

POP ART'IN ANTI-ROMATİZM SÖYLEMİ VE AMERİKAN SANATINA ETKİLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Zafer GÜNGEN¹

ÖZET

Amerika 20. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, günümüze kadar sanat alanında dünya çapında merkezi etki sahibi olmuştur. Dünya sanat ortamını bu denli etkileyen güçlü yapının, nedensel olarak kendi içerisinde de çok güçlü örnekler çıkarmış olması şaşırtıcı değildir. Özellikle "Pop Art" bakımından, akımın temelleri İngiltere'ye dayanmasına rağmen, Amerika'nın en çok söz sahibi olduğu hareket haline geldiği görülmüştür. Bu hareket içerisinde yer alan sanatçıların aynı zamanda Amerikan sanatını ve kültürel yaşamını da etkilemiş oldukları bir gerçektir. Romantizm akımı sanatçıların, öznel ifade tutkularının etkili olduğu Soyut Dışavurumculuğun aksine, Pop Art sanatçıları gerçek bir Anti-Romantizm atmosferi yaratmışlardır. Pop Art hareketi günümüzde benzer örnekler ile devam etmektedir. Ayrıca kendisinden sonra gelişen pek çok harekete öncü olarak katkı sağlamıştır. Bu çalışma; temelde Pop Art hareketinin başlangıç ve gelişim süreçlerini ilgili sanatçı ve yapıt örnekleri ışığında analiz etmektedir. Elde edilen veriler ve yapılan analizler ışığında, Anti-Romantizm söyleminin nasıl konumlandırılması gerektiğinin de açıklığa kavuşması beklenmektedir. Yapılan literatür araştırması doğrultusunda, konuyla bağlantılı farklı alanlardan görüşler objektif olarak yansıtılmıştır. Çalışma içerisinde doğrudan adı geçen ve çalışmanın amacını pekiştirecek görseller de eklenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Pop Art, Medya, Kapitalizm, Anti-Romantizm, Amerikan Sanatı.

POP ART'S ANTI-ROMATISM DISCOURSE AND EFFECTS ON AMERICAN ART

ABSTRACT

From the second half of the 20th century to the present day, America has had a worldwide central impact in the field of art. It is not surprising that the strong formation that influenced the world art environment has produced strong examples in its own way. Especially in terms of "Pop Art" the foundations of the movement were based on England, it was seen that America became the most prominent movement. It is a fact that the artists involved in this movement also influenced American art and cultural life. Contrary to Abstract Expressionism, in which the artists of romanticism are influential in their subjective expressions of passion, Pop Art artists have created a real atmosphere of Anti-Romance. Pop Art movement continues today with similar examples. It also contributed to many movements that developed after itself as a pioneer. This work; Basically, analyzes the beginning and development processes of Pop Art movement in the light of relevant artists and art works. In the light of the obtained data and analyzes, it is expected to clarify how the discourse of anti-romance should be located. In line with the literature research, opinions from different fields related to the subject are objectively reflected. Visuals that are directly mentioned in the study or that will reinforce the purpose of the study are also included.

Key Words: Pop Art, Media, Capitalism, Anti-Romantism, American Art.

¹ Uşak Üniversitesi GSF Resim Bölümü, zafer.gungen@usak.edu.tr

GİRİŞ

Sanatçı ve teorisyen John McHale ile de ilişkilendirilen Pop Art teriminin ilk kullanımıyla ilgili çeşitli iddialar bulunmaktadır. İngiliz eleştirmen ve küratör Lawrence Alloway ise bu tanımlama ile en çok özdeşleşen kişidir. 1926 doğumlu Alloway, Londra Üniversitesi'nde sanat tarihi okumuştur. Art Review, Art News gibi önemli dergilerde yazarak kariyerini ilerletmiştir. 1960'larda Amerika'ya yerleşen Alloway, burada pek çok sergi düzenlemiş ve Guggenheim müzesi ile de çalışmıştır. Alloway'ın popüler kültür öğelerini barındıran sanat yapıtlarını sınıflandırmak ve açıklamak için tanımı kullandığı ilk kaynak; 1958 yılında Architectural Design dergisinde yayınlanan "The Arts and the Mass Media" adlı yazısıdır. Alloway bu yazısında doğrudan "Pop Art" kelimelerini kullanmamış, "Popular Art" şeklinde yazmıştır. Yine de tanım hem kendisi tarafından sahiplenilmiş, hem de genel inanış olarak Alloway'e ait olduğu kabul görmüştür. Alloway, Amerikan Soyut Sanatı'nın en önemli teorisyeni ve savunucusu Clement Greenberg'e karşı duruşunu da ilk olarak bu yazısında şöyle dile getirmektedir:

Eğer sanayi toplumunun en dikkat çekici ve önemli başarılarından biri olan kitle sanatına adil davranılırsa, ona yöneltilen beylik itirazların bazılarını karşılık vermek gerekir. Kitlesele popüler sanata yönelik muhalefetin bir özeti, iyi bir sanat eleştirmeni olan, ama konu modern güzel sanatların dışına çıktığında fazlasıyla önyargılı olan Clement Greenberg'in Avangard ve Kitsch (Partisan Review, 1939, Horizon, 1940) adlı yazısında yer alır (Harrison, Wood, 2011: 757).

1. POP ART'IN AMERİKA'DA YÜKSELİŞİ

1950'lerde İngiltere ve Amerika'da neredeyse eş zamanlı olarak ortaya çıkan Pop Art, temellerini "Dada" hareketinin nihilist duruşundan alarak, etkisini günümüzün sanat yapıtlarına kadar taşımıştır. Dada nasıl ki burjuva yozlaşmışlığına sert bir tepki olarak güç kazandıysa, Pop Art da seçkinci (elitist) Soyut Dışavurumculuğun karşısında yer almıştır. Soyut Dışavurumculuğun imgeden kaçışının aksine gündelik yaşamın içerisinden, herkesin kolayca ulaşabileceği araçları kullanan Pop Art, sıradan halkın kendisinden bir şeyler bulacağı yapıtlar üretmeyi hedeflemiştir.



Görsel 1: Richard Hamilton, Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?, 1956.

Pop Art ilk olarak İngiltere'de ortaya çıktığı dönemde "Independent Group" adlı bağımsız sanatçılar birliğinin genel eğilimi olmuştur. Aynı zamanda Alloway, bu grubun lider

üyelerinden birisidir. Pop Art, Modernizm'in yaşamdan bağımsız bir mecra olarak kabul ettiği sanat alanını, yaşamın estetiği (belki de anti-estetiği) ile birleştirerek seçkin sanatın karşısında yer almıştır. Marcell Duchamp'ın hazır nesnelere kullanmasının etkisi de Pop Art yapıtlarının kullandığı araçlarda hissedilmektedir. Özellikle katı İngiliz toplumsal yapısı içerisinde oldukça aykırı duran bu tutum sebebiyle, hareket geniş bir destek bulmuştur. İngiltere'de Pop Art olarak nitelendirilen ilk çalışmalar Richard Hamilton ve Eduardo Paolozzi tarafından yapılmıştır, denilebilir. Ancak daha sonraki dönemde öncü sanatçılardan farklı olarak, belli bir süre tuval yüzeyinde soyut sanata daha yakın çalışmalar da görülmektedir. 1960 sonrası İngiliz Pop Art sanatçılarının çalışmalarında figüratif eğilimler tekrar ön plana çıkmaktadır.

1.1. Kitle İletişiminin Gücü

Kitle iletişiminin gücünün fark edilmesiyle birlikte, İngiltere'de yaşanandan farklı biçimde Amerika'da belli bir grubun eğilimi olmaktan ziyade, sanatçıların bağımsız tavırları doğrultusunda Pop Art sürecine dahil oldukları görülmektedir. İngiliz sanatçıların yoğun duygusal tavrı, Amerikalı sanatçılarda pek rastlanmayan bir durumdur. Tüketim toplumunun hızlı ihtiyaçları gibi sanatçılar da çevrelerinde bulunan gündelik nesne ve görsellerin cazibesine kapılmıştır. Amerikan ekonomisi, ikinci dünya savaşı sonrasında hızlı bir büyüme göstermeye başlamıştır. Sadece 1940-1950 yılları arasında Amerika'nın gayri safi milli hâsılası 100 milyar dolara yakın artış göstermiştir. Bu gösterge, orta sınıfın gelir artışına işaret etmektedir. Savaş sonrasında toplumsal aidiyetlerine geri dönen Amerikalılar, kitle medyasının da desteğiyle uyumlu yaşam modeline teşvik edilmişlerdir. Batının kurumsallaşmış muhafazakârlığına direnen sanat ve edebiyat temsilcileri ise daha radikal önerilerine devam etmişlerdir. Edebiyat için Jack Kerouac ve Alan Ginsberg gibi yazarlar, müzik açısından Elvis Presley ve elbette plastik sanatlarda Jackson Pollock gibi sanatçılar bu duruşa örnek gösterilebilir. Toplumsal barış ve insan hakları bakımından Afrika kökenli Amerikalıların hak arayışları ise uzun bir dönem daha devam etmiştir.

Amerika'nın ilk büyük sanatsal gövde gösterisi olan Soyut Dışavurumculuk yapısı itibarıyla öznel bir romantizm barındırmaktadır. Günlük yaşamda karşılığı olmayan, içsel bir ifadenin öne çıktığı ve kimi zaman kibirli denebilecek kadar toplumdan uzaklaşan yapısıyla Soyut Dışavurumculuk, Romantizm akımının metafiziğine daha yakındır. Modernizmin toplumdaki kopuşunun adeta sanattaki yansıması metropollere sıkışmış sanat ortamı ve sanatçılarıdır. Muhalif yönünü terk ederek bireyselleşen sanatçılar ve eleştirmenler, devlet kurumlarının kullandığı birer soğuk savaş dönemi piyonuna dönüşmüştür.

Gündelik yaşam ve sanat arasında sıkışan sanatçılar, bu aralıkta üretmeye başlamışlardır. Ayrıca toplumdaki temel beklenti "sanatın, yaşam karşısında galip gelmesi" arzusunun tatmini olmuştur. Popüler imgenin sanat nesnesine dönüşümü aşamasında, Marshall McLuhan'ın "Araç mesajdır." önermesinden yola çıkarak, kitle iletişim araçları ve kitle medyasının etkisi de önem kazanmaktadır. McLuhan, bu saptamasından ilk kez 1964 yılında yayınlanan "Understanding Media: Extensions of Man" kitabında bahsetmiştir.

McLuhan'ın ortaya koyduğu görüşe göre, olayın hangi araç kullanılarak aktarıldığı, algılayanın zihninde şekillenme sürecini etkilemektedir. Görsel, işitsel medya kaynakları tek başlarına ya da bir arada kullanıldığında farklı algı boyutları yaratmaktadır. Olay örgüsünün, içerisinde barındırdığı bilgi ya da mesajın etkisini bir şekilde iletişim aracına yüklemesi söz konusudur. Başka bir ifade ile mesaj, içerik ya da alıcının öznel değeri olmaktan çıkmaktadır. İletişimi sağlayan araç kimi zaman, hem mesajın önüne geçmekte hem de hedef kitlenin fikrini etkilemektedir.

Marshall'ın 'Araç Mesajdır' kuramı da birçok anlam içerir. İlk anlamı insanların içeriğine bakmadan sevdikleri için araçları kullandığıdır. Mesela televizyon, insanlar

sadece televizyon izlemek için televizyon izlerler. İnsanlar sadece basımdan hoşlandıkları için okurlar, telefonda konuşmayı sevdikleri için telefonda konuşurlar. İkinci olarak bir aracın mesajı toplumda bıraktığı etkidir. Örneğin basımın mesajı bütün Batı kültürünün bakışı ve basımın etkisidir. Üçüncü olarak 'araç mesajdır'ın anlamı, aracın içeriğinin olasılıklarını ve limitlerini şekillendirdiğidir (Rigel vd.,2005: 22-23).

McLuhan bile bir süre sonra, kendi analizleri için laboratuvar gibi gördüğü kapitalist ve popüler kültürün sıradan bir parçası haline gelmekten kurtulamamıştır. Medya araçlarının, toplumsal yapı içerisinde kullanımı ile sanat yapıtı içerisinde kullanımı bakımından, farklılık göstermesi beklenir. Ancak kapitalist sistemin "vahşi" ön eki ile tanımlanan kısmı, yaşamsal duruşu göz ardı etmektedir. Bu nedenle Pop Art bağlamında, medya-sanat ilişkisini kapitalizm üzerinden yeniden yorumlamak mümkün olacaktır. Kullandığı araçların neredeyse tamamı medya organları, tüketim ürünleri gibi kaynaklardan gelen Pop Art, tabir yerindeyse özellikle Amerikan toplumunun yumuşak karnına hitap etmiştir. Jean Baudrillard, kitle iletişim araçları ve kitleler arasındaki ilişkiden şu şekilde bahsetmiştir:

O halde, kitle iletişim araçları ya kendilerinden kitleleri güdümleyebilme amacıyla yararlanan iktidarın yanında ya da anlamı yok eden, anlama şiddetle saldıran ve büyülenmek isteyen kitlelerin yanında? Kitleleri büyüleyen şey iletişim araçları mıdır yoksa kitleler mi iletişim araçlarını bir gösteri aracı olmaya zorlamaktadırlar? (Baudrillard, 2003: 133).

1.2. Sanat, Medya, Kapitalizm ve Eğlence Sektörü

Kapitalizm kelimesi geçtiğinde, genellikle ilk akla gelen ülkenin Amerika olması tesadüf değildir. Yine de bu saptamanın feodal bir sürecin sonucu olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Amerikan kapitalizmi otonom olarak gelişmiştir. İngiliz göçmenlerin kurduğu yeni düzenin katmanlarında, Anglosakson ırk dışında kalan insanlar sistem içerisinde işçi sınıfını oluşturmuştur. Ancak 1912 yılında yaşanan büyük grev olaylarından sonra işçi sınıfının hak iyileştirmeleri gerçekleşebilmiştir. Amerikan kapitalizmi devletin sınırlandırılması ve yatırımcıların ticari özgürlüğünün artırılmasının doğal sonucu olarak gelişmiştir. Amerikan tarzı kapitalizm, özellikle savaş sonrası ekonomik sistem içerisinde büyük güç odağı olmanın gereklerini de yerine getirmiştir. Özellikle Amerika'nın 28. başkanı Thomas Woodrow Wilson'un 1918 yılında ilan ettiği ve kendi adıyla özdeşleşen "Wilson ilkeleri" Amerikan kapitalizmi olgusunun aslında neo-empyralist düzenin bir parçası olduğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda Avrupa ülkelerini zor durumda bırakan bildiri, Amerika'nın büyük bir güç olma yolunda kullanacağı araçlara da işaret etmektedir.

Öyle ki medya, kapitalist sistemin satış temsilcisi olarak görev yapmaktadır. Endüstriyel ürünler ve hizmetlerin tanıtımı büyük ölçüde medya aracılığı ile gerçekleşmektedir. Bu durum, sistemin oluşturulduğu ilk dönemlerden itibaren benzer şekilde devam etmiştir. Kitle medyasının pek çok işlevi, sorumluluğu ve elbette gücü bulunmaktadır. Medya, bilgi ve görüşleri yeniden üreterek algı yaratma konusunda araçlarını oldukça güçlü biçimde kullanabilir. Medya, Sanat ve kapitalizm arasındaki ilişki iki yönlü olarak ilerlemektedir. Sanat araçlarının dolaylı olarak dönüşünü alan sermaye, sanatın insanları etkileme gücünü kullanır. Aksi takdirde, kapitalizmin sanatla hiç bir organik bağı bulunmamaktadır. Aynı zamanda medya bağlantılı sanat, içerisinde toplumsal verileri barındıran yapıtları ile imgesel dolaşımın hızlanmasını sağlamaktadır. İkinci yönde sanat, sermayenin ve medyanın sağladığı imkânları, kontrollü bir biçimde kendini yenilemek ve değiştirmek adına kullanmak durumundadır. Bu bağlantılar ağı içerisinde sanatın, medya ve kapitalizm arasında toplumsal bir tuzak olduğunu düşünen komplo teorileri de bulunmaktadır.

Görüldüğü gibi sermayenin sanata yatırım yapmasının nedenleri çok farklı olabilmektedir. Örneğin ABD’de, sanat müzelerinin şirketlere çekici gelmesi, büyük oranda izleyici kitlesinin demografik özellikleriyle açıklanabilir. Çünkü sanat müzelerini ziyaret edenler, daha yüksek sosyo-ekonomik düzeylerden gelirler. Diğer izleyici grupları ile kıyaslandıklarında, daha iyi eğitilmiş, daha saygın işlere sahip, ekonomik gelir düzeyi olarak daha yüksek konumdadırlar. Yani toplumun bütününe oranla, daha ayrıcalıklı ve varlıklı konumdadırlar (Çakır, 2013: 265).

Amerikan Pop Art hareketinin kaynağı sadece medya değil, aynı zamanda eğlence sektörünün renkli dünyası da olmuştur. Kapitalizmin yakın temasındaki eğlence sektörü içerisinde gösteri kültürü, plastik sanatları da bir biçimde kadrosuna dahil etmiştir. Sanat olayları için İngilizcede kullanılan bazı kelimeler, gösteri dünyasında da benzer durumları ifade etmektedir. Sanatsal sergiler için “Show” başlığının kullanıldığı sıkça görülmektedir. Umberto Eco “gösteri olarak kültür” durumunu “*Başka bir deyişle, gösterinin bir eğlence, içi boş bir show, oysa bir konferansın, bir Beethoven senfonisinin, bir felsefe tartışmasının sıkıcı (dolayısıyla “ciddi”) deneyimler olduğu görüşünden yola çıkılıyordu.*” (Eco, 1993: 153) şeklinde ifade etmiştir. Amerika, eğlence sektörünü sanatın alanına bağladığı ya da sanatı eğlence sektörü kriterlerinde yücelttiği oranda “yumuşak güç” kozunu daima elinde tutmuştur. Amerikan kültürü, popüler kültür üzerinden dünya çapında oldukça geniş kitleler tarafından benimsenmiştir. Kapitalizmin ve eğlence sektörünün sanat ile olan bağlantısı yoğunlaştıkça, gösteri toplumunun klişelere bağımlılığı ve sahip olma arzusu artmıştır.

Tüketim sayesinde mutlu bir şekilde birleşmiş toplum imajında, gerçek bölünmeye ancak bir sonraki tüketim başarısızlığına kadar ara verilmiştir. Sonunda vaat edilmiş toplu tüketim topraklarına varan göz alıcı bir kestirme yol olduğuna dair umudu temsil etmek zorunda olan her özel ürün, sırası geldiğinde, törensel bir şekilde, kesinlikle eşi benzeri olmayan şey diye tanıtılır. Ama görünüşte aristokrat olan isimler modasının birden bire yayılıp aynı yaştaki gençler arasında yaygınlaşması gibi, kendisinden eşsiz bir güç beklenen nesne de ancak kitlesel tüketim için yeterince fazla miktarda üretildiği takdirde kitlelerin tapınmasına sunulabilmiştir (Debord, 2010: 68).

1.3. Romantizm ve Anti-Romantizm

Amerikan Pop Art hareketi, melankoli ve derin ifadeleri tercih etmemiştir. Ancak bu mesafeli duruşunu topluma değil, sanatın yüksek ideallerine karşı korumuştur. Romantizm her zaman yüksek sanatın geleneklerine temel oluşturmuştur. Bu varsayımı akımın en önemli temsilcilerinden Delacroix’in çok bilinen “Biz romantik olduktan sonra dağlar güzelleşti.” sözünden de anlamak mümkündür. Soyut Dışavurumculuk, Romantizmin tüm insanları sanatın anlamına varma yolunda büyük çaba gösterenler ve sanattan anlayamayacak durumda olanlar şeklinde ikiye ayıran görüşüne daha yakın durarak, modernizmin ve formalizmin bayraktarlığını üstlenmiş gibidir. Ancak gerçek bir tüketim toplumunun romantizm ihtiyacının ne ölçüde olacağı tartışmalıdır.

Johann Wolfgang von Goethe’nin 1774 yılında yazdığı, Werther Fieber (Werther Ateşi) salgını yaratan “Genç Werther’in Acıları” kişisel bir iç savaşı anlatır. Edebiyat alanında Romantizmin başyapıtlarından olan eser, iyiler ve kötüler arasında, yok oluşa ilerler. Almanlar için durum bu şekildeyken, Fransızlar için Romantizm, devrimin ruhani kolu gibidir. Bazı yorumlara göre “Halka Yol Gösteren Özgürlük” adlı tablosunda Delacroix, Victor Hugo’nun 1832 Haziran ayaklanmasına giden süreci anlattığı ünlü “Sefiller” romanından “Gavroche” adlı bir karakteri de resmine eklemiştir. Klasisizm ne kadar akılcılık ve idealizm üzerine kuruluysa, Romantizm tersine maddeci dünyanın dışında kendine ait bir evren yaratma çabasındadır.

Romantizmin bir hastalık belirtisi olduğunu ileri süren Goethe’nin bu savı -ki Goethe’nin kastettiği anlamda bu savı kabul etmek güçtür-, modern psikolojinin

ışığında yeni bir anlama kavuşmuştur. Eğer romantizm olayların yalnızca gerilim ve çatışmalarla dolu yönünü görür, tarihin diyalektiğinde yalnızca tek bir olayı önemseyip, onu diğerlerinin zararına olacak biçimde yüceltiyorsa; eğer böylesine tek yanlı bir davranış, böylesine abartılmış ve hak ettiğinden fazlasını vermeye yönelik bir tepki ruhsal dengeyi de bozacaksa, romantizmi ‘hastalıklı’ ya da ‘sağlıksız’ bir akım olarak tanımlamak haklı bir davranış olur (Hauser, 1995: 150).

Diğer yandan Oscar Wilde’ın “Dorian Grey’in Portresi” adlı kitabında “İngiliz ressamları, Thames’i sisli olarak gösterdiği günden beri Thames üzerinde gerçekten sis vardır.” sözleri, Romantizm’in kutsanması adına söylenmiş en net ifadedir. Kitap ilk olarak 1890’da, daha sonra 1891’de yeni bir önsöz ile tekrar yayımlanmıştır. Sanata ve yaşama dair yazdığı önsöz içerisinde Wilde, kendisine yönelebilecek eleştirilerin önüne net bir savunma hattı çekmiştir. Akımın sanatçıların analizleri bakımından, “romantizm” kavramının günlük yaşam içerisindeki kullanılış şekli ile algılamak yanlış olacaktır. Romantizm akımının sanatçıların coşkun duyguları arasında, aşırı özgüven ve kimi zaman kibirli bir bilgiçlik hali de yer almaktadır.

Amerika’da Romantizm, ister istemez Amerikan bireyciliğine dönüşmüştür. Hatta Henry David Thoreau’nun “sivil itaatsizlik” teorisi, daha sonra pek çok bağımsızlık ve hak arama hareketine ilham kaynağı olmuştur. Eski toplumun geleneklerinden, yenedünya içerisinde vazgeçmek ya da onları aşarak büyümek ana fikri oluşturmuştur. İç savaş, sürekli göç alma, kentleşme ve sanayileşme, kaçınılmaz şekilde yabancılaşmayı da getirmiştir. Modernizm ile geçmişten kopuş daha da netleşmiştir. Tüketici orta sınıf tarafından bireyin önemi kavranmıştır. Amerikan toplumu için statü ve aidiyet duygusu, bireysel arzuların tatmini ile orantılıdır.

Ortalama bir Amerikalı, tüketim gruplandırmasına göre statü ve aidiyet oluşturur. Avrupa kültürünün aksine, Amerikan toplumu materyalist ve hedonist alışkanlıklara sahiptir. Çok çalışarak kazanmak ve sahip oldukça mutlu olmak önceliklidir. Amerika, çok sayıda etnik yapıdan gelen toplulukların birlikte kurduğu bir ülkedir. Amerika’da etnik kimliğin rolü çok daha mikro yapılarda geçerlidir. Organize olma modeli Amerikalı üst kimliğine sahiptir. Yüksek tolerans ve hızlı bir kabullenme ile kültürel verileri özümsemek, Amerikan toplumu açısından homojen yapının bir gereksinimidir. Avrupa’nın etnik ve kültürel olarak bu denli homojen bir yapıya sahip olduğundan bahsedilemez.

Kitle medyasının etkisi bakımından Amerika’nın Avrupa’ya oranla daha hazır (ve razı) olduğu varsayımı kabul edilebilir. Enformasyon kaynağı ne kadar hızlı ve kolay ulaşılabilir şekildeyse o denli etkili olmaktadır. Durmaksızın ilerleme, gelişme ve büyüme hedefi içerisinde medya tarafından geniş kitlelere sunulmuş ve çevre tarafından kabul edilmiş bilginin, kaynağının doğrulanmasına ihtiyaç duyulması zaman kaybettirecektir. Yapısal değişime neden olacak veri “medya araçları içerisinde, gerekli filtrelemeler yapıldıktan sonra topluma sunulmaktadır” düşüncesi, rahatlatıcı olmakla birlikte aynı zamanda analiz eylemine harcanacak zamanı da azaltmaktadır. Bu tarz yaşamsal bir sürecin içerisinde, Amerika halkının beğenileri ile sanatı arasında nasıl bir bağlantı olduğu ilk akla gelen sorgulama olacaktır.

Amerika’nın beğenisi bu mudur? Ortalama Amerikan beğenisinin, Frank Lloyd Wright’ın beğenisi ile, Seagram Building’in, Mies van der Rhoe’nin gökdelenlerinin estetiği ile çakışmadığı kesin. Tıpkı New York okulunun, Pollock’un beğenisi ile çakışmadığı gibi. Hatta kurmacalığını bas bas bağırarak kadar sahici bir gerçeklik üreten aşırıgerçekçilerin çalışmaları da bu beğenin yansıması değil. Ancak günümüz aşırıgerçekçilerinin eserlerini ne tür bir popüler duyarlık ve zanaat becerisi zemininden aldıklarını, neden bu eylemi en uç noktasına dek götürmek gereksinimini duyduklarını anlamak yararlı olabilir. Öyleyse, Pop Art’ın, Mickey Mouse’un ya da Hollywood

sinemasının Amerika'sı dışında, ondan bağımsız, bir de, uç sınırlarına dek götürülmüş aşırıgerçekçiliğin Amerika'sı var (Eco, 1993: 41).

Baudrillard, Pop Art'ın tüketim kültürünün sanat biçimi mi olduğu, yoksa bizzat onun nesnesine mi dönüştüğü sorusunu sormaktadır (Baudrillard, 2017: 144). Tüm sanat hareketlerinin içerdiği derinlik ve dünya görüşünün aksine Pop Art, sanatçıları tarafından eğlence aracı olarak nitelendirilmiştir. Soyut Dışavurumculuk bile en az Pop Art kadar ticarileşmiş ise, Pop Art sanatçılarının kendi yapıtları için esin kaynağı olarak kullandıkları ürünler kadar, ticarileşmeleri doğal karşılanmalıdır. Pop Art açısından yüce sanat yapıtı, yerini gündelik yaşamın nesnelere arasına katılan herhangi bir tuvale bırakmıştır. Bu tavır bile sanatsal romantizmin inkârının tasviridir.

En radikal yönteme sahip olan Andy Warhol aynı zamanda söz konusu resim sanatının icrasındaki kuramsal çelişkiyi ve bu çelişki nedeniyle de Pop'un hakiki nesnesini düşünme zorluklarını en iyi dile getiren kişidir. Andy Warhol, "Tuval, bir sandalye ya da bir ofisle aynı nedenle mutlak olarak gündelik bir nesnedir." der (Baudrillard, 2017: 148).

Medyanın kitleleri etkileme ve hatta yönlendirme gücü konusuna, her zaman kötümser bakmamak gerekir. Sanatçılar çevrelerinde olan bitene karşı duyarsız gibi görünseler de kayıtsız kalamazlar. Tüketim kültürü içerisinde sanatçının görev üstlenmesi ve taşıyıcı güç olarak toplumu ilerletmesi fazla ütöpik bir yaklaşımdır. Medya ve eğlence sektörü, sanatın kontrolü altında minimum düzeyde yozlaşma gösterecektir. "Sanatı kontrolüne alan sektör" gibi bir tanımlama zaten mümkün değildir.

2. ÜÇ SANATÇI ÜZERİNDEN POP ART'IN ANTI-ROMANTİZM SÖYLEMİ

Amerikan kültürü içerisinde yaygın biçimde görülen imgeler, sanatçıların elinde yüksek ya da yüce bir mertebeye çıkmamıştır. Sanatçılar kendi yaşamlarına ait verileri zaten toplumun yaşamsal verileri ile bütünleştirmiştir. Özellikle belli sanatçılar üzerinden bu yorumun sağlamasını yapmak mümkündür. Andy Warhol gibi Pop Art tanımlaması bakımından ilk akla gelen, Jasper Johns gibi Amerika'nın en önemli sembolü olan bayrağı yozlaştırmadan sanat yapıtına dönüştüren ya da Roy Lichtenstein gibi alt kültür varlıklarını yeniden üreten sanatçıların yapıtlarına bakmak, konuyu daha anlaşılır bir şekilde dönüştüreceklerdir.

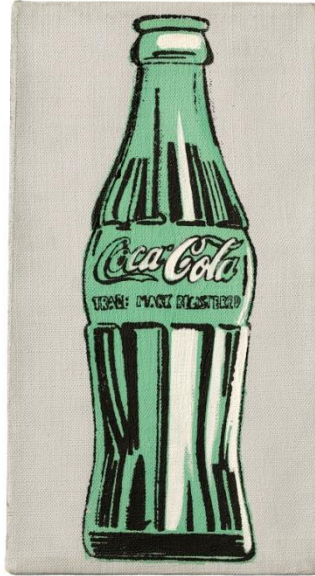
2.1. Andy Warhol

Andy Warhol için belki hayatının en zor dönemi, iki ay hastanede yaşam savaşı vererek geçirdiği 1968 yılıdır. Radikal feminist Valerie Solanas tarafından saldırıya uğraması konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bu saldırıdan ağır yaralı olarak kurtarılan Warhol, 1987 yılında hayatını kaybetmiştir. Ölüm nedeniyle ilgili de farklı görüşler ortaya atılmıştır. Tüm bu muammanın ortasında duran Warhol, günümüzde Pop Art tanımı yapıldığı anda ilk akla gelen isim olarak akımın/hareketin ikonalarını yaratmıştır. 1928 yılında Amerika'nın Pennsylvania eyaletinde doğan Warhol, Çekoslovak kökenli Rus göçmeni bir ailenin oğludur. Gerçek adı Andrew Warhola'dır. Profesyonel sanat yaşamı içerisinde gözler önünde sergilediği tüm aşırılıklarına karşın, çocukluk yıllarında çok utangaç bir kişiliğe sahip olmuştur (Kaliç, 1997: 17).

Carnegie Mellon Üniversitesi'nde sanat eğitimi alan Warhol, New York'a taşınarak Glamour dergisi için çalışmaya başlamıştır. İlk çıkışını 1952 yılında New York Hugo galerisindeki solo sergisi ile gerçekleştiren Warhol, o dönemde illüstrasyon çalışmalarına devam etmiştir. Sade bir üslup kullandığı ayakkabı çizimleri ilgi gören Warhol, duvar kâğıdı ve ambalaj tasarımları için de çalışmıştır. Koleksiyon alışkanlığı, moda ve reklam işlerinde çalışmış olması, sanatına da büyük katkı sağlamıştır.

Max Arthur Cohn'dan serigrafî baskı teknikleri ile ilgili eğitim almıştır. Çalışmalarında kendi geliştirdiği ve “Blotted Line” isimli mürekkeple leke oluşturma tekniği ile de çalışmaya devam etmiştir. Bu teknikle çalışırken, mürekkebi kâğıda uyguladıktan sonra, kâğıt henüz kurumadan müdahale ederek, Japon baskılarına yakın bir görsellik elde etmeyi başarmıştır. 1960'lı yıllarda özellikle serigrafî çalışmalarına ağırlık vermiştir. Çizgi roman karakterleri, tüketim ve seri üretim ürünleri, reklam ve ünlü isimlerin görselleri en çok kullandığı imge ve objeler olmuştur. Toplum tarafından genellikle alelade bulunan bu araçlar, sanat yapıtı içerisinde farklı bir estetik değer kazanmaktadır. Bu noktada sanat yapıtı açısından; doğada güzel olanın sanat yapıtında güzel ya da çirkin olarak tanımlananın sanat yapıtı içerisinde de çirkin olarak kabul edilmemesi gerektiği bilinmelidir. Sanatın estetik değerleri içerisinde, bir konuyu güzel yapan sanatçı faktörü ve Onun katkısıdır. Seri üretimin, sanatın da üretim pratiklerini içerisine girmesi ve üretimi tetiklemesi bakımından Walter Benjamin'in 1935 yılında yazdığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” makalesi akla gelmektedir.

Warhol, savaş sonrası Amerikan toplumunun yeniden ayağa kalkma ve yükselme dönemini tam anlamıyla yaşamıştır. Zengin ve fakir ayrımı olmaksızın Amerikalı olma kültürü üzerinden herkesin aldığı, kullandığı ürünler çağı içerisinde ortak bir gelenek oluşmuştur. Herkes blue jean (kot pantolon) giymekte, televizyon izlemekte ve kola içmektedir. Warhol da bu durumu “*Kola koladır ve daha çok paranız olması, köşede kola içen serseriden daha iyi bir kola alacağınız anlamına gelmez. Tüm kolalar aynıdır ve bütün kolalar güzeldir. Liz Taylor bunu bilir, başkan bunu bilir, serseri bunu bilir ve sen bunu bilirsin.*” (Warhol, 1975: 100-101) sözleriyle ifade etmiştir. Warhol'un konu ve araç seçimlerine bu yaklaşım üzerinden bakmak daha sağlıklı olacaktır.



Görsel 3: Andy Warhol, Coke Bottle, 1962.

Warhol, resim, heykel, müzik, performans, moda, televizyon, fotoğraf ve bilgisayara kadar pek çok malzemeyi ifade aracı olarak kullanmıştır. Pop Art'ın mabedi olarak kabul edilen ve kendisi tarafından “Factory” (fabrika) olarak adlandırılan çalışma alanı 1963 yılında kurulmuştur. Fabrika, en ünlülerden, uyuşturucu müptelalarına ve evsizlere kadar herkese açık bir mekân haline gelmiştir. Orada her katılımcı ya üretmek ya da üretimin içerisinde bir rol üstlenmek durumunda kalmıştır. Orijinal fabrika “Gümüş Fabrika” olarak tanınmaktadır. Mekân Warhol'un isteği üzerine Ray Johnson tarafından gümüş, ayna ve folyo ile

kaplanmıştır. Warhol, gelirinin büyük bir bölümünü fabrikayı finanse etmek için kullanmıştır. Film çalışmalarının da büyük bir bölümünü yine bu mekânda gerçekleştirmiştir.

Warhol'un "Pop'un Papası" olarak anılması, O'nun bu hareket açısından önemini vurgulamaktadır. 1960'lardan itibaren Pop Art birçok sanatçının kendi iradeleri ile tercih ettikleri bir harekete dönüşmüştür. Warhol günlük yaşam içerisinde herkesin karşılaştığı görseller, alıp kullandığı nesnelerin sanat yapıtına dönüşebileceğini, ayrıca hem ekonomik hem de sanatsal değere sahip olabileceğini kanıtlamıştır. Warhol'un 1964 yılında yaptığı "Large Campbell's Soup Can" adlı çalışması, 2007 Sotheby's müzayedesinde yaklaşık 7,4 milyon dolara satılmıştır.



Görsel 3: Andy Warhol, Campbell's Soup Can, 1964.

1980'li yıllarda Jean-Michel Basquiat ile birlikte çalışırken tekrar fırçayla boyama yöntemini sıkça kullanmaya başlayan Warhol, ayrıca doğrudan boya içerisindeki bakırın oksitlenmesi için idrar kullandığı çalışmalar da yapmıştır. Alexander Lolas tarafından 1984 yılında Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" teması üzerine çalışması için yetkilendirilen Warhol, yaklaşık yüz farklı varyasyondan oluşan bir seri gerçekleştirmiştir. Ocak 1987'de Milan'da gerçekleştirilen ve eleştirmenleri çok beğenenler ve ruhsuz bulanlar olarak ikiye bölen sergi, Warhol'un son sergisi olmuştur. Şubat 1987'de hayatını kaybeden Warhol, Amerikan kültürüne dair her şeyi araç olarak kullanmıştır. Ünlüler, magazin yıldızları, kaza haberleri, intihar haberleri, doğal felaket haberleri çalışmalarındaki görsel verilerin kaynağıdır. Baudrillard, Warhol hakkında şöyle demektedir: "*Andy Warhol, rasgele bir imgeden yola çıkarak, imgelemsel özelliklerini ortadan kaldırıp onu saf görsel bir ürüne dönüştürür. Saf mantık, koşulsuz simülakr*" (Baudrillard, 2010: 42) Warhol'un yapıtlarında Amerikan kültürünün yüceltilmesi ya da eleştirilmesi tartışmaları, dönemin sanat hareketi bakımından anlamsız kalmaktadır.

2.2. Jasper Johns

Amerikan tarihi çok eski ya da çok karmaşık değildir. Ancak Jasper Johns "bayrak" imgesini çok katmanlı olarak çalışmıştır. Bu tavrı O'nun çalışma prensibinin bir parçası gibi de görülebilir. Aynı zamanda farklı algılama ve yorumlama denemeleri için geniş bir platform sunmuştur. Bayrak nedir sorusunun cevabı çok çeşitli olabilir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde anlamı "Bir milletin, belli bir topluluğun veya bir kuruluşun simgesi olarak kullanılan, renk ve biçimle özelleştirilmiş, genellikle dikdörtgen biçiminde kumaş" şeklinde tanımlanmaktadır

(Türk Dil Kurumu, 1998: 249). Johns'un bayrak yapma isteği ise kendi ifadesine göre bir rüyanın sabahında gelişmiştir. “*Bir akşam, büyük bir Amerikan bayrağı çizdiğim bir rüya gördüm, ertesi sabah kalktım ve dışarı çıktım ve sonra da çizime başlamak için malzeme almaya gittim.*” (<https://www.moma.org/collection/works/78805> erişim tarihi: 05.03.2019) Johns'un hayatı düşünüldüğünde, bu ifade aslında romantik bir yüceltmeyi değil, yaşamın içerisinde sıradan bir gecenin sabahındaki ruh halini anlatmaktadır.

1930 yılında Gürcistan da doğan Johns, bir dönem Güney Carolina Üniversitesi'nde okumuş ve daha sonra New York'a taşınarak, eğitimine Parsons School of Design'da devam etmiştir. Kore Savaşı sırasında Amerikan ordusunda görev yapan Johns, 1952-53 yılları arasında Japonya'da bulunmuştur. Amerika'ya döndükten sonra, tanışıp yakın dostluk kurduğu önemli kişiler bulunmaktadır. Merce Cunningham, John Cage ve uzun süre birlikte yaşadığı Robert Rauschenberg en önemli üç isimdir. 1958'de koleksiyoncu Leo Castelli ile de Rauschenberg'in atölyesinde tanışmış ve sergi anlaşması yapmıştır. 1963 yılında John Cage ile birlikte Çağdaş Performans Sanatları Vakfı'nı kurmuştur. 1973'te Ulusal Sanat ve Edebiyat Enstitüsü'ne üye seçilmiştir. Johns, 1984 yılında Amerikan Sanat ve Bilim Akademisi Üyesi seçilmiş ve 1990 yılında Ulusal Sanat Madalyası ile ödüllendirilmiştir. 2011 yılında “Başkanlık Özgürlük Madalyası” almıştır. Bu madalyayı Alexander Calder'den sonra alan ilk sanatçıdır. 1990 yılında Ulusal Tasarım Akademisine seçilmiş ve 1994 yılında sanatsal, literatür ve bilimsel kapasitesini en üst seviyeye getiren anlamına da gelen “Full Academician” unvanı ile onurlandırılmıştır.

Johns, 1960'lı yıllarda gerçek nesnelere kullanarak oluşturduğu heykeller ve objeleri asanblaj yöntemi ile tuval yüzeyi üzerinde kullanmaya başlamıştır. 1960 ve 70'li yıllarda üzerinde durduğu ve seri olarak çalıştığı temalar, bayraklar, haritalar, hedefler ve sayılardır. Johns'un çalışmaları Pop Art ile bağlantılı olduğu kadar, Neo-Dada ve Soyut Dışavurumculuk hareketleriyle de ilişkili bulunmuştur. Ancak biçimci geleneğin daha fazla sürmeyeceğinin de ilk sinyallerini vermiştir.

Herkesin bildiği ve önceden anlam yüklenmiş görseller ya da objelerin yeniden anlamlandırılması, bir önyargıyı da peşinen kabul etmek anlamına gelmektedir. Dil ve imge çatışması üzerine en bilinen yapıtlardan birisi ve belki en önemlisi Rene Magritte'in 1928-29 yılları arasında yaptığı “*Treachery of Images*” (İmgelerin İhaneti) çalışmasıdır. Resmin odak noktasında yalnızca bir pipo imgesi bulunmaktadır. Bu imgenin hemen altında ise Fransızca “*Ceci n'est pas une pipe*” yazmaktadır. Türkçe anlamı yaklaşık olarak “*Bu bir pipo değildir*” şeklinde tercüme edilebilecek önerme, izleyicinin karşısında duran imgenin bir obje değil, o objenin temsili olduğuna vurgu yapmaktadır. Aynı zamanda imge ve kavramsal temsilin tutarlılığını sorgulamaktadır. Fransız felsefeci Michel Foucault bu fenomen üzerinde yoğun bir şekilde durmuştur.

Hazır, bulunmuş ya da atık nesnelere sanat yapıtı içerisinde ifade aracına dönüşme süreci ise, klasik bir disiplin olarak resim sanatının da aşılması anlamına gelmektedir. Sanat klasik sınıflandırmanın ötesinde, disiplinler arası/üzeri bir yola girmiştir. 20. yüzyılın başlarından itibaren, Marcel Duchamp ismiyle özdeşleşen ve sanat tarihi biliminin yeniden ele alınması gerekliliğini doğuran bir değişim süreci başlamıştır. Duchamp, seri üretim ürünlerini sanat eseri olarak sergilemekle, yüksek sanat ideallerini alt üst etmiştir. Pek çok sanat hareketine ilham veren çalışmaları, Pop Art ve Kavramsal Sanat'ın öncü örnekleri olarak görülmektedir. 1920'lerde ortaya koyduğu yapıtları, kendi deyimiyle “*Retinal Art*” sürecini bitirmiş ve plastik sanatlar geleneğini kavramsal bir boyuta taşımıştır. Johns'un bu ilham verici gelişmelerden haberdar olduğu, ayrıca zamanının değerlerini kullanırken rastgele gibi görünen ancak her detayın üzerinde hassasiyetle durulmuş çalışmalara imza attığı bilinmelidir. Bayrak, hedef, sayı gibi özel sembolleri seçme nedeni de budur.

Sanatçı Jasper Johns, onlarla bağlantıda, taklit edilebileceklerini düşünmenin başlangıçta zor olduğu dolayısıyla da onlara yeterli ölçüde benzeyen herhangi bir şeyin, taklit olduğunun düşünülmesi durumunda, anında bu nesnelerin ait olduğu sınıfın bir üyesi tapılması gerçeği yoluyla mantıksal olarak gerçek gibi görünen bir nesne sınıfını kullanmıştır. Bir hedef ya da bir bayrak söz gelişi ya da bir rakam, bu çarpıcı özelliği taşıyor gibi görünür. Bir bayrağın mimetik temsili olacak kadar bayrağa benzeyen herhangi bir şey, bayrak olur. Hedef ya da sayı ya da harita için de aynı şey geçerlidir (Danto, 2012: 104).

Sanat bakımından teknolojinin kullanımı çok yeni bir durum değildir. Sanatçıların karanlık kutular, lensler ve aynalar kullandıkları bilinmektedir. Ancak çağdaş sanatçıların kökeni çok eski tarihlere dayanan malzemeleri kullandıkları nadiren görülen bir durumdur. İlk olarak milattan önce 1. yüzyıldan tarihlenerek Antik Yunan, Roma ve Bizans sanatında sıkça karşılaşılan “ankostik boya” Johns’un bayrak çalışmasında kullandığı boyar malzeme olmuştur. Boya pigmentlerinin balmumu ile karıştırılması sonucunda elde edilen malzeme, pigmentin balmumu tarafından muhafaza edilerek uzun zaman sağlıklı bir şekilde kalması prensibine dayanmaktadır. Johns önce verniklerle başladığı çalışmayı ilerleyen katmanlarda ankostik boya ile tamamlamıştır. Teknik olarak zor ve ustalaşmak gerektiren böyle bir malzemeyi seçmesi tesadüf olamaz.



Görsel 4: Jasper Johns, Flag, 1954.

Soğuk savaş dönemine ait bir çalışma olarak Johns’un bayrağı, sağlam bir yapıda inşa edilmiştir. Kumaştan imal edilmiş bayraktan çok daha farklı durmaktadır. Ancak katmanlarında belli bir karmaşayı barındırmaktadır. McCarthy dönemine ait gazete parçaları bayrağın arka planında kısmen algılanacak şekilde korumaya alınmıştır. Bir dönemin “cadı avı” politikaları içerisinde en çok komplo teorisi yaratan ve suçlamada bulunan McCarthy ve ekibi, senato resmen eylemlerini kınayana kadar muhalif görüşleri susturmayı başarmıştır.

107,3 cm x 153,8 cm ölçülerinde, kontrplak panel üzerine yerleştirilmiş üç ayrı parçadan oluşan “Bayrak” elbette kırmızı, beyaz ve mavi renklerde çalışılmıştır. Belki de Johns, Soyut Sanata yakınlığını “Impasto” benzeri boya kullanımı ile ifade etmiştir. Dikdörtgen mavi zemin içerisinde 48 beyaz yıldız, 7 kırmızı ve 6 beyaz şerit bulunan alanın, grafik bir keskinlikte değil, resimsel taşma ve titremelerin saklanmadığı rahatlıkta çalışıldığı görülmektedir. Geometrik şekiller tam ölçülerinde kalıp halinde çalışılmamıştır. Yıldızların arasında yapısal ve orantı farkları da bulunmaktadır. Sembolik olarak Amerikan ulusu için çok şey ifade edebilecek bir tema olmasına karşın, Johns’un bu yapıtı tasarlama zahmetine girmeden hazır bir ortak ifadeyi mutasyona uğrattığı söylenebilir. Bayrak temel kavramsal bağlamından sıyrılarak, kendi varlık nedenini ve gerçeklikle olan temsil bağını sorgulamaktadır. Tıpkı Roy Lichtenstein’in çizgi roman estetiğini bağlamından kurtarıp,

yeniden anlam yüklediği araçlara dönüştürmesi gibi, Johns da “zaten aklın bildiği şeyleri” tekrarlamak ve içerisine yeni anlamlar yüklemekten çekinmemiştir.

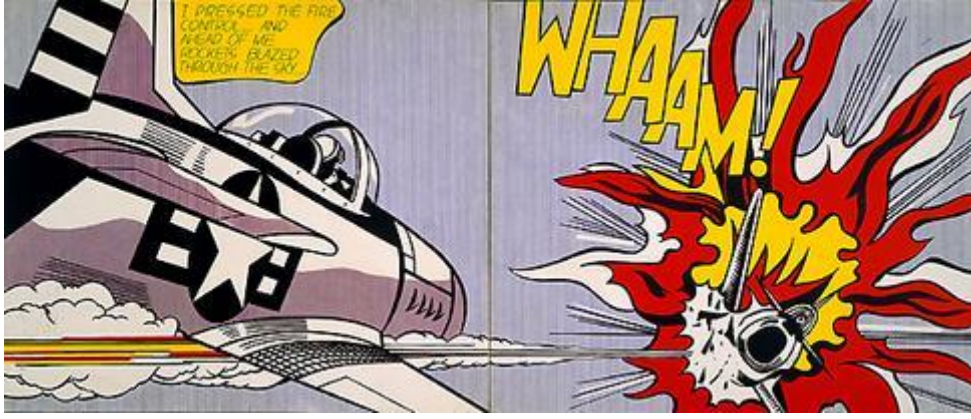
2.3. Roy Lichtenstein

1879'da Benjamin Day, Jr. tarafından tonlamalı baskı klişeleri oluşturmak için bir yöntem geliştirilmiştir. Renkli noktacıklardan oluşan bu baskı yöntemi, “halftone” tekniğinin siyah beyaz baskı için uygulanışının, renkli basıma adapte edilmiş versiyonudur. Temelde her renk için o renge ait alanların noktalar halinde kalıplanması ve basımın uygulanmasıdır. Teknik olarak Puantilizm (noktacılık) resim tekniğine benzer şekilde, renk alanlarının birbiri ile ilişkisi mantığına dayanmaktadır. “Ben-Day Dots” olarak bilinen yöntem, 1880'lerden itibaren gazete, kitap resmi ve çizgi roman basımında sıkça kullanılmaya başlamıştır. Tekrar popüler hale gelmesi ve efsaneleşmesi ise Roy Lichtenstein'in çalışmalarında adeta bir imza niteliğine dönüşmesiyle gerçekleşmiştir.

1923 yılında New York'ta orta sınıf Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Lichtenstein, 1943 yılında Ohio Üniversitesi'nden mezun olmuştur. 1943-1946 yılları arasında Amerikan ordusunda görev yaptıktan sonra, 1949 yılında Lisansüstü eğitimi tamamlayarak tekrar New York'a yerleşmiştir. Lichtenstein ilk kişisel sergisini New York'taki Carlebach Galerisinde gerçekleştirmiştir. 1950'li yıllarda Soyut Dışavurumcu eğilimli çalışmalar yapan Lichtenstein, Allan Kaprow'dan etkilenerek 1960'lı yıllarda ilk Pop Art çalışmalarına başlamıştır. Soyut Dışavurumcuların öznel romantizmine karşı çıkararak, anonim imgeleri ve mesafeli bir sanat yaklaşımını tercih etmiştir. Kendisi üslubunu gizlemek istediğini belirtse de çalışmalarındaki akrilik reçine boya, kalın konturlar ve Ben-Day kullanımı tercihi O'nun üslubu olarak görülebilir. Arthur C. Danto, Lichtenstein hakkındaki görüşlerini şöyle belirtmektedir:

Bir gün, birkaç dergi okumak üzere The Amerikan Center'da durdum ve o yılların can alıcı sanat yayınlarından *Art News*'da Roy Lichtenstein'in *The Kiss* [Öpücük] adlı işini, yatay olarak basılmış haliyle gördüm. Pop'u neredeyse Avrupa'daki herkes gibi, tıpkı bugünkü gibi o zaman da sanatsal etkinin başlıca taşıyıcısı olan sanat dergileri aracılığıyla keşfettim. Sersemlediğimi itiraf etmeliyim. Bunun dudak uçuklatan ve kaçınılmaz bir an olduğunu biliyordum; böyle bir resim üretmek ve önde gelen bir sanat yayınının da bunu üzerine eleştiri yazacak kadar ciddiye alması mümkünse her şeyin mümkün olduğunu o anda kavradım (Danto, 2010: 156-157).

Sanatçı David Barsalou, “Deconstructing Roy Lichtenstein” (Roy Lichtenstein'i Sökmek) adlı bir araştırma başlatmıştır. Bu araştırma ile Lichtenstein'in çalışmalarında kullandığı görsellerin, alıntılı olduğu orijinal illüstrasyonları ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Lichtenstein yaşamı boyunca yaklaşık beş bin çalışma yapmış ve doğrudan alıntılara rağmen kendisine karşı hiç telif davası açılmamıştır. Onlarca çalışma ve eskizin konu olduğu bu araştırma içerisinde, özellikle Lichtenstein'in en önemli eserlerinden biri olan 1963 tarihli “Whaam!” için Irv Novick'in bir çalışmasından yararlandığı görülmektedir.



Görsel 5: Roy Lichtenstein, Whaam!, 1963.

“Whaam!” 170x400 cm. ebatlarında, Lichtenstein’in ender diptik çalışmalarından birisidir. Eş zamanlı iki farklı olayı anlatan çalışmanın sol panelinde bomba atan bir avcı uçağı, sağ panelinde ise bu bombanın isabet ettiği ve alevler içinde kalan diğer uçak görülmektedir. Sol panelde daha detaylı bir görsellik, sağ tarafta ise belki de patlamanın etkisiyle yaşanan karmaşa sergilenmiştir. Sol panelde bir konuşma baloncuğu içerisinde “I pressed the fire control ... and ahead of me rockets blazed through the sky ...” (Ateşleme kontrolüne bastım ve roketler önümde gökyüzüne doğru parladı) sözleri yazmaktadır. Sağ panelde ise yalnızca “WHAAM!” yazmaktadır. Bu yansıma sözcük, çalışmanın adı olmakla birlikte, gerçekleşen patlama etkisini de ifade etme görevini üstlenmektedir. Latineden kısaltılarak “Post Hoc” şeklinde adlandırılan, peş peşe gelişen olayların neden sonuç ilişkisi safsatası olarak tanımlanabilecek safsata türüne yakın biçimde, sol ve sağ paneller birbirinin peşi sıra yaşanan gelişmeleri bütünleştirmektedir. Bu resim kimi eleştirmenlerce savaş karşıtı bir sanat yapıtı gibi yorumlanmaya çalışılmışsa da açıkça Amerika’nın militarist gücüne vurgu yapmaktadır. Oldukça mekanik şekilde çalışan sanatçının, bireysel verileri gizli tutarak izleyici ile arasına bilinçli bir mesafe koyduğu açıktır. Lichtenstein da çalışmalarının Pop Art içerisinde tanımlanmasına karşı çıkarak “Amerikan tarzı endüstriyel çizim” benzeri bir tanımlama kullanmıştır.



Görsel 6: Roy Lichtenstein, Drowning Girl, 1963.

Aslında bir boğulma sahnesinde çekici olan hiçbir şey yoktur. Ancak insanlar nedense başka acılardan tuhaf şekilde etkilenirler. Bu etkilenme empati sayesinde olduğu kadar, acı ve

sonun karşısında kendini şanslı hissetmekten kaynaklanan haz duygusunu da tetiklemektedir. Lichtenstein ise belki de bunların hiç birini “Drowning Girl” (Boğulan Kız) çalışmasını yaparken hissetmemiştir. Lichtenstein belli dönemlerinde, trajik ya da sıkıntılı durumdaki kadın imgelerini çok kullanmıştır. Resmin konusu ve görseli, Tony Baruzzo’nun 1962 tarihli bir çalışmasından kopyalanmıştır. Lichtenstein, bu görüntülerin üzerinde kısmen değişiklikler yaptığı eskizler sonrasında tuvallere projeksiyon cihazı yardımıyla aktarıp çalışmıştır.

171.6x169.5 cm. ebatlarındaki çalışmanın tek konuşma balonunda “I Don't Care! I'd Rather Sink - - Than Call Brad For Help!” (Umurumda Değil! Brad’i Yardıma Çağırımtansa Batmayı Tercih Ederim!) yazmaktadır. Bu elbette bir metaforudur. Amerikan İngilizcesinde sıkça kullanılan “cry (someone) a river” deyiminden gelmektedir. Anlamı “(birisini için) gözyaşlarına boğulmak” şeklinde açıklanabilecek deyim bu çalışmada, kadının çaresizliğini ve gururunu ifade etmek amacıyla dönüştürülmüştür. Kadın, Katsushika Hokusai’nin “Kanagawa Oki Nami Ura” adlı baskı resmindeki azgın dalgaların içerisinde yaşam mücadelesi veriyor gibi görünmesine karşın aslında kendi gözyaşlarında boğulacaktır. Eylemin gerçekleştiği sahnenin dondurulması ile birlikte duygular da dondurulmaktadır. Tekrar ve tekrar aynı sahnenin dramatik yapısını özümseyen izleyici de bir süre sonra bu sahne karşısında donuklaşmaya başlayacaktır. Muhtemelen “Brad” adında bir kişi tarafından kalbi kırılmış olan kadının, tüm gözyaşlarına rağmen gururunu, aşkına tercih etmesi bir Amerikan klişesi yaratmaktadır.

SONUÇ

Her ne kadar temelleri İngiliz sanatçıları tarafından atılmış olsa da Pop Art bir Amerikan hareketi olarak ün yapmıştır. Pop Art, DADA gibi nihilist bir hareketin özelliklerini de taşımaktadır. Pop Art sanatçıları, Soyut Dışavurumculuk’un imgeyi dışladığı noktada, imgenin tüm olanaklarını kullanarak halkın rahat anlayacağı yapıtlar üretmeyi tercih etmişlerdir. Sanatçıların dar bir alanda üretmek zorunda kaldıkları böylesi bir zamanda Pop Art, medya ve gündelik yaşamın cazibesini yeniden keşfetmiştir. İletişimin toplumsal boyutları göz önüne alındığında, iki tarafın da birbirini yüksek düzeyde etkilediği görülmektedir. Medyanın toplumları bilgilendirme ve haber verme işlevi dışında, manipülasyon gücünü de yeri geldiğinde kullandığı bilinmektedir. Amerikan Pop Art hareketi aynı zamanda gösteri dünyasını hem etkilemiş, hem de sıkça bu renkli dünyadan etkilenmiştir.

Avrupa romantizminden farklı olarak Amerikan romantizmi doğrudan bireycidir. Yenidünya, eski ve geride bırakılması gereken hareketleri reddetmiştir. Amerika’da tüketim toplumu üzerinden analiz yapmak gerekmektedir. Ortalama Amerikalı daima tüketim alışkanlıkları bakımından aidiyet belirlemektedir. Pop Art sanatın nesnesi ile gündelik nesneyi birbirinden ayırmamaktadır. Bu durumun en net örneği Andy Warhol’un sanatıdır. Warhol kola şişesini biricik sanat objesi olarak sunarken, bir yandan da toplumsal eşitliğin Amerikan tarzı göstergesi konumuna getirmiştir. Ancak sıradan halkın kullanım objelerinin, temel nitelikleri çok değişmemesine karşın sanat objesine dönüştüğünde servet değeri taşımaları konunun hassas kısmını oluşturmaktadır.

Toplumsal birlikteliğin ve aidiyetin en önemli simgesi “bayrak”, Jasper Johns tarafından herkesin bildiği nesne olarak tekrar ve tekrar uyarlanmıştır. İmgenin temsil ettiği anlam ya da anlamlar ile ilgili sorgulamalar bağlamında, büyük bir topluluk tarafından aynı şekilde algılanacak olan bayrak, sanat yapıtı içerisinde çok fazla anlam kaymasına uğramamaktadır. Ancak Johns’un diğer serilerinde kullandığı bulunmuş ya da atık malzemeler, 1920’lerde Marcell Duchamp tarafından gerçekleştirilen çalışmalardan ilham aldığına işaret etmektedir. Soğuk savaş döneminin ortamında bayrak resmi yapmak her ne kadar sağlam dayanak arayışı gibi görünse de, Johns’un bayrağındaki geometrik bozukluklar

ve çok katmanlı çalışma tercihi farklılık yaratmaktadır. Bayrak uygulama tercihleri ile gerçeklikle olan bağlarını koparmaktadır.

Amerikan Pop Art hareketi bakımından, en mesafeli sanatçılardan birisi belki de Roy Lichtenstein'dır. En dramatik konuları bile mekanik bir biçimlendirme yöntemi ile uygulamıştır. Çeşitli illüstrasyonlar, reklam görselleri gibi materyalleri orijinalinden çok az farklılıklar katarak uygulayan Lichtenstein, bir savaş sahnesini ya da bir boğulma anını karikatürize edebilmiştir. Bu tavır doğrudan olayın içyapısını bozmaktadır. Her şey endüstriyel bir çizime ve Amerikan klişesine dönüşmektedir. Yaptığı çalışmaların intihal içermesi nedeniyle sıkça suçlanan Lichtenstein'a hiç telif davası açılmadığı gibi, çağdaş sanatın görebileceği en yüksek fiyatlara satılmıştır.

Pop Art, Amerikan sanatı içerisindeki konumu göz önüne alınca, özneliğin sanatçıdan topluma doğru geçiş sergilediği bir yol izlemiştir. Pop Art Sanatçısı kendi kimliğini açığa çıkarmadan, toplumun her kesiminden bireyin ortak nesnelere ve imgelerine yönelmiştir. Sadece bu yanıyla bile Pop Art hareketinin, en mesafeli Anti-Romantizm eksenine, Amerika'da ulaştığını söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

Barrett, T. (2012). Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak, çev: Gökçe Metin, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Baudrillard, J. (2003). Simülakrlar ve Simülasyon, çev: Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Baudrillard, J. (2010). Sanatın Komplosu, çev: Elçin Gen, Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, J. (2017). Tüketim Toplumu Söylenceleri Yapıları, çev: Nilgün Tural, Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çakır, M. (2013). Medya ve Sanat, İstanbul: Parşömen Yayınları.

Danto, A.C. (2010). Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi, çev: Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Danto, A.C. (2012). Sıradan Olanın Başkalaşımı, çev: Esin Bektaş, Özge Ejder, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Debord, G. (2010). Gösteri Toplumu, çev: Ayşen Emekçi, Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eco, U. (1993). Günlük Yaşamdan Sanata, çev: Kemal Atakay, İstanbul: Adam Yayınları.

Harrison, C., Wood, P. (2011). Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, çev: Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.

Hauser, A. (1995). Sanatın Toplumsal Tarihi, çev: Yıldız Gölönü, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Kaliç, S. (1997). Deneysel Sinemacı Kimliğiyle Andy Warhol, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rigel, N., Batuş, G., Yücedoğan G., Çoban B. (2005). Kadife Karanlık 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar, İstanbul: Su Yayınları.

Rose, B. (1987). The Drawings of Roy Lichtenstein, New York: The Museum of Modern Art, Abrams.

Silver, K.E. (2017) Roy Lichtenstein Re-Figure, New York: Castelli Gallery.

Türk Dil Kurumu anonim. (1998). Büyük Türkçe Sözlük, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Warhol, A. (1975). The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again), New York: Harcourt Brace Jovanovich.

(<https://www.moma.org/collection/works/78805> erişim tarihi: 05.03.2019)