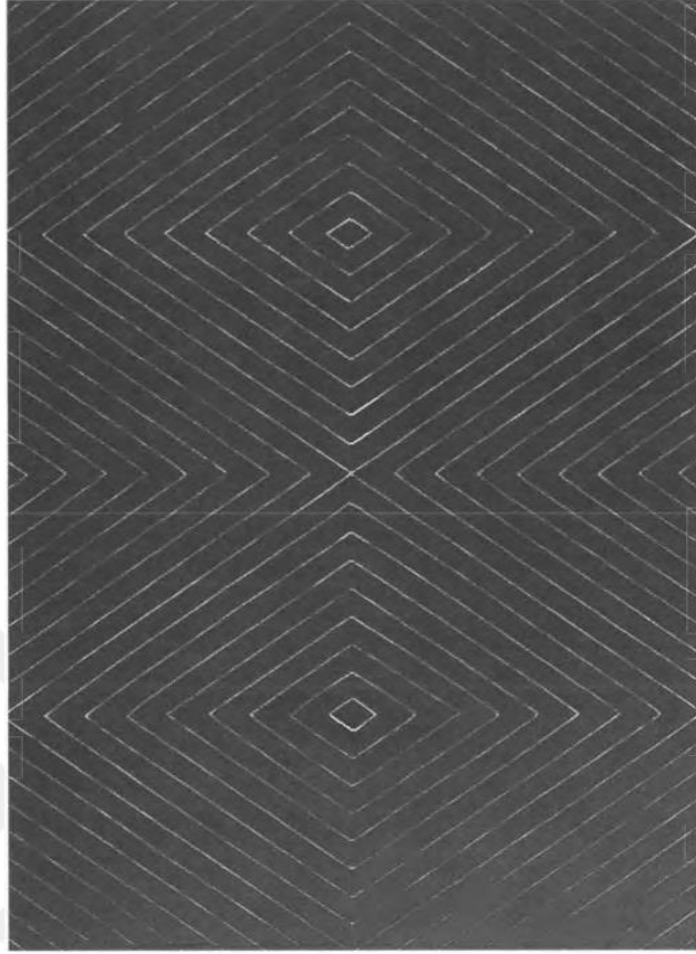
Rauschenberg, ev televizyonlarının 1960'larda yarattığı etkiyi en çok hisseden sanatçılardan biriydi. Keyfi yan yana getirişler, her şeyi tek izlemelik bir gösteriye çevirerek gündüz ve gece değişen imgeler geçidiyle neredeyse Gerçeküstücü hale gelen televizyon, iki boyutlu eserlere ilgisini tazelemişti. Andy Warhol tarafından denenmiş dergi veya gazete resimlerinin ipek baskı kalıbı yoluyla aktarılmasını öngören *frottaj* tekniğini bir süre önce zaten uyarlamaya başlamış ve Retroaktif (Resim 8)'de yaptığı gibi en ilişkisiz temaları ve konuları birleştiren eserler geliştirmişti (Fleming ve Honour, 2016: 846).

Bunları Dada'dan almış olduğu ızgara benzeri desenler halinde mürekkepliye veya doğrudan tuval üzerine geçiriyordu. Ardından da oraya buraya boya damlaları veya helezonları ekliyordu. Bununla beraber, formatları yüzünden görünüşte daha geleneksel bu eserler, Rauschenberg'in çok çeşitli görsel ilgileriyle çelişiyordu. Beuys'e öncüllük yaparak Cage ile birlikte muhtemelen ilk defa düzenlenen "happening"lerden birine katıldı ve ileri teknolojinin geleceğin sanatında mümkün olabilecek kullanım şekilleri konusunda mühendis ve bilim insanlarıyla deneylere başladı.

1.4.2. Minimalist Sanat

Savaş sonrası dönemin sanat akımları arasında en çok Amerikalı öz bilincine sahip olanı; tam saflık ve bütünlük, sanatın ifade aracının içinde mevcut niteliklerine indirgenmesi ve diğer niteliklerin ortadan kaldırılmasını hedefleyen Minimalizmdir. Sanatçının araçlarının asgariye indirgenmesiyle mutlak birleştirici eylemin - ayrıca izleyicinin birleştirici deneyiminin - ortaya çıkacağı umulmaktaydı. Ressam Frank Stella (d.1936) “Bir insanın resimlerimden almasını istediğim tek şey... bütünü herhangi bir karışıklık olmadan görebilmesidir” ifadesini kullanmıştır. “Gördüğünüz şey gördüğünüz şeydir.” Minimalizmi “keşfeden” Stella olmasa da, 1959-60 yıllarında yaptığı “Siyah Resimler”i - 6.4 cm genişliğinde, siyah çizgilerle kaplı ve önceden belirlenmiş, simetrik desenlerle düzenlenmiş büyük tuvalerdir – sanat eserinin icrasında sanatçının rolünü asgariye indirmek bakımından önemliydiler (Resim 9) (Fleming ve Honour, 2016: 851). Boyanın ham tuvale bazen sırf tuvalin kenarını izleyerek paralel hatlarla merkeze doğru ile denerek dengeli uygulanması, Soyut Dışavurumcular tarafından her şeyin üstünde değer verilen iki niteliği yani bireysel tavrı ve kendi kendini ifadeyi ortadan kaldırmaktaydı. Sadece dışavurum değil, illüzyon ve hatta simgelerin ve metaforların dokundurmaları da bir kenara bırakılmaktaydı.

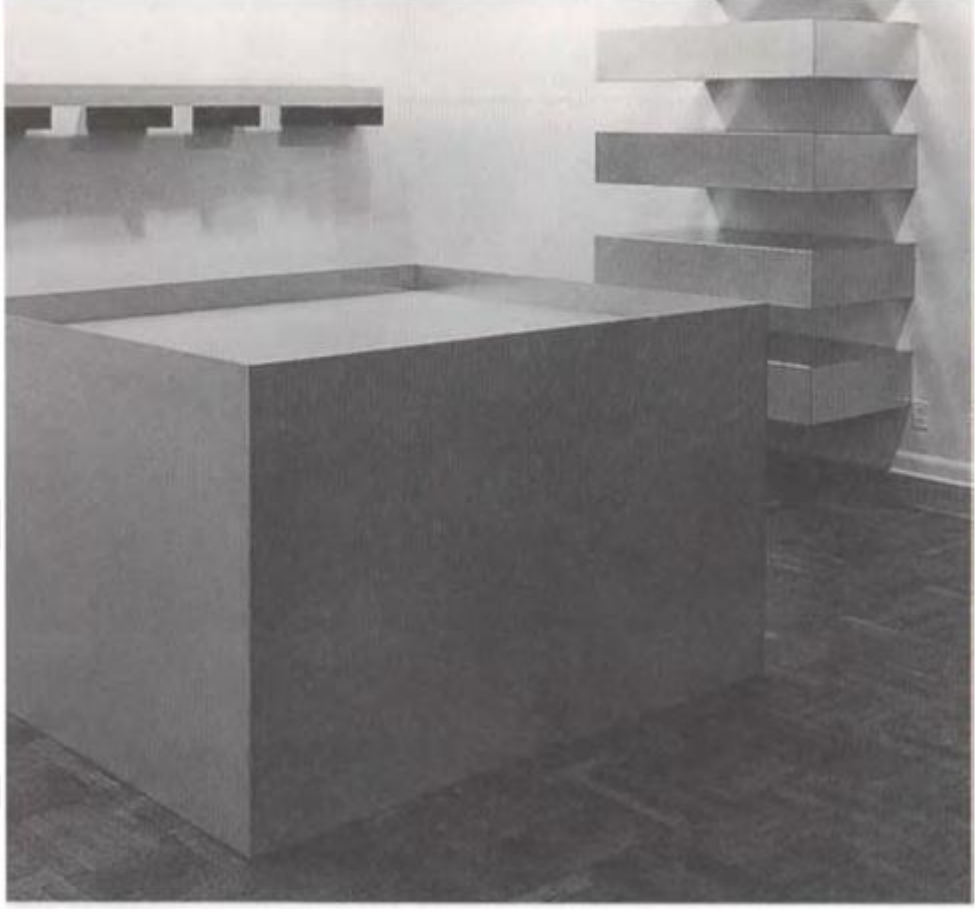
1913 yılında beyaz bir zemin üzerine siyah bir kare yerleştiren Rus sanatçı Kazimir Maleviç, resmin belli nesnelere gösterme, temsil etme uğraşına tümüyle sırtını dönerek salt kendiliğinde anlam bulan bir sanatsal anlayışın öncülüğünü yapmıştır. Maleviç böylece sanatı temsil olgusunun ideolojik işlevinden ayırmış, işlevselliğinden arındırmış; ama bir yandan da bu yaklaşımıyla Tatlin ve Rodçenko gibi Rus Konstrüktivistlerinin biçimle işlevi özdeşleştiren ideolojik yaklaşımından ayrılmıştır (...) Minimalistler için sanat, ‘ne görüyorsan, odur’; ötesi yoktur. 1940’lardan 1960’lara uzanan süreçte etkinliğini sürdüren Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının bireysel dışavurumu ve derin öznelliği yücelten tavrına karşılık Minimalizm nesnel bir sessizliği benimsemiş; Dışavurumcuların her doğaçlama fırça darbesine yüklediği varoluşsal anlamlar karşısına rasyonel bir tavrı göstergeleri olarak, simetri ve düzeni koymuştur (Antmen, 2012: 181).



Resim 9. Frank Stella, Tuxedo Park Yol Ayrımı, 1960. Tuval üzerine mine boyası, 3.1x1.87m. Stedelijk Van Abbe Müzesi, Eindhoven, Hollanda.

Donald Judd (1928-94) 1965 yılındaki bir makalesinde “son yıllardaki en iyi yeni işlerden yarısı veya daha fazlası resim veya heykel değildir” gerçeğine işaret etmişti. Rauschenberg’in “Kombinler”i, Johns’un “Hedef Tahtaları” ve hatta Stella’nın kalın hatlarıyla yüzeyden çok obje gibi hissedilen çizgili resimleri hep birlikte Judd’un teşhis ettiği “üç boyutlu eser”e doğru yönelime katkıda bulunmaktaydı. Başlangıçta ressam iken “minimal” heykelleri için hazırladığı planlarını icra etmek için imalatçılara dayanmaya başladı. Üç boyutluluk niteliği sanat eserlerini az ya da çok dünyadaki diğer başka türden objelere benzetmekte ve bu da geçerliliğini yitirmiş Avrupa estetik geleneğinden bir kopma olarak görülmekteydi. Judd, “üç boyut gerçek mekandır” demiştir (Fleming ve Honour, 2016: 852). Bununla illüzyon, işaret ve renklerin etrafındaki ve içindeki gerçek mekan sorunu ortadan kaldırılmaktadır. Sanatın, hünerli

sanatçının elinden çıktığını gösteren özel emareleri taşıyan heykel ve resimden ibaret olduğu düşüncesi artık daha az önem taşımaktaydı.



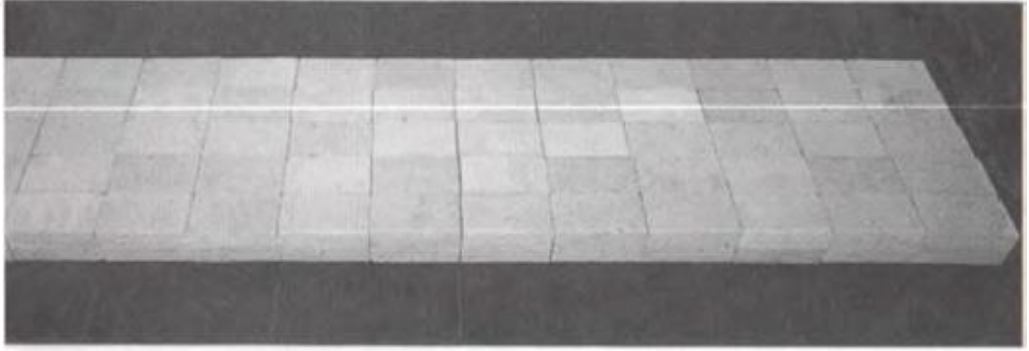
Resim 10. Donald Judd, Leo Castelli Galerisi Enstalasyonu, New York, 1966. Rudolph Burkhardt'ın fotoğrafı.

Sanat her şey olabilirdi: “Birisinin eserinin sanat olduğunu söylüyorsa, o sanattır” demektedir Judd. Leo Castelli galerisinde 1966 başlarında ilk sergisini açtığında, Judd izleyen 30 yıl boyunca sürekli başvuracağı biçim dağarcığının büyük kısmını esasen geliştirmişti. Zemine konulan satranç benzeri biçimler, duvara dengeli sıralanan özdeş düşey “yığınlar” ve Fibonacci dizileri gibi matematik sıraya göre duvara asılı birbirinin aynı veya değişen unsurların yatay desenleri bunlar arasındaydı (Resim 10). Yine bu sıralarda boyalı kontrplaktan kendisi yapmak yerine verdiği talimatlara göre metal veya pleksiden bunların üretimini yaptırmaktaydı (Fleming ve Honour, 2016: 853). Temel biçimler tekrar ortaya çıkmakla beraber, her bir durumda kullanılan özel metal, yüzey cilasının seçimi, kullanılan pleksinin rengi, uygulanan bağlama türü vs her eserin her durumda Judd’un savunduğu gibi “spesifik” bir tür obje olmasına katkıda

bulunmaktaydı. Bu eserlerin Judd'a ve diğerlerinin Robert Morris ve Carl Andre'ye ait mekanik kesinliği ve çıplak yüzeyleri hedeflendikleri üzere, görünüşleri genellikle kişiliksiz inşaat tuğlası veya metal kaplama gibi işlenmiş maddelerin tekrarlanmasıyla oluşturulan kendine yeterlik ve yalınlığa somut örnek oluşturmaktadır.

Donald Judd'un 1968'de yaptığı "Başlıksız" adlı galvaniz çelik ve alüminyumdan yapılmış, duvara dik olarak monte edilmiş paralel dikdörtgen kutulardan oluşan yontusu onun aşırı strükürist olarak tanınmasına neden oldu (Demirkol, 2008: 154).

Andre'nin *Equivalents* adlı eserinde (Resim 11) yaptığı gibi, 120 tuğlaya 60'lık iki katman halinde sekiz farklı düzenlemeyle, sayının çeşitli çarpım kombinasyonlarına göre yön verilmiştir. Bu, özdeş birimlerin sistemli toplanması bakımından Stella'nın Siyah Resimleri'ni hatırlatmaktadır (Fleming ve Honour, 2016: 853). Ancak Andre'nin eseri tek bir kuramdan veya entelektüel tutumdan fazlasını içerdiğinden ve Kavramsal Sanatta daha sonra meydana gelecek gelişmelerin öncülüğünü yaptığı için görüldüğü denli basit olmaktan uzaktır. Andre heykellerini "form dan ve "strüktür"den "yer"e dönüşüm anlamında tanımlamıştır. Bazen spesifik bir çevre için yaratılarak izleyicinin mekanı nasıl kullandığını ve algıladığını denetleme eğilimindedirler.



Resim 11. Carl Andre, Denklikes, 1966. 120 Ateş Tuğlası, 12.5x274x57cm. Saatchi Koleksiyonu, Londra.

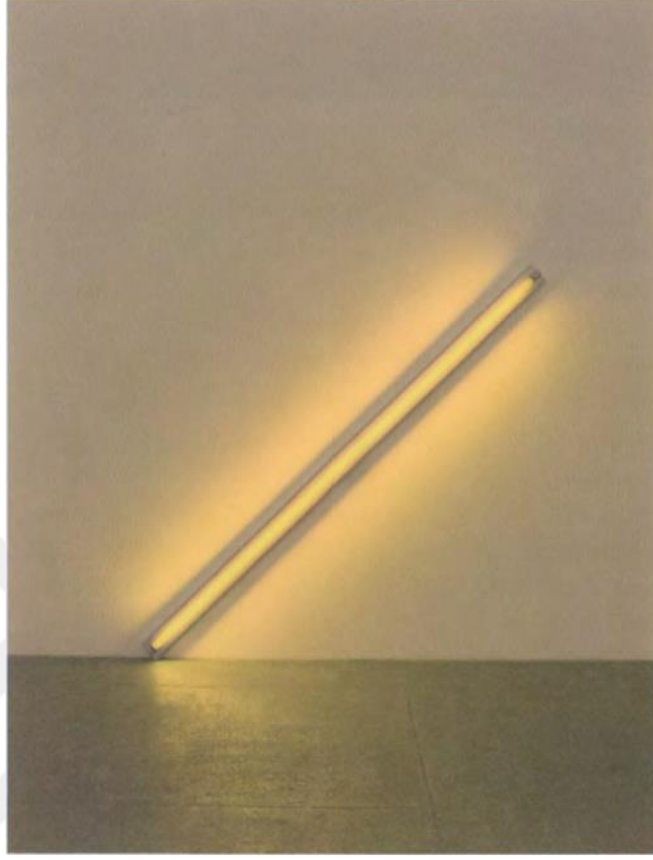
Ağırlık anlamında her bir bileşene eşit değer vermek için yatay tasarlanmış ve zemine döşenmişlerdir. Brancusi'nin formlarından ve heykelin zeminden ayrılması olarak kaide sorununu ele almasının büyük etkisinde kalan Andre yaptığı işi "Brancusi'yi düz yatırmak" olarak tanımlamıştır. Bu yolla sanat eseri çevreyle ilişkilendirilmektedir. Her bakış açısından görülebilmekte ve metal levha kullanılan eserlerinin durumundaki gibi üzerlerinde yürünebildiği için maddi bir unsur da

içermektedir. Sanatın izleyici ile eser arasında gerçek mekan ve zaman içerisinde gelişen bir deneyim olarak anlaşılması Minimalizmin sanatın bağımsızlığı ve olması gereken ebediliğine ilişkin geleneksel fikirlere yönelttiği mücadele bakımından merkezi önemdedir. Bununla beraber, bu eserlerin indirgemeci ruhu eski Bauhaus tasarımcısı Josef Albers (1888- 1976)'in öğretilerine ve 1950'lerdeki resimlerine, ayrıca daha spesifik olarak Duchamp ile Rus sanatçılar Maleviç ve Tatlin'in hazır-nesnelere uzanmaktadır (Fleming ve Honour, 2016: 855).

Dan Flavin'in (1933-96) standart uzunlukta floresan ışık tüplerini kullanarak yaptığı ilk eserinin diyagonal yönlenişi kendisi tarafından "şahsi esriklik" üçgeni (Resim 12) olarak adlandırılmış olsa bile, daha sonraları tüplerin düzenlenmesi ve verdiği isimlerde Tatlin'e yaptığı göndermeler bağlantıyı açığa kavuşturmuştur (Kuspit, 2005: 187). Diyagonallık, Tatlin'in dinamik eğimini hatırlatmakta ve bir zamanların ressamının ticari aydınlatma malzemelerini galeri alanına renk verme vasıtası olarak kullanması Rusların "gerçek malzemeler gerçek mekana" mottosunu akla getirmektedir. Minimal üslup büyük ölçüde Doğu Sahili olgusu olarak düşünülmeyle beraber Batı Sahili sanatçıları da gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.

Amerikan sanat ortamında henüz adı konmasa da Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'ndan ve Pop Sanat'tan farklı, yeni bir sanatsal anlayıştan söz edilmeye başlanmasında, 1959 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi 'nde açılan "16 Amerikalı Sanatçı" sergisi etkili olmuştur. Minimalizme giden yolu açan sanatçı, bu sergide yer alan simetrik şeritli siyah resimleriyle dikkat çeken Frank Stella'dır. Hemen hemen aynı tarihlerde, salt yalınlığı itibarıyla 'minimalist' bir estetik benimsemiş olan, ancak Minimalizme dahil olmayan sanatçılardan da söz edilebilir: Amerikan Soyut Dışavurumcuları arasında, 'geç boyasal soyutlama'cılar arasındaki Barnett Newman'ın bütüncül tek-renk alanlarını dikey çizgiyle böldüğü resimleri, yine aynı eğilimden Ad Reinhardt'ın koyulaştıkça siyaha varan tek renkli resimleri ya da Pop'un öncüleri arasında yer alan Robert Rauschenberg'in 1950'lerde yaptığı tek-renk "Beyaz Resimler"i gibi. Stella'nın yapıtlarını bu sanatçıların yapıtlarından ayıran başlıca özellik, adeta 'resim' olmayan bir resim tasarlama çabası, boyasallığı/renkselliği reddetmesi, kendi deyimiyse ressamın değil, geleneksel "boyacı"nın araçlarını ve yöntemlerini benimsemesidir. Stella'nın tavrı, Minimalizm akımının başlıca ilkelerinin şekillenmesinde büyük rol oynamış, sanatçının 1960-62 yıllarında resim çerçevesinin geleneksel şekline müdahalede bulunan, böylece resmin bir tür üç-boyutlu bağımsız nesne gibi algılanmasına yol açan "Şekilli Tuvaller"i Minimalizmin ne resim ne de heykel olan, ama her ikisinin de gündeme getirdiği geleneksel sorunlara yeni

çözümlerin aranmasıyla şekillenen ‘spesifik nesne’sine varılmasında önemli bir aşama oluşturmuştur (Antmen, 2012: 183).



Resim 12. Dan Flavin, 25 Mayıs Diyagonali, 1963, (Constantin Brancusi’ye), 1963. Sarı floresan ışığı. 244 cm köşeden köşeye uzanmış. Dia Sanat Vakfı.

John McCracken (1934-2011) de rengi “ilgilendiği biçimleri inşa etmekte kullandığı yapı malzemesi” olarak düşünmüştür. Basit biçimlerinin parlak ana renkleri ve pastelleri pigmentli reçinenin fiberglas-reçineli ağaca akıtılmasıyla oluşturulmuştur (Resim 12). Ortaya çıkan yüzeyler pürüzsüz düzgünlükte, yoğun ve parlaktır.



Resim 13. John McCracken, San Piramit, 1965. Karışık teknik. “Minimal bir gelecek? Objeler olarak sanat 1958-1968” sergisinde sergilenmiştir. Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles at California Plaza, 2004. David Zwirner Galerisininizniyle, New York.

Ayrıca Güney California'nın sörf kültürünü ve kaynaklandıkları araba boyama işlerini mükemmel şekilde ifade etmektedir. Ancak Minimalistler belki de öncülerinden daha kuvvetle uç konularının bazı sonuçlarının farkındaydı. Robert Morris'in belirttiği üzere: ‘kişi belirli bir durumun parçası olarak aynı anda birden fazla duyumsama algıladığı için, tek ve saf bir duyumsama iletilemez; önce renkse, ardından da boyut; düzlükse, ardından da doku vs’ sözlerinin devamını getirdiğinde aklında kuşkusuz en yeni çalışması vardı:

Şeklin basitliği zorunlu olarak deneyimin basitliğine eşdeğer değildir. Birleşik biçimler ilişkileri azaltmaz. Onlara düzen verirler. Birleşik biçimin baskın ve şekli tabiatı sabit değer olarak işlev görüyorsa, ölçek, oran vs'nin tüm parçalı ilişkileri bu sebeple iptal olmaz. Bilakis daha bütünlüklü ve ayrılmaz olarak birbirlerine bağlanırlar. Bu tek başına en önemli heykel değerinin, yani şeklin diğer tüm zaruri heykel değerinin daha da birleştirilmesi ve bütünleştirilmesiyle birlikte büyütülmesi, bir taraftan geçmişin heykel sanatının çok parçalı, eklemeli formatlarını fazlalık haline getirirken, diğer taraftan da heykelle hem yeni bir sınır hem de yeni bir özgürlük getirir (Artforum, 1966).

Bu satırları yazdıktan sadece iki yıl sonra Morris “Anti-Form” adlı, Minimalizmin temiz hatları, temel şekilleri ve mesafeli tarzına bir dizi tepki ve reddedişleri haber veren yeni bir metin yazmıştır (Fleming ve Honour, 2016: 855). Geç Minimalizm; Kavramsalılık’ta vurgunun bireysel oluşumdan düşünceye, Süreç Sanatında süreç ve manipülasyona, Arazi Sanatında çevrede büyük ölçekli çalışmaya yoğunlaşmaya varan çeşitli biçimler almıştır.

1960’lı yıllarda bir akım olarak gündeme geldiğinde “ABC Sanatı”, “Retçi Sanat”, “Soğuk Sanat”, “Dizisel Sanat” ya da “Temel Strüktürler” gibi isimlerle anılan Minimalizm, ABD’de Pop Sanat’ın en şaşaalı günlerini yaşadığı dönemde sanat ortamını kitle kültürünün bir başka yüzüyle tanıştırmıştır: Minimalistlerin kullandığı gündelik endüstriyel malzemenin tek örneği Flavin’in floresanları değildir. Pek çoğu yapı-endüstri pazarlarından temin edilen Minimalist malzeme dağarcığı içinde tuğla, sunta, kontrplak, alüminyum, çelik, fiberglas, pleksiglas gibi çeşitli malzemeler, çoğunlukla endüstriyel yöntemlerle sanat yapmak için kullanılmıştır. Minimalistleri kendilerinden önceki sade, indirgemeci bir estetiği benimseyen sanatçılardan, sözgelimi Ad Reinhardt (1913-67), Agnes Martin (1912-2004), Robert Ryman (1930-) gibi sanatçılardan ayıran, hem bu tür endüstriyel malzemelere yönelmeleri, hem de resim ya da heykel gibi belirgin kategoriler içinde kalmamalarıdır (Antmen, 2012: 181-182).

Gerek, floresan ışıklarla mekan düzenlemeleri yapan Dan Flavin, gerekse tekrar edilen geometrik biçimlerin mekandaki bütüncül algısına odaklanan Donald Judd’un yanı sıra büyük metal levhaları mekanın kendisini yeniden tanımlamak ve mekan içinde insana kendi fiziksel varlığını hissettirmek üzere yerleştiren Richard Serra, sanatını keskin bir biçimsel sadeliğe indirgeyerek ve zihinsel tasarım sürecine tabi tutarak geometri olgusunu mekanda algılanabilir kılan Sol LeWitt, malzemeyi ‘mekanı yontmak’ için kullanan, mekan değıştikçe yapıtları da dönüşen Robert Morris gibi sanatçılar, Minimalizmin başlı başına bir akım olarak benimsenmesinde etkili olmuştur. 1960’li yıllardan itibaren enstalasyon gibi sanatsal pratiklerin şekillenmesinde de rol oynamışlardır. Ortak noktalarına karşın sanatçıların kendi özgün yaklaşımlarıyla yoğun bir çeşitliliği içeren Minimalizm, 1970’lere uzanan süreçte özellikle ABD’de pek çok sanatçının paylaştığı bir eğilim haline gelmiştir.

1.4.3. Kavramsal Sanat

1960'lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanan belki de en büyük dönüşüm, sanatın, nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır. Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca, yapının maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir.

İlk başta “Düşünce Sanatı”, “Enformasyon Sanatı” gibi isimlerle anılan bu türde yeni eğilimler, Minimalist sanatçı Sol Lewitt'in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında Artforum dergisinde yayımladığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” yazısından sonra “Kavramsal Sanat” başlığı altında toplanmış, ayrıca “konseptüalizm” (kavramcılık) dönemin hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan bir genel terim haline gelmiştir (Antmen, 2012: 193).

Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da “happening” (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstalasyon ya da çevre türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, ‘kavramsalcılığın’ sınırları içinde değerlendirilebilir. Bu tavrın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan ‘metasal’ yönüne, yani piyasa olgusuna, bir tepki bulunmaktadır. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. ‘taşıyıcı araçlar’ kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir.

Ancak bu devrimin öncüsü, 1960'lı yıllarda bir anlamda yeniden keşfedilen Fransız sanatçı Marcel Duchamp'dır. 1960'lı yıllarda sanat ortamına damgasını vuran Kavramsal Sanatın düşünsel temelleri, Duchamp'ın 1910'larda ortaya attığı ‘hazır-nesne’ olgusuna ve özellikle 1917 tarihli “Çeşme” adlı yapıtının gündeme getirdiği sorulara dayandırılabilir (Hudge, 2013: 102). Böylece sıradan bir nesnenin sanat olarak nitelendirilmesindeki kriterleri sorgulayan sanatçı, bu kriterlerin oluşumunda kurumların, eleştiri mekanizmasının ve izleyici beklentisinin rolünü irdelemiştir. Duchamp'ın eylemi, sanat olgusunu dönüştürmeye yönelik yeni bir önerme olarak, 20. yüzyıl avangard ruhunun bir simgesi niteliğindedir. Bu açıdan bakıldığında 1960'lı yıllara damgasını vuran Kavramsal Sanat'ın, ya da Neo-Avangard olarak nitelendirilen

tüm ifade biçimlerinin düşünsel kapsamını, Duchamp'ın eyleminin çeşitli açılımları üzerinden okumak mümkündür (Antmen, 2012: 194). Marcel Duchamp, herhangi bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunmasıyla yaratıcılık olgusunun tarifini değiştirmiş, sanatın geleneksel anlamda beceri ve yeteneğe dayanması gerektiği yolundaki inancı sarsmış, sanatsal beğeniye şekillendiren etkenleri sorgulamış, kavramsallaştırma ve anlam gibi olguların plastik biçimin önüne geçmesini önermiş ve düşünsel deneyimin önem kazanmasına öncülük etmiştir.

20. yüzyıl avangardı içinde Picasso, Matisse, Maleviç, Mondrian gibi sanatçıların öncülüğünde giderek soyuta yönelen biçimci modernist avangard geleneğin karşısına dikilen Duchamp'ın 'avangard içinde (daha) avangard' ve 'postmodern öncesi postmodern' tavrı, 1950'lerde Neo-Dadacı olarak anılan Amerikalı sanatçılar Robert Rauschenberg ve Jasper Johns gibi sanatçılardan sonra, 1960'lı yılların hemen tüm akımlarını etkilemiştir (Antmen, 2012: 194).

1950'li yıllarda yapıtın sergilendiği bağlamı gözeten, nesneden arınmış, Duchamp-sonrası, kavramsallık öncesi bir üretimden söz etmek mümkündür. Robert Rauschenberg'in ressam Willem de Kooning'in bir desenini alıp 40 adet silgi tüketerek sildiği "Silinmiş De Kooning Deseni" (1953) ya da Paris'teki Iris Clert Galerisi'ndeki bir sergiye, "Bu Telgraf Iris Clert'in Portresi dir, Ben Öyle Diyorsam Öyledir" mesajıyla gönderdiği telgrafla katılması, Fransız sanatçı Yves Klein'in boşluğu elle tutulur hale getirmek adına Iris Clert Galerisi'ndeki sergisinde boş galerinin kendisini sergilemesi, 1960'ta Yeni Gerçekçi sanatçı Arman'ın aynı galeriyi atıklarla doldurması, Hollandalı sanatçı Stanley Brouwn'un Amsterdam'daki tüm ayakkabı mağazalarının vitrinlerini kendi yapıtının parçaları sayması, 1961 'de İtalyan sanatçı Piero Manzoni'nin (1933-63) kendi nefesi, kendi dışkısıyla yaptığı "Sanatçı Soluğu" (1960) ve "Sanatçı Boku" (1961) gibi örnekler, elbette ki kavramsal bir eğilim içinde ele alınması gereken yapıtlardır. Bu tür yapıtlarda sanat yapıtının üslubu, değeri ve *aura*'sı yerle bir edilmiş; sanatçının tepkisel tavrı, yapıtın içeriği haline gelmeye başlamıştır (Fleming ve Honour, 2016: 854).

Dönemin karşı-kültürel söylemlerinden beslenen ve estetik sorunların ötesinde, politik, felsefi, sosyolojik, psikolojik ve ekolojik meselelerle çok yakından ilgilenen yeni bir sanatçı kuşağın üretiminin ciddi anlamda görünür olması ise, 1960'lı yıllarda

olmuştur. Duchamp'ın sanatının öngördüğü “düşünce olarak sanat” anlayışını her şeyden önce felsefeyle, dille, kimi zaman matematiksel formüllerle ilişkilendirerek salt kavram düzeyinde algıya yönelik bir sanatsal yaklaşım benimseyen ilk Kavramsalcular arasında, ABD’de Robert Barry, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Mel Bochner, İngiltere’de Art and Language grubu (kuruluşu 1968; kurucuları Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell) bulunur. Bu sanatçılar arasından Mel Bochner’e göre ideal bir kavramsal sanat yapıtı iki nokta üzerine temellenir (Antmen, 2012: 195).

Birincisi, yapıtın tam bir dilsel karşılığının olabilmesi, yani tanımlanabilir olması ve dile getirildiğinde de yeniden deneyimlenebilmesi, sürekli tekrar edilebilir olmasıdır. İkincisi yapıtın hiçbir şekilde ‘aura’sının ya da tekilliğinin olmamasıdır. Linguistik kavramsalculuğun başlıca temsilcileri arasında yer alan Lawrence Weiner’ın, “Benim bir yapıtımdan haberdar olmuşsanız, o yapıt sizin olmuş demektir. Kimsenin kafasına girip yapıtımı geri alamayacağıma göre, bu böyledir” şeklindeki açıklamaları da benzer bir anlayışı duyurur (Fleming ve Honour, 2016: 854).

Görsel deneyimi ve estetik hazzı dışlayan Kavramsalcuların bir diğer temsilcisi Joseph Kosuth ‘sanatın sanat olma hali’nin zaten kavramsal bir durum olduğunu ileri sürer. Kosuth’e göre, “dil yoksa, sanat da yoktur.” 1969 yılında yayımlanan “Felsefeden Sonra Sanat” başlıklı makalesinde sanatı Duchamp öncesi ve sonrası olmak üzere ikiye ayıran Kosuth, siyah zemin üzerine beyaz yazıyla gerçekleştirdiği ‘tanım resimleri’nde sanat, anlam, resim, boşluk gibi sözcüklerin anlamlarını sorgulamış; “Bir ve Üç Sandalye” (1965) gibi yapıtlarında gerçek bir sandalye, bir sandalyenin fotoğrafı ve tanımı üzerinden görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiştir (Antmen, 2012: 195). Geleneksel anlamdaki sanat tanımının Duchamp’la birlikte sona erdiğine inanan Kosuth’un yapıtları, Duchamp’dan sonra sanatçının sanattan değil, ‘sanat kuramı’ zemininden hareket etmesinin zorunluluğu yönündeki inancının bir yansımasıdır.

Kosuth bir zaman şöyle söylemişti: “Sanat ancak kavramsal olarak var olabilir.” Ama Yeni Eski Ustalar, maddi olarak da var olmadığı sürece sanatın sanat olmadığını gösteriyorlar. Kavramsalcular, “sanat nesnede değildir, sanatçının sanat anlayışındadır, nesnelere de bu anlayışa boyun eğmek zorundadır,” diyorlardı. Ne var ki Yeni Eski Ustalar, söz konusu kavram nesnede olmadığı sürece -malzemede yaşama geçirilip,

malzemede var olmadıkça- sanat diye bir şeyden söz edilemeyeceğini ortaya koyuyorlar. Kısacası, Yeni Eski Ustalar, hem estetik bir yankıya sahipler hem de geleceği görebiliyorlar. Onların sanatı, post sanatı hiçe sayarak yüksek sanatı canlandırıyor (Kuspit, 2005: 197).

1960'lardan 70'lere uzanan süreçte etkili olan Minimalizm'le bazı bariz ortak noktaları bulunan Kavramsal Sanat, Minimalizmin kolay kolay dile gelmeyen mesafeli ve sistematik yaklaşımına adeta bir içerik kazandırmıştır. Minimalizmin, yapıtı oluşturan birimlerin tekrarına dayalı seri mantığını paylaşan Kavramsalcular, Douglas Huebler'in (1924-97) 24 dakika boyunca her iki dakikada bir fotoğrafik kaydını tuttuğu yerlerin belgeleri, Amerikalı performans sanatçısı Vito Acconci'nin (1940-) aylar boyunca her gün belli saatlerde bir tabureden inip çıkmasının fotoğraflarından oluşan "Basamak İş'i" (1970), Japon sanatçı On Kawara'nın tanıdıklarına her gün gönderdiği "Hala Hayattayım" telgrafları ve her gün mesai harcayarak gerçekleştirdiği "Bugünün Tarihi Resimleri" gibi örnekler bu kapsamda düşünülebilir (Antmen, 2012: 196). Zaman ve mekan içinde kaydı tutulan bu tür deneyimlerin yanı sıra deneyimin dile aktarılması süreçlerinin sergilendiği projelerden de söz edilebilir.

Kavramsal sanatın önemli bir bölümü de süreç sanatı yapıtlarıdır. Bu anlayıştaki sanatçılar alışlagelmiş gereçlerin dışında: yağ, buz, toprak, keçe, çimento, lastik, kömür, çimen... kullanmakta ve Oldenburg gibi yumuşak gereçlerden (kumaş, plastik) yontular yapmaktadır. Bir kısmı ise doğal değişimleri tetikleyerek (örneğin korozyon ve/veya mantarların maden plaklarını zamanla çürütmeye başlatmasını) bunların fotoğraflarını sergilemeleri ya da çeşitli aygıtlarla süreli deneyleri yapmaları, bunları izleyiciye sunmalarıdır (Demirkol, 2008: 168).

Hızla yaygınlaşarak uluslararası arenaya yayılan Kavramsal Sanat, 1960 sonrasında gelişen hemen tüm akımların yolunu açmıştır. Sanatın ne olduğuna dair soru işaretleriyle izleyiciyi kuramsal bir düşünce pratiğine ortak eden, sanatın işlevine dair yeni önermeler getiren ve yetenek yerine sınırsız yaratıcılık düşüncesini savunan Kavramsal Sanat, çok çeşitli akımlar/eğilimler/oluşumlar halinde günümüze kadar uzanmış, günümüzde resim, heykel gibi daha geleneksel türlerin de kavramsallaşmasında rol oynamıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

GÜNÜMÜZDE POP SANATIN ETKİLERİ

2.1. POP SANAT KURAMI

1950'lerin ortasında, yani son büyük dünya savaşının bitiminde başlayan Pop Art akımı, 60'ların ortasında kendi zirvesini yakaladı. Postmodernizm, ilk yaratıcı dışavurumlarından biri haline geldi. Pop Art sanatçıları savaşın iç karartıcı etkilerini hafifletmek, geleceğe neşeyle bakmayı ve eğlenmeyi istiyordu (Hudge, 2014: 168). Bu isteğin yerine gelmesinin yolu, popüler tüketim kültürünü kucaklamak, soyut sanata meydan okumak ve iki dünya savaşına sebep olan toplumla alay etmekten geçiyordu. Bu sebeple, bazı yönlerden eski tarz sanat biçimlerini ve boğucu sanat dünyasını besleyen toplumu suçlayan Dada sanatının takipçileri sayılırlar.

Pop Art'ın dayandığı kuramlar kolay anlaşılabilir. Günlük yaşantının parçası olan “uygulamalı” ya da “grafik” sanatlar olarak tanımlanan sanatta, müzelerde görünen ve birçok kişinin anlamakta zorluk çektiği ‘saf’ sanat arasındaki uçurumun oluşmasında, Pop Sanat’a kadar gelen felsefi ağırlıklı sanat kuramların payı olduğunu söylemek mümkündür. Tüm sanat karşıtı akımlar, artık entelektüellerin konusu olmuştu. Böylece bu akımlar, nefret ettikleri Sanat'ın ayrıcalığını ve gizemci savlarını paylaşmaya başlamışlardı (Gombrich, 2009: 610).

Sanatta hiçbir devrim, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının sebep olduğu devrimler kadar etkili olamamıştır. Örneğin, Picasso, Kandisky ve Duchamp gibi sanatın öncü aktörleri cesur ve alaycı tavırlarıyla alışılmış seyirci kitlelerine karşı şiddetli bir çatışma yaşamışlardır. Ancak günümüzde bu bir zamanların başkaldıran sanatçılarının, resmi destekle düzenlenmiş ve yeni anlatım yollarını öğrenip özümlemeye heves etmiş kalabalıkların doldurduğu sergileri görmek mümkündür. Bugün yaşanan sorun ise, bu deneylerin yarattığı şaşkınlığın iyice azalmış olması ve artık deneysel her şeyin basın ve seyirci tarafından benimsenir gözükmektedir. Eğer günümüze bir lider gerekiyorsa bu lider, başkaldıran davranışlardan uzak duran sanatçıdır.

1956 yılında Londra’da açılan “İşte Yarın” başlıklı sergide yer alan “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” (1956) başlıklı kolaj, “popüler” sözcüğünün bir kısaltımı olan “pop” türünde sanatın ilk örneklerinden biri olarak nitelendirilir. Kolajı gerçekleştiren İngiliz sanatçı Richard Hamilton’a göre Pop Sanat, toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtmaktadır: 20. yüzyılda kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketicisi olması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkıda bulunması da o kadar kaçınılmazdır. Hamilton’ın kolajı, bu söylemin görsel bir karşılığı gibidir: Pentür geleneğini dışlayarak herkesin elinden gelebilecek ‘kes yapıştır’ tekniğini kullanması, sanatçının bilinçli bir tercihidir ve okura yönelen bir mesajdır. 1950’li yıllarda modern yaşamın göstergeleriyle donanmış bir ev içini gösteren kolaj, televizyon, elektrikli süpürge, kasetçalar gibi aletlerin yanı sıra pencereden görünen sinema salonu ve duvarda asılı duran çizgi roman afişi gibi çeşitli öğeler aracılığıyla Batı dünyasında gündelik yaşamın bir portresini sunar (Antmen, 2012: 159). Geleneksel cinsiyet rollerini yeniden üretirken erkeğin de kadın gibi seyirlik bir nesne halinde görünmesi, vücut geliştirme yönündeki ilk heveslerin bu dönemde yaşanma ya başlamasından kaynaklanır. Hamilton’ın sunduğu bu dünyada hemen hiçbir şey doğal değildir; televizyonun üzerindeki meyve tabağı ve odanın bir köşesine itilmiş bitki bile, yapay bir atmosferin öğeleri olarak anlamını bulur.

2.2. POP ART

Soyut Dışavurumculuğun uyandırdığı esas tepki Johns veya Rauschenberg’in yaptıklarından çok daha atılgan olmuştur. Roy Lichtenstein (1923-97) *Büyük Resim 6* ile bu tepkiyi, yani Pop Art sanat biçimini en bariz biçimiyle temsil etmektedir. Lichtenstein Soyut Dışavurumcu fırça darbesini sıradan, hatta ironik bir tarzla uygulamış; engelsiz, spontane bir tarzla kendini dışa vurmanın aracı olarak boyanın hareketle manipülasyonu kültürünün aşırı öznelliğine görsel bir yorum getirmiştir (Fleming ve Honour, 2016: 845). Lichtenstein, çalışmalarını Benday deseninin (çizgi romanlarda ve reklam sanatında gölgeleme için kullanılan sık aralıklı noktalar) zemini üstünde bir boya üreticisinin vitrini için grafik malzemeli natürmort yaparmış gibi işlemektedir.

Pop Sanat’ı, en iyi örneklendiren Pop Art’tır, denilebilir. Çünkü ele aldığı konu halk sanatının kendisidir. Yani Roy Lichtenstein’in ve Warhol’un açık hale getirdiği

gibi, karikatür ve poster. Bunların her ikisi de sokak için yapılmıştır ve aslında *happening*'ler gibi sokak performansları olarak anlaşılabilirler. Aslında Warhol halkın içinden gelen ünlülerle ilgilenir ve onlara başarılı olmak için sokağa yönelmesini bilen seri üretilmiş ürünler gözüyle bakar. Pazarlanabilirliği yüksek markalardır ve bu nedenle düşler sokağında çok tartışılacak şeyler haline gelirler; Coca Cola şişesi de olsalar, Marilyn Monroe da olsalar karizmatik kişilikler olarak görünürler. Bu tür toplumsal nesnelere de tıpkı kuklalar gibi, ancak Warhol'un onları çıkardığı sahnede ya da çıktıkları sahnede eğlendirici olabildikleri zaman yaşam kazanırlar (Kuspit, 2005: 153-154). Buna rağmen Pop Art sanatçılarından kuşku duyulur. Oysa postmodern dönemin kendi özellikleri içerisinde yaratıcı güç kaybolmuş gibi görünmektedir. Bu nedenle postmodern sanatının genelinde, hatta performanslarda dahi çalışmalar sanki kolajlanmış Pop Sanat gibi durur. Ancak bir başka sanatçıdan bir şeyler almak, kişinin kendisi başına bir eser üretmesinden daha kolay değildir. Öte yandan geçmişin sanatını yinelemek, onun tam olarak anlaşıldığı anlamına gelmediği gibi, kendi başına bir eser üretmekten kolay olur.

Her sanatçının eserinden bir başkasından izler görülebilir. Örneğin Pollock, psikanalitik adı verilen desenlerinin gösterdiği gibi, dinamik soyutlamalarını yaparken otomatizmden ve Picasso'dan faydalanmıştır (Kuspit, 2005: 154). Ne var ki kolaj çalışmaları sanki kişinin kendi yarattığı eserlermiş gibi gösterilmeye çalışılmaktadır, oysa ki bunlar en iyi ihtimalle, başka sanatçıların sanatının zekice düzenlenmiş halidir.

Ticari sanat ve diğer malzeme kaynaklarının imgelemi kullanılarak "sıradanlığın üslup haline getirilmesi" olarak tanımlanan Pop Art, İngiltere ve Birleşik Devletler'de aynı dönemde ancak birbirinden bağımsız olarak ortaya çıktı. İngiliz ressam Richard Hamilton (1922-2011)'un *Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Çekici Kılan Nedir?* isimli kolaj çalışması ilk gerçek Pop Art eseri olarak görülebilir (Resim 14). Eser, iğneyle tutturulmuş erkek ve kadın posterlerini, TV, ucuz aşk romanlarını, dayanıklı tüketim maddelerini, paketleri, filmleri, otomobil armalarını içermekte veya bunları çağrıştırmaktadır - hatta "Pop" sözcüğü bile kaslı adamın elinde tuttuğu lolipopun üstündedir (Fleming ve Honour, 2016: 846). Burada sanatsal faaliyet daha belirgindir. Sanatçı ham haldeki malzeme olarak değerlendirilmesi gereken şeyleri yeniden yapmak için gelişmiş teknikleri rastlantısal olarak değil, bilerek kullanmaktadır.

Londra’da ilk defa sergilendiğinde sanata veya tüketim toplumuna bir saldırı olduğuna dair yanlış yorumlara yol açmıştır. Hamilton, tam tersine “popüler, geçici, gözden çıkarılabilir, ucuz, kitlesel üretilen, genç, şakacı, seksi, hileler kullanan, göz alıcı ve büyük iş yapan” yeni bir sanat hedeflediğini söylemiştir. “Toplumumuza küçümseyici bir yorum getirme” niyetini taşımadığını da eklemiştir. “Amacımı günlük konularda ve günlük tutumlarda destansı olan şeyleri aramak şeklinde düşünmek isterim” demektedir (Fleming ve Honour, 2016: 846).



Resim 14. Richard Hamilton, Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Çekici Kılan Nedir? 1956. Kolaj, 26x23.5 cm. Kunsthalle, Tübingen.

Kitle iletişim imgelemi Avrupalılar için egzotik bir göz alıcılık sergilese bile Amerikalı sanatçılar için sıradan ve bayağının ötesine geçmemekteydi. Bu sebeple Amerikan Pop Art’ı başlangıçtan itibaren Avrupalı karşıtlarında görülmeyen bir duygu ikilemi ve karmaşık bir yöne sahipti. Eleştirmen Gene Swenson, karşılaştırma yapılırsa, İngiliz Pop sanatının sanki “kütüphaneciler tarafından yapılmış” gibi görüldüğünü yazmıştır (Fleming ve Honour, 2016: 846). Rahatsız edici ve kışkırtıcı sorular örneğin Claes Oldenburg tarafından Dev Hamburger ile ortaya konulmuştur (Resim 15). Boyalı

yelken bezinden yapılma, ölçüsü çok şişkin tutulmuş (boydan boya 2 metredir) ve köpükle doldurulduğundan tüy yatak gibi yumuşak olan eser, hacimleri yüzey tarafından oluşturulan her türlü geleneksel heykel anlayışını reddetmiş; sanat eserine hiç benzemeyen bir şeyin sanat olabileceğini izleyicinin fark etmesini sağlayarak sanatın sınırlarını genişletmiştir.

Oldenburg, Soyut Dışavurumculuğun ciddiyeti ve manevi bir his uyandıran törensel tavrından sonra sanatı tekrar gündelik hayata geri getirme ihtiyacını hissetmiştir. Eserlerini sanat galerilerinde değil, sanki süpermarketler için hedeflenmişler gibi çeşitli mallarla beraber kurmaca mağazalarda satmıştır.



Resim 15. Claes Oldenburg, Dev Hamburger, 1962. Köpükle doldurulmuş boyalı yelken bezi, 1.32x2.13 m. Omario Sanat Galerisi, Toronto.

Lichtenstein ve Oldenburg Pop Art'ı en atılgan yönüyle temsil etmişlerse, Andy Warhol (1928-87) da en uç ve yıkıcı tarafını temsil etmiştir. Warhol ressam ve sonra da film yapımcısı, heykeltıraş, yazar, bir pop grubunun direktörü, pop yaşam tarzının yaratıcısı olmadan önce Madison Avenue'de Glamour ve diğer dergiler için çalışan başarılı, para getiren işler yapan bir sanatçıydı. Kitle kültürünün ticari imgelerin bolluğunda sanatı boşcağına dair Walter Benjamin'in Marksist görüşleri dahil tüm

kuramları altüst etmiştir. Warhol mekanik tekrar sevdiğini ve kendisinin de bir makine olmak istediğini söylemiştir (Fleming ve Honour, 2016: 847).

Warhol, sıkıcı, bayağı ve yüzeysel olmayı bir kült haline getirmiştir – “resimlerimin, filmlerimin ve benim yüzeyime bir göz atın; işte bu benim. Arkada başka hiçbir şey yoktur.” (Eco, 2016: 34). Resimde ipek baskı tekniğini benimseyerek ilk defa kullanan Warhol’un eserleri, yerinde bir tabirle Fabrika adı verilen atölyesinde asistanları tarafından yapılmaktaydı. Konuları sıradan (Campbell çorbalarının teneke kutuları, Brillo kutuları, Coca Cola şişeleri), kötü şöhretli (Amerika’nın en çok aranan adamları) veya popüler ya da göz kamaştırıcı (Jackie Kennedy, Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe) olsun her zaman tanıdıktı.

İmgelerini üst üste tekrarlama, sonu gelmez göndermelerde bulunarak ve vakaların kayıtlarını tekrar tekrar yayınlayarak insanları ve olayları önemsiz ve manasız kılan kitle iletişim araçlarını yansıtmaktaydı. Eserleri görünüşte anonim ve duygusal bakımdan mesafeli kalsa da Warhol, konularının birçoğunun ölümle ve medya doygunu çağdaş dünyanın nihilizmiyle uğraştığını vurgulamıştır (Fleming; Honour, 2016: 847). Bu durum herhalde dehşetin, konunun ürkütücülüğü kadar, anlamsızca tekrarın ve kavramın bayağılığının ince bir zevkle işlenmesinde yattığı ona ait çeşitli Felaket dizilerinde çok belirgindir.

Pop duyarlılık yakından bağlantılı yollarla Fransa’da belirmiş ve eleştirmen Pierre Restany tarafından “Nouveau Realisme” adıyla anılmıştır. Ayrıca Batı Almanya’da da Gerhard Richter, Sigmar Polke, Konrad Lueg ve Wolf Vostell medyadan toplanan imgelemleri resimlerinde önemli ölçüde kullanmışlardır. Bu ülkede, Richter, Polke ve Lueg tarafından 1963’te bir Düsseldorf alışveriş merkezinin mobilya bölümünde düzenlenen *Kapitalist Gerçekçilik Gösterisi* adlı bir gece gösterisinden alınan isimle “Kapitalist Gerçekçilik” ismi kullanılmıştır (Eco, 2004: 343). Berlin Duvarının 1961’de yükselmesinden sonra resmi onaylı Toplumsal Gerçekçilik sanatıyla Sovyet bloğuna karşı “cephe hattı”nın parçasını oluşturan bir ülkede bu terim özel bir eleştirel güç taşıdı.

Paris’in çağdaş sanat dünyasındaki merkezi konumunu teyit etmeyi amaçlayan ümitsiz bir girişimde bulunan Restandy tarafından Nouveau Realisme; Amerikan Pop, Hains ve Jacques de la Villegle’nin yırtılmış poster çalışmaları, ilhamını Zen’den alan

Yves Klein'in tiyatraleri ve Arman'ın çöp biriktirmeleri dahil genel bir kavram olarak görüldü. Klein'in ruhsal bir boşlukta ağırlıksız bir varlığa ulaşma çabası bu programa pek uymasa da, faaliyetleri bağlantılıydı. İlk insanlı uzay seyahatinden iki yıl önce 1959'da "havada yaşayan insanlar haline geleceğiz" demişti: "Yüksek diyarlara, uzaya ve aynı zamanda hiçliğe ve her yere doğru çekimin gücünü tanıyacağız. Yer çekiminin gücünün efendisi olup, gerçek anlamda mutlak fiziki ve ruhi özgürlük içinde yükseleceğiz." (Antmen, 2012: 34).

Bundan bir yıl önce bu çabalarını somutlaştırmaya girişmiş, Paris'te bir galerinin iç mekanını boş bırakarak *Le Vide* adlı sergisini düzenlemişti. Dış mekan ve açılışta ikram edilen kokteyllerde, resimleri ve heykellerinde gök rengi Uluslararası Klein Mavisi markası hakimdi Klein'in hareketine birkaç çöp arabasının içindeki atıkları doldurarak aynı galeride sahnelediği *Le Plein* ile "cevap veren" Arman, Pop tarafından temsil edilen meta dünyasıyla daha doğrudan ilgiliydi (Fleming ve Honour, 2016: 848). Neticede atık, kitlesel üretimin kaçınılmaz bir neticesidir. Arman 1963'te yeni bir eser siparişi aldığı anda, koleksiyonerin arabasını ödünç istedi ve altına küçük bir miktar dinamit koyarak patlattıktan sonra istenilen iş olarak arabayı iade etti (Resim 16).



Resim 16. Arman, Beyaz Orkide, 1963 (1963'te Essen'de Beyaz bir MG Marka arabanın patlatılması), 2.5 x 5.1 x 1.3 m. Denyse Durand-Ruel Arşivi.

Beyaz Orkide ile Arman, sanatçı, sanat taciri ve galeri arasındaki yakın işbirliğine dayalı sistemi gerçek manada infilak ettirmişti. Bunu yaparken, giderek daha çok gösteriye dayanan bir kültürün kısa bir zaman önce kendisini harap etmiş gerçek vahşetin üstünü örtmek tehlikesi içine girmesinin yarattığı rahatsızlığa da dokundurmada bulunmaktaydı.

2.3. POP SANAT'IN ORTAYA ÇIKIŞI VE ETKİLERİ

İlk defa “Pop Sanat” terimini 1958 yılında, Lawrence Alloway (1926-90), *Architectural* dergisine yazdığı “Sanatlar ve Kitle iletişimi” başlıklı makalesinde popüler kültür ürünlerini açıklamak amacıyla kullanmıştır. Alloway, 1962 yılından itibaren terimin kapsamını genişleterek güzel sanatlar alanında popüler kültür öğelerini kullanan sanatçıları da bu kavramın altında değerlendirmeye başlamıştır. 1960’ların başında İngiltere’de bu tür bir eğilimi ortaya koyan sanatçılar arasında *Genç Çağdaşlar Sergisi*’nde (1961) yer alan David Rockney, Derek Boshier, Alien Jone, Peter Phillips, R.B. Kitajın (1932-2007) yanı sıra Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde açılan sergileriyle Peter Blake vardır. Ancak İngiltere’de Pop’un çıkışının, daha erken bir tarihe, 1952-55 yılları arasında Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde (ICA) etkinlik gösteren Bağımsızlar Topluluğu’na dayandığını söylemek yanlış olmaz. Richard Harnilton ve Eduardo Paolozzi gibi sanatçıların yanı sıra sözü edilen eleştirmen Alloway de *Bağımsızlar Topluluğu*’nun etkinliklerine katılmıştır (Akman, 2012: 160). Bu etkinliklerde, akademikleşmiş bir modernizmin yerine deneyselliğin ön planda olduğu bir anlayışla sanatçı ve eleştirmenlerin yanı sıra tasarımcıların ve mimarların katılımıyla Londra’da yeni sergileme tekniklerine, yeni düşüncelere açık disiplinler arası bir sanat platformu oluşturulması amaçlanmıştır.

Sanatın seyirlik olmaktan çıkıp yeni bir gerçek olarak dünyamızda yer alması, sanatçıda yeni bir bilinç uyanmasını sağlıyor. 20. yüzyıl sanatçısı “yeni realite” nin yaratıcısıdır. İnsanla doğa arasına giren teknik dünyaya biçim verir, geleceği planlar ve “olası dünyalar”ı tasarlar. İster istemez burada Rönesans sanatçısını anımsıyoruz. O da kendini, yeni bir çağın başında doğmakta olan yeni bir dünyanın kurucusu olarak görüyordu. Yalnız şu farkla ki, orada bu dünya, yeni bulguların doğaydı, buradaysa fabrikaları, tüketim ve üretim araçları, blok konutları, otomobil yolları, süper marketleri ve bürolarıyla insanın yarattığı yapay dünyadır (İpşiroğlu, 2010: 190).

İngiltere ile hemen hemen aynı yıllarda ABD’de de popüler kültür verileriyle ilgilenen ve dönemin egemen sanatsal üslubu Soyut Dışavurumculuktan uzaklaşma eğiliminde olan bazı genç sanatçılar dikkat çekmeye başlamıştır. 1950’li yıllarda Robert Rauschenberg’in (1925-2008) gündelik bir nesneyle geleneksel boya resmini buluşturan “Yatak” (1955) türünden resimleriyle Jasper Johns’un bayrak, atış tahtası gibi imge/ nesnelere yola çıkarak gerçekleştirdiği resimler, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu’na alternatif arayışlar içinde olan genç kuşak için çığır açıcı niteliktedir. Öte yandan, gerek konu, gerekse malzeme anlamında gündelik hayatın kültürel verilerini kullanan bu sanatçıların “neo-Dadacı” olarak nitelendirilmesi, ayrıca Pop akımının genel olarak Dada’yla ilişkilendirilmesi, Marcel Duchamp gibi bazı eski Dadacıların tepkisini çekmiştir (Akman, 2006: 154). Duchamp, Dada akımının tarihini kaleme alan Dadacı sanatçı arkadaşı Hans Richter’e (1888-1976) yazdığı bir mektupta,

Bugün Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj gibi terimlerle anılan Neo-Dada’nın kökeni Dada’dır düpedüz; bugünün sanatçılarına da kolay bir çıkış yolu oluşturmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır-nesnelere estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar!” demiştir (Antmen, 2012: 161).

Amerikan Pop Sanat’ı, yalnızca Dada’nın değil, Amerikan sanatında 1920’li yıllara uzanan yenilikçi arayışların da mirasçısıdır. Stuart Davis’in (1894- 1964) deterjan şişelerini ya da sigara paketlerini tasvir eden resimlerinin getirdiği yeni sanatsal içerik arayışı, Charles Sheeler’in (1883- 1965) Amerikan endüstrisini ve fabrikaları konu alan resimlerinin fotografik/geometrik gerçekçiliği (*presizyonizm*) ya da Edward Hopper’ın (1882-1967) kent yaşamının sokak, otel, bar gibi mekanlarına yönelen yabancılaştırıcı bakışı, Pop Sanat’ın 1960’lardaki öncülerinin yapıtlarının da bir ‘önce’ye sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bu açıdan bakıldığında Andy Warhol (1928-87), Roy Lichtenstein (1923-97), Claes Oldenburg, James Rosenquist, Robert Indiana ve Tom Wesselmann (1931 -2004) gibi öncü Pop sanatçıların yapıtlarını Amerikan sanatında 1920’lerden itibaren görülen yeni bir gerçekçilik arayışının mirasçısı olarak ele almak daha doğru görünmektedir (Antmen, 2012: 162).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen ekonominin etkisiyle varlığını hissettirmeye başlayan tüketim kültürü ve zihniyetini gözler önüne seren ve bu anlamda

son derece ‘‘Amerikalı’’ bir içeriğe sahip olan Pop Sanat, uluslararası sanat ortamında Amerikan varlığını ilk kez güçlü bir biçimde hissettiren Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının egemen konumuyla yarışmak zorunda kalmıştır.

Pop akımının ‘tutmasını’ kolay anlaşılabilirliğine bağlayan Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, Soyut Dışavurumculuk geleneğini yerle bir eden bu yeni sanat anlayışının sanat olmadığını söyleyecek kadar ileri gitmiş, Pop’u bir tür ‘reklam estetiği’ olarak nitelendirmiştir. Güzel sanatların beğeni oluşturmaktaki geleneksel işlevinin zaten ‘reklamcı’ figürü tarafından ele geçirildiğine inanan Pop sanatçıları için Rosenberg’in eleştirisinin pek bir anlamı yoktur; Pop, tüketim kültürü ve reklamı adeta yüceltir, imgeleri yüksek kültür/alt kültür ayrımı yapmaksızın ele alır (Eco, 2004: 132). Amerikan sanat ortamında eleştirmenlerin kolay kolay geçit vermediği Pop akımı, yine de çok kısa sürede galerilerin, sanat piyasasının ve müzelerin onayını almış; yalnızca ABD’de değil çeşitli Avrupa ülkelerinde de 1960’lara damgasını vuran başlıca akım haline gelmiştir. Örneğin Almanya’da 1960’ların öğrenci hareketlerinin yaşandığı dönemde gündeme gelen Pop Sanat, ‘protest’ ve eleştirel bir akım olarak algılanmış, özünde tüketim kültürünü olumlayan yanı görmezlikten gelinmiştir.

Pop sanatçıları, elit bir kesimin beğenisine yönelik ‘yüksek kültür’ ile daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları yok ederken öncelikle hazır-imgelerden yararlanmışlar, izleyicinin gündelik yaşamının bir parçası olan nesnelere iki-boyutlu yüzeylere aktarmışlardır. Bu nesnelere arasında Coca Cola şişelerinden konserve kutularına, sigara paketlerinden hamburgerlere çok çeşitli yiyecek-içecek malzemesi yer almış, özellikle Amerikalı tüketicinin gündelik yaşamının sıradan nesnelere, sanatsal bir bağlam içinde yeni anlamlar kazanmıştır (Antmen, 2012: 163).

Reklamlar, afişler, çizgi romanlar ve filmlerle, özellikle de Hollywood endüstrisiyle yakından ilgilenen Pop sanatçıları için bir dönemin popüler film yıldızları da vazgeçilmez bir esin kaynağı olmuş, başta Marilyn Monroe (1926-62) olmak üzere birçok ünlü kadın, Pop sanatçılarının yapıtlarında sanat tarihine mal olmuştur. Kadın imgesi Pop Sanat’ın başlıca konularından birisi olarak cinsellikle yüklenmiş, seyirlik bir nesne konumundadır. Sarışın, kırmızı dudaklı ve seksidir, ama örneğin Tom

Wesselmann'ın resimlerinde gördüğümüz gibi, bazen bir surattan bile yoksun bırakılmış olarak, kültürel bir stereotip olmaktan öteye gitmez (Fleming ve Honour, 2016: 850).

Genellikle tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle çalışmalarına karşın birçok Pop sanatçının yapıtı, popüler kültür öğelerinden bire bir yararlandırdığı için fotoğrafik bir görüntü sunar. Ayrıca tekniğin yapıtın içeriğine yönelik mesajlar vermekte kullanılması söz konusudur. Pop Sanat'ın başlıca sanatçılarından Andy Warhol'un fotoğrafik imgeyi olduğu gibi tuvale aktardıktan sonra müdahalelerde bulunması ve serigrafik tekniğine başvurması ve mekanik çoğaltım yöntemlerine duyduğu ilgi sanatının içeriğini ve felsefesini belirleyen bir anlama sahiptir.

Warhol'un kişisel ifade ve özgün 'yetenek'le üretilmiş resimlere yönelik kökten bir tepkiyi ifade eden resimlerinde el becerisini, yeteneği ve ifadeyi bir ölçüde dışlayan baskı tekniklerine başvurmasının, gündelik yaşamın ikonografisini kullanması kadar önem taşıdığını, bazı sözlerinden de anlamak mümkündür: "Resimlerimi neden böyle yapıyorum? Çünkü bir makine olmak istiyorum. Ne yaparsam yapayım, aslında bir makine gibiyim. Herkes aynı olsaydı, ne güzel olurdu!" (Fleming ve Honour, 2016: 851).

Andy Warhol'un yanı sıra başka Pop sanatçıları da 'yüksek kültür' ile daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları yok eden hazır-imgelerden yararlanmışlar; yeni bir imge yaratmadan var olan imgeler dağıncılığından tüketime yönelen dünyanın yansımalarını sunmuşlardır. Roy Lichtenstein çizgi romanları noktacı bir teknik kullanıp devleştirerek, James Rosenquist geniş yüzeylere reklam görüntüleri boyayan duvar ressamının yakın ölçek ve parçalı bakışını iç içe geçmiş tüketim nesnelere üzerinden geniş yüzeylere aktararak, Robert Indiana soyut ile figüratif arasındaki ayrımları trafik tabelaları, kumarhane çipleri, bilardo topları gibi gündelik görüntülere taşıyarak Pop Sanat'ın çeşitli ifadelerini oluşturmuşlardır (Antmen, 2012: 163).

Resimlerin yanı sıra üç boyutlu nesnelere de uzanan Pop, Tom Wesselmann'ın "Büyük Amerikan Çıplağı" ya da "Natürmort" serilerinde gördüğümüz gibi resmin ötesine uzanarak üç boyuta kavuşmuş ya da gerçek nesnelere yer vermiş; veyahut Claes Oldenburg'un yiyecek ya da giyecek malzemelerinin sünmüş, pörsümüş görüntülerinde olduğu gibi, bezden heykellere dönüştürülmüştür. Pop akımı dahilinde Amerikalı

sanatçılar kendi yaşadıkları çevrenin popüler kültür öğelerini nesneleştirirken, Peter Phillips, Derek Boshier, David Rockney gibi İngiliz sanatçılar, resimlerinde düşsel bir Amerika'yı, daha doğrusu bir tür 'Amerikan düşü'nü görünür kılmışlardır. Pop Sanat'la ilişkilendirilen R.B. Kitaj ya da Alien Jones gibi bazı sanatçılarsa, imgenin nasıl imgeleştigiyle, bir anlamda resimsel kaygılarla daha çok ilgilenmişlerdir (Akman, 2006: 132).

Yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırları eritmiş olması, yaşam ile sanat arasında köprüler kurması, resim sanatının Greenberg modernizmine dayanan kurallarını alt üst etmiş olması açısından Pop Sanat, biçimci modernizmin sonunu hazırlayan başlıca akımlar arasındadır. Resim ve heykel alanında Pop Sanat'ın bir uzantısı olarak gelişen ve Foto Gerçekçilik, Süper-Gerçekçilik, Hiper-Gerçekçilik gibi isimlerle anılan akım da 1960'lı yılların son yarısından itibaren etkili olmaya başlamıştır (Antmen, 2012: 163). Gündelik hayattan, özellikle tüketim kültürünün imgelerinden yola çıkan Foto-Gerçekçi resimler, teknik olarak genellikle projeksiyon makinesinden tuvale yansıtılan görüntülerin resmedilmesiyle gerçekleştirilir.

Fotoğraf merceğinin gördüğünü kopya ederek resim yapmak eyleminin öznel boyutunu dışlayan Foto-Gerçekçiler'in esas konusu, yansıttıkları dünya değil, fotoğraftan yansıyan dünyadır. Etrafımızı saran fotoğrafik imgeler bombardımanına ilişkin bir yorum olarak okunabilecek bu tavır, gündelik hayatın sıradan görüntülerinin gerçeklik duygusundan çok bir tür yapaylık içinde algılanmasına yol açar.

Foto-Gerçekçi akımın başlıca temsilcileri arasında 1970'lerden itibaren gerçekleştirmeye başladığı dev boyutlu vesikalık portreleriyle Chuck Close, kent sokaklarını ve dükkan vitrinlerini resmeden Richard Estes, turistik gezi sahnelerini konu alan Malcolm Marley, boya malzemelerinden yaptığı natüremortlarıyla tanınan Audrey Flack gibi sanatçılar yer alır. Bu tür süper-gerçekçiliğin heykel alanındaki öncüsü, gündelik hayattan sıradan tipleri, özellikle de Amerikalı alt ve orta sınıfları konu alan Duane Hanson'dır (1925-96). Gerçekçi çıplak figürleriyle tanınan John De Andrea da Foto-Gerçekçi heykelin başlıca temsilcileri arasındadır. Günümüzde, figürlerinin gerçekten ayırt edilemezliğiyle değil, şaşırtıcı boyutları ve konularıyla izleyicinin dikkatini çeken Charles Ray ve Ron Mueck gibi sanatçılar, bu akımın mirasçıları arasında sayılabilir (Antmen, 2012: 164).

2.4. GÜNÜMÜZ POP ART SANATÇILARI

2.4.1. Richard Hamilton

Popüler kültür, güzel sanatların mit yaratma potansiyelini elinden almıştır. Bu durum, fotoğrafın keşfinde olduğu gibi, sanatın önkoşullarından biri olarak görsel olguları resimsel anlamda kaydetmek işlevinin elinden alınmasına benzemektedir. Kendine özgü bir işlevin bu anlamda sınırlandırılmasının sanatçı tarafından hevesle karşılanması, sanatın geri kalan birkaç işlevinden biri olan dekorasyonun gereğinden fazla önem kazanmasına neden olmuştur.

Richard Hamilton (1922-); İngiliz sanatçı ve eğitimci, Pop akımının öncüleri arasındadır. Kraliyet Akademisi'nde ve Slade Sanat Okulu'nda eğitim gören Hamilton, 1952 yılında bir grup sanatçıyla birlikte Bağımsızlar Grubu'nu kurmuş, grubun 1956'da düzenlediği "İşte Yarın" sergisinde yer alan "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" (Resim 14) adlı kolaj çalışmasıyla dikkat çekmiştir. Geleneksel alt kültür/üst kültür, el yapımı/seri üretim imge gibi ayrımları dışlayarak kitle kültürüne ait popüler imgeler kullanan Hamilton, reklam estetiğinin üslubunu alıntıladığı yapıtlarıyla Pop akımının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır (Antmen, 2012: 160).

Hamilton'ın sunduğu bu dünyada hemen hiçbir şey doğal değildir; televizyonun üzerindeki meyve tabağı ve odanın bir köşesine itilmiş bitki bile, yapay bir atmosferin öğeleri olarak anlamını bulur. Bu bakımdan her yapay ürünün sanatsal bir işlevi vardır. Yapaylık, doğallığın kendiliğinden var olmasından farklı olarak belli bir kavrama ve estetik anlayışa göre üretilmiş ürünü ifade eder.

Hamilton'a göre, yüzyılın erken döneminde değişim halindeki toplumun görüntüsünü somut bir imgeye dönüştürme konusunda ısrarlı olan iki sanat hareketi vardı: Dönemin toplumsal tavırlarını dışlayarak kendi olumsuz önermelerini getiren Dada ile o akışın bir parçası olmayı olumluyan tavrıyla Fütürizm. Her ikisi de keskin ve saldırgan bir biçimde propagandacıydı. Her ikisi de başkaldırıya dayanan, ya da en azından radikal olarak nitelendirebileceğimiz akımlardı. Dada anarşist ölçüde kışkırtıcıydı; Fütürizm ise, otoriter bir dogmatik öze dayanıyordu- ama her ikisi de döneminin ürünüydü ve etkiliydi (Antmen, 2012: 193).

Günümüzde, öncülleri kadar şiddetli ve becerikli yeni bir Dadacı kuşak ortaya çıkmıştır, ama bu Dada Çocukları izleyici ve piyasa tarafından kabul görmekte, devlet müzeleri tarafından meşru kılınmaktadır- mit yaratma eylemiyse, yapıtın içeriğinden yapıtın içeriği olarak sanatçıya kaymıştır.



Resim 17. Richard Hamilton, Interior II, 1964, Tate Modern, London.

Hamilton Dadacı anarşizan tavrın sürekliliğinden bahsederken, Fütürizmin miras bırakmamış ve sahneden çekilmiş bir akım olduğunu düşünür. Ona göre, Fütürizmin yerle bir etmeye ant içtiği o bohem gelenek, sanat dünyasının yoğun tüketime dayalı atmosferinde anlamını yitirmiştir (Hamilton, 1961: 23).

Güzel Sanat olarak pop olgusu, popüler kültürün güzel sanatlar bağlamında ifadesi olarak aslında Fütürizm gibidir, yani toplumun değişen değerlerine yönelik bir inancı ifade eder. Güzel Sanat olarak pop, kitle kültürünü kendine mal etmesiyle, aynı zamanda sanat karşıtıdır. Bu bakımdan Hamilton, Fütürizmin Dada gibi yıkıcı değil, yaratıcı olduğunu söyler; Pozitif Dada'dır. Fütürizm ile Dada'nın melezleşmesiyle ortaya çıkan Mama'dır - yani, kitlelerin kültürüne saygılı olan ve yirminci yüzyılda kentsel ortamda yaşayan sanatçının kaçınılmaz olarak kitle kültürünün tüketicisi olacağına, dolayısıyla ona katkıda bulunacağını aynı ölçüde kaçınılmaz olduğuna inanan bir akımdır (Antmen, 2012: 164). Hamilton bir yandan, Dadacı sanatın

başkaldırı rolünü tavrında belirginleştirirken, öte yandan Fütürizmin geleceğe ve şimdije dair olumlayıcılığının da etkisinde olmuştur.

2.4.2. Andy Warhol

Pop Sanat'ın başlıca sanatçılarından Andy Warhol'un fotografik imgeyi olduğu gibi tuvale aktardıktan sonra müdahalelerde bulunması ve serigrafî tekniğine başvurması ve mekanik çoğaltım yöntemlerine duyduğu ilgi sanatının içeriğini ve felsefesini belirleyen bir anlama sahiptir. Warhol'un kişisel ifade ve özgün 'yetenek'le üretilmiş resimlere yönelik kökten bir tepkiyi ifade eden resimlerinde el becerisini, yeteneği ve ifadeyi bir ölçüde dışlayan baskı tekniklerine başvurmasının, gündelik yaşamın ikonografisini kullanması kadar önem taşıdığını, bazı sözlerinden de anlamak mümkündür: "Resimlerimi neden böyle yapıyorum? Çünkü bir makine olmak istiyorum. Ne yaparsam yapayım, aslında bir makine gibiyim. Herkes aynı olsaydı, ne güzel olurdu!" (Antmen, 2012: 162).

Warhol deneyim pazarlaması olarak adlandırılmaya başlanan konunun uzmanıydı. Warhol'un kendisi de ürünlerini temsil ettiği markalar, yani Campbell Çorbaları ve Coca-Cola gibi bir marka olmuştu (Kuspit, 2005: 90). Aslında bu ürünleri, üretildikleri biçimde, yani mekanik olarak yeniden ürettiyordu. Warhol'un yaptığı Modern pazarlamanın seri üretim ve dağıtım yöntemlerine öykünen bir seri yeniden üretimdi.

Warhol'un biriktirdiği 1950'li yılların kurabiye kavanozları ve Fiesta ürünlerinin bağımsız birer sanat eseri gibi sergilenmesi, Warhol markasının gücünü gösterir. Bu olay 2002 yılında Rhode Island Tasarım Okulu Müzesi'nde gerçekleşmiştir; bu da bir postsanatçı ile bağdaştırıldığında en sıradan nesnelerin bile moda için uygun sanat halini alabileceğini bir kez daha göstermiş, başarılı deneyim pazarlamasının en müthiş örneği olmuştur. Bemd Schmitt'in yazdığı gibi deneyim pazarlaması, (nesnelerin işlevselliğini ve retro şıklığını vurgulayan) "geleneksel 'özellik ve yarar' pazarlamasından uzaklaşarak müşteriler için... deneyimler yaratmayı" içerir; Warhol için söz konusu deneyim sanat deneyimidir. Warhol'un sıradan eşyaları müzede sergilendiğinde, Bemd Schmitt'in mükemmel ifadesini kullanacak: olursak, "Stratejik Deneyimsel Modüller" haline geldiler. "Duyusal deneyimler (Duyu); etkili deneyimle (Hissetme); yaratıcı bilişsel deneyimler (Düşünme); fiziksel deneyimler ve tüm yaşam tarzları (Hareket Etme) ve bir referans grubu ya da kültürle bağdaştırmaktan kaynaklanan toplumsal kimlik deneyimleri (Bağdaştırma)" halini aldılar, bunların hepsi tek nesne üzerinde gerçekleşti (Kuspit, 2005: 91).



Resim 18. Andy Warhol, Yirmi Beş Renkli Marilyn, 1962. Tuval üzerine akrilik, 2.08x1.67 m. Fort Worth Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu (Benjamin J. Tillar Vakfı, Vernon Nikkel koleksiyonundan satın alınma, Clovis, New Mexico, 1983).

Warhol, şüphesiz zamanla Amerikan ikonu olarak haline gelmiştir. Oysa kendisi de aslında modern zamanların ikonlarına ilgi duyuyordu. Bu ikonlar, hem canlı pop yıldızları hem de markalaşan ürünleri kapsar. Onu Amerikan ikonuna dönüştüren şey, felsefi yönden çok öğretici olması değildir.

Konu aldığı ürünlerin daima, sıradan Amerikalıların anlayabileceği bir şey, yani her şey ya da sıradan Amerikalıların günlük yaşamından çıkıp da onun sanat haline getirdiği hemen hemen her şey olmasıdır. Amerikan tarzı hayat yaşayan herkes, size bir market kutusunun nasıl olduğunu ve nerede bulunacağını ve ona niçin ihtiyaç duyduğunuzu söyleyebilir. Ya da bir kutu Campbell çorbasının nerede bulunacağını ve genellikle de fiyatının ne kadar olduğunu söyleyebilir (Danto, 2018: 19).

Şüphesiz sanayi nesnelерinin sıradan dünyası, beğeniye önem veren izleyici tarafından estetik yönden ilgi görmeyebilir. Ancak 1960'lı yıllardan sonra sanatın gündelik olana yönelmesiyle sıradan insanların beğenileri ve estetik anlayışları ileri sanatın bir parçası haline dönüştürdü.

Bir zamanlar Warhol'a ait olan nesnelere sahip olarak böylece örtük bir biçimde kendilerini onunla özdeşleştiren -seküler bir sanat azizinden kalanlara sahip olunca onun ününü ve kutsallığını (onu kutsallaştıran ünü) paylaşan- insanlar farkında olmaksızın Warhol'un yakın çevresinin bir parçası olmayı arzularlar (Antmen, 2012: 192). Bu nesneye sahip olmanın kişiye kendini Warhol'un yakın çevresinin bir üyesi gibi duyumsama, hissetme, düşünme ve davranma gücünü ve yetkisini verdiği inancıdır. Warhol'un dehası, onun kendine ait nesnelere içine yerleşen bir cin olmasından kaynaklanıyordu ve bu güç bütün öteki özelliklerinin önüne geçmiştir.

2.4.3. Lawrence Alloway

1950 ve 1960'lı yıllar boyunca, sanat eleştirmeni Lawrence Alloway, endüstriyel üretim süreçlerine, yaratıcı işbirliğine ve izleyicilerin filmlere getirdiği uzmanlık bilgisine eşit ağırlık veren bir film teorisini dile getirmeye başladı. Belli bir film türünden ziyade, bir ideal bağlamında tanımlanan film türünün vurgulanması, benzersizliğe ve geleneğe değer veren bir içerik analizini etkinleştirdi. Alloway, bunun, filmin sosyal ve kültürel tüketimi ile nasıl karlı bir şekilde ilişkilendirilebileceğini gösterdi – onun bu film analizi üretici, dağıtıcı, katılımcı, eleştirmen ve izleyici arasında bir simbiyotik döngü olduğunu kabul edilir (Stanfield, 2008: 179).

Lawrence Alloway, 1960'ların başlarında Solomon R. Guggenheim Müzesi'ne eşsiz bir küratöryel vizyon getirerek dönemin sanat anlayışına yeni bir boyut kazandırdığı söylenebilir. Çünkü o ana kadar, kurucu yönetmen ve küratör Hilla Rebay'ın sanattaki maneviyata olan eğiliminin aksine, Alloway, müzede güçlü ve tamamen modernist bir vizyon uyguladı. Giderek "Pop Sanat"a hızlı bir biçimde yaklaşan "kitlesele popüler sanat" terimini kullanan ilk kişi olarak kabul edilen Alloway, savaş sonrası Amerikan sanatının önemli bir destekçisiydi. Alloway, çağdaş sanat kültürünü anlama arayışına adanmış genç sanatçılar ve sanat tarihçilerinden oluşan *Bağımsız Grup* (1952-55) adlı topluluğun da bir üyesiydi. 1955'ten 1960'a kadar çeşitli sergilerin küratörlüğünü ve yönetmen yardımcılığı yaptı (Staff, 2015).

Alloway'ın yanı sıra Richard Harnilton ve Eduardo Paolozzi gibi sanatçılar da Bağımsız Grup'unun etkinliklerine katılmıştır. Bu etkinliklerde Alloway, akademikleşmiş bir modernizmin yerine deneyselliğin ön planda olduğu bir anlayışla sanatçı ve eleştirmenlerin yanı sıra tasarımcıların ve mimarların katılımıyla Londra'da yeni sergileme tekniklerine, yeni düşüncelere açık disiplinler arası bir sanat platformu oluşturulması amaçlanmıştır (Antmen, 2012: 160).



Resim 19. Lawrence Alloway, Six Painters and the Objec, 1963.

2.4.4. Roy Lichtenstein

Roy Lichtenstein (1923-97), Amerikalı ressam ve heykeltıraş, Pop akımının öncüleri arasındadır. Art Students League Okulu'nda ve Ohio Devlet Üniversitesi'nde eğitim gören, ardından çeşitli kurumlarda eğitimcilik yapan Lichtenstein, Soyut Dışavurumcu tarzdaki ilk dönem resimlerinin ardından 1960'larda Pop'a yönelmiş, 1962 yılında New York'un ünlü galerilerinden Leo Ceastelli'de açtığı serginin kazandığı başarıyla adını duyurmuştur. Resimlerinde çizgi roman sahnelerini, çizgi romanlardaki grenlere varana dek büyüterek kendine özgü bir üslup geliştiren Lichtenstein, 1970'lerde benzer bir yaklaşımla heykeller de yapmıştır (Antmen, 2012: 168).



Resim 20. Roy Lichtenstein, Büyük Resim No. 6, 1965. Tuval üzerine akrilik, 2.34x3.28m. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Lichtenstein Soyut Dışavurumcu fırça darbesini sıradan, hatta ironik bir tarzla uygulamış; engelsiz, spontane bir tarzla kendini dışa vurmanın aracı olarak boyanın hareketle manipülasyonu kültürünün aşırı öznelliğine görsel bir yorum getirmiştir. Resmi sanki bir Benday deseninin (çizgi romanlarda ve reklam sanatında gölgeleme için kullanılan sık aralıklı noktalar) zemini üstünde bir boya üreticisinin vitrini için grafik malzemeli natürmort yaparmış gibi işlemektedir. 1966 yılındaki bir yazısında “Bir

önceki kuşağın, yani Soyut Dışavurumcuların konuyu ortadan kaldırarak bilinçaltı derinliklerine eskisinden çok daha fazla erişmeye çalıştıklarını düşünüyoruz” demiştir (Fleming ve Honour, 2016: 845).



Resim 21. Roy Lichtenstein, M-Maybe (Belki), 1965, Uvale Sanayi Boyası, 152x152cm., Museum Ludwig, Cologne, Germany.

Lichtenstein, tüketime yönelik reklamlar ve çizgi romanların görsel dilinden çokça etkilenmiştir. Çizgi romanlarda kullanılan dramatik kompozisyonlar, kırpma ve kısaltım (rakursi) gibi tekniklerden yararlanmıştır. 1961’de kendi büyük ebatlı çizgi roman karelerini resmetmeye başlamış; renk ve tonları oluşturmak için, ticari baskı tekniklerinden uyarladığı ve Benday noktacıklarını andıran büyük renkli yuvarlaklardan faydalanmıştır. Noktacılık ve piksellere benzerlik gösteren Benday noktacıkları, çizgi roman baskı işlemlerinin bir parçasıdır. Çizgi roman ve gazete karelerinde, renk ve tonları oluşturmak için ufak noktalar birbirine yakın ya da uzak şekilde yerleştirilir (Hodge, 2014: 170). Lichtenstein, Rönesans ustalarının çevrelerine bakarak resim yapmaları gibi, kendi çevresi olarak tanımladığı reklamlara, çizgi romanlara bakarak resim yapıyordu (Yılmaz, 2013: 256). O, Pop sanatın önemli kaynağı olarak görülen

duyarlılıktan yoksun salt görüntüden ibaret estetiği savunmaktadır. Dönemin popüler ikonu olarak görülen Marilyn Monroe benzeri sarışın, güzel kadın imgesi çalışmalarında çok fazla görülmektedir. Lichtenstein, piyasa sanatı olarak da itham edilen Pop Sanat figürlerinden ilham alan birisi olarak, Pop Art'ın en tipik sanatçılarından.

2.4.5. George Segal

George Segal (1924-2000), 1924'te Polonya'dan göç etmiş Yahudi çiftin çocuğu olarak dünyaya geldi. 1941'de Cooper Union School of Art'ta bir sanat kursu başladı. Savaşın çıkması ve ebeveynlerin tavuk çiftliğinde çalışması ile bir sene sonra okulu bıraktı. 1946'da sonunda Rutgers Üniversitesi'nde okumaya devam etti. Segal'in 1950'lerde oluşturduğu erken tasarımları ve resimleri, insanları sıkça dramatik konumlarda betimlerdi. Bu aşama boyunca Segal, resimden gerçek hayata geçmeye çalışıyordu (Cooper, 2008: 21).



Resim 22. George Segal, “Man on a Bicycle”, Stedelijk Museum, 1964.

Yeni yükselen Pop Sanat'ı akımı sırasında Segal, kendi plastik işleri kapsamında alçıdan yapılmış figürler oluşturmaya başladı ve 1959/60'ta “Man on a Bicycle” isimli ilk “durumsal heykel”ini sundu. Alçı figürleri ile gerçek öznelerin arasında bağlantı

kurmak Segal'in eserlerinin tipik özelliğidir. Bu bağlamda bisiklet kullanan adamın alçıdan yapılmış olmasına rağmen asıl bisiklet sıradan bisiklettir.

İlk heykellerinde sanatçı figürlerini yapılandırmak için tahta ile tel kullanıyordu. 1961'de alçı sargıları ile beden kısımları yapmaya başladı. Plastik kabuğunu çıkarttıktan sonra bunları bir araya getirip bir beden oluştururdu. Sonraki yıllar içerisinde çevrenin gerçek öznelerini kullanmaya başladı; ör. "Cinema" (1963) ve "The Restaurant" (1967). George Segal'in Allan Kaprow'u betimlediği biçimde "yüksek sanatı yok etmeye çalışsa da ona ulaşma hırsıyla yanıp tutuşan" bir kişilik olmalıdır. Ancak bu sayede anlam, değer ve statü değişikliğinin işe yaramasını ve bağlayıcılığını korumasını sağlayabilir (Kuspit, 2005: 92).



Resim 23. George Segal, Depression Bread Line (Depresyon Ekmek Sırası), Bronze, Crystal Bridges Museum of American Art, 1991.

Segal, Depression Bread Line çalışmasında, düşük omuzlu, düz yüzlü ve sıradan paltolar ve hırpalanmış şapkalar giyinen yaşlı figürleri, siyah bir tuğla duvarın önüne dizmiştir. Bu çalışma Segal'in *Kristal Köprüler* koleksiyonuna sonradan eklenen çalışmasıdır. 1991'de polyester, ağaç ve metalden yapılmış olan bu heykellere, 1999 yılında Washington'daki FDR (Franklin Delano Roosevelt) anıtı için bronz dökümü

yapılmıştır. Depresif bir çocukluk yaşayan Segal, Roosevelt'e saygı duyan bir sanatçıydı. Nitekim Segal, "evimizde ne zaman Roosevelt'in hararetli konuşması duyulsa, babam odadaki herkesi sustururdu" diye yazmıştır. "FDR, kendi taraftarlarına karşı merhametli olduğuna inanmış milyonlarla son derece yoğun kişisel bir ilişkiye sahipti. 1945'de ölümünü radyoda duyduğumuzda ailece çok ağlamıştık." (DeBerry, 2015).

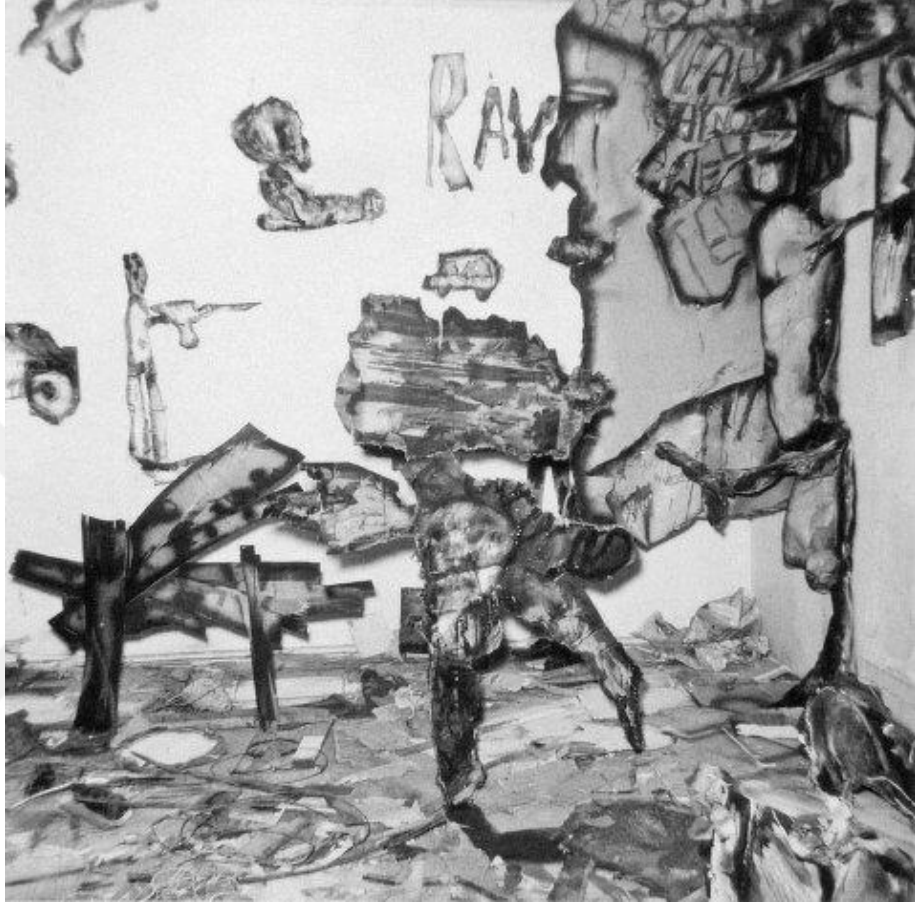
Çalışmadaki figürler, Minneapolis'teki Walker Sanat Merkezi'nin müdürü Martin Friedman, uzun zaman arkadaş olduğu fotoğrafçı Donald Lokuta, Metropolitan Sanat Müzesi'nden Daniel Burger, komşusu olan Leon Bibel ve kendisi de dahil olmak üzere Segal'in hayatındaki kişilerden esinlenmiştir (DeBerry, 2015).

Segal, gerçek hayattaki insanlardan esinlenerek, figürleriyle Amerikan heykeline ait figürleri yeniden tanımlama arayışına girmektedir. Segal, kuru sıva bandajlarını kullanarak, karısının yardımıyla kendi vücudunun kalıbını çıkarıp bu çalışmada kendi figürünü yaratmıştır. O ana kadar bunu yapan henüz kimse olmamıştı. 60'lı yılların başlangıçlarından itibaren, Segal'in çalışmalarında bu tür figürler baskın olmaya başladı. Çoğu kısmen veya basit siyah-beyaz renklerle boyanmış olan bu figürler, Roy Lichtenstein, Andy Warhol ve Robert Indiana gibi Segal'in çağdaşları tarafından üretilen Pop sanatta farklı bir yaklaşımı temsil eder. Bu figürler genellikle, pop ve tüketim kültürü imajlarıyla kurulmuş bir tüketim çağında, bireyin Amerikan toplumunda yaşadığı yabancılaşmayı yansıttığı şeklinde yorumlanır. Ancak bu biraz abartılı bir yorum olarak da görülebilir. Çünkü Segal, bu tarz çalışmalara, Pop çağı olarak tanımlanan dönemden sonra devam etti.

2.4.6. Claes Oldenburg

Claes Oldenburg'un cüretkar, esprili ve gündelik nesnelere derin tasvirleri, kendisine 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olma unvanını kazanmıştır. Oldenburg'un sanat kariyerinin başlangıcında *The Street* (1960) ve *The Store* (1961–64) adlı çalışmaları yer alır. Oldukça verimli olan bu dönem boyunca Oldenburg, resim ile heykel ve konu ile biçim arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamıştır. *The Street* (Cadde) bir araya gelerek cesur ve canlı bir şehrin heyecan verici panoramasını oluşturan mukavva, çuval bezi ve gazete kâğıtlarından meydana gelen nesnelere içermektedir. *The*

Store (Dükkan)'da ise, ticari ürün ve yiyecekleri anımsatmak için biçimlendirilmiş parlak boyalı heykeller ve heykel kabartmaları bulunmaktadır. *The Store*'da, sigaralar, iç çamaşırları ve hamburgerler sanat için geçerli nesnelere haline gelmiştir (Baro, 1969: 40).



Resim 24. Claes Oldenburg, *The Street*, 1960. Judson Gallery, New York.

Pop Sanatı'nın ortaya çıktığı dönemde, Claes Oldenburg tarafından, 1962 yılında erken dönem işi olarak görülen 'Floor Cake' yapılmıştır. Andy Warhol'un Campbell'in Çorba Konserveleri serisini ilk yaptığı dönem de 1962 senesi ile bu döneme denk gelmekte ve aynı dönem eserlerini oluşturmaktadır. Eser New York Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilenmektedir (Baro, 1969: 43). Bu *Yer Pastası*'na bakıldığında yüzünüze bir gülümseme yayılıyor. Ancak yakından bakıldığında uzaktan görüldüğü kadar da iştah açıcı görünmemektedir. Dikkatlice incelendiğinde 2.5 metrelik dev yiyecek yastığının kumaşının kirli ve iştah kaçırıcı görüntüsüyle karşılaşılmaktadır. Ancak tüm bunlara rağmen son derece büyük, yumuşak ve güzel bir eser görüntüsü

sunmaktadır. Kumaşların dikilip içi elyaflarla doldurularak yapılan kocaman bir yastıktır.



Resim 25. Claes Oldenburg, Floor Cake, 58.375 x 114.25 x 58.37cm, Modern Sanatlar Müzesi (MoMA), New York, 1962.

Eser uzaktan bakıldığında iştah uyandırıcı bir yiyecek olarak da düşünülebilir. Daha çok yumuşak bir pasta görüntüsünü sunar. Hem görsel hem de duygusal hazza hitap ettiği söylenebilir. Yukarıdan çatallı keke batırınca ezilip içindeki yumuşak kremanın akacağı izlenimini vermektedir. Bu izleyicinin görsel olarak hayal edebileceği bir deneyimdir. İşte tüm bu deneyimler göz önüne alınınca bu pastayı görmenin izleyiciye bir sanat eserini incelemenin hazzı yanı sıra iştaha dayanan bir mutluluk hazzını verdiği de söylenebilir.

Pop Sanatı'nın öncülerinden Roy Lichtenstein 'Soyut Ekspresyonizmden sonra bir halıyı yağa batırıp asabilirdik. Emin olun bu yaptığımız sanat olarak adlandırılırdı.' demiştir. Bu açıklama sonrasında Oldenburg'un çalışmalarının önemini düşündürmektedir (Rose, 1976: 65).

Eser, Amerikan kültürüne, seri üretimle üretilen gıdalara bir gönderme yapıyor. Tüketim mallarına, günlük olağan nesnelere ilgi duyan Oldenburg; patiska, branda

bezleri, kağıt paçavralarla yumuşak heykeller üretmiştir. Esere baktığımızda klasik heykel anlayışından çok uzak bir imaj çızmaktadır. Direkt üretilmiş bir eser değildir. Düzgün bir şekilde durmayan bu dilim pasta alay ediyor sanki. Temsil ettiği maddeye pek çok benzerliği var, fakat kendi içinde çelişen bir yanı da görülmektedir. Sadece Amerikan tüketimini eleştirmekle kalmıyor, kuralları da sorguluyor. Aslında bu eser nedir? sorusunu sorduruyor. Geleneksel heykel anlayışının tam tersi gündelik sıradan, uyduruk hayatı büyük bir şekilde canlandırmaktadır.

2.4.7. Allen Jones

Allen Jones (1937,-), figüratif resim ve heykelleriyle tanınan günümüz İngiliz Pop Art sanatçılarından. Eserleri, geleneksel erkek ve dişi iktidar dinamiklerine ait cinsel görüntü ve bağlantılarının fetiş ve BDSM (bondage, discipline, sadism, and masochism) uygulamalarına dönüşümünü karakterize eder. Jones, İngiltere'nin Southampton kentinde 1937'de doğdu; David Hockney ve R.B. Kitaj'ın sınıf arkadaşları olduğu Kraliyet Sanat Koleji'de eğitim gördü. Jones bir yıl sonra okuldan atılsa da, İngiliz Basını tarafından 1961'de İngiliz Pop Art hareketi olarak lanse edilen "Genç Çağdaşlar" sergisine dâhil olmaya devam etti. 1964'te New York'a taşındı ve çalışmalarını erotik estetik üzerinden geliştirmeye başladı. Üstsüz ve yarı soyut bir kadını tasvir ettiği *Perfect Match* (1966) adlı eseri, sanatında bir dönüm noktası olacaktır. 1970 yılında yaptığı *Hatstand*, *Table*, ve *Chair* adlı enstalasyonları onun en ünlü ve en tartışmalı çalışmaları oldu. Jones, 2015 yılında, bir çalışmasının büyük bir retrospektifinin sergilendiği Royal College of Art'da Kraliyet Akademisyenliğine seçildi (Wroe, 2014).



Resim 26. Allen Jones, Refrigerator (Soğutucu), Levy Galerie, 2018.

1970'lerde konuları, yarı-kübist bir tarzı temsil eden, ana hatları ve kenarları parçalayan daha resimsel ve hareketli biçimler kapsadı. Böylece heykeller, izleyiciyi işin etrafında hareket ettirecekmişçesine, merak uyandırıcı bir perspektif değişikliği sunan oyuk şekillerin katmanlarının kesişiminden meydana gelmiştir. Bundan böyle tek renkli tunçtan heykeller değil, Jones'un oymalı heykelleri ve rölyefleri Pop Art döneminin cesur renklerini ve resimsel uygulamalarını sergiliyordu. 80'li yılların sonlarından itibaren ürettiği ilk heykel maketlerinden bazıları atriyum, galeri ve açık kamusal alanlar için anıtsal versiyonlara dönüştürülmüştür (Wroe, 2014). Heykellerin yüzeyinde resimsel görüntüler yaratmak, Jones'un heykellerine özgü bir biçim olarak görülebilir. Canlı ve güçlü renkler hem Pop Sanat'ın stilini yansıtmaktadır hem de geliştirdiği yarı-kübist oyuklarla modern sanatın ruhuna göndermelerde bulunmaktadır.



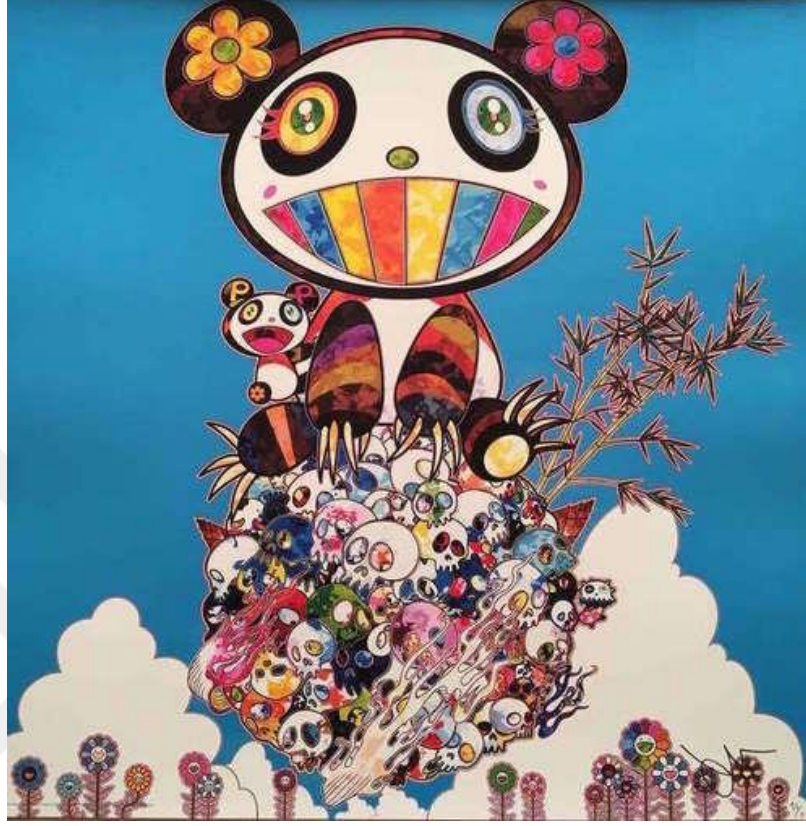
Resim 27. Allen Jones, Prima Donna, Çelik, Yağlı Emaye İle Boyalı, 200 cm, 2008.

2.4.8. Takashi Murakami

Takashi Murakami (1962,-) günümüz çağdaş Japon sanatçılardandır. Eserleri çoğunlukla Pop Art akımının biçimlerini yansıtmaktadır. Güzel sanatlar medyasında (resim ve heykel gibi) ve ticari medyada (moda, mal ve animasyon gibi) çalışan Murakami ve yüksek ve alçak sanatlar arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmakla bilinir. Japon sanat geleneğinin estetik özelliklerini ve savaş sonrası Japon kültürünün ve toplumunun doğasını anlatan “superflat” terimini, Murakami’nin sanatsal stilinden çokça kullanılmıştır, bu stil ayrıca ondan etkilenen pek çok Japon sanatçı tarafından da kullanılmıştır (Hebdige, 2007; 23).

Murakami’nin sanatı geniş bir medya yelpazesini kapsar ve genellikle süperflat olarak tanımlanır. Renk kullanımında, düz/parlak yüzeyler ve bir kerede “sevimli”, “hayal gördüren” veya “hicivsel” olarak tanımlanabilecek içerikler barındıran Japon geleneksel ve popüler kültüründen motifleri dahil eder (Rothkopf, 2007; 43). En çok

bilinen motifleri arasında çiçekler, ikonik karakterler, mantarlar, kafatasları, Budist ikonografi ve Otaku kültürünün cinsel karmaşık motifleri vardır.



Resim 28. Takashi Murakami, The Pandas Say They're Happy (Pandalar Mutlu Olduklarını Söylüyor), 50x50cm., 2014.

Uluslararası başarı ve ün kazanmış olan Murakami, genç kuşak Japon sanatçıların kariyerlerini desteklemeye kendini adanmış bir sanatçıdır. Öğretmeyi bir plak şirketinin etiketine benzeterek, hem lojistik destek hem de pratik kariyer tavsiyelerinde bulunmaktadır. Bu çaba ile aynı zamanda Japonya'da özgün ve sürdürülebilir bir sanat pazarı inşa etmeyi amaçlamaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜNÜMÜZ TÜRK POP ART SANATÇILARI VE ÇALIŞMALARIM

3.1. GÜLSÜN KARAMUSTAFA

Özellikle resim ve video performans alanlarında arabesk çalışmalar yapan Gülsün Karamustafa'nın 1980'li yıllarda yaptığı çalışmaları bu anlamda verilebilecek örneklerdendir (Oktay, 2002: 27). Gülsün Karamustafa'nın "Ya Rabbim Sen Bilirsin" adlı çalışmasında Bülent Ersoy gibi dönemin ve popüler kültürün sansasyonel bir ismini, o dönemde yüksek sanat olarak kabul edilen pentürün içerisine dahil ederek göç dalgası ile birlikte gelen arabesk kültüre gönderme yapmaktadır. Bu resimde önde dramatik bir pozda duran kadın ve erkek bize bir film sahnesini çağrıştırırken; resmin ortasından sarkan süs de bize arabesk müziğin en çok dinlenmiş olduğu yerler olan "minibüs" ve "dolmuş"ları hatırlatır. Aynı yılda yapılmış olan "Dertler Benim Olsun" resminde Gülsün Karamustafa, aynı kadın ve erkeği bu sefer filmin başka bir sahnesini oynarlarken resmetmiş; erkek karakterin eline siyah bir şarkı kaseti yerleştirerek ve arka plandaki kıza da bir mikrofon vererek arabesk müziğin tüm çağrışımlarını, resmin adını da işin içine katarak kullandığı görülmektedir. Aynı çağrışımları, Karamustafa'nın, "Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var", "Banker Kastelli Ne Yaptın Bize", "Pera Birası", "Uçuş" ve "Sevsem Uyanmaz" resimlerinde de açık bir şekilde görülebilir.



Resim 29. Gülsün Karamustafa, (1981), "Ya Rabbim Sen Bilirsin", Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 45.00x 65.00 cm.

Dönemin yükselen trendi olarak arabesk, alışıl gelmiş şehir manzaralarını değiştirirken, Karamustafa'nın resimlerine Yeşilçam'dan baygın bakışlı kadın ve erkekler, boncuklu süslemeler, pazen kumaşlardaki çiçek desenleri ve gecekondular yansıdı; içli şarkı sözlerinden alıntı dizeler resimlerine ad verdi (Toptaş, 2017: 436).

Bu resimlerden biri olan Yarabbi Sen Bilirsin'de önde dramatik bir pozda duran ve bu yüzden de bize bir film sahnesini çağrıştıran kadın ve erkek figürünün arkasında birbirini tekrarlayan şarkıcı figürleri dikkat çekiyor, sol tarafta, trans olarak yorumlanabilecek figür saç kesimi ve sahne kostümüyle Zeki Müren'i çağrıştıırken, sağda ise dolgun bir kadın şarkıcı figürü tek omuzlu elbisesiyle kendini tekrarlıyor.

Belki de gün be gün tekrarlanan aynılaştırmış sahne performanslarına ya da sahnedeki karakter ile gerçek hayattaki insanın bölünmüşlüğüne gönderme yapan bu ikileme stratejisi bir yandan da Gülsün Karamustafa'nın bu resimden bir kaç yıl sonra yapacağı Çifte Hakikat enstalasyonunda da altını çizdiği ikililik, toplumsal cinsiyet, kabul etme veya dışlama gibi birçok çelişki ve zıtlığa da işaret ediyor olabilir (Demir, 2013). Bu resmin kompozisyonunun adeta bir tiyatro sahnesi gibi iki yana toplanmış perdelerle çerçevelenmiş olması, yukarıda ortadan sarkan boncuklu süslemeninse dikiz aynasına asılmış bir çeşit taksit aksesuarını çağrıştırması resmin katmanlarını artırır ve sanatçının oyunculuğunu yansıtırken Karamustafa'nın 2000'lerde yaptığı videolarına kadar devam eden dramatik teatralliyi de içinde barındırır.

3.2. ALTAN GÜRMAN

Altan Gürman, 1954'te İTÜ Mimarlık Fakültesinde temel tasarım konusunda ilk çalışmalarını, Ercüment Kalmık'ın gözetimi altında gerçekleştirdi. 1956-1960 yıllarında, İDGSA Resim Bölümünde öğrenim gördü. 1963-1966 arasında, Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda, resim ve özgün baskı dallarında çalıştı. 1967'de İDGSA Resim Bölümüne asistan olarak girdi. 1969'da bu kurumda temel sanat eğitimi kürsüsünün kurulmasında aktif görev üstlendi. 1971'de bu kürsüde doçent oldu. 1972-1973'te, İtalya'da mesleği ile ilgili incelemelerde bulundu. 1974'te, kurduğu kürsünün başkanlığına atandı. 1962'de Venedik, 1969'da Sao Paulo Bienallerine katıldı (Germaner, 1997: 23).

Pop Sanat'ın önemli özelliklerinden biri olan resimde farklı teknik ve malzemenin bir arada kullanılması, Basic Desing, Türkiye'ye bu dönemde Paris'te eğitim gören Altan Gürman(1935- 1976) tarafından getirilmeye çalışılır. Gürman, farklı formları bir arada kullanarak özgün eserler verir (Dastarlı, 2015: 53). Sanatçının özellikle Paris'te eğitim gördüğü dönemde Pop Sanat'a yakın eserler verdiği görülmektedir. Ayrıca Gürman, "Montaj" serisinde dönemin siyasi ve askeri olaylarını konu almasının yanında eserlerinde farklı teknik ve malzemelerin kullanıldığı olgun örneklerini de ortaya koyar.



Resim 30. Altan Gürman, 1967, İstanbul, "Montaj 5", Tahta Üzerine Selülozik Boya ve Dikenli Tel, 140x140x9 cm.

3.3. NUR KOÇAK

Nur Koçak (1941-),1970'li yıllarda yaptığı 38 adet resimde kadınların kullanımı için üretilmiş ürünlerin reklam malzemelerini kullanır. Bu ürünler daha çok batı medyasında yayımlanan dergilerin reklamlarında görülen kadına dair kullanım eşyalarının fotoğraflarıdır. Nesnelere yalın bir anlatım ile ortaya konulur. "Fetiş Nesne" serisi olarak bilinen bu çalışmaları ile sanatçı, Pop Sanat ile etkileşim halindedir

(Duben, 1997: 1032). Fetiş nesnelere serisinde Nur Koçak, kadına özgü nesnelere medya içindeki kullanış tarzına dikkat çeker. Bu fotoğrafların içerdikleri tüm unsurlarla birlikte birer haz nesnesi olarak sunulmasının, kadının toplumsal olarak algılanışını hem yönlendirdiği hem de dolaysız olarak dile getirdiğini açığa çıkarır.



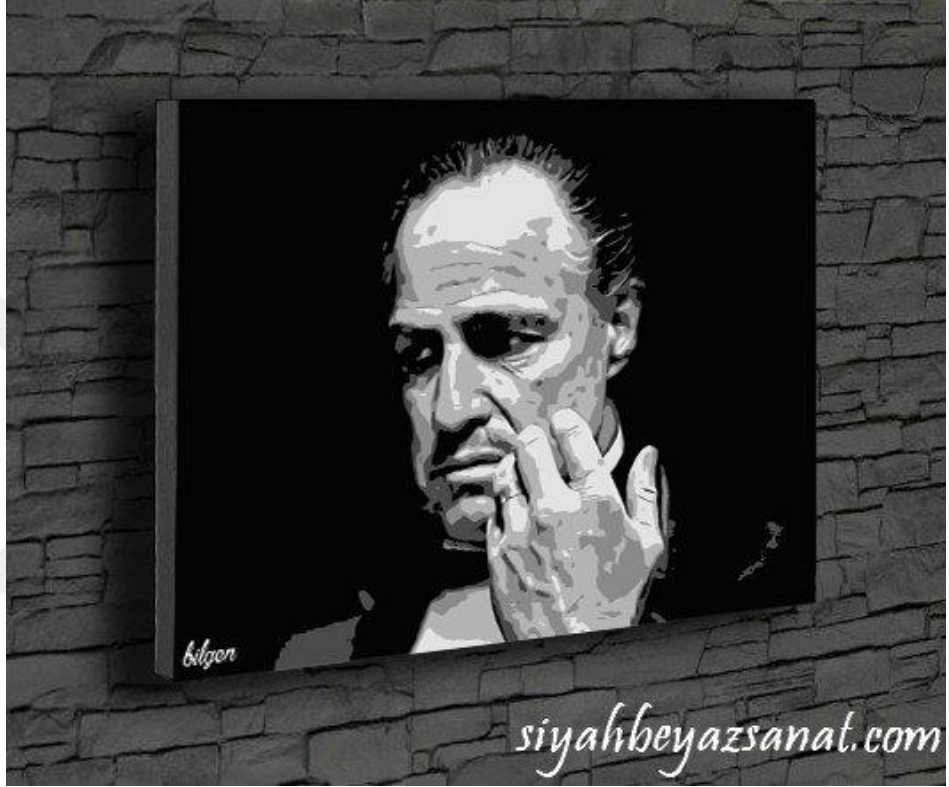
Resim 31. Nur Koçak, 1979, “Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesnelere 3, tuval üzerine akrilik, 89x116 cm.

3.4. ÜMİT BİLGEN

1979 yılında İzmir’de doğan Ümit Bilgen, sanatta kendine özgü bir çizgi geliştirdi ve ısrarlı bir tavırla kendi stilini savundu. Eserlerinin çoğu günümüzde hayatta olmayan tanınmış isimlere ayrılmıştır. İsimler kendi özgününde dialektiktir. Bu durum metafizik, postmodern felsefenin tamlığı ve kuramsallığın değişik parçalarının birleşmesiyle integrallik gösterirken deneysellikle de gün yüzüne çıkar.

Resmi; kendisini ve fikirlerini canlandırma sebebi ve aracı olarak görmüştür. Bu düşüncesi, onu sürekli halde sanatını siyah ve beyaza taşımaya itmiş; her siyah beyaz çizgi de hayat döngüsünü yerleştirmiş ve tuvallerinde birebir canlandırmıştır. Kendi sanatsal çizgisinden kopmadan, yeniliklerin ve özgün çalışmaların kapılarını aralayan sanatçı, yerleşmiş sanat değerlerinden uzaklaşmadan resim sanatına çağdaş yorumlar getiren eserler yaratmış, postmodernist sanat felsefesini var gücüyle desteklemiştir (Gemaner, 1997: 43).

Eserleri Pop Art sanatıyla bütünleşiyor gibi görünse de Pop Art'ın materyallerle olan yüksek bağından ayrılır. Sanatçının eserlerinde eskimeyen ve unutulmayan yüzler daima hayat bulur. Pop Art'ın kapital nesnelere sanatçının eserlerinde asla yer almaz. Çalışmaları kişisel ve karma sergilerde sanatseverlerle buluşmuştur. Sanatçı yurtiçi ve yurtdışında karma sergilere katılmış birçok albümde yer almıştır. 10 Kasım 2011'de kurduğu kurgusal Siyah Beyaz Sanat atölyesinde halen çalışmalarına devam etmektedir.



Resim 32. Ümit Bilgen, Marlon Brando, 2016.

3.5. KİŞİSEL DENEYİMLER

1978 Almanya doğumlu olan Özkan Kaplan, 2004 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nden mezun oldu. Halen Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Anabilim Dalı'nda yüksek lisans eğitimine devam etmektedir. Heykel alanındaki çalışmalarında, genel olarak Minimalizm ve Pop Sanat etkileri görülmektedir. Bazı heykel çalışmaları aşağıdaki başlıklarda verilmiştir.

3.5.1. Metal Çalışmalar

Bu çalışmalarda geleneksel heykel malzemesi olan metal kullanılmıştır. Çalışmalarda figüratif öze bağlı kalmıştır. Ancak bazı kavramsal yaklaşımlarla modern sanat motifleri yaratılmaya çalışılmıştır. At figürünün arabanın üzerine yerleştirmekle izleyicide ironik çağrışımlar yaratılmaya çalışılmıştır. çalışmaların çoğunda bisiklet tekerleği ve zincir gibi hazır nesnelere malzeme olarak kullanılarak kavramsal sanatın ruhuna göndermede bulunulmuştur. Özellikle Segal'in yoğunlukla kullandığı bisiklet figürü çalışmalarda farklı bir biçimde yorumlanmıştır.



Resim 33. Özkan Kaplan, At ve Arabası I, Metal, 52x76x58 cm, 2004.



Resim 34. Özkan Kaplan, At ve Arabası II, Metal, 66x85x50 cm,2017.



Resim 35. Özkan Kaplan, Tekerlek, Metal, 30x42x32cm 2017.



Resim 36. Özkan Kaplan, Nal Toplayıcısı, Metal, 11x44x21cm,2017.

3.5.2. Alçılı Sargı Bez Tekniği ile Yapılan Çalışmaları

1950’li yıllardan itibaren heykel sanatına soyut imgelerin yansıması George Segal’in tek renk çalışmalarıyla görünür bir hale gelmiştir. Özellikle insan heykelleri üzerine çalışan Segal, çalışmalarında gerçeklik algısını azaltarak figürlerin estetik ve ruhsal durumlarını öne çıkarmıştır. Sargı bezi ve alçıyı malzeme olarak kullandığımız bu çalışmalarda Segal’e göndermeler yapılmıştır. “Durumsal heykel” olarak da adlandırılan bu çalışmalarda 1960’lı yılların Minimalist ve Pop Sanat etkileri görülmektedir. Modern dönemin simgesel nesnelere bisiklet ve çanta sargı beziyle kalıpları alınarak minimalist bir görüntü yansıtılmaya çalışılmıştır. Warhol’un hazır nesne olarak kullandığı konserve kutularından farklı olarak, günümüz tüketim kültürüne gönderme yapan, tek kullanımlık ve doğada uzun süre yok olmadığı için tehlike oluşturan pet ambalajlar sargılanarak sanatsal ironinin bir örneği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Segal’de olduğu gibi, eserlerde, durgunluk, depresyon, modern bireyin yalnızlığına dayanan varoluşsal problemler irdelenmeye çalışılmıştır.



Resim 37. Özkan Kaplan, Sargı Beziyle Bisiklet, Hazır-nesne, Sargı Bezi, 100x135x48cm,2004.



Resim 38. Özkan Kaplan, Sargı Beziyle Çanta, Hazır-nesne, Sargı Bezi, 24x22x9 cm,2016.



Resim 39. Özkan Kaplan, Çanta, Hazır-nesne, Sargı Bezi,24x22x9cm, 2016.



Resim 40. Özkan Kaplan, Parmak, Alçı,150x60x50cm, 2004.



Resim 41. Özkan Kaplan, Pet Kutular, Hazır-nesne, Sargı Bezi, 2016.



Resim 42. Özkan Kaplan, Ayakkabı Kalıbı, Hazır-nesne, Sargı Bezi, 8x15x8cm, 2004.

3.5.3. Ahşap ve Metal Figür Çalışmaları

Çok yaygın bir şekilde olmasa da özellikle primitif sanat motiflerini oluşturmak için başvurulan bir malzeme olan ahşabın canlı dokusu ve yumuşaklık hissi uyandırması bazı çalışmalarda kullanılmasında tercih sebebi olmuştur. Özellikle “büst” adlı çalışmalarda “durumsal heykelerde görülen depresif ve gergin ruh halleri yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu eserlerde diğerlerinin aksine minimalist etkiler azaltılarak, modern dışavurumcu estanteler uygulanmaya çalışılmıştır.



Resim 43. Özkan Kaplan, Parmak, Metal, 70x38x28 cm,2003.



Resim 44. Özkan Kaplan, Büst, Ahşap, 65x29x20cm,2004.



Resim 45. Özkan Kaplan, Figür, Metal,73x24x13 cm, 2004.

3.5.4. Alçı Sargı Bez Tekniği ile Tuval Üzerine Soyut Çalışmalar

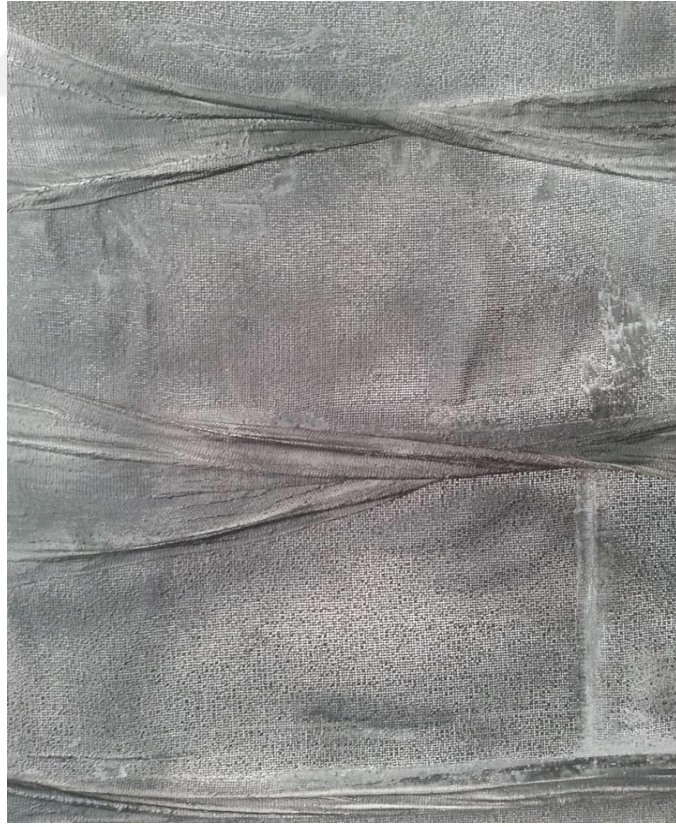
Maleviç'in süprematist çalışmalarını anımsatan bu eserlerde, soyut sanat olguları dikkate alınmıştır. Her ne kadar Maleviç gibi "yaratıcı sanatın saf duygu önceliği"ne bağlı kalınmış olsa da bu çalışmaların Süprematizm'e örnek oluşturabileceğini iddia etmek doğru olmayacaktır. Çünkü Süprematizm, sınırlı sayıdaki renklerle daire, kare, çizgiler ve dikdörtgen gibi geometrik formlara odaklanmış bir sanat biçimidir. Oysa bu çalışmalarda karanlık renk ve hareketin kıvrımlar halinde birlikte verilmesinin başka anlamları vardır. Renk ve dokularda olabildiğince bireysel gerilimlerin simgesel görüntüler yaratılmaya çalışılmıştır. Aynı içerikteki kimi çalışmalarda ise, ışığın yansımaları kullanılarak modern bireye umut olabilecek çıkış yolları sunulmaya çalışılmıştır.



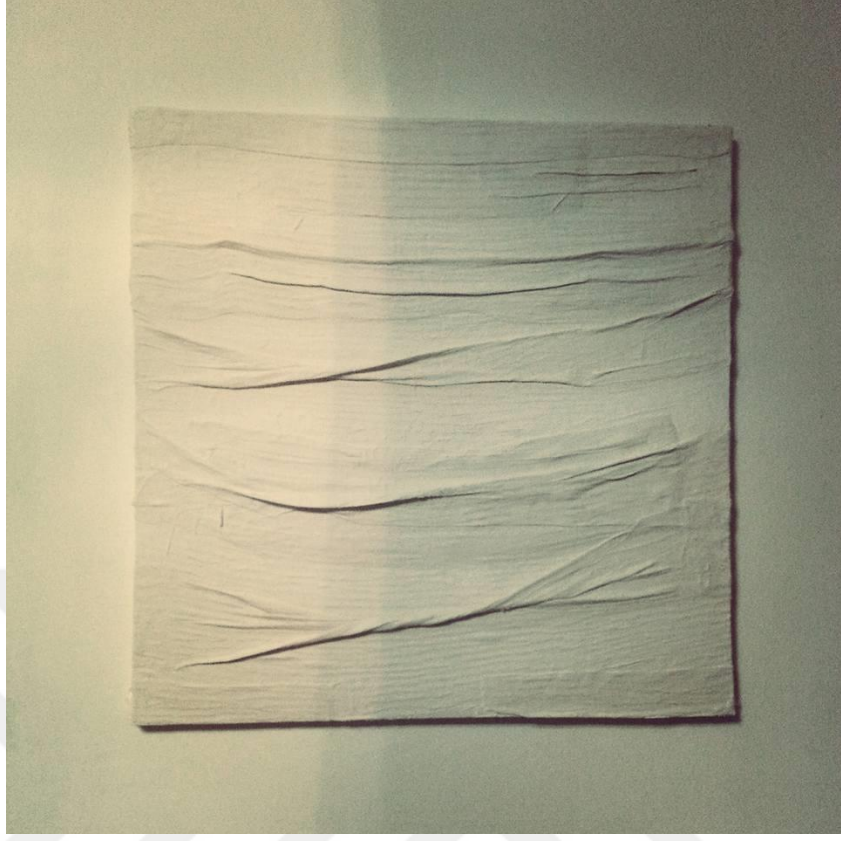
Resim 46. Özkan Kaplan, Alçı Sargı Bez Tekniği ile Tuval Üzerine Soyut-1, Sargı Bezi, 60x60 cm ,2017.



Resim 47. Özkan Kaplan, Alçı Sargı Bez Tekniği ile Tuval Üzerine Soyut-2, Sargı Bezi, 60x60 cm, 2017.



Resim 48. Özkan Kaplan, Alçı Sargı Bez Tekniği ile Tuval Üzerine Soyut-3, Sargı Bezi, 60x60 cm, 2017.



Resim 49. Özkan Kaplan, Alçı Sargı Bez Tekniği ile Tuval Üzerine Soyut-4, Sargı Bezi,60x60 cm, 2017.

SONUÇ

Pop sanat kavramını, güncel olarak devam eden sanatsal olayları ifade etmek için kullanılabilir. Ancak kendine münhasır biçim, renk ve üslup özellikleri de barındırmaktadır. Genel görüş, Pop Art'ın ya da Pop Sanat'ın Soyut Ekspresyonizm'e tepki olarak doğduğudur. Pop Sanat, sanatsal yaratımlarda soyut görünümleri değil, somut hatta nesneyi olduğu gibi yansıtan bir tavır benimsediği doğrudur. Ancak bu tanımla Pop Sanat'ın güncel sanattaki yerini yeterince doğru anlatamamaktadır.

Pop Sanat her şeyden önce ortaya konulan sanatsal tavrın kavramsal boyutuyla ilgilenir. Söz gelimi Duchamp'ın eserleri her ne kadar hazır nesnelere arasında seçilmiş somut nesnelere olsa da sanatçının temel sanatsal iletisi salt kavramsal olmuştur. Hiçbir zaman hazır nesnelere somut varlıklarıyla bir anlam ifade etmezler. Hatta bu nesnelere yüklenen kavramsal bağlantıların da hiçbir önemi yoktur. "Kırık Kolun Öncesi"nde ki kar küreğinin, kar küreği olmak bakımından sahip olduğu hiçbir anlam çağrışımının bir önemi yoktur. Sanatçı burada mevcut sanatsal değerleri yıkmanın, bildik estetik anlayışları ters yüz etmenin peşindedir. Denilebilir ki, Pop Sanat ve bu vadide yol alan tüm sanatsal faaliyetlerin odaklandığı temel bir amaç vardır: O da çağın sembol ve ikonlarına kavramsal bir ileti eklemeyerek sanatsal bir tavır devşirmektedir.

Pop Sanat'ı Duchamp ve benzeri öncülerini düşünerek, protest bir sanat olduğu sonucuna varmak doğru değildir. Çünkü Pop Sanat her ne kadar tüketim kültürünün çalgınlıklarıyla ilgilenirse de çoğu kez bu kültürün bir parçası gibi hareket edebilmektedir. Çoğu Pop Art sanatçısının popüler kültüre olan övgüsü azımsanmayacak bir boyuttadır. Pop Art denildiğinde ilk akla gelen sanatçılardan Andy Warhol, seri üretim nesnelere ve dönemin önemli ikon şahsiyetlerini sanatında oldukça fazla yer vermiştir. Onun *Marilyn* (1962) tablosu ve *Campbell* marka çorba kutuları ve buna benzer pek çok çalışması Pop Art'ın en göze çarpan ve bilindik eserleridir. Warhol, Amerikalı bir film ve reklam yapımcısı olarak kendisi de tüketim kültürünün önemli bir ikonu haline gelmiştir. Öte yandan Pop Sanat'ın ana yurdunun Amerika ve İngiltere olması da bu sanatsal tavrının mahiyeti hakkında önemli ipuçları vermektedir.

Pop Sanat, resim, sinema, fotoğraf ve heykel gibi pek çok sanat alanında eserler üretir. Asıl amacı tüketim nesnelere sanatsal bir ifade kazandırıp sunmak olmak olduğu için reklamcılık ve fotoğrafçılık gibi teknikleri sıkça kullanır. Andy Warhol gibi

Amerikalı olan başka bir Pop Art sanatçısı Roy Lichtenstein da özellikle çizgi roman gibi popüler kültürün başat öğelerini kullanır. Lichtenstein da bir bakıma dönemin popüler kültürüne güzelleme yapar. Onun tavrında eleştirel veya ironik bir unsur bulmak neredeyse imkansızdır. Bu konudaki eleştirilere de sonuna kadar açık olan Lichtenstein, kendisini ve eserlerini “olabildiğince yapay” olduğunu kabul eder.

Kavramsal sanatın sıra dışı bir unsuru olarak Pop Sanat, güncel sanatın içerisinde sürekli üslup değişimine uğramıştır. Örneğin George Segal, eserlerinde minimalist etkiler de yansıtarak Pop Art’ın çok renkliğini bir bakıma kırmıştır. Segal sanata biraz da bireyin gündelik sıkıntılarını yansıtma aracı olarak yaklaştığı için eserlerinde ironi ve eleştiriyi hissedilebilir ölçüde barındırmaktadır. Arman gibi hazır nesne kullanan sanatçılar da Pop Sanatta eleştiri unsuruna yer veren sanatçılar arasındadır. Bu nedenle Pop Sanatı sadece bir Amerikan kültür ürünü olarak görmemek gerekir. Pop sanatın etkileri dünya genelinde pek çok yere yayılmıştır.

Türkiye’de de Pop sanatın etkisi son yıllarda hissedilmeye başlansa da bu akımın kendine meskun sanatçılarından söz etmek zordur. Çalışmada adı geçen Türk sanatçılar Pop Art alanında her ne kadar eser vermiş olsa da genel olarak büyük çoğunluğu video ve performans sanatı alanında ürünler vermiştir. Ancak bu süreç halen devam etmektedir ve giderek bu sanat akımının daha çok eser üreteceği ön görülebilir. Çünkü popüler kültür mevcut zamanın sürekli kendini yenileyen bir üründür.

KAYNAKÇA

- Adorno, W. T. (2016). *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi*, Çev. Elçin Gen, Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim Yay.
- Akman, K. (2006). *Amerikan Tüketici Rüyası ve Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yay.
- Altuğ, T. (1989). *Kant Estetiği*, İstanbul: Payel Yay.
- Antmen, A. (2000). *A'dan Z'ye Yirminci Yüzyıl Sanatı*, Sayı: 16, İstanbul: Sanat Kültür Antika Yay., 9-76.
- Antmen, A. (2010). *Sanat/Cinsiyet "Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri"*, İstanbul: İletişim Yay.
- Antmen, A. (2012). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atagök, T. (2010). *Bildiklerim Gördüklerimdir, Gördüklerim Bildiklerimdir*, İstanbul: YKY.
- Bachelard, G. (2012). *Düşlemenin Poetikası*, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yay.
- Baker, U. (2015). *Sanat ve Arzu*, İstanbul: İletişim Yay.
- Baro, G. (1969). *Claes Oldenburg: Drawings and Prints*, London-New York: Chelsea House Publishers.
- Baudelaire, C. (2007). *Modern Hayatın Ressamı*, Sunuş: Ali Artun, Çev. Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Sanat Komplosu*, Çev. Elçin Gen / Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014). *Kendiyle Çağdaş "Sanat Sanat Komplosu II"*, Çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yay.
- Berger, J. (2005). *Görme Biçimleri*, İstanbul: Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları .
- Bozkurt, N. (2000). *Sanat ve Estetik Kuramları*, Bursa: Asa Yay..
- Charles, H. Wood, P. (2003). *Filippo Tommaso Marinetti "The Foundation and Manifesto of Futurizm" Art in Theory 1900-2000*, USA: Blackwell Publish.

- Cooper, P. (2008). *George Segal: Street Scenes, Published by Madison Museum of Contemporary Art*, Dallas.
- Danto, A. C. (2015). *Sanat Nedir*, Çev. Zeynep Baransel, İstanbul: Sel Yay..
- Dastarlı, E. (2005). “Albüm: Altan Gürman”, *Rhsanat Dergisi*, Temmuz/Ağustos, 20-53.
- De Berry, L., (2015). Welcoming George Segal’s “Depression Bread Line”, <https://crystalbridges.org/blog/welcoming-george-segals-depression-bread-line/>. Erişim Tarihi: 21.03. 2018.
- Demirkol, C. V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Duben, İ. A. (1997) “Nur Koçak”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yapı ve Endüstri Merkezi Yayınları, 1032.
- Eco, U. (2004). *Güzelliğin Tarihi*, Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, İstanbul: Doğan Kitap.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*, Çev. Tolga Esmer, İstanbul: Can Yay.
- Fleming, J., Honour, H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*, Çev. Hakan Abacı, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *Sanat ve Modernizm “Velasquez ve Manet’nin Resminde Temsil ve Bilgi”*, Çev. Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yay.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat “Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar”*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (2009). *Sanatın Öyküsü*, Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hebdige, D. (2007). “Flat Boy vs. Skinny: Takashi Murakami and the Battle for “Japan””, in Schimmel, Paul, ©Murakami, *Museum of Contemporary Art*, Los Angeles/Rizzoli International Publications, Inc.
- Hodge, S. (2013). *Açıklamalı Modern Sanat*, Çev. Firdevs Candil Çulcu, Gökçe Metin, İstanbul: Hayal Perest Yay.

- Hodge, S. (2014). *Gerçekten Bilmemiz Gereken 50 Sanat Fikri*, Çev. Emre Gözgülü, İstanbul: Domingo Yay.
- Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve Sanat Kuramları*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- İşpiroğlu N. İşpiroğlu, M. (2010). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul: Hayalbaz Yay.
- Lloyd, J. (2000). “Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı: Dışavurumculuk”, Çev. Celal Üster, *Yirminci Yüzyıl Sanatı*, Sayı: 16, Sanat Kültür Antika Yay., İstanbul: 94-108.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Yay.
- Klee, P. (2013). *Modern Sanat Üzerine*, Çev. Kaan Çaydamalı, İstanbul: Altıkırkbeş Yay.
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Kuspit, D. (2005). *Sanatın Sonu*, Çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yay.
- Oktay, A. (2002). *Türkiye’de Popüler Kültür*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Rıchard, L. (1984). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rose, B. (1976). *Claes Oldenburg, Published by Museum of Modern Art*, New York.
- Rothkopf, S. (2007), “Takashi Murakami: Company Man”, in Schimmel, Paul, ©Murakami, *Museum of Contemporary Art, Los Angeles/Rizzoli International*.
- Serullaz, M. (1983). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Devrim Erbil, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stanfield, P. (2008). “Maximum Movies: Lawrence Alloway’s Pop Art Film Criticism”, *Screen*, 49(2), 1 July 2008, 179–193.
- Şimşek M. E. (2016). *Modernite, Postmodernite ve Bauman*, İstanbul: Belge Yay..
- Toptaş, R. (2017). Türkiye’de Pop Sanat Ve Resim, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 51, 432-444, İstanbul.

Turanî, A. (1979). *Dünya Sanat Tarihi, "Resim-Heykel-Mimari"*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, Ankara: Ütopya Yay.

Wroe, N., (2014). "Allen Jones: 'I Think of Myself as a Feminist'", *The Guardian Gazetesi*, 31 Ekim 2014.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Özkan KAPLAN
Doğum Yeri ve Tarihi	Almanya, 05.10.1978
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Hacettepe Üniversitesi
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce, Almanca
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Kültür Bakanlığı
İletişim	
E-Posta Adresi	ozkankaplan8@gmail.com
Tarih	22.06.2018