

**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

**POP SANAT BAĞLAMINDA
RICHARD HAMILTON**

**Yasemin DURAN
1030226302**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN
Doç. Dr. ABDULLAH ŞEVKİ DUYMAZ**

ISPARTA – 2016



SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZ SAVUNMA SINAV TUTANAĞI



Öğrencinin Adı Soyadı	Yasemin DURAN	
Anabilim Dalı	SANAT TARİHİ	
Tez Başlığı	POP SANAT BAĞLAMINDA RICHARD HAMILTON	
Yeni Tez Başlığı ¹ (Eğer değişmesi önerildi ise)	_____	
Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği hükümleri uyarınca yapılan Yüksek Lisans Tez Savunma Sınavında Jürimiz 13/05/2016 tarihinde toplanmış ve yukarıda adı geçen öğrencinin Yüksek Lisans tezi için; ☒ OY BİRLİĞİ ☐ OY ÇOKLUĞU² ile aşağıdaki kararı almıştır. ☒ Yapılan savunma sınavı sonucunda aday başarılı bulunmuş ve tez KABUL edilmiştir. ☐ Yapılan savunma sınavı sonucunda tezin DÜZELTİLMESİ³ kararlaştırılmıştır. ☐ Yapılan savunma sınavı sonucunda aday başarısız bulunmuş ve tezinin REDDEDİLMESİ⁴ kararlaştırılmıştır.		
TEZ SINAV JÜRİSİ	Adı Soyadı/Üniversitesi	İmza
Danışman	Doç. Dr. A. Şevki DUYMAZ	
Jüri Üyesi	Doç. Yusuf KEŞ	
Jüri Üyesi	Yrd. Doç. Dr. Huriye ALTUNER	

¹ Tez başlığının DEĞİŞTİRİLMESİ ÖNERİLDİ ise yeni tez başlığı ilgili alana yazılacaktır. Değişme yoksa çizgi (-) konacaktır.

² OY ÇOKLUĞU ile alınan karar için muhalefet gerekçesi raporu eklenmelidir.

³ DÜZELTME kararı için gerekçeli jüri raporu eklenmeli ve raporu tüm üyeler imzalamalıdır.

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM-ÖĞRETİM VE SINAV YÖNETMELİĞİ Madde 28-(4) Tezi hakkında DÜZELTME kararı verilen öğrenci sınav tarihinden itibaren en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde yeniden savunur.

⁴ Tezi REDDEDİLEN öğrenciler için gerekçeli jüri raporu eklenmeli ve raporu tüm üyeler imzalamalıdır. Tezi reddedilen öğrenci, yeni tez konusu belirler.

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Pop Sanat Bağlamında Richard Hamilton**” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadar ki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim.


IMZA
Yasemin DURAN
13 Mayıs 2016

ÖZET

Pop Sanat Bağlamında Richard Hamilton

Yasemin DURAN

Süleyman Demirel Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, Yüksek Lisans Tezi,
236 sayfa, Mayıs, 2016

Danışman: Doç. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ

Kültür, tarihsel toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerlerin bir sonraki nesillere aktarılması için gerekli olan araçların bütünüdür.

Kitle kültürü ise toplumu meydana getiren bireylerin, bireysel olarak davranmalarını yüzeyselleştirerek onları benzeştiren bireyler toplamı olan bir toplum olarak hareket etmesine olanak sağlayan kültürdür. Kitle kültürünün yaratmış olduğu bu yüzeyselliğin tüketme gereksinimi de beraberinde tüketim kültürünü yaratmıştır. Kitle ve tüketim kültürünün oluşmasını sağlayan sürecin ticarileşmiş ve sanayileşmiş biçimi olarak da popüler kültür ortaya çıkmaktadır. Popüler kültürün mekanizması çoğunlukla ihtiyaç olsun olmasın çabucak tüketilmeyi ve alınıp satılmayı temel almaktadır. Bu açıdan bakıldığında popüler kültürün sanayileşme ve teknolojik gelişme ile yakın ilişki halinde olduğu söylemek mümkündür. Popüler kültürde meydana gelen bu anlamdaki gelişmeler popüler sanat anlayışını da dolaylı olarak etkilemektedir.

Popüler sanat anlayışında sanatçı insanın gündelik yaşamını ilgilendiren sıradan olayları eserlerine konu edinmiştir. Bunu yaparken de dönemin popüler imgeleri olan dönemin yıldızlarını, ünlü yiyecek içecek markalarını, dönemin siyasi ve toplumsal sorunlarını, bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeleri eserlerine taşıyarak kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile de eserlerinin daha büyük kitlelere duyurulması ve ulaşmasını hedeflemiştir.

Bu çalışma ile popüler kültür anlayışında meydana gelen sanat yaklaşımına değinilerek, Richard Hamilton'ın sanat anlayışı incelenmiştir. Hamilton'ın eserleri incelenirken özellikle geçmiş sanat dönemlerinde yer alan eserleri sanatında yeniden yorumlanması tezin ana iskeletini oluşturmaktadır. Bu anlamda Hamilton'ın eserlerindeki içerik, bağlam, bir kültür unsuru olarak aslında üreticisinden başkasına ait olmayarak, tüketilemeyecek olan bir şeyi tüketim nesnesine dönüştürerek popüler kültür nesnesi haline getirmesi Pop Sanat açısından son derece önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Richard Hamilton, popüler sanat, sanatın yeniden üretilmesi, popüler kültür.

ABSTRACT

Richard Hamilton Within the Context of Pop Art

Yasemin DURAN

Department of History of Art, Faculty of Science and Literature, University of
Suleyman Demirel, Post Graduate Thesis
236 page, May, 2016

Advisor: Associate Dr Abdullah Şevki DUYMAZ

Culture may be defined as all of the materials and spiritual values created in the historical and social process of mankind and also the whole of the means used in the creation and transfer of these values to the future generations and which also show the extent to which mankind can dominate his natural and social environment.

As for the mass culture, it may be defined as the culture which similarize the individuals comprising a society and which renders them to behave as a whole. The need to consume created by the superficiality which itself is a product of the mass culture may lead to the consumption culture. Popular culture emerges as the industrialized and commercialized form of the mass and consumption culture. The mechanism of the popular culture is based on fast consumption regardless of an item being necessary or not. When viewed from this point, it may be argued that popular culture is in a close relationship with industrialization and technological development. The developments within this context in popular culture do indirectly influence popular sense of art.

In popular sense of art, the artist deals with ordinary events from everyday life as his subject matter. And while doing this, the artist uses the popular images of his period that is, stars of his period, famous trade marks of food and drink, political and social problems of the period and developments in science and technology. With mass media becoming widespread, the artist aims to take his works to bigger masses.

This study deals with the artistic approach which emerged in the sense of popular culture, the fact that Hamilton reinterprets especially the works of previous periods in his works forms the main structure of this thesis. His works were studied with this fact in mind. In this sense, the content in Hamilton's works is of great importance from pop art's point of view with regard to the fact that they transform an inconsumable thing which only belongs to his producer into an item of consumption, thus making it an object of popular culture.

Key Words: Richard Hamilton, pop art, reproduction of art, popular culture.

İÇİNDEKİLER

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI	ii
YEMİN METNİ.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	ix
RESİMLER DİZİNİ.....	x
ÖNSÖZ	xix
GİRİŞ	1
1. ARAŞTIRMANIN KONUSU	1
2. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	2
3. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI.....	3
4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	4
5. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	5
6. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI ve VARSAYIMLAR.....	8

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ve KURAMSAL ÇERÇEVE: KÜLTÜR ve POPÜLER KÜLTÜRE GİRİŞ

1. KÜLTÜR KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ	10
1.1. Kültür Nedir?	10
1.2. Modern Çağ İle Gelişen Kültür Kavramları.....	13
1.2.1. Evrensel Kültür ve Ulusal Kültür.....	13
1.2.2. Alt Kültür ve Üst Kültür	15
1.2.3. Kitle Kültürü	17
1.2.4. Tüketim Kültürü.....	23
1.2.4.1. Tüketim Kültürünün Gelişmesini Hızlandıran Araçlar	27
1.2.4.1.1. Kitle İletişim Araçları	27
1.2.4.1.2. Reklam ve Medya	29
1.2.4.1.3. Moda	31
1.2.5. Popüler Kültür ve Pop Sanat İlişkisi	32

İKİNCİ BÖLÜM

POP SANAT

2. POP SANAT ANLAYIŞINA GENEL BİR BAKIŞ.....	44
2.1. 1940-1960'da Pop Sanat'ta Avrupa ve Amerika'da Siyasi ve Kültürel Yapı	52
2.2. Pop Sanat'ı Hazırlayan Sanatsal Oluşumlar	56
2.2.1. Pop Sanat Bağlamında Ele Alınan Öncü Eserler	76
2.3. Pop Sanat'ta İngiliz, Amerikan Ekollü ve Sanatçıları	80
2.3.1. İngiliz Ekolü ve Sanatçıları.....	80
2.3.1.1. Peter Blake (1932 - ...)	83
2.3.1.2. Eduardo Paolozzi (1924-2005)	84
2.3.1.3. David Hockney (1937 -)	86
2.3.1.4. Peter Phillips (1939 - ...)	87
2.3.1.5. Allen Jones (1937 - ...).....	88
2.3.1.6. Ronald Brooks Kitaj (1932 – 2007).....	90
2.3.2. Amerikan Ekolü ve Sanatçıları	91
2.3.2.1. Andy Warhol (1928 - 1987).....	92
2.3.2.2. Roy Lichtenstein (1923-97)	94
2.3.2.3. Tom Wesselmann (1931 – 2004).....	96
2.3.2.4. Robert Rauschenberg (1925-2008)	98
2.3.2.5. Jasper Johns (1930 - ...).....	100
2.3.2.6. Claes Oldenburg (1929 - ...).....	101
2.3.2.7. Mel Ramos (1935 - ...)	103
2.3.2.8. James Rosenquist (1933-...)	104
2.3.2.9. Edward Ruscha (1937 - ...)	106
2.4. İngiltere ve Amerika'nın Pop Sanat Analizi	107
2.5. Pop Sanat'ta Popülerlik Kavramı ve İkonik Sanat Eseri	108

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RICHARD HAMILTON

3. RICHARD HAMILTON’IN BİYOGRAFİSİ, SANAT ANLAYIŞI ve

ESERLERİ	119
3.1. Richard Hamilton’ın Biyografisi.....	119
3.2. Richard Hamilton’ın Sanat Anlayışı	125
3.3. Richard Hamilton’ın Eserleri	137
3.4. Günümüz Evlerini Bu Denliçekici ve Farklı Kılan Nedir? Adlı Kolajın Pop Sanat Kavramında İrdelenmesi	153
3.5. Richard Hamilton’ın Eserlerinde Tekrar Olgusu	162
3.6. Richard Hamilton’ın Eserlerinde İkonik Unsurlar	169
3.7. Richard Hamilton’ın Pop Sanat Öncesi Bazı Eserleri Yeniden Yorumlaması ..	175
3.8. Richard Hamilton ve Çağdaşlarının Pop Sanat Bağlamında Karşılaştırılması ..	208
SONUÇ	212
ÖZGEÇMİŞ	236

KISALTMALAR

akt.	: aktaran
bkz.	: bakınız
C.	: cilt
çev.	: çeviren
der.	: derleyen
d.	: doğum
ö.	: ölüm
tdk.	: Türk Dil Kurumu
s.	: sayfa
S.	: sayı
vb.	: ve benzeri

RESİMLER DİZİNİ

Resim 2.1. Andy Warhol, <i>Campbell Çorba Konserveleri</i> , 1962, otuz iki tuval üzerine sentetik polimer boya, her biri 50.8x40.6 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.	47
Resim 2.2. Sandro Botticelli, <i>Venüs'ün Doğuşu (detay)</i> , 1482-86, tuval üzerine tempera, 172.5x278.5 cm., Uffizi Galerisi, Floransa.	50
Resim 2.3. Andy Warhol, <i>Venüs'ün Doğuşu</i> , 1984, serigrafi baskı, 81x 111cm, özel koleksiyon.	50
Resim 2.4. Jean Auguste Dominique Ingres, <i>Büyük Odalık (detay)</i> , 1814, tuval üzeri yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris.	51
Resim 2.5. Martial Raysse, <i>Büyük Odalık</i> , 1964, Serigrafi baskı, Ulusal Modern Sanatlar Müzesi, Paris.	51
Resim 2.6. Eric Mendelsohn, <i>Einstetin Kulesi</i> , 1921, Potsdam, Almanya.	57
Resim 2.7. Richard Hamilton, Solomon R. Guggenheim, 1965, karton üzeri karışık teknik, 50,7x58,4 cm. Modern Sanatlar Müzesi, New York.	57
Resim 2.8. Andy Warhol, Mariyln Monreo, 1967, kağıt üzerine serigrafi baskı, 91x91 cm., Tate Galerisi, Londra.	57
Resim 2.9. Pablo Picasso, <i>Duvara Asılı Keman</i> , 1912, tuval üzerine kum, kömür, yağlı boya, 65x46 cm., Sanat Müzesi Bern, Almanya.	60
Resim 2.10. Roy Lichtenstein, <i>Boğa III</i> , 1973, Kesilmiş kağıt üzerine serigrafi baskı, 68,5 x 89 cm., Tate Galerisi, İngiltere.	60
Resim 2.11. Umberto Boccioni, <i>Eş Zamanlı</i> , 1911, tuval üzerine yağlı boya, 70x75 cm., Van Der Heydt Müzesi, Wuppertal, Almanya.	62
Resim 2.12. Robert Rauschenberg, <i>Geriye Dönük I</i> , 1964, tuval üzerine yağlı boya ve Serigrafi Baskı, 213x152 cm., Stefan T. Edlis, Koleksiyonu, Şikago, ABD.	62
Resim 2.13. Duchamp, <i>Çeşme</i> , 1917, porselen pisuar, 38.1 x 48.9 x 62.5 cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi (SFMOMA), Kaliforniya.	68
Resim 2.14. Marcel Duchamp, <i>"L. H. O. O. Q. "</i> , 1919, Leonardo Da Vinci'nin Mona Lisa'sının reproduksiyonu üzerine kurşun kalemle müdahale, 19. 7x12.4 cm., özel koleksiyon Roma.	68
Resim 2.15. Tom Wesselmann, <i>Büyük Amerikan Çıplağı</i> , 1967, tuval üzeri yağlı boya 250x380 cm., Ludwing Müzesi. Köln, Almanya.	72
Resim 2.16. Renne Magritte; <i>Golconde</i> , 1953, tuval üzeri yağlıboya, 80.5x99.36 cm., Menil Koleksiyonu Houston, Teksas, ABD.	73
Resim 2.17. Max Ernst, <i>İki Çocuk Tehdit Altında</i> , 1924, ahşap çerçeve içinde yağlı boya, 70-57-11 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.	73
Resim 2.18. Pablo Picasso, <i>Absinthe Bardağı</i> , 1914, 21.6x16.4x8.5 cm., taban çapı, 64 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.	76

Resim 2.19. Roy Lichtenstein, <i>Fırça Darbesi</i> , 1965, serigrafi baskı, 56.5 x 72.4 cm., Modern Sanat Müzesi, Frankfurt, Almanya.	76
Resim 2. 20. Picasso, <i>Bisküvili Tabak</i> , 1914, kağıt üzeri kara kalem, özel koleksiyon.	77
Resim 2.21. Kurt Schwitters, <i>Kate İçin</i> , 1947, 9.8 x 13 cm, kağıt üzeri renkli baskı ve kolaj, özel koleksiyon.	77
Resim 2.22. Giorgio de Chirico, <i>İç Mekan ile Bisküvi</i> , 1916, tuval üzeri yağlıboya, 81.3 cmx25 cm., Menil Koleksiyonu, Texas.	78
Resim 2.23. Stuart Davis, <i>Şanslı Grev</i> , 1921, tuval üzeri yağlı boya, 84.5 x 45.7 cm., Modern Sanat Müzesi, Londra.	79
Resim 2.24. Richard Hamilton, <i>Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?</i> , 1956, dijital kolaj tekniği, 26x25 cm., Tübingen Sanat Müzesi, Zundel Koleksiyonu, Almanya.	82
Resim 2.25. Peter Blake, <i>Rozetleri İle Kendi Öz Portresi</i> , 1961, tuval üzeri yağlıboya, 172,5x120 cm., özel koleksiyon.	83
Resim 2.26. Peter Blake, <i>Pop Art Emaye Rozetleri</i> , 36 x 36cm., kağıt üzeri dijital baskı, Pallant Galerisi, İngiltere.	83
Resim 2.27. Eduardo Paolozzi, <i>New York'ta Wittgenstein</i> , 1964, 80x55 cm., kağıt üzeri dijital baskı, Tate Galerisi, Londra.	84
Resim 2.28. Eduardo Paolozzi, <i>Ben Bir Zengin Adamın Oyuncağı İdim</i> , 1947, kolaj tekniği, 36x23cm., Tate Galerisi, Londra.	84
Resim 2.29. David Hockney, <i>Warter (Birleşik Krallık) Yakınlarında Büyük Ağaçlar</i> , 2007, fotoğraf sonrası tuval üzeri yağlı boya, 180 x 48cm., özel koleksiyon.	86
Resim 2.30. Peter Philips, <i>Özel Boyama</i> , 1964-65, tuval üzerine yağlı boya, 214x175 cm., özel koleksiyon.	87
Resim 2.31. Allen Jones, 1963, <i>Çift Cinsiyetli</i> , tuval üzeri, yağlıboya, 122.5x100 cm., Walker Resim Galerisi, Uluslararası Liverpool Müzesi, İngiltere.	88
Resim 2.32. Allen Jones, <i>Acayip Kadın</i> , 1964-65, tahta üzerine yağlıboya 49x40 cm., Richard Feigen Galerisi, New York.	88
Resim 2.33. Allen Jones, <i>“Sandalye”</i> , 1969, perspex ve deri ile cam elyaf ve reçine, akrilik, Ludwig Koleksiyonu, Berlin, Almanya.	88
Resim 2.34. Ronald Brooks Kitaj, <i>Rosa Luxemburg’un Öldürülmesi</i> , 1960, tuval üzerine yağlıboya ve kolaj, 152x152 cm., özel koleksiyon.	90
Resim 2.35. Andy Warhol, <i>Marilynler</i> , 1962, Tuval üzerine serigrafi baskı, emaye ve akrilik, 208x140 cm., Stockholm Modern Sanat Müzesi, İsveç.	92
Resim 2.36. Roy Lichtenstein, <i>Belki</i> , 1965, kağıt üzerine serigrafi baskı, 152x152 cm., Ludwig Müzesi, Köln, Almanya.	95

Resim 2.37. Tom Wesselmann, <i>Büyük Amerikan Çıplağı</i> , 1961, pano üzerine emaye boya ve kolaj, 122x91,4 cm., Ludwig Müzesi, Köln.....	97
Resim 2.38. Tom Wesselmann, <i>Küvet 3</i> , 1963, Tuval üzerine yağlıboya ve sentetik materyal, 213x270x45 cm., Ludwig Müzesi, Köln.	97
Resim 2.39. Robert Rauschenberg, <i>Yatak</i> , Karışık teknik, (yağlı boya, kumaş, ahşap), 1955, 91.1x80x41.9 cm. Bay ve Bayan Leo Castelli Koleksiyonu.	99
Resim 2.40. Robert Rauschenberg, <i>Coca Cola Planı</i> , 1958, karışık teknik, (ahşap, cam, yağlıboya), 67,9x64,1x12,1 cm., Çağdaş Sanatlar Müzesi, Los Angeles. .	99
Resim 2.41. Jasper Johns, <i>Üç Bayrak</i> , 1958, tuval üzerine enkostik, 76x115x13 cm., Meriden Connecticut, Bay ve Bayan Tremaine Koleksiyonu.....	101
Resim 2.42. Jasper Johns, <i>Renkli Rakamlar</i> , 1958–59, tuval üzeri yağlı boya, 168.9 x 125.7 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.	101
Resim 2.43. Claes Oldenburg, <i>Yumuşak Tuvalet</i> , 1962, pamuk ile doldurulmuş vinil, tahta ahşap üzerinde, 132,08x81,28x76,2 cm., Whitney Sanat Müzesi, Amerika.	102
Resim 2.44. Claes Oldenburg, <i>Dev Hamburger</i> , 1962, sünger ve karton kutularla dolu tuval üzerine sentetik polimer boya, 52,7x76,5x37,3 cm., Modern Sanat Müzesi, Sidney ve Harriet Janis Koleksiyonu, New York.	102
Resim 2.45. Mel Ramos, <i>Lola-Cola</i> , 1972, litografi baskı, 78.74 x 68.58 cm., Ro Galerisi, Norveç.	103
Resim 2.46. Mel Ramos, <i>Virnaburger</i> , 1965, litografi baskı, 43.2 x 53.3 cm., Ro Galerisi, Norveç.	103
Resim 2.47. James Rosenquist, <i>Sürtüşme Ortadan Kalkar</i> , 1965, tuval üzerine yağlıboya, 122x112 cm., Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, Washington, ABD.	104
Resim 2.48. James Rosenquist, <i>Dişliler</i> , 1977, tuval üzerine yağlı boya, 518.2x1402.1 cm., özel koleksiyon.....	104
Resim 2.49. Edward Ruscha, <i>Standart Amarillo İstasyonu, Teksas</i> , 1966, tuval üzerine yağlı boya, 165x315 cm., Hanover, Dartmouth Kolejine bağlı, Hood Sanat Müzesi, New Hampshire, ABD.....	106
Resim 2. 50. Andy Warhol, <i>Yeşil Coca Cola Şişeleri</i> , tuval üzerine yağlıboya, 1962, 208.9x144.8 cm, Whitney Amerikan Sanat Müzesi Koleksiyonu, New York.	110
Resim 2. 51. Peter Blake, <i>Bir Sevgilim Var</i> , 1960-1, kolaj tekniği, 130x90 cm., Brook Galerisi, İngiltere.....	111
Resim 2.52. Andy Warhol, <i>Altın Marilyn Monroe</i> , 1962, tuval üzeri polimer, yağ ve serigrafi baskı, 211x145 cm., Modern Sanat Müzesi, Philip Johnson Koleksiyonu, New York.....	112
Resim 2.53. Richard Hamilton, <i>İç</i> , 1964, serigrafi baskı, 49.1 x 63.8 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.....	114

Resim 2.54. Andy Warhol, <i>Van Heusen Reklamlarından II (Ronald Reagan)</i> , 1985, serigrafi baskı, 96.52x96.52 cm., özel koleksiyon.	117
Resim 3.55. Richard Hamilton, <i>Yeşil Kutu</i> , 1960, kağıt üzeri baskı, 33x28.3x2.5 cm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York.	122
Resim 3.56. Marchel Duchamp, <i>Büyük Cam</i> , 1915-23, yağ, vernik, kurşun folyo, kurşun tel ve toz iki cam paneller, 277.5 cm 175.9 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia.	123
Resim 3.57. Richard Hamilton, <i>Chrysler Firmasına Saygı</i> , 1957, yağlı boya, panel üzerine metal yapraklar ve kolaj, 122x80 cm. özel koleksiyon.	138
Resim 3.58. Richard Hamilton, <i>Boyutsal veri</i> , 1972, kağıt ve karton üzerine hazırlanmış mürekkep silikon kalıp serigrafi, 60x85 cm., Tate Galerisi, Londra.	140
Resim 3.59. Richard Hamilton, <i>Biçerdöver</i> , 1949, kağıt üzerine gravür, 17.1x24.7cm. desteği 28x38.5cm., Tate Galerisi, Londra.	140
Resim 3.60. Richard Hamilton, <i>Kül Tablası</i> , Sırlı cam, 3.4x12x13.5 cm., MACBA Vakfı, Barselona, İspanya.	141
Resim 3.61. Richard Hamilton, <i>Şişe</i> , 1999-2011, cam üzeri kağıt dijital baskı, özel koleksiyon.	141
Resim 3.62. Richard Hamilton, <i>İç Dünya</i> , 1965, serigrafi baskı ve kolaj tekniği, 49.1 x 63.8 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.	142
Resim 3.63. Richard Hamilton, <i>Sadece Bugünün Evlerini Farklı Kılan Nedir</i> , 1992, kağıt üzerine dijital kolaj, 17,6x26,7 cm., Tate Galerisi, Londra.	142
Resim 3.64. Richard Hamilton, <i>Nora Barnacle</i> , 1988, Gravür Baskı, 13.5 x 7.0 cm., Alan Cristea Galerisi, Londra.	145
Resim 3.65. Richard Hamilton, <i>She</i> , 1959-60, kağıt üzerine serigrafi, 38.4x28 cm., Tate Galerisi, Londra.	145
Resim 3.66. Richard Hamilton, <i>Benim Marilyn'im</i> , 1965, serigrafi baskı ve kolaj tekniği, 51.5 x 63.3 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.	146
Resim 3.67. Richard Hamilton, <i>Bir Posta Kartı - Anne İçin (S.M.S.1)</i> , 1969, kağıt üzeri dijital baskı, özel koleksiyon.	146
Resim 3.68. Richard Hamilton, <i>Erkek Giyim ve Aksesuarı, Gelecek Trendler Hakında (A) Birlikte Yıldızları Keşfedelim</i> , 1960, ahşap üzerine yağlı boya, 61x81.3 cm., Tate Galerisi, Londra.	148
Resim 3.69. Richard Hamilton, <i>Erkek Giyim ve Aksesuarı, Gelecek Trendler Hakında (B)</i> 1962, kağıt üzerine karışık teknik, 38.4 x 49 cm., Tate Galerisi, Londra.	148
Resim 3.70. Richard Hamilton, <i>Savaş Oyunları</i> , 1990-92, tuval üzeri, dijital baskı, 200x200 cm., özel koleksiyon.	149
Resim 3.71. Richard Hamilton, <i>Hotel du Rhone Büyük Kartpostal</i> , 2005, tuval üzerine dijital baskı ve yağlı boya, 14.8 x 21 cm., Uluslararası Resim Galerisi, İngiltere, Londra.	151

Resim 3.72. Richard Hamilton, <i>Lobi</i> , 1984, karışık teknik, 58.4x42,9 cm., Metropolitan Müzesi, New York.	151
Resim 3.73. Richard Hamilton, <i>Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir? (detay)</i> , 1956, kolaj tekniği, 26x25 cm., Tübingen, Sanat Merkezi Zundel Koleksiyonu, Almanya.	154
Resim 3.74. Richard Hamilton, <i>Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir? (detay)</i> , kolaj tekniği, 1956, 26x25 cm., Tübingen, Sanat Merkezi Zundel Koleksiyonu, Almanya.	154
Resim 3.75. Richard Hamilton, <i>Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir? (1956 Kadillac)</i> , 1956, kolaj tekniği, 26x25 cm., Tübingen, Sanat Merkezi Zundel Koleksiyonu, Almanya.	159
Resim 3.76. Richard Hamilton, <i>Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir? (ayrıntı1950, Studebaker)</i> , 1956, kolaj tekniği, 26x25 cm., Tübingen, Sanat Merkezi Zundel Koleksiyonu, Almanya.	159
Resim 3.77. Zorzi da Castelfranco Giorgione, <i>Fırtına</i> , 1505-10, tuval üzerine yağlıboya, 90x73 cm, Sanat Akademisi Galerisi, Venedik, İtalya.	161
Resim 3.78. Richard Hamilton, <i>Çiçek parçalı B</i> , 1975, Karakalem, 43x30 cm., Tate Galerisi, Londra.	164
Resim 3.79. Richard Hamilton, <i>Çiçek Parçası B</i> , 1975, Pastel, 43x30 cm., Tate Galerisi, Londra.	164
Resim 3.80. Richard Hamilton, <i>Çiçek Parçası B</i> , 1975, Akrilik, 43x30 cm., Tate Galerisi, Londra.	164
Resim 3.81. Richard Hamilton, <i>Kamçılanan Londra</i> , 1972, kağıt üzerine serigrafi baskı ve kolaj tekniği, 68.2 x 85.5 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.	165
Resim 3.82. Richard Hamilton, <i>Kamçılanan Londra</i> , 1972, kağıt üzerine serigrafi baskı, 68.2 x 85.5 cm., Tate Galerisi, Londra.	165
Resim 3.83. Richard Hamilton, <i>Kamçılanan Londra</i> , 1972, kağıt üzerine serigrafi baskı, 68.2 x 85.5 cm., Tate Galerisi, Londra.	165
Resim 3.84. Richard Hamilton, <i>Beyaz Bir Noel Hayal Ediyorum</i> , 1967, kağıt üzerine serigrafi baskı, 76.8x104.0 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.	166
Resim 3.85. Richard Hamilton, <i>Beyaz Bir Noel Hayal Ediyorum</i> , 1967, kağıt üzerine, serigrafi baskı, 76.8x104.0 cm., Uluslararası Avustralya Müzesi, Avustralya.	166
Resim 3.86. Richard Hamilton, <i>Siyah Bir Noel Hayal Ediyorum</i> , 1967, kağıt üzerine, serigrafi baskı, 76.8x104.0 cm., Metropolitan Müzesi, New York.	166
Resim 3.87. Richard Hamilton, <i>Hugh Gaitskell</i> , 1982, kağıt üzerinde serigrafi ve karakalem, 38.4 x 37.5 cm., Tate Galerisi, Londra.	167

Resim 3.88. Richard Hamilton, Hugh Gaitskell, 1982, kağıt üzerinde serigrafi ve karakalem, 38.4 x 37.5 cm., Tate Galerisi, Londra.	167
Resim 3.89. Richard Hamilton, <i>Kamçılanan Londra</i> 67, 1967, kolaj tekniği, 69 x 47.6 cm., Metropolitan Müzesi, New York.....	170
Resim 3.90. Richard Hamilton, <i>Finn MacCool</i> , 1983, 53.5 x 39.8 cm., kağıt üzerine gravür baskı, Tate Galerisi, Londra.	170
Resim 3.91. Richard Hamilton, <i>Şok ve Dehşet</i> , 2007-8, kağıt üzerine dijital kolaj, 200x100 cm., özel koleksiyon.....	171
Resim 3.92. Richard Hamilton, <i>Patricia Knight II</i> , 1982, Kağıt Üzerine Gravür ve Kolaj Tekniği, 23,5 x 16,1 cm., Tate Galerisi, Londra.	172
Resim 3.93. Richard Hamilton, <i>Dört Öz-Portre</i> , 1990, 75,5 x 75,4 x 3,2 cm., emaye tuvaler üzerine baskı ve yağlı boya, Tate Galerisi, Londra.	173
Resim 3.94. Richard Hamilton, <i>Hazır Gölgeler</i> , 2004-05, 57.5x86.5 cm., dijital kolaj tekniği, özel koleksiyon.	175
Resim 3.95. Marcel Ducamp, <i>Bisiklet Tekerleği</i> , 1913, hazır materyal, 126 cm., Doğal Tarih Müzesi, Darmstadt, Almanya.	175
Resim 3.96. Richard Hamilton, <i>Bakire Melek Pasajı</i> , 2007, 44x44 cm., dijital kolaj tekniği Uluslararası Resim Galerisi, İngiltere, Londra.	177
Resim 3.97. Fra Angelico, <i>Müjde</i> , 1937, fresk, 230x321 cm., San Marco Manastırı, Floransa, İtalya.	177
Resim 3.98. Richard Hamilton, <i>Müjde</i> , 2005, kağıt üzerine dijital baskı ve yağlı boya, 56.5x55.5 cm., Uluslararası Resim Galerisi, İngiltere, Londra.	179
Resim 3.99. Rene Magritte, <i>İnsanın Yazgısı</i> , 1933, tuval üzerine yağlı boya 100x81 cm., Ulusal Sanat Galerisi, Washington, ABD.	179
Resim 3.100. Richard Hamilton, <i>Banyo 2</i> , 1998, 40x40 cm., kağıt üzerine dijital baskı, Tate Galerisi, Londra.	179
Resim 3.101. Richard Hamilton, <i>Aynaya Dönüş</i> , 1998, kağıt üzerine dijital baskı, 53x66,1 cm., Tate Galerisi, Londra.....	184
Resim 3.102. Richard Hamilton, <i>Ulusal Galeri'nin İçinde Bir Çıplak, Saensbury Kanadı</i> , Londra (Uluslararası Resim Galerisi), 1999-2000, tuval üzerine yağlı boya, 59.7 x 82 cm., Uluslararası Resim Galerisi, İngiltere, Londra.	186
Resim 3.103. Ulusal Galeri Saensbury Kanadının fotoğrafı, Uluslararası Resim Galerisi, İngiltere, Londra.	186
Resim 3.104. Pieter Jans Saenredam, <i>Harlem, Aziz Bavo Kilisesi'nin İç mekanı</i> , 1636, levha üzerine yağlıboya, 43x37 cm., Bührle Koleksiyonu, Zürih, İsviçre.	186
Resim 3.105. Richard Hamilton, <i>Le Chef-d'oeuvre inconnu</i> , 2011, dijital boyama, püskürtme boyama, 112x176 cm., Uluslararası Resim Galerisi, Londra İngiltere.	187

Resim 3.106. Richard Hamilton, <i>Le Chef-d'oeuvre inconnu</i> , 2011, tuval üzerine mürekkep püskürtme, 112x176 cm., Uluslararası Resim Galerisi, Londra İngiltere.	187
Resim 3.107. Richard Hamilton, <i>Le Chef-d'oeuvre inconnu</i> , 2011, dijital baskı, 112x176 cm., Uluslararası Resim Galerisi, Londra İngiltere.	187
Resim 3.108. Zorzi da Castelfranco, Giorgione, <i>Uyuyan Venüs</i> , 1510, tuval üzerine yağlı boya, 108x175 cm., Eski Ustalar Galerisi, Dresden, Almanya.	189
Resim 3.109. Tiziano Vecelli, <i>Urbino Venüsü</i> , 1538, tuval üzerine yağlı boya, 119x165 cm., Uffizi Sanat Galerisi, Floransa.	189
Resim 3.110. Edouard Manet, <i>Olympia</i> , 1863, tuval üzeri yağlı boya, 130,5x190 cm., Orsay Müzesi, Paris.	189
Resim 3.111. Nicolas Poussin, <i>Öz Portresi</i> , 1650, tuval üzerine yağlı boya, 78x 94 cm., Louvre Müzesi, Fransa.	190
Resim 3.112. Gustave Courbet, <i>Öz Portresi</i> , 1847, tuval üzerine yağlı boya, Stockholm Uluslararası Müzesi, İsveç.	190
Resim 3.113. Tiziano Vecellio, <i>Öz Portresi</i> , 1556, tuval üzerine yağlı boya, 86 x 69 cm., Prado Müzesi, Madrid, İspanya.	190
Resim 3.114. Richard Hamilton, <i>Picasso'nun Meninas'ı</i> , 1973, kağıt üzerine gravür baskı, 57x49 cm., Tate Galerisi, Londra.	191
Resim 3.115. Diego Velazquez, <i>Nedimeler</i> , 1656, tuval üzerine yağlıboya, 320x276 cm., Prado Müzesi, Madrid, İspanya.	191
Resim 3.116. Pablo Ruiz Picasso, 1911, <i>Benim Jol'im</i> , tuval üzeri yağlı boya, 100 x 64.5 cm., Modern Sanatlar Müzesi New York.	192
Resim 3.117. Pablo Ruiz Picasso, <i>Mariya Teresa</i> , 1937, tuval üzerine yağlı boya, 61x46 cm., özel koleksiyon.	192
Resim 3.118. Pablo Picasso, <i>Oturan Kadın</i> , 1927, tuval üzeri yağlı boya, 16.51X23.5 cm., özel koleksiyon.	192
Resim 3.119. Pablo Ruiz Picasso, <i>Kadın Kafası</i> , 1923, tuval üzerine yağlı boya, 65.1x54 cm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York.	192
Resim 3.120. Pablo Ruiz Picasso, <i>Bir Adam Büstü</i> , 1908, tuval üzerine yağlı boya, 62.2 x 43.5 cm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York.	192
Resim 3.121. Pablo Picasso, <i>Kırmızı Kanepede Oturan Palyaço</i> , 1905, kağıt üzerine çini mürekkep üzerine yağlı boya, 118x166 cm., özel koleksiyon.	192
Resim 3.122. Pablo Ruiz Picasso, <i>Ölen Boğa</i> , 1934, tuval üzerine yağlı boya, 33.7 x 55.2 cm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York.	192
Resim 3.123. Pablo Ruiz Picasso, 1942, <i>Seranat</i> , yağlı boya, 25.8x33.1 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.	192
Resim 3.124. Pablo Ruiz Picasso, <i>Üç Müzisyen</i> , 1921, 204.5x188.3 cm., tuval üzerine yağlıboya, Uluslararası Modern Sanatlar Müzesi, New York.	192

Resim 3.125. Richard Hamilton, <i>Azalan Çıplak</i> , 2006, tuval üzerine dijital baskı, 14.8x21 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.	195
Resim 3.126. Gerhard Richter, <i>Emma Merdivende Çıplak</i> , 1966, tuval üzerine yağlıboya, 200x130 cm., Ludwig Müzesi, Köln, Almanya.	195
Resim 3.127. Marchel Duchamp, <i>Merdivenden İnen Çıplak</i> , 1912, 147x89.2 cm., Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD.	195
Resim 3.128. Richard Hamilton, <i>Solomon R. Guggenheim Müzesi</i> , 1965-66, Heykel, camfiberi ve selüloz, 121.9 x 121.9 x 20.3 cm., Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.	197
Resim 3.129. Frank Llyod Wright Solomon, <i>R. Guggenheim Müzesi</i> , 1959, New York.	197
Resim 3.130. Richard Hamilton, <i>Monokrom ve İç Görünüm</i> , 1979, kağıt üzerine kolaj tekniği, 49,8x69,8 cm., Tate Galerisi, Londra.	199
Resim 3.131. Gerrit Thomas Rietveld, <i>Kırmızı ve Mavi İskemle</i> , 1918, ahşap, 88x66x83 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.	199
Resim 3.132. Joseph Beuys, <i>Loch Lambası</i> , 1976-79, Kağıt üzerine yağlı boya ve kalem, 99,5x65 cm., özel koleksiyon.	200
Resim 3.133. Yves Klein, <i>Mavi Monokrom</i> , 1959, tuval ve kontrplak üzerine mavi boya, 139.7x119.7x3.2 cm., Tate Galerisi, Londra.	200
Resim 3.134. Yves Klein, <i>Turuncu Monokrom</i> , 1956, tuval ve kontrplak üzerine turuncu boya, 57 x37 cm., özel koleksiyon.	200
Resim 3.135. Richard Hamilton, <i>De Stijl Yerleştirilmesi</i> , 1979, dijital kolaj, 30x42 cm., Tate Galerisi, Londra.	202
Resim 3.136. Gerrit Thomas Rietveld, <i>Zig Zag Sandalye</i> , 1934, masif ahşap, 47x80x60 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.	203
Resim 3.137. Gerrit Thomas Rietveld, <i>Çocuk Sandalyesi</i> , 1919, lekeli ve boyalı panga-panga ahşap, 91.7 x 60 x 60 cm., Pinakothek Modern Sanat Müzesi, Münih.	203
Resim 3.138. The Van Doesburg, <i>Karşıt Kompozisyon V</i> , 1924, Tuval üzeri yağlı boya, 100x1000 cm., Stedelijk Müzesi, Amsterdam.	203
Resim 3.139. Piet Mondrian, <i>Kompozisyon No. II</i> tuval üzeri yağlı boya, 1935, 72.5x69 cm., Mauritshuis Müzesi, Lahey Hollanda.	203
Resim 3.140. Richard Hamilton, <i>Marcel Duchamp'ın Büyük Cam Topoğrafyası</i> , 2003 alüminyum panel üzerine monte edilmiş kağıt üzerine dijital baskı, 266.5 x 170 cm., Tate Galerisi, Londra.	205
Resim 3.141. Richard Hamilton, <i>Duchamp'ın Portresi</i> , 1967, kağıt üzerinde taş baskı, 80 x 58.5 cm., Tate Galerisi, Londra.	206
Resim 3.142. Richard Hamilton, <i>AAH!</i> , 1962, panel üzeri yağlı boya, 81x122 cm., Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Almanya.	207
Resim 3.143. <i>AAH! Magazin</i> dergisi, 1955.	207

Resim 3.144. Richard Hamilton, <i>Patricia Knight I Renkli</i> , 1982, serigrafi baskı, 23,7 x 16,2 cm., 1965, serigrafi baskı ve kolaj tekniği, 51.5 x 63.3 cm., Waddington Galleries, London.	209
Resim 3.145. Warhol, <i>Marilyn Monroe</i> , 1967, serigrafi baskı, her biri 91,5x91,5 cm, Andy Warhol Görsel Sanatlar Vakfı, New York.	209
Resim 3.146. Richard Hamilton, <i>Vatandaş</i> , 1981-83, tuval üzerine yağlıboya, 206,5x210 cm., Tate Koleksiyonu, Londra, İngiltere.	210
Resim 3.147. Peter Blake, <i>Pop Sanat Kaynakları III</i> , 2007, Karışık Teknik, 66 x 68.5 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.	210
Resim 3.148. Richard Hamilton, <i>Anne ve Çocuk</i> , 1984, kağıt üzerine akrilik, 17,6x17,6 cm., Tate Koleksiyonu, Londra, İngiltere.	211
Resim 3.149. Mel Ramos, <i>Candy II Snickers</i> , 2004, Dijital İllustrasyon, 33.3 x 22 cm., Ro Galerisi, İzlanda Norveç.	211



ÖNSÖZ

“Pop Sanat Bağlamında Richard Hamilton” konulu tez çalışmasında pop-sanat anlayışı, İngiliz Pop Sanatçısı olan Richard Hamilton’ın geçmişin sanat eserlerini başka bir bağlamda yeniden üretip yorumlamış olduğu eserler üzerinden değerlendirmelerde bulunarak sanatçının Pop Sanat üretimine yapmış olduğu katkısı incelenmektedir.

Bu çalışmada Richard Hamilton’ın iki yüz yirmi beş eserine ulaşılmış olup, popüler sanat kavramı ve sanatçının Pop Sanat’a katkısı bu eserler üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Çalışmada eserlerin incelenmesi sonucunda sanatçının entelektüel birikiminin ve çalışmalarındaki görsel zenginliğin, Pop Sanat anlayışındaki önemi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Hamilton’ın ayrıca popüler sanat anlayışı ile geçmişte yapılmış sanat eserlerini yeniden yorumlayarak göstermiş olduğu öznel duruşunu, klasik sanatı Pop Sanat’ın bakış açısından değerlendirmesi olarak tanımlamak mümkündür. İncelenen eserlerin analizleri ve yorumları sonucunda Richard Hamilton’ın eserlerinde kullanmış olduğu konular; tüm dünyayı ilgilendiren teknolojik, bilimsel, ekonomik ve kültürel sorunları içinde barındıran toplumsal mesajları olan ve tüm bunları sanatına başarıyla aktarabilen bir sanatçı olduğunu göstermektedir.

Tezimin her aşamasında bilgi ve deneyimleri ile bana yol göstererek ışık tutan, değerli zamanlarını benden esirgemeyerek, yüksek lisans eğitimim boyunca ilminden faydalandığım, insani ve ahlaki değerleri ile de kendilerini örnek aldığım, Doç. Dr. A. Şevki DUYMAZ ve Yrd. Doç. Dr. Evren YILMAZ hocalarıma teşekkür eder, şükranlarımı sunarım.

Tez çalışmam boyunca bilgilerini ve deneyimlerini benimle paylaşmaktan bir an olsun kaçınmayan, Doç. Dr. Yusuf KEŞ, Yrd. Doç. Dr. Süreyya EROĞLU ile çalışmanın sonuçlanmasında verdikleri katkılardan dolayı ve kendilerini tanımaktan onur duyduğum Yrd. Doç. Dr. Huriye ALTUNER ve Yrd. Doç. Dr. Orkun KOCABIYIK hocalarıma teşekkürlerimi sunarım.

Bu günlere gelmemde büyük pay sahibi olan babam H. Ahmet ÖZBULUR’a ve annem Hanım ÖZBULUR’a teşekkürlerimi sunar ve kardeş olmanın mutluluğunu ömrümün sonuna kadar yaşamaktan mutluluk duyacağım canımdan çok sevdiğim sevgili kardeşim Çiğdem ŞEN’e ve Hasan Şen’e tezime yapmış olduğu katkılardan dolayı ayrıca teşekkürlerimi sunarım.

Yaptığı en ufak işi sanata dönüştürmeyi başararak her defasına beni şaşırtmayı başaran, sanatını ve kendini geliştirmeye adeta adanmış olan kıymetli eşim ve aynı zamanda meslektaşım olan Uzm. Serdar DURAN’a tez aşamasında bana göstermiş olduğu sabır ve desteklerinden dolayı teşekkür ediyorum. İyi ki varsın.

Dost olmanın sorumluluk istediğini, dostluğun başın sıkışınca değil her zaman yanında olmak olduğunu hissettirerek beni bir an olsun yalnız bırakmayan, tez yazmam konusunda beni sürekli cesaretlendiren, tezimin yazım aşamasındaki maddi manevi katkılarından dolayı sevgili arkadaşlarım Öğr. Gör. Nilgün DOLMACI ve Yrd. Doç. Dr. Gülay BULGAN’a, kaynak bulmam konusunda yoğun iş temposuna rağmen ne zaman arasam bana vakit ayırarak yardımcı olan Kütüphane ve Dökümantasyon Daire Başkanı ve aynı zamanda yakın arkadaşım olan Uğur BULGAN’a, en kötü zamanlarımda dostluğunu esirgemeyerek beni yalnız bırakmayan, tezimin yazılması konusunda yardımlarını esirgemeyen kıymetli arkadaşım Yük. Mimar Caner ATASEVEN’e ve son olarak ta bu tez çalışması sırasında katkılarını esirgemeyen herkese sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

GİRİŞ

1. ARAŞTIRMANIN KONUSU

Pop Sanat Bağlamında Richard Hamilton konulu çalışmamızda popüler kültüre olan süreçte çeşitli kültür tanımlamaları ile karşılaşmaktadır. Tüm bu tanımlamalar Pop Sanat'ın iskeletinin oluşmasında önem arz etmektedir. Bunlardan en önemlisi kültür kavramıdır. Çünkü kültür nesilden nesile aktarılan maddi manevi değerlerin bütünü oluşturan bir kavramdır. Daha sonra Pop Sanat'ın oluşmasının en önemli kavram ise popüler kültürdür. Çünkü popüler kültür sanayileşmenin ve modernitenin bir araya gelmesi ve gelişmesi ile belli bir dönem için geçerli olan, hızlı üretilen ve hızlı tüketilen kültürel öğelerin gündelik yaşamın veya yaşam kültürünün belirlediği vasat, tek tipleşen yığınların oluşturduğu kültürdür. Popüler kültür kavramıyla birlikte insanlar, her türlü konudaki bilgiyi popüler sembol ve ikonlarla birlikte algılamakla kalmayıp onları ihtiyacı olsun olmasın tüketerek, 'kitle insanına' dönüşmektedirler. Bu yeni düzenin oluşmasındaki süreci hızlandıran en hızlı ve önemli etken ise özellikle kitle iletişim araçlarının yaygınlaştırıcı etkisidir.

Bu bağlamda popüler kültürü incelerken; kültürün popüler kültürün oluşmasındaki etkileri ile birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Bu anlamda popüler kültür, toplumsal yaşamın belirli bir alanını kısıtlamadan sanatı resim, heykel, edebiyat, müzik, tiyatro ve sinema gibi tüm alanları ile birlikte değerlendirerek, ortaya çıkan ortak kültürün zenginleşmesidir. Kültürü ise bu açıdan değerlendirdiğimizde, insanın hayatı boyunca kendisine ait olan tecrübe ve geçmişten gelen deneyimlerin bir araya gelmesi ve tüm bunları nesilden nesile aktarması olarak tanımlamak mümkündür. Üretimin var olduğu yerde ise sanat, edebiyat, müzik gibi alanlarda bireylerin üretimlerde bulunması kültürün bir parçası haline gelmesine de neden olacaktır. Bunlardan yola çıkıldığında insanın kendi üretimi, geçmişten aldığı, içinde var olduğu kültürel ortam ve öznel/bireysel düşüncesinin ve kültürünün ürünü olarak düşünülebilir.

Popüler kültürün oluştuğu bölgenin özelliklerine bağlı olarak sosyal, siyasal, ekonomik, teknolojik, etnik, dinsel, duygusal, sanatsal vb. gibi konularda farklı özellikleri bulunabilmektedir. Dolayısıyla popüler kültür, etkili olduğu toplumlarda belli bir zaman içerisinde üretim ve tüketim alışkanlıklarının oluşturduğu yapı olarak

değerlendirmek mümkündür. Popüler Sanat anlayışını değerlendirmiş olduğumuz bu çalışmada popüler kültür kavramını, belli zaman aralıklarında üretilip, kitle iletişim araçlarının varlığıyla hızlı bir yayılma gücüne ulaşarak, tüketim kültürünün etkisi ile de tüketilen bir sanat akımı olarak görülmektedir.

Yirminci yüzyılın sanat anlayışına baktığımızda, popüler kültürün etkisi ile meydana gelen gündelik yaşamın ve genelinde yaşamın ilerleyişini belirleyen liberal ekonomi politikalarının farklılaşması neticesinde meydana gelen popülerlik kriterini karşılayabilmek ve meydana gelen yeni yapıya uyum sağlayabilmek için kendisini yenilemek durumunda kaldığı görülmektedir. Bu da popüler sanat anlayışında eser veren sanatçıların, toplumsal farklılıkları görmezden gelerek kitlelerin ortak değerlerine eğilerek aynı payda da buluşabilecekleri konulara yer vermelerine sebep olmuştur. Böylece popüler kültür ile sıradan ürünler sanat eserlerinde yer almaya, halkın ortak payda da bulunduğu değerleri yansıtır hale gelmeye başlamış ve sonrasında onların birer tarihi anlama aracına (siyaseti, gelenekleri, sosyolojik yapıyı, insan doğasını...) dönüşmesine de zemin hazırlamıştır. Bu nedenle popüler kültürün ve sanat anlayışının incelenmesi sanat tarihi açısından da önem taşımaktadır.

2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Popüler kültürün sanat anlayışı ile ilgili bu çalışmada, popüler sanatın temsilcilerinden biri olan Richard Hamilton'ın sanat anlayışından yola çıkılarak, kitle ve tüketim kültürünün etkilerini, toplumsal yapıyı meydana getiren unsurların sanatı nasıl etkilediğini, kendinden önceki sanat eserlerinde pop ikonik unsurları çalışmalarında nasıl kullandığını, sanatçının eserleri üzerinden inceleyerek, üslup ve teknik özellikleri tespit edilerek yorumlanacaktır.

Hamilton kendisinden önceki sanat akımlarında yer almış olan eserleri hiçbir değişiklik yapmadan olduğu gibi kullanarak farklı tekniklerle (kolaj, serigraf vb.) yeniden kurgulamış ve bu anlamda birçok eser vermiştir. Sanatçının bu tarzlarda vermiş olduğu eserler ile geçmiş dönem sanat eserlerini tekrardan yorumlaması, üretimde bulunduğu eserlerin birer popüler tüketim nesnesi olarak sanata dönüşmesine ve sanatını meta olarak alınıp satılan bir anlayışa dönüştürmesine neden olmuştur.

Bu araştırma ile popüler kültürün sanat anlayışı ve “Pop Sanat”ın tüketilebilir bir sanata dönüşmesi Richard Hamilton örneği ile ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Sanatçının eserlerinde yaratmış olduğu popüler unsurların etkisi ile dönemin sanat anlayışının üslup özelliklerini anlamak ve anlatmak ayrıca hedeflenmiştir.

Bu araştırma ile popüler kültür sanat anlayışında var olan eksik ve yüzeysel bilgiler tespit edilerek, incelenen eserlerle Pop Sanat’ın kavramsal çerçevede daha detaylı araştırılması amaçlanmaktadır.

3. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI

Bu araştırma popüler kültür sanat anlayışı ve Pop Sanat incelenirken dönemin önemli sanatçılarından biri olan Richard Hamilton’ın eserleri temel alınarak araştırılmıştır.

Araştırmaya konu olan Richard Hamilton’ın popüler sanat anlayışı, gerek eserlerinin konuları gerekse uygulamış olduğu kolaj, ipek baskı teknikleri ile sanatın hızlı, seri ve sayıca fazla basım tekniklerinin olması Pop Sanat’ın tüketilebilir bir sanat olmasının nedenlerinden biri olması açısından önem arz etmektedir. Hamilton’ın eserleri dönemin sanat anlayışını anlama, toplum yapısını inceleme ve yorumlamasına olanak sağlaması açısından da önemlidir.

Araştırmanın evrenini, popüler sanat anlayışında eserler vermiş sanatçı ve eserleri ile Richard Hamilton’ın sanat anlayışı ve eserlerinin popüler olma durumlarının incelenmesi oluşturmaktadır.

Araştırmanın birinci bölümü, kuramsal çerçeve kapsamında değerlendirilmiştir. Bu kapsam doğrultusunda, birinci bölüm kültür ve popüler kültür kavramlarına giriş olma niteliği taşımaktadır. Kültürü tanımlarken salt sosyolojik açıdan değerlendirmedeği gibi popüler kültürün çatısını oluşturabilecek olan konulara yer verilmiştir. Bu bağlamda birinci bölümün tamamı evrensel, ulusal, kitle ve tüketim kültürleri gibi konuları kapsamaktadır. Ayrıca popüler kültürün, Pop Sanat ile direkt olan bağlarının neler olduğu hususundaki konular değerlendirilmektedir. İkinci bölümde, “Pop Sanat”ın sanat özellikleri yer almaktadır. Sanatın genel bakış açısı ile kültürel siyasi yapının sanata etkisi ve kendisinden önceki sanat anlayışında hangi sanat akımının etkisinde

kalmış olduğu konularına yer verilerek, İngiliz ve Amerikan Pop Sanat’ında görülen farklılıklar incelenmiştir. Popüler sanat anlayışının popüler kavramı çevresindeki durumu incelenmiştir. Bu bölümün içeriğı ise popüler kültürdeki pop olma kriterleri, inkonlaşma unsurları, Pop Sanat anlayışında yer alan gündelik yaşamın sıradanlığı ve tüketim nesnelerinin sanat eserine konu olması gibi konular incelenmiştir.

Üçüncü bölümde ise Richard Hamilton’ın hayatı, sanat anlayışı, kendinden önceki sanat anlayışı ile ilgili olan bağı, teknik uygulamaları, eserlerindeki pop ve ikonik olma durumları özellikle de kendisinden önceki sanat üretiminden etkilenerek sanat eserlerini yeni bir bağlamda yorumladığı örnek eserlerle birlikte değerlendirilmiştir.

Bu çalışmada Richard Hamilton dışında yer alan diğer “Pop Sanat” sanatçılarının yaklaşık önemli sayıda sanat eserine ulaşılmıştır. Pop Sanat anlayışı içinde yer alan bu eserler, Pop Sanat’ın anlaşılması açısından ve Richard Hamilton’nın eserlerinin farklılığını vurgulayarak niceliksel bir durumu ortaya çıkarmak açısından önem arz etmektedir.

Richard Hamilton’ın ise, önemli olan birçok eserine ulaşılmıştır. Bu eserlerin bir kısmını popüler sanatta görmüş olduğumuz tekrar eserleri oluşturmaktadır. Özellikle Richard Hamilton’ın üçüncü bölümde yer alan kendisinden önceki sanat anlayışının etkileri ile yapmış olduğu eserler değerlendirilirken, (bkz. bölüm 3.4) başka sanatçıların eserlerinden almış olduğu parçaları olduğu gibi olarak kendi eserinde yeniden yorumlayarak sanata olan katkısı detaylıca incelenmiştir.

4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu araştırmanın ile Pop Sanat anlayışı kapsamında Richard Hamilton’ın sanat eserleri incelenirken daha fazla örnek esere ulaşıp, sanat akımını daha detaylı inceleme fırsatı yakalanmıştır. Pop Sanat anlayışı kavramının açıklanması ve bu sanat anlayışında verilen eserlerin kendisinden sonraki sanat anlayışına etkisinin değerlendirilmesi, teknik uygulamalar açısından meydana gelen gelişmelerin tespit edilmesi, tüketim kültürü ve kitle kültürü açısından meydana gelen sanat anlayışının reklam pazarını etkilemesi sonucu oluşan etkinin değerlendirilmesi, alt kültür ve üst kültür karmaşasında meydana

gelen bakış açılarındaki farklılıkların gözlenmesi, kitle iletişim araçlarının dönemin sanat akımına etkisi, kadının metalaştırılması ile ilgili konuların anlaşılması açısından çalışma önem arz etmektedir.

Pop Sanat'ı anlama konusunda yer verilen kavramsal veriler neticesinde dönemin en önemli sanatçılarından biri olan Richard Hamilton'ın eserleri üzerinden Pop Sanat anlayışı detaylandırılmıştır. Hamilton'ın gündelik yaşamın sıradan konuları ile popüler tüketim nesnelerini eserlerinde kullanarak onları sanata dönüştürüp üretimde bulunması, sanatını meta olarak alınıp satılan bir sanat anlayışına dönüştürmüş olduğunu ve bu anlamda üretimlerde bulunarak eserler verdiğini söylemek mümkündür. Sanatçının çalışmaları incelendiği zaman Pop Sanat tüketim kültürünü ve dönemin tüketim nesnelerini her ne kadar kabullenmiş ve kitlelere hızlı yaymak olarak değerlendirmiş ise de aslında tüketim kültürüne ait tepkisel bir bakış açısı da getirdiğini ortaya çıkmaktadır. Sanatçının bu tepkiselliğini anlamak açısından çalışma önem arz etmektedir.

Şimdiye kadar yapılan tüm araştırma süresinde, ulaşılan bilimsel verilere dayanarak Pop Sanat anlayışının kendisinden önce var olan sanat akımlarından ne derece etkisi altında kaldığı ve kendisinden sonra gelen sanat akımlarını ise nasıl etkide bulunduğu tüm üslup özellikleri açısından ele alınması açısından önemlidir.

Dolayısıyla Pop Sanat anlayışının başladığı ülkelerde tespit edilen bu sanat eserlerinin yardımı ile incelenmesi sonucunda içinde bulundukları sosyo-kültürel yapılarını anlama imkanı yakalanmış ve kültürlerin farklılıklarının nedenleri araştırılmıştır.

5. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Araştırmada “literatür tarama” yöntemi kullanılmıştır. Bu bağlamda araştırmanın kavramsal açısından değerlendirme yapılabilmesi için araştırmaya kaynak ve literatür oluşturacak önemli kitap isimleri aşağıda belirtilmiştir. Sanatçıların eserlerine ulaşma konusundaki bilgiler de kapsamlı bir şekilde dile getirilmektedir.

“Pop Sanat Bağlamında Richard Hamilton Örneği” konulu araştırma, üç aşamada toplanan bilgilerin değerlendirilmesi ışığında sonucu oluşturulmuştur.

İlk aşamada, bu konudaki ilgili tezler, kitaplar, e-kitaplar, makaleler taranarak öncelikle tez araştırmasında adı geçen sanatçılar ve eserleri tespit edilmiştir.

İkinci aşamada, kaynaklardan tespit edilen tüm sanatçıların eserlerinden oluşan bir kataloglama araştırmasına yer verilerek, sanatçı ile özdeşleşmiş olan eserlerin yer verilmesine özen gösterilmiştir.

Popüler sanat bağlamında önde gelen sanatçılardan Andy Warhol'un dört yüz doksan dokuz eserine, Mel Ramos'un üç yüz doksan yedi eserine, James Rosenquist'in iki yüz iki eserine, Roy Lichtenstein'in yüz yetmiş iki eserine, Claes Oldenburg'un yüz elli altı eserine, Tom Wesselmann'ın yüz on altı eserine, Robert Rauschenberg'in doksan iki eserine, Peter Phillips'in seksen altı eserine, Jasper Johns'un seksen üç eserine, David Hockney'in yetmiş altı eserine, Peter Blake'nin atmış sekiz eserine, Edward Ruscha'nın atmış iki eserine, Eduardo Paolozzi'nin elli altı eserine, Ronald Brooks Kitaj'ın elli altı eserine, Allen Jones'in elli üç eserine ulaşılmış ve çalışmanın üçüncü bölümünü oluşturan Richard Hamilton'ın ise iki yüz yirmi beş eserine ulaşılarak bir kataloglama sistemi oluşturulmuştur. Hamilton'ın eserlerinden aynı konuyu farklı teknikler ile uygulamış olduğu seri olarak yapmış olduğu eserleri ile birlikte toplamda yüz kırk dokuz eser incelenmiştir.

Üçüncü aşamada, tüm verilerin toplanması ile eserler incelenmiş, üslup özellikleri araştırılarak yorumlanması üzerinde durulmuştur.

Popüler kültür ve sanat anlayışı başlığı altında çalışılan konu ile ilgili yayınlanmış tez, kitap, e-kitap ve makaleler önemli ölçüde toplanmıştır.

Bu çalışmada Richard Hamilton'ın eserleri ve kendisinden önceki sanat akımlarında ortaya konulmuş olan eserlerden yorumlayarak kullandığı pop ikonik unsurlar incelenmiştir.

Araştırmaya yurt dışında bulunan müzeler, eserlere ulaşma ve teknik özelliklerini belirleme açısından önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Araştırmada adı geçen en önemli müzeler; New York Modern Sanat Müzesi/ New York, Uffizi Galerisi/Floransa, Louvre Müzesi/Paris, Ulusal Modern Sanat Müzesi/Paris, Metropolitan Müzesi/New York, Tate Galerisi/İngiltere, Van Der Heydt Müzesi/Wuppertal, Almanya, San Francisco Modern Sanat Müzesi (SFMOMA)/California, Ludwig Müzesi/Köln, Almanya, Modern Sanat

Müzesi/Frankfurt, Almanya, Modern Sanat Müzesi/Londra, Pallant Galerisi/United Kingdom, Walker Resim Galerisi, Uluslararası Liverpool Müzesi/İngiltere, Richard Feigen Galerisi/New York, ABD, Neue Galerisi, Ludwig Koleksiyonu/Berlin, Almanya, Stockholm Modern Sanat Müzesi/İsveç, Çağdaş Sanat Müzesi/Los Angeles, ABD, Ro Galerisi/İzlanda/Norveç, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi/ABD, Hood Sanat Müzesi/Yeni Hampshire, ABD, Brook Galerisi/İngiltere, Philadelphia Sanat Müzesi/Philadelphia, ABD, Sanat Akademisi Galerisi/Venedik, İtalya, Uluslararası Resim Galeri/ Londra, İngiltere, Uluslararası Avusturalya Müzesi/ Avusturalya, Doğal Tarih Müzesi/Darmstadt, Almanya, San Marco Manastırı/ Floransa, İtalya, Eski Ustalar Galerisi/Dresden, Almanya, Orsay Müzesi/Paris, Prado Müzesi/Madrid, Solomon R. Guggenheim Müzesi/New York, Pinakothek Modern Sanat Müzesi/Münih, Amsterdam Stedelijk Müzesi/Amsterdam, Kent Müzesi/Lahey, Hollanda ve özel koleksiyon eserleri resmi sitelerinden alınarak tez içinde kullanılması açısından önemli kaynak oluşturmuştur.

Araştırma ile ilgili diğer önemli kaynaklardan birkaçı şu şekildedir.

Lucy R. Lippard'ın *Pop Art* (1967) adlı eseri popüler sanatın başlangıç yıllarından itibaren etkin olduğu dönemlerde yaşanmış olayların sanata etkilerini, dönemin sanatçılarını ve eserlerini detaylıca inceleyen temel kaynaktır.

Tilman Osterwold'un *Pop Art* (2007) adlı eserinde ise popüler kültür ve tüketim kültürünün yaratmış olduğu etkileri eserler üzerinden detaylandırılarak, popüler sanatın önde gelen temsilcilerini ele aldığı kapsamlı bir kaynaktır.

Klaus Honnef'un *Pop Art* (2004) adlı eseri popüler sanat üslubunda çalışmış birçok sanatçının eserlerinin yorumlanarak, teknik özellikleri ile birlikte detaylı olarak tartışılmış olduğu bir kaynaktır.

Norbert Lynton'un *Modern Sanatın Öyküsü* (1991) adlı eserinde modern sanat ile ilgili bilgiler kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır.

Ahu Antmen'in *Yirminci Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar* (2008) adlı eserinde yirminci yüzyılda meydana gelmiş sanat anlayışının temel bilgilerine detaylı bir şekilde yer verilmiştir.

John Fiske'nin *Popüler Kültürü Anlamak* (2012) adlı eserinde kapitalist toplumlardaki popüler kültür üzerine bir kuram geliştirmeye çalışarak, kuramlardan okumalara doğru ilerleyerek popüler kültürü açıklayan kaynaklardan biridir.

Herbert J. Gans'ın *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür* (2005) adlı eseri ise popüler kültür ile üst kültürün, Amerikan toplumundaki yerinin sosyolojik açıdan inceleyen bir çalışmadır.

Pierre'nin editörlüğünü yapmış olduğu *Modernizmin Serüveni* (2000) adlı manifesto derlemesinde yaklaşık yüz elli yıllık bir zaman diliminde üretilmiş olan tüm sanat akımlarında görülen temel sanat eserlerin yer aldığı kapsamlı bir eserdir. Birbirinden etkilenmiş temel eser ve metinleri bir araya getirilerek derlenmiş olan bu kaynakta, popüler kültür sanat anlayışına kavramsal bir değerlendirmede bulunmuştur.

Jean Baudrillard'ın *Tüketim Toplumu* (1970) adlı eseri ise tüketim olgusunun, insanların doğal ihtiyaçlarından kaynaklanıp kaynaklanmadığını sorgulayıp, tüketimin yaygınlaşması ile sınıf farklarının meydana gelip gelmediğini irdeleyerek, kuramsal zeminde meydana gelen günlük aktivitelerden, reklam ve popüler sanata kadar her türlü detayı içinde barındıran hatta bireylerin dinlenme biçimlerine kadar tüm yönleriyle tüketim toplumunu çözümleyen kapsamlı bir kitaptır.

6. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI ve VARSAYIMLAR

Pop Sanat'ta Richard Hamilton'ın bilinen en önemli eseri olan, *Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?* konulu kolaj çalışması birçok sanatçı ve eleştirmen tarafından Pop Sanat olarak kabul gören ilk önemli eser olma özelliği taşımaktadır. Bu çalışmada Richard Hamilton'ı ele almamızın en önemli sebebi ise Pop Sanat sanatçılarının ilk sanatçıları arasında yer alması ve sanat anlayışında yer vermiş olduğu eserlerin kendisinden önceki sanat anlayışını hiçbir farklılaşmaya gitmeden yeniden farklı uygulamalar ile yorumlamaya çalışmasının nedenlerini araştırmak açısından önem arz etmektedir. Bu bağlamda sanatçının eserlerinde kullanmış olduğu eski dönem eser parçaları ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Her bir parçanın hangi sanatçıya hangi döneme ait olduğu araştırılarak Hamilton'ın bu parçaları eserlerinde niçin kullanmış olduğu anlaşılmaya çalışılmıştır.

Bu anlamda yapılan incelemeler sonucunda Hamilton'ın farklı teknikler uygulayarak (kolaj, ipek baskı ve bilgisayar destekli programlar) eserleri bir araya getirmiş olduğu ortaya çıkmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ve KURAMSAL ÇERÇEVE: KÜLTÜR ve POPÜLER KÜLTÜRE GİRİŞ

1. KÜLTÜR KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ

1.1. Kültür Nedir?

Kültür sözcüğünün yerli ve yabancı literatürde pek çok tanımı yapılmıştır. Antropolojik, sosyo-ekonomik, bilimsel, teknik ve sanatsal açılardan ele alındığında kültürün anlam yelpazesi dikkat çekecek kadar geniştir. Günümüzde üzerinde hemen herkesin uzlaştığı kesin bir tanımı ise halen yapılmamış bir kavramdır.

TDK'nın tanımına göre kültür, tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünüdür (tdk.gov.tr., er. tar.: 19.08.2015).

Doğan Özlem'in aktardığı gibi kültür kavramı, Latince 'Cultura' fiilinin kökünden oluşmaktadır. 'Colere' işlemek, düzenlemek, yetiştirmek, inşa etmek, onarmak, özen göstermek, bakım ve ekip iyileştirmek, biçmek, eğitmek vb. kavramların hepsini içerisinde barındırmaktadır (Özlem, 2000: 141).

Peter Burke, *Kültür Tarihi* kitabında antropolog Edward Tylor'ın etnografik anlamdaki en geniş kültür tanımına yer vermiştir. Tylor'a göre kültür "belirli bir topluluğun bir parçası olarak insanın edindiği sanat, ahlak, inanç, bilgi, yasa, görenek veya herhangi bir yetenek ile alışkanlığı içinde barındıran karmaşık bir bütündür" (Burke, 2006: 15).

İbrahim Aslanoğlu ise kültürü, toplum kültürü veya yaşanan dünya kültürü olarak ele alarak, toplumun konuşma dili, yazı dili, sanatı (müzik, resim, oyun, heykel, mimari, edebiyat) gelenek ve görenekleri, bilimi, felsefesi, inançları, ahlaki ve hukuk anlayışı, ekonomik yapısı, şekilleri, sembolleri gibi olguları bir arada tutan yaşam tarzı olarak genellemektedir (Arslanoğlu, 2000: 9).

Tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere kültürün maddi ve manevi yönleri vardır. Bu bağlamda, Arslanoğlu, önemli bir Türk sosyoloji uzmanı olan '*Ziya Gökalp*'in kültür kavramının '*hars*' kelimesi ile birlikte kullandığını ve '*kültürün millilik*' anlamı üzerinde durduğunu dile getirmektedir. Gökalp '*kültürün milletin öz malı*', medeniyetin ise '*insanlığın (dünya uluslarının) ortak malı*' olduğuna inanır (Gökalp, 1995: 11). Bu bağlamda Gökalp'in, kültürün milli olmasının yanı sıra, medeniyetin ise evrensel nitelikte olması gerekliliği üzerinde durmaktadır diyebiliriz.

Esin Oğuz'a göre tarihsel süreçte kültür kavramının üç farklı anlamda kullanıldığı görülmektedir. On yedinci yüzyıldan itibaren ilk olarak manevi, estetik ve zihinsel gelişime ilişkin genel süreci anlatan toplumun yaşam biçimi olarak algılanan kültür, ikinci anlamda bireyin, toplulukların ya da toplumun yaşam biçimini anlatan kavram olarak değinilmiş, üçüncü olarak ise düşünsel ve sanatsal etkinliğin ürünleri anlamında kullanılmıştır. Üçüncü kavramsal tanımlamanın, birinci tanımlamanın bir uygulaması olduğu ve sanatsal ürünlerin zihinsel, düşünsel, estetik ve manevi gelişimin sonuçları olduğu ileri sürülmektedir (Oğuz, 2011: 128). Bu bağlamda, kültürün meydana gelmesindeki en önemli etken ise insanın insan ile, insanın eşya ile ve insanın doğa ile birlikte olan ilişkileri olduğunu söyleyebiliriz.

Arslan, kültürü var edenin ya da oluşturucusunun insan olduğunu dile getirerek, insanın, kültürü yalnızca yaratmakla kalmadığı gibi, yeni kuşaklara taşıyarak onu yaşatmaya devam ettiğini savunmaktadır. Kültür böylece donuklaşmış katı, statik bir karakterden çıkıp dinamik bir niteliğe bürünmektedir. Toplumsallaşma olarak nitelendirilen bu durum süreç sayesinde gerçekleşmektedir. Kültür açısından meydana gelen bu süreç ise bir toplumun kendi kültürünü üyelerine aktarması olarak tanımlanmaktadır. Toplumsallaşma veya eğitim olarak adlandırılan bu süreç, kültürün ana çatısı ele alındığında kültürlenme sürecini meydana getirdiği görülmektedir. Süreçlerle meydana gelen toplumların varlığı açısından olduğu kadar sürekliliği açısından da hayati önem taşımaktadır (Arslan, 2004: 9-10).

Kültürü, toplumun yaratmış olduğu tüm değerler toplamının bütünü olarak değerlendirebiliriz. Çünkü insan doğumdan ölüme kadar toplumun yaratmış olduğu bir grup içinde yaşamını sürdürmektedir. Örneğin yeni doğan bir çocuğun yemesini ve içmesini, giyinip kuşanmasını, dilini, dinini, sosyal çevreyle ilişki kurmasını, çevresini,

sınırlarını ve değerlerini, kültürün meydana getirmiş olduğu sınırlar sayesinde meydana gelen iletişim ile etkileşim içerisine girerek öğrenilmiş olduğu görülmektedir. Tam bu noktadan bakıldığında kültürü toplum içerisinde yaşam süren bireylerin çocukluktan yaşlılığa kadar geçen süreç içinde bütün öğrendiklerini ve paylaştıklarını içine alan bir süreç içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla kültür doğumdan itibaren gelen kalıtsal bir takım nitelik değil, daha sonradan bireye kazandırılan ve öğrenilmesi sağlanan nitelikler bütünüdür. Toplumun içerisine yeni katılan her birey tüm bunları öğrenerek hem kendisinin gelişmesine hem de toplumun gelişmesine katkıda bulunmaktadır.

Toplumsal yaşam içerisinde ise kültürün, belirli bir alana göre (edebiyat, müzik, sanat...) sınıflandırılmış kalıplar içinde değerlendirilmemesi gerekmektedir. Hasan Hüseyin Özkan'a göre, oluşan tüm farklılıkların insanlara belirli mekan, zaman ve şartlarda kendilerinin var oluşlarını yenileyerek üretmelerine de olanak sağlamaktadır (Özkan, 2006: 28-29). Kültürü, bu anlamda belirli bir topluluğun, bir süreç diliminde veya şartta üretme biçimlerinde görmüş olduğumuz kişilikleri olarak nitelendirmek mümkündür.

Geert Hofstede'ye göre toplumsallaşma süreci içerisinde kültürün temelleri insan aklının en derininde yer almaktadır (Hofstede, 1984: 82). Bu var olan değerler, sert bir şekilde ve farkında olmadan çocukluk yılları ile birlikte kişilerin zihnine yavaş yavaş yerleşir. Bu yerleşimin kaynağını, bireyin kendi çevresinde yetiştiği ve hayat tecrübesini kazandığı sosyal çevre oluşturmaktadır (Hofstede, 1991: 4). Bir başka deyişle sosyal çevre içerisinde meydana gelen kültür, oynadığımız sosyal bir oyunun yazılı olmayan kuralları ile birlikte şekillenmeye başlamıştır.

İnsanların meydana getirdikleri kuşaklar, kendilerinden önceki nesilden devraldıkları toplumun kültürünün önce korunması ve yaşatılması, daha sonra geliştirerek kendilerinden sonraki nesillere aktarılması ile yükümlüdür. Başlayan, gelişen, devam eden bu zincirleme tepkimeler bütünü, kültürlerin evrilmesine neden olmaktadır. Tüm bu reaksiyonların sürekliliği ve kalıcılığı ile toplumlar, kültürler, doğal olarak da uluslar, devletler ayakta kalmaktadırlar. Bu bağlamda kültür, toplumların omurgasını oluşturmaktadır.

1.2. Modern Çağ İle Gelişen Kültür Kavramları

Kültür kavramını daha iyi anlamak için, taşıyıcısı olduğu egemenlik alanına bakarak onları sınıflandırıp sınırlarını belirlemek gerekmektedir. Bu kültür kavramları arası yer alan anlam aktarmalarını kavramak açısından son derece önem arz etmektedir. Sıtkı Erinç'e göre, böyle bir ölçüt kullanıldığında, dört tür kültür kavramı ortaya çıkmaktadır. Bireysel kültür, Yöresel (Bölgesel) kültür, Ulusal kültür ve Evrensel kültürdür (Erinç, 2005: 25). Bireysel kültür haricindeki tüm bu sınıflamaların tanımlamaları anlam olarak gittikçe genişleyen grupları temsil etmeye başladığı görülmektedir.

1.2.1. Evrensel Kültür ve Ulusal Kültür

Ulusal kültür kısaca bir milletin kültürü olarak tanımlanabilir. Tdk tanımına göre ulusal kültür kavramı; *“Bir toplumda, halk kültürüyle seçkin kültürünün birlikte oluşturdukları ortak kültür düzeni”* olarak yazılmıştır. Ulusal kültür, ülke sınırları içinde yaşayan bireylerin bütünlük ve birliktelik ilkesinden yola çıkarak meydana getirdiği bir kavram olarak tanımlanabilir. Bu kavrama bakıldığında alt kültürü ve üst kültürü içinde barındırarak hepsini kapsayan bir yapı olduğu görülmektedir.

Yöresel kültür, ulus ve ülke ölçeğinden daha küçük insan topluluğu ve coğrafya tarafından üretilen kültürdür (Kongar, 1989: 33). Erinç'e göre, ulusal kültür kavramında meydana gelen çeşitlilikler tarihi katmanları meydana getirirken yöresel farklılık ve seslilikleri de içerisinde barındırmaktadır. Ulusal kültür, yöresel kültürler toplamından daha büyük olduğu için, bütünlük açısından önem arz etmektedir. Yoksa çok fazla türlü-çeşitli olmak hedef alınan değer değildir (Erinç, 2005: 28).

Birçok paradigmanın oluştuğu bu tanımlamalarda, ulusal kültürün meydana gelmesinin ana nedenlerinden birincisini, çoğunluğun meydana getirmiş olduğu herkes tarafından kabul gören değerler olarak, ikincisini de yukarıda yer alan kültür tanımlamasında da belirtildiği üzere, nesilden nesile aktararak oluşan bir zincir olarak söylemek mümkündür. Bunu sağlayacak olan en önemli faktör ise insandır. Çünkü insan geçmiş ile gelecek arasında bir köprü niteliği taşımaktadır. Tam bu noktada Sıtkı M. Erinç *Kültür sanat ve Sanat kültür* kitabında şunları dile getirmiştir:

Ulusal kültürlerden hangisi insana daha çok değer veriyorsa ve insanı öne çıkarıyorsa o, diğerlerine oranla daha çağdaştır ve çağcıldır. Ulusal kültür, her toplum için övünç kaynağıdır. Tarihsel birikim, köklülük bir kültürün zenginliği ve kıvanç nedenidir. Ama geçmiş tek başına, sadece geçmiş olarak bir anlam taşır. Kültürde ölçüt insan olduğu için geçmişle birlikte bugünü de hesaba katılmak zorundadır. Dünyü ortaya koymak, bugünü örtmek ya da bugüne kılıf hazırlamak anlamına gelirse, uluslararası düzeyde ya geri kalmışlığı (tarihinin bir diliminde sıkışıp kalmışlığı) ya da başka ülkelerin kültürü altında ezilmişliği gösterir (...) (Erinç, 2005: 29).

Evrensel kültür ise, kök olarak daha çok bireysel veya alt/üst kültürlerle dayansa da, evrensel kültürün ölçütü, nereden geldiği, nereye ait olduğundan çok zaman ve mekân farkı gözetmeksizin tüm insanlık için olup olmadığıdır. Evrensel kültür sadece insanlığı hedeflemektedir. Bu bağlamda, en kısa tanımıyla evrensel kültür tüm insanlığa mal olmuş kültürdür.

İnsanlığa mâl olmuş kültür olan evrensel kültür, kapitalizmin hız kazanmasıyla meydana gelen ulus kavramının, ürünü olan kültür ile birlikte ulusal kültür olarak tanımlanmaktadır (Kongar, 1989: 13). Tam bu noktada Gökalp ulusal olanın kültür, evrensel olanın ise uygarlık olduğunu dile getirerek bu durumu şöyle ifade eder: *“Kültür, yalnız bir ulusun din, ahlak, hukuk, us, estetik, dil, iktisat, felsefe ve fenle ilgili yaşayışlarının uyumlu bir toplamıdır; aynı gelişmişlik düzeyinde bulunan birçok ulusların toplumsal yaşayışlarının ortak bir toplamı ise uygarlıktır”* (Gökalp, 1997: 25). Ozankaya, Gökalp ile bu noktada aynı fikirleri paylaşırken “uygar toplum, aynı zamanda ulusal bir toplum olduğunu dile getirmektedir (Ozankaya, 1992: 213). Kongar’a göre ulusal kültürü evrensel kültürden ayıran sebepler, coğrafi alanlar, tarihsel dönemler, etnik farklılıklardır (Kongar, 1989: 33).

Müslim Akdemir’e göre, evrensel kültürün tanımlarına bakıldığında, küreselleşme olgusunu akla getiriyormuş gibi görünse de, bunlar birbirleri ile karıştırılmamalıdır. Küreselleşme kavramı içerisinde kültürel unsurların yaratmış olduğu olgular kimlik sorununa dönüşürken, birbirleriyle çakışır gibi görünen iki kavramı ortaya çıkarmaktadır. Bunlardan birincisi “evrensellik ilkesini” öne çıkaran kültürel türdeşlik diğeri ise çeşitlilikleri korumayı amaç edinen “çok kültürlülük” yani

uyum sağlayan ama asimile olamayan, fakat makul bir şekilde kapsayıcı kùltürlerin çoğulcu yanlarının ağır basmasıdır (Akdemir, 2004: 8).

Baudrillard Hall *Tam Ekran* adlı kitabında evrensel kùltür ile küreselleşme olgusu arasında da homojen bir etki olduğuna inanmaktadır. Bu noktada Akdemir ile aynı görüşü paylaşmaktadır. Hall, Evrensellik ile küreselliğin arasında ayırım yapılmasında tek düzeliğin sıradanlık özelliğine vurgu yaparak iki kavramı da olumsuzlaştırmaktadır. Hall'a göre küreselleşme "teknolojinin, pazarın, turizmin, iletişimin dünya çapında kılınmasıdır". Evrensellik de "değerlerin, insan haklarının, özgürlüklerin, kùltürün, demokrasinin evrensel kılınmasıdır". "Evrensel olma özgünlüklerin meydana getirdiği, dünyadaki farklılıkların kùltür içerisinde birleştirilmesi ve yaşatılma çabası bütünüdür". Oysa küreselleşme değerleri ve çeşitlilikleri ortadan yok ederek "duyarsız bir kùltüre, bir kùltür yokluğuna" neden olmuş ve meydana gelebilecek herhangi tepkisel bir direnişle karşılanmasına zemin hazırlanmış olunmaktadır (Hall, 2002: 119-123).

1.2.2. Alt Kùltür ve Üst Kùltür

Herbert Gans' göre Almanca orijinalindeki kùltür "massen" kavramı çoğunlukla kùltür ve kitle kùltürü olarak çevrilirler. "masse" ya da "mass" (kitle) kavramı Avrupa'da, yoksul eğitim görmemiş sınıfları ayırt etmek için daha çok eski siyaset bilimi ve sosyoloji alanlarında kullanılan bir terimidir. Genellikle küçültücü bir ses tonunda kullanılmasından dolayı, Gans'a göre tarafsız olan popüler kùltür kavramı içerisinde kullanılmaktadır (Gans, 2005: 20).

Alt kùltürün kaynağının kabaca insanların hayat gereksinimin belirlediği bir öznel evren olan yaşam dünyası içinde gerçekteşen konuları kapsadığı düşünöldüğü (anavatan, ırk, ekonomik sınıf ve cinsiyet vb.) ve buna paralel olarak gelişen alt kùltürü belirleyen unsurları genellikle estetik, dini, mesleki, siyasi ve cinsel tercihlere bakış açılarının meydana getirdiği görölmektedir. Bu da alt kùltürün direkt olarak bireyin kendi öznel yaşamı içinde gerçekteşen olaylar bütünü olarak değerlendirilmesine sebep olmaktadır.

Alt kùltür sınıfını genellikle nitelikli ve yarı nitelikli fabrika ve hizmet sektörü işçileriyle, yarı nitelikli masa başı memurları yani akademik olmayan lise dengi eğitim

görmüş, çoğunlukla da ilk öğretim eğitiminden sonra okulu bırakmış olan kişiler oluşturmaktadır. Bu sınıflara dahil olan, alt kültür içinde yaşayan insanlar, toplumun reel yaşamına aktif olarak katıldıkları alanlarda ve zamanlarda, birer hegemonya haline dönüşerek sistem içerisindeki yaşanan üstünlük sonucu sıradan gündelik yaşamlarını daha rahat sürdürmektedirler.

Üst kültür, bu kültürü diğer kültür gruplarından farklı kılan özelliği yaratıcılar ve eleştirilenler tarafından eş zamanlı bir şekilde yönetiliyor olması ve bu kültür içinde var olan grupların çoğunun yaratıcıların ölçütlerini ve yaklaşımlarını uygun bulmalarıdır. Bu ciddi yazarların, sanatçıların ve benzerlerinin kültürüdür dolayısıyla kamusu da hatırı sayılır oranda yaratıcı içerir (Gans, 2005: 110).

Erdoğan ve Alemdar'ın belirttiği gibi, üst kültür seçkinler sınıfının yaratmış olduğu kültürüdür. Geçmişin üst kültür ürünlerini içeren, keşfedici, yaratıcı geleceğe dönük bir kültürdür. Tiyatro, bale, kalsik müzik, güzel sanatlar, şiir gibi (...) üst kültürün üretimi, üst kültüre dahil olanlar ve onlar için çalışanlar tarafından sağlanmaktadır (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 44).

Gans'a göre, üst kültür sisteminde yer alan insan profiline baktığımızda karşımıza iki tür çıkmaktadır. Birincisi, kendi özgünlüğü olmadığı halde kültüre özgün bakış açısı ile yaklaşan özgünlük eğilimli olan kişiler, ikincisi ise tıpkı öteki kültürlerdeki insanlar gibi üst kültüre katılan, kendileri özgün olan yöntemleri ya da özgün olmanın getirdiği sorunlardan çok yaratıcı ürünlerle ilgilenen kullanıcı eğilimli olanlardır. Bu grupların hemen hepsi iyi eğitim görmüş, üst veya üst -orta sınıf kapsamında, bir mesleğe sahip ya da akademik görev yapmış kişilerden oluşmaktadır. Bu iki sınıfı oluşturan kişiler arasında farklılık kültür öğelerine verdikleri önem ve kültür ürünlerinin yapılmasına gösterdikleri özenden kaynaklıdır. Çeşitli öğelere verilen görelî önem zaman içinde değişse bile biçim, malzeme, yöntem, açık içerik, örtülü simgelem yani ifade içerisinde yer almayan fakat cümlelerin diğer yargılarında gizlenmiş simgelerin olduğu konuların arasındaki ilişkileri hep titizlikle ele alırlar (Gans, 2005: 111-112). Bundan yola çıkarak, üst kültür ve diğer kültür basamakları bir arada ele alındığında kategorilerinin oluşmasındaki en büyük neden, kendi içerisinde meydana gelen beğeni kültürünün yaratmış olduğu etkiler olarak söylemek mümkündür. Bu

bağlamda değerlendirilen her şey beraberinde çeşitli ölçütleri meydana getirir ki estetik değer yargısı bunların başında gelmektedir.

Aristoteles sınıflı bir toplum yapısının oluşması konusunda yurttaşlar ile köleler için yapılan sanatın da farklılığını savunmuş hatta sanat için duyulan hazzın bile birbirinden farklı olduğunu vurgulayarak meydana gelen bu farklılığın temelini de alınan farklı eğitimlerden kaynaklandığını ileri sürmüştür. Aslında Aristoteles bu açıklamalarıyla özgür vatandaşlarla, alt seviyede işlerde çalışan bireylerin aynı kültür etkinliklerde katılamayacağına dikkat çekmiştir. Aristoteles “*Poetika*” adlı eserinde, ‘*müzik eğitimi sorununu*’ konuşulurken sınıf farklılıkları konusuna da değinmiş ve üst kültüre ait müziğin alt sınıf işlerde çalışan insanlar tarafından algılanmasının zor olduğunu söyleyerek, alt sınıf üyelerinin kendilerine göre daha eğlendirici ve anlaşılır bir müziğin dinlenilmesi ve bu türünde herkes tarafından iyi karşılanması gerekli olduğunu söylemiştir (Aristoteles; 2007:11).

Toplumun üst kültüre mensup olmayan kesimini büyük bir kitle olarak değerlendirmek kendi içinde oluşan sınıfsal katmanları görmezden gelmek olur. Söz konusu terimlere yönelik yapılan tanımlamalar ışığında alt kültürü, üst kültürü de içine alarak değerlendirdiğimizde birçok kültür kavramının meydana geldiği görülecektir.

1.2.3. Kitle Kültürü

Halkın meydana getirmiş olduğu kalabalıklar beraberinde kitle toplumunun meydana gelmesini sağlayarak kitle kültürünün oluşmasında da kilit nokta olma görevini üstlenmişlerdir.

Kitle kavramı, Amerikan sosyolojisinin fizik biliminde 1950’li yıllarda ödünç aldığı “*kütle*” (Mass) kelimesi ile sosyal sınıf gibi kavramlardan farklı anlaşılmasına rağmen “*ayak takımı*” kelimesini anlatmak için daha yakın olan irrasyonelliği çağrıştırmak amacıyla kullanılan “*Mob*” kavramının bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır. Kitle kelimesi Marksist literatürün kullanmış olduğu anlamda ise, halkın devamı veya uzantısı olarak da anlaşılmaktadır (Tuncay, 2003: 10). Bu bağlamda kitle kültürünü, kitle toplumuyla ilintilendirerek, geniş halk kitlelerine yayılan bir kavram olarak tanımlayabiliriz.

Erol Mutlu ise *İletişim Sözlüğü*’nde kitle toplumunu, “kitleleşmiş insanların oluşturduğu, insanlar arasındaki başlıca ilişki biçiminin kitle iletişim araçlarıyla gerçekleştiği modern toplumsal formasyonu dile getirmek için kullanılan bir nitelemedir” şeklinde tanımlamıştır (Mutlu, 1995: 213).

On beşinci yüzyıldan itibaren matbaada meydana gelen gelişmelerle materyallerin işlevinin artarak ivme kazanması, basılı ve yazılı iletişim ile yazılı ve sözlü kültürün beraberliğini sağlamış ve kitlelerin hızlı bir şekilde bir araya gelmesinde büyük etkiye sahip olmuştur. Fransız İhtilali’nden sonra Rönesans ile birlikte ‘Yeni Çağ’ın başlamasıyla birlikte, iletişim şeklinin matbaa teknolojilerine dayalı basılı kültür yapısına dönüşmesi, Avrupa’da başlayıp tüm dünyayı etkisi altına alan kitlesel bir niteliğe dönüşmeye başlamıştır. Günümüz toplumlarında geçerli olan elektronik medyanın iletişim dünyasına yön verdiği toplumlarda kabul edilen kültür kavramı artık ‘medya kültürü’ veya ‘kitle kültürü’ tanımlamalarıyla literatüre girmeye başlamıştır (Batur, 2004: 820). Sanayi toplumunun sağlamış olduğu kentleşme sorunu da bir araya geldiğinde teknolojik gelişmeler sayesinde kitlesel bir görünüm kazanmıştır.

Mutlu’ya göre, kitlesel toplum anlayışı, kapitalizmin 1700’lü yılların ikinci yarısında İngiltere’de Sanayi Devrimi sonucunda kentleşme olgusunun ortaya çıktığını göstermektedir (Mutlu, 1995: 213). On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde kentleşme sorunu ile başlayan teknolojiye meydana gelen yeniliklerin iletişim cephesinde de kullanılmaya başlanması, batı menşeli Amerikan kültürünün kitlesel bir boyuta dönüşmesine neden olmuştur. Kitle kültürünü meydana getiren bir çok etken olsa da, Oskay kitle kültürünün temel prensibini “*yöneten ile yönetilen, varlıklı ile yoksulu, özgür olan ile olmayanı, mutsuz insan ile onu mutsuz kılan toplumsal realiteyi özdeş kılacak bir yanılsama oluşturma işleviyle üretiliyor olması*” şeklinde özetleyerek “*içinde böyle bir kültürün oluşabildiği toplumu da kitle toplumu olarak tanımlamak durumundayız..*” şeklinde açıklamıştır (Oskay, 1998: 152).

Kitlesel mekanizmalarda meydana gelen gelişmeler çeşitli alanlardaki olayların (sosyal, siyasal ve ekonomik) gelişmesine de neden olmuştur. Kitlesel bir olgu yaratma fikri ise insanlığın, on sekizinci yüzyıl içerisinde meydana gelen Rönesans hareketi, ‘Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi’ ile dünya, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte büyük

bir hız ve gelişime de tanıklık etmiştir. Fransız İhtilali ekonomik ve siyasal anlamda büyük bir etki yaratarak tarihin akışında önemli bir değişiklik meydana getirmiştir.

Rönesans (Yeni Çağ) ile meydana gelen yenilikler Avrupa'da bilim, sanat ve edebiyat alanındaki gelişmeler kitlesel boyutta etkiler yaratmıştır. Bu etkiler, kağıt üretiminin artması, ucuzlaması, matbaanın bulunması ve sonunda Avrupa'da okur yazar oranının artması, yeni eserler ve fikirlerin yayılmaya başlaması, din adamlarına ve kiliseye duyulan güvenin azalması ve düşüncenin önündeki engellerin ortadan kalkması, coğrafi keşifler ile Avrupa'da sanatçı ve edebiyatçıların desteklerinin artması olarak sıralayabiliriz. Tüm bu gelişmeler bu bağlamda, yeni fikir ve düşüncelerin oluşmasına neden olduğu gibi, yeni sanat anlayışında da ve eserlerin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler digger bir taraftan hız kazandığı gibi tıp, astronomi ve matematik alanında yeni gelişmeler olurken tabiat olayları da araştırılıp incelenmeye başlanmıştır. Hemen akabinde Reform hareketleri başlamıştır. Bu reform hareketlerinin nedeni Orta Çağ boyunca Avrupa'nın en önemli kurumu olan Katolik kilisesinin amacından uzaklaşması ve din adamlarının zevk ve eğlence içinde yaşamaya başlaması olarak görülmektedir. Bu reform hareketlerinin sonucu olarakta, Katolik kilisesi parçalanmasına ve çeşitli yeni mezhepler ortaya çıktı. Bu ayrılıklar ise daha sonar Mezhep ayrılıkları doğmasına ve kanlı iç savaşlar yaşanmasına neden olmuştur. Eğitim öğretimin kilisenin elinden alındı böylece laik eğitimin temelleri atıldı. 17. ve 18. yüzyılda insan, tabiat ve akıl kavramları yeniden ele alınarak her alanda aklın ve düşünce sistemine doğruluğuna inan bir toplum meydana geldi. Bu döneme aydınlanma çağı dendi. Aydınlanma çağında felsefe, bilim ve teknoloji insan hakları, alanlarında önemli gelişmeler oldu. Bu gelişmeler sonunda; bilim ve teknik alandaki gelişmeler Sanayi İnkılabı'nın ortaya çıkmasını sağladı. Sosyal bilimler alanında akılcı bir görüş benimsenirken edebiyat alanında toplumsal konular işlendi. Baskıcı olan yönetimler geride kalırken güzel sanatlar alanında gelişmeler yaşandı. Avrupa'da yaşanan tüm bu sosyal ve siyasal gelişmeler Amerika Birleşik Devletleri'nin kurulmasında ve Fransız İhtilali'nin başlamasında etkili olmuştur.

Sanayi Devrimi ise devrinin teknolojik sembollerinden biri olarak kabul edilen buhar makinelerinin, dokuma tezgahlarında seri olarak üretilen malların deniz ve demiryolu ile birlikte, uzakta olan ülkelere çabuk ve daha ucuza satılmasına olanak sağlamıştır. Bu noktada Sanayi Devrimi on sekizinci yüzyılda, içerisinde 'değişim' ve

'dönüşümü' barındıran süreci de kapsayan bir kavram olarak kitle kültürünü kullanılmaya başladığını da göstermiş olmaktadır. Böylece, üretimde aletlerin yerine makineler geçerek seri üretime geçildi. Üretim sayılarında artışların yaşamasına neden olarak uluslararası ticaret ağının hız kazanmasına neden oldu. Tüm bunlar ise, büyük şirketlerin kurulmasına ve sermaye birikiminin oluşmasına neden olarak, seri üretim ile büyük üniteli fabrikalar kurulmasıyla da yeni bir sosyal sınıf doğdumasına neden olmuştur. Kızılçelik göre, tarihin akışına ve seyrine birçok olay etki etmiş olsa dahi, iletişim alanında kullanılmaya başlanan 'transistor'le birlikte kitle kültürü kavramı tekrar ivme kazanmıştır (Kızılçelik, 2004: 9).

Şan ve Hira'ya göre, kültür kavramına ilişkin yapmış oldukları çalışmalarda 'kitle kültürü' alanındaki kavramsallaştırmalarını daha çok 'kültür endüstrisi' tanımlamaları ile birlikte ortaya koymaktadırlar. Onların bu şekilde düşünmesini sağlayan etmen ise kapitalizmin yalnızca ekonomi politika ile anlatılamayacak kadar karışık bir yapı arz etmesidir (Şan ve Hira, 2004: 1).

Kültür endüstrisi aracılığıyla üretilen ürünler bireyin var olan düzeni kabullenmesini ve onunla özdeşleşmesini sağlayarak kişiyi çepe çevre sarmaktadır. Bunun temelinde de kitle kültürünün oluşturmuş olduğu kitlesel tüketim aracılığı ile birey sürekli olarak yanlış ihtiyaçların boyunduruğu altına alınmaktadır. Dolayısıyla eleştirinin ilki tüketim yoluyla bireylerin katı bir denetim içinde tutulmasına vurguda bulunmaktadır. Bu anlamda kitle kültürü ve onun ürettiği kültür endüstrisi, bireyin sahip olduğu toplumsal statü ve rolü ile bağlaşıklık olan bir gereksemeler düzeyi belirleyerek bireyin hangi metaları tüketmesi gerektiğini simgesel biçimde belirlemektedir (Şan ve Hira, 2004: 8). Keller'in de belirttiği üzere, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Leo Lowenthal gibi önemli isimlerden meydana gelen bu gruptaki, düşünürler 'kitle toplumu', 'tüketim toplumu' ve 'kültür endüstrisi' gibi konulardaki ilk sistemli çalışmaları meydana getirmişlerdir (Kellner, 1989: 147).

Kültürün kendisinin bir endüstri ve kültür ürünlerinin de metalar haline gelmesi ile meydana gelen kültür endüstrisi kavramı eleştirisinin temelleri her ne kadar Avrupa'da atılmış da olsa, gelişme göstermiş olduğu asıl yer Amerika olarak kabul edilmektedir. Bunun nedenini yaşanan karışıklık sebebiyle çeşitli sanatçı ve

kuramcılarının yaşamlarının belirli bir kısmını Amerika’da geçirmiş olmaları şeklinde açıklamak mümkündür.

Kuramcılar A.B.D.’de yaşamış oldukları deneyimleri ile Avrupa’daki kültür araştırmalarını bir araya getirerek çalışmalarını daha geniş bir alanda harmanlama imkanı bulmuşlardır. Tüm bu gözlemler ve deneyimler sonucunda kitle toplumunun da, Avrupa’dan farklı olduğu sonucuna varmışlardır. Krogh’un aktardığına göre, kitle üretimini tüm mekanizmaların ortaya çıkmasına neden olan ‘tüketim toplumu’ kavramını iletişim araçlarının kitlesel kullanımının her geçen gün artarak, baskıya dönüşmesine ve yaratmış olduğu etki sonucunda siyasi amaçların da aktif bir hale gelmesi olarak nitelemişlerdir. Ayrıca yeni sanat alanı olarak hızlı bir süreci içinde barındıran televizyon ve sinemanın büyük kitleler içerisindeki yaratmış olduğu etki sonucunda, eğlence sektörünün endüstri haline dönüşmesine ve bunun neticesinde de Amerikan ekonomisinin yaratmış olduğu hayat tarzının gelişim sürecinin de kültür endüstrisi konusunda kuramcılarının düşüncelerinin net bir şekle dönüşmesini sağlamıştır (Krogh, 1999: 259).

Bu bağlamda Alan Swingewood, kitle toplumu ve kitle kültürü kavramında iki ana ögenin ortaya çıktığını ileri sürmektedir. Bunlardan birincisi o dönemde yoğun olarak gözlemlemiş olduğumuz ekonomik ve teknolojik alanlardaki gelişmelerin karşısında ‘geleneksel toplumsallaşma kurumlarının’ güç kaybetmesi, ikincisi ise insanın emek vererek elde etmiş olduğu objelerin, insanın kontrolünün dışında tamamen bağımsız sayılabilecek bir şekilde otomatik bir yapıya dönüşerek kültür olgusunun giderek somutlaşmasıdır (Swingewood, 1996: 32). Kitle toplumu ve kitle kültürünün sağlamış olduğu gelişmeler toplum hayatına her ne kadar kolaylıklar getirse de, teknolojik gelişmelerin yaratmış olduğu etkilerin sosyokültürel yapısı incelendiğinde, bazı çelişkilerin meydana gelmesine de neden olduğu söylemek mümkündür.

Kitle toplumu görünümü kazanmaya başlayarak kitlesel bir kültür oluşturmaya başlamış ülkelere bakıldığında, kitle kültürü ve popüler tüketim kültürünün gündelik yaşama hakim olmaya başladığı görülmektedir. Şahin’e göre özellikle ‘kitle iletişim araçları’nın yaratmış olduğu etki toplumda zamanla kültürel dönüşümlerin yaşanmasına ve popüler kültür gibi yeni kavramların doğarak yaygınlaşmasına neden olmuştur. ‘Kitle iletişim araçları’nın insanları bilgilendirmek, eğitmek gibi işlevlerinin

yanında, *'küresel sermayenin'* ve kapitalist pazarın yaratmış olduğu ilişkilere dönük olan yapısını desteklemek suretiyle yayınlar yaparak, kitleleri etkisi altına alma özelliğinin olması yadsınamaz bir gerçek haline gelmiştir (Şahin, 2005: 159). Erdoğan'ın da dile getirdiği gibi günümüzde artık kitle iletişim araçları *'küresel pazarın'* hizmet ve mal ideolojisi temeliyle birlikte anılmaya başlanmıştır (Erdoğan, 2004: 9). Kitle iletişim araçlarının hızlı gelişiminin etkisi kültür ve endüstrinin gelişiminde oldukça büyük bir öneme sahiptir. Bu gelişmelerin olumlu etkileri olduğu gibi olumsuz etkilerinin de olabileceğinin altının çizilmesi gerekmektedir.

Kitle İletişim araçlarında meydana gelen gelişmeler, mekan-zaman olgusunun tamamen karmakarışık bir yapıya dönüşmesine neden olduğu gibi, dünyanın gittikçe küçülerek toplumların iletişiminin kolaylaşmasını da sağlamıştır.

Gül Batuş ise radyonun, II. Dünya Savaşı'nın olduğu zaman diliminde özellikle propaganda amaçlı olarak kullanmaya başladığını ileri sürmektedir. Bu göstermektedir ki iletişim, maddi olduğu kadar manevi bir güce sahiptir (Gül, 2004: 4). Radyo gibi televizyon da propaganda aracı olarak kullanılsa da uluslararası bir boyuta ulaşarak çitanın bir üst platforma taşınmasına neden olmuştur. Bu sebeple; Althusser, *"kitle iletişim araçlarını devletin ideolojik aygıtları olarak tanımlamaktadır"* (Gül, 2004: 7). Daha öncesinde sadece kendi yaşam biçimini gören toplumlar bu sayede dünya insanın yaşayış tarzını, evlerini, kültürlerini ve tutkularını görmüşlerdi. Eskiden sadece kendi toplumunu tanıyan halk artık dünyada neler oluyor görmeye başlamıştır.

John Keane, 1990'lı yılların hemen sonrasında dünyanın tek merkezli bir yapıya dönüşmesi olarak gördüğü kültür kavramını, hakim *'kapitalist ideolojinin'* bir tür yanılsaması olan *'tüketim ve unutma kültürüne dönüştürmüş'*, *'ticarileşmiş medyalar, geleneksel, kültürel saygıyı sabote etmek, aile, din ve topluluk üzerinde odaklaşan geleneksel değerleri yıpratmak, edilgen tüketicilerden oluşan saf insan sürülerini manipüle etmek ve kandırmakla suçlanmıştır'* (Keane, 1993: 73). Bu bağlamda seri üretim ile fabrikaların sayılarının artmasıyla birlikte üretim hız kazanmış ve rekabet ortamı doğmuştur. Üretilen markaların sayılarında yaşanan artışların yaşanmasıyla birlikte tüketim kültürünün oluşmasına neden olmuştur.

1.2.4. Tüketim Kültürü

1900'lü yılların ortalarından itibaren kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve yaygınlaşması, yeni ekonomik pazarların şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Kitle iletişim araçlarının etkisiyle tüketim kavramı temel ihtiyaçlar düzleminden çıkarak bir ihtiyaca dönüşerek yeni bir boyuta taşınmıştır. Bu yeni oluşum tüketim toplumu, tüketim kültürü başlıklarıyla da kavramsallaştırılmıştır.

Theodore Zeldin'e göre '*Tüketim toplumu*' ya da '*tüketim kültürü*' kavramları, özellikle on dokuzuncu yüzyılın ortalarında sıkça söz edilen kavramlar olmuştur. Tüketici en kısa tanımıyla, tüketen birey anlamına gelmektedir. Tüketmek ise, temel yaşam ihtiyaçlarını karşılamak için (yemek, içmek, giymek...) nesneleri kullanarak gereksinimlerin ya da arzuların herhangi bir biçimde tatmin edilmesini sağlamak amacı şeklinde kullanılmaktadır (Zeldin, 1998: 289).

Eke; "Tüketimin Sosyolojik Anlamı" adlı makalesinde tüketimi genel anlamda 'ihtiyaçların giderilmesi' şeklinde tanımlayarak tüketim, yalnızca iktisadi bir kavram olmadığı gibi, farklı ülke ve toplumların kabullenmiş oldukları kültürel değerler ve sosyal olaylarla birlikte şekil alan, zamanın koşullarının yaratmış etkilere göre değişkenlik gösteren toplumsal bir olgu olarak tanımlamaktadır (Eke, 1982: 413). Robert Bocock bu bağlamda tüketimi, bireysel olarak biyolojik ihtiyaçların doğasıyla birlikte anlam kazanarak, tüketim kültürünün var etmiş olduğu ve ürünlerin tercihinde rol alan kültürel, sosyal değerlerin ihtiyacının da toplumsal olmasının bir göstergesi olduğunu dile getirmektedir (Bocock, 2005: 13). Bocock'un aslında bu tanımlamayla birlikte tüketim kavramı çerçevesinde toplumun ve onu oluşturan kültürün bir bakıma tarihsel bir değişim süreci içine girdiğini göstermektedir. David Chaney '*Yaşam Tarzları*' adlı çalışmasında, tüketime farklı bir bakış açısı kazandırarak tüketim kültürünü bazı insanların para kazanmak ve harcamak için neler yapabileceklerinden çok, insanların kendine has özelliklerini sıralarken ya da kendilerini konumlandırırken yararlandığı her türlü toplumsal etkinlik olarak tanımlamaktadır (Chaney, 1999: 24). Toplumsal etkinlik kazandırma çabaları noktasında materyalizmden bir bakıma sıyrılan Chaney, tüketim kültürü sorunsalını oluşturma noktasında, tüketim kavramı çerçevesinde toplumu ve onu oluşturan kültürün tarihsel bir değişim süreci içine girmesi

konusunda Bocock'u destekleyen bir bakış açısı ile konuya yeni bir boyut kazandırmıştır.

Lyon, tüketimin ve yaşam tarzlarının gündelik yaşam pratiklerinde egemen bir hale geldiği dönemi post-modern dönem olarak tanımlamaktadır (Lyon, 1994: 56; Dağdaş 1996: 6). Hall ve Jaques'de post-modernite ile Lyon ile hem fikir oldukları gibi tüketim kültürünün başlangıç aşamasının, postmodern döneme ait olduğu konusunda net bir şekilde yargıda bulunmuşlardır (Hall ve Jacques, 1995: 29). Featherston'e göre kimi araştırmacılar da tüketim kültürünü post modern dönem ile birlikte anarak, tüketim kültürünün başlangıcının İngiltere'de orta sınıflar açısından on sekizinci yüzyıla, işçi sınıfı açısından da reklamın, kitle iletişim araçlarının geliştiği on dokuzuncu yüzyıla götürülebileceği görüşünü savunmaktadır (Featherstone, 1996: 187).

Odabaşı, tüketim kültürü olgusunu günümüzde iki farklı şekilde karşımıza çıktığını ileri sürmektedir. Birincisi, bütün toplumların kendi içerisinde yaşamakta olduğu tüketim tarzını, şeklini ve geleneğini belirlemek amacıyla kullanmış olduğu bir kavramdır ve bu kavram tüm toplumlar için genel geçer bir tanım olarak kabul edilir. İkincisi ise, tüketim kültürünün var etmiş olduğu yalnızca pazar ekonomisiyle karşımıza çıkan bir güç olduğu ve “*post modern*” toplumlarda bu kanıya varılabileceğini öne süren tanımlamadır (Odabaşı, 2006: 40). Bu iki sınıflama sonucunda varılan genel kanı ise, tüketim kültürünün toplumun büyük bir kesiminde egemen olan tüketim tarzıdır. Dolayısıyla tüketim toplumu olma niteliği taşıyarak kısıtlı oranda ‘*tüketim kültürüne*’ uyum sağlamayan gruplar bile ‘*tüketici toplumlar*’ şeklinde tanımlanmaktadır. Tüketim kültürü; sıradan tüketilen malzemelerin kullanıldığı, aza kanaat eden toplumlarda, tüketici toplumuna ve sonuçta tüketim toplumuna dönüşümü sağlarken, toplumların şekil almasına da kaynaklık etmektedir (Odabaşı, 2006: 41). Slater ise son yıllarda tüketim ve kültür olgularının toplumsal yaşamın merkezi haline gelmesindeki önemini kabul etmekle birlikte, tüketim kültürünü aydınlanma döneminden günümüze yalnızca moderniteye özgü bir olgu olarak tasarlamaktadır (Slater, 1997:1; Dağdaş, 1996: 6). Baudrillard'da, tüketim kültürünün modernitenin etkisiyle meydana gelen geçiş sürecinde yalnızca tüketim talebi doğrultusunda gerçekleştirilebileceği ve böylece üretimin merkezi haline dönüşebileceği konusuna vurgu yapmıştır (Baudrillard, 1997: 38). Bu noktada, tüm bu etkiler farklı ölçülerde arz talep dengesi yaratma etkisi taşımaktadır. Bu dengelerin meydana gelmesini sağlayan en önemli sebep ihtiyaçlardan kaynaklandığı

gibi beğeni, estetik haz, kitle kültürü ve kitle iletişim araçlarının etkisi altında da oluşabilmektedir. Bu bağlamda tüketim kültürü kavramı, tüketilmek için hazır hale getirilmiş ürünleri ve bu ürünlerin sayılarının artarak daha fazla alana hitap etmesi sonucu (arzın talepten fazla olması) kapitalist, materyalist bir sistem ağının örülmesini sağlamış ve tüketim toplumunda yaşayan insanlar için ihtiyaçtan çok sahip olma tutkusuyla satın alma kültürüne dönüşmüştür.

Arnould ve Thompson'a göre tüketim kültürü hipotezi aslında tüketimin üretici yönüne vurgu yaparak bireyin, kendi sosyal koşullarını, kişisel yapılarını, yaşam tarzlarını, kimliklerini ve amaçlarını ortaya koyabilmek için, maddesel malzemelerle markaları, kodları olan şematik manalar yükleyerek yeni manalara dönüştürme işiyle ciddi bir biçimde ilgilenmektedir (Arnould ve Thompson, 2005: 871). '*Tüketim kültürü*', tüketicinin var olan ihtiyaçlarının birinci öncelik olarak kabul edilmesiyle birlikte sonsuz, doyurulması imkansız bir açlığı işaret etmektedir. Aslında olduğundan daha çok tüketilen malzemeyi elde etmek arzusu ve sınırsız bir arzın olacağını var saymak, bu konuda kanıt ya da bilgiye sahip olmadan durumu bu haliyle kabullenmek, farkına varılmadan bile olsa modern tüketim kültürünün temel niteliğinin de toplumun bilinçaltına yerleştiğini göstermektedir. Yanıklara'nın aktardığı sözleriyle, 'Tüketim kültürü'nün hakim olduğu toplumlarda objelerin üretiminin daimi olarak formunu farklılaştıran bir yapıya dönüşmesinin, ürünlerin giderek artan oranlarda satılmasına neden olduğu gözlemlenmektedir. Bu da kaynağın bu şekilde artma eğilimi göstermiş olduğu yapılarda ise, bireyin bu duruma ulaşma arzusu, insanların daha fazla tüketim malını elde etmek için harcamayı seçme eğilimine girmesine neden olmaktadır (Yanıklar, 2006: 53-54).

Sanayileşmenin hemen sonrasında meydana gelen Fordist üretim tarzı anlayışı yani Henry Ford'un öncülüğünü yaptığı üretim bandının uygulamaya konmasını içeren üretim sisteminin vasıfsız işçilerin bir üretim bandı oluşturduğu, kitle üretimi ve kitle tüketimi üzerine kurulu sisteminin çeşitli sınıf farklılıklarının oluşmasına neden olduğu gibi, üretimde bir takım artı değerler de bollukların yaşanmasına da neden olmuş ve hatta meydana gelen bu bolluğun nasıl tüketileceği sorunsalını da beraberinde getirmiştir. Bu konudan yola çıkarak Özgül Birsen ve Şule Öztürk'de Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisi, "*en temel ihtiyaç, fiziksel ihtiyaçlardır*" kuramını dile getirerek, temel prensibinde oluşan artı üretimin, ihtiyaçlar hiyerarşisi piramidinde alt basamak

ihtiyaçlarının karşılanması yanı sıra, bir anlamda ‘kendini gerçekleştirme’ için daha fazla tüketme gerekliliğinin olduğunu dile getimişlerdir (Birsen ve Öztürk, 2011: 3). Maslow üretim fazlasının ve bundan kaynaklı tüketim gerekliliğinin önemini vurgularken, aslında insanın yaratıcılık, doğallık, önyargısız olma, problem çözme, gerçeklerin kabulü, erdemlilik gibi özelliklerinin irdelenmesi gerekliliğini gözler önüne sermektedir.

Baudrillard’ın “insan, kendisini doyuma ulaştıracak nesnelere iten gereksinimlerle donatılmış bir adam” tanımı, hiçbir zaman doyuma ulaşma dürtüsü yok olmayacak insan varlığı için, tüketim kültürü olgusunun yerleştirilmesinin ne denli kolay olduğuna işaret etmektedir (Baudrillard, 1997: 30). Tam doyuma ulaştığı anda başka bir ihtiyaç ki, bu ihtiyaç kimi zaman kitle kültürü tartışmalarıyla alevlenen ‘hissettirilen ihtiyaçlar’ olgusu olmuş ve bu da tüketim kültürünün temel dinamosunda ortaya çıkmıştır.

1920’li yılların başlarında Fordist dönemde kendini göstermeye başlayan hissettirilen ihtiyaçların en büyük göstergesi tüketici grubunun aldıkları herhangi bir ürün için tercih yapmaya başlaması olmuştur (Birsen ve Öztürk, 2011: 3). Aynı görevi gören ürünlerin satın alma konusundaki en önemli nokta, reklamlardır. Fordist dönemde tüketimi geliştirmek için reklamcılık, kitle iletişim araçları, eğlence endüstrisi kullanılmaya başlanmıştır. Eğlence endüstrisi de fordist üretim sisteminden esinlenerek ucuz ve geleneksel yöntemleri azaltacak şekilde tüketici üretmeye başlamıştır (Dağdaş ve Dağdaş, 2009: 40-41). Reklamların hedef kitlesinin ilk zamanlarına bakıldığında çoğunlukla çocuklar ve kadınlar olduğu görülmektedir. Özellikle 1940’lı yılların başlarından itibaren reklamlarda meta olarak kullanılarak, her üründe ön plana çıkan kadın, ilerleyen zamanda aynı hedef kitle olarak da dikkat çekmektedir. Tüketim kültürünün etkisi ile gelişen reklam kültürü ile birlikte erkeği de içine alarak erkek hegemonyasının ağır bastığı bir reklam kültürüne dönüşmesi, özellikle erkek ve kadına yönelik bireyleri farklılaştıran yaşam tarzlarına yöneltmektedir.

Öz olarak tüketim kültürü, bireyin sürekli olarak kendi kontrolü dışındaki güçlerin etkisi ile gereksinim silsilesi yaratmış ve herkesin tüketici bireyler olmasını sağlayan özel bir erginliğin zorunlu kılınmasını gerektirdiğini savunmuştur. Bu bağlamda, üretilen malların tüketiciye sunulan hizmetler ile bir çeşit ticari kimliğe

dönüşmesi, bireylerin hizmet ve mal üretiminin fazla olduğu noktalarda üretici misyonundan çok tüketici rolünü oynama görevinin emrettiği şekillere dönüşerek toplum ile özdeşleşmesine ve tüketim kültürünün oluşmasına zemin oluşturduğunu söylemek mümkündür.

İnsanların yaşam tarzları incelendiğinde ve üretilmiş malların tüketim şekillerine baktığımızda, yalnızca gereksinimlerini gidermek değil, ihtiyaçlarının dışında salt olarak haz duymak için de tüketim yaptıkları gözlemlenmektedir. Dolayısıyla, bu dürtü ile yaşamak istedikleri hayat tarzını satın alma haline dönüşerek tüketim kültürünü oluşturmaya başladıkları görülmektedir. Bireylerin yapmış oldukları bu anlamdaki tüketimler, kendilerine yeni bir kimlik, yeni bir sınıf ve hatta yeni bir yaşama sahip oldukları yanılsamasını yaşamaktadır. Tüm bu yanılsamalar kitle iletişim araçlarının etkisi ile geniş kitlelere ulaşmakta ve tüketim toplumunu ve kültürü yaratmaktadır.

1.2.4.1. Tüketim Kültürünün Gelişmesini Hızlandıran Araçlar

Tüketim kültürünün yayılmasını ve hedef kitleye ulaşmasını sağlayan birçok faktör vardır. Bu faktörlerin sağlamış olduğu etkiler sonucu yapılmış olan sanat eseri veya ürünler daha çok kitleye ulaşabilmektedir. Yapılan sanat eseri ve ürünlerin fark edilebilirliğini, kalıcılığını bu faktörlerin etkisi artırmaktadır. Bu faktörleri kısaca değerlendirilecek olursak kitle iletişim araçlarının etkisi, reklam ve medyanın etkisi, modanın etkisi şeklinde maddeler halinde sıralamamız mümkündür.

1.2.4.1.1. Kitle İletişim Araçları

Üretilen ürünlerin kitle iletişim araçlarının etkisi ile kolaylıkla var olabilen ve sürekli kendini yenileyen bir bütünlüğe sahip olduğu ifade edilmektedir. Pop Sanat'ı daha iyi kavrayabilmek ve onun temel niteliklerini anlayabilmek için kitle iletişim araçları kaynaklarının üzerinde durmak son derece önem arz etmektedir.

Kitle iletişim araçlarını, genel bir ifadeyle kitlesel bir ölçüde ileti sağlayıp dağıtabilen araçların bütünü olarak tanımlayabiliriz. Kitle iletişim araçları bu bağlamda, haber ve bilgi verme amacıyla birlikte, eğitmek ve eğlendirmek gibi amaçları da içerisinde barındıran, belirli bir hedef kitlesi olan, belirli zaman aralıklarında ya da daimi olarak hedef kitlesine ulaşmayı amaçlayan araçlardır.

Kitle iletişim araçlarının sağladığı kolaylıkların hız ile birleşmesiyle birlikte kitlesel bir harekete dönüşmesi ve çeşitli kültürlerin bu anlamda etkilenmesi bizleri kitle iletişim araçlarını değerlendirirken daha derin bir düşünce yapısının içine itmektedir.

Toplum, ihtiyaçlar ve beklentiler doğrultusunda sürekli farklılıklar göstererek kendisini yenileyen bir yapıya sahiptir. Kendisini yenileyerek değişimi yakalamaya ve gerçekleştirmeye çalışan toplumlarda, kitle iletişim araçları gün geçtikçe önemli arz etmektedir.

Haluk Geray’a göre, iletişim sosyolojisinde kitle iletişim araçları, kullanılan teknik araçların belirleyici özelliği ile uzay ve zaman içinde yüksek miktarlarda tekrarlanabilen mesajların büyük izleyici kitlelerine ulaştırılmasıdır (Geray, 2003: 17). Dağdaş, iletişimde bireye sunulmuş olan imkanların gelişimini, toplumlararası etkileşimin basite indirgenmesine olanak sağlaması ve bir bakıma bireylerin meydana getirmiş olduğu toplulukların daha karmaşık bir oluşum meydana getirmesine, diğer bir ifade ile kendi içlerinde kültür birlikteliklerinin meydana gelmesine olanak sağladığını dile getirmektedir (Dağdaş, 2004: 189). Ahmet Oktay’ın aktardığına göre kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ayrıca kırsal ve kentsel kesimde yaşayan insanların düşünme yollarını açarak, kendilerini çevreleyen kesimdeki ve mekanın dışındaki sorunların ve olayların farkına varmalarına neden olmuştur (Oktay, 2002: 23). Bu bağlamda kendisini çevreleyen mekanın dışında yer alan birey, toplum içindeki yerini sorgulamaya başlamıştır. Birey toplumsallaşmayı sağlayıcı unsur olarak ele alınan tüketimi de neyi, nerede ve nasıl tüketiceği konusunda da bilinçlenmeye başlamıştır.

Conrad Lodziak’a göre tüketim bilindiği üzere kısaca ‘ihtiyaçların manipülasyonu’ ve ihtiyaç olmayan şeylere bir süre sonra ‘ihtiyaç duyar’ hale getirme gücü olarak algılanır (Lodziak, 2003: 40). Baudrillard’a göre ise bu durum daha sonrasında modern toplumda hakiki ile sahtenin karıştırılmasına neden olacaktır (Baudrillard 1997:50; Ritzer, 2000: 182).

Kitle iletişim araçlarının toplumu yönlendirme konusunda etkisi, tam bu noktada kendisini göstererek, tüketim toplumunun bir parçası haline gelmiş ve bireyin bir süre sonra sadece medyanın sunduğu ile yetinmeye başlamasına neden olmuştur.

1.2.4.1.2. Reklam ve Medya

Reklam var olan bir ürünün, bir hizmetin veya bir işin belirli bir bedel dahilinde, kitle iletişim araçları kullanılarak, büyük halk kitlelerine iletilmesidir (Kocabaş ve Elden, 2002: 14). Haluk Gürgen'e göre, reklam, bireylerin herhangi bir konuda bilgi sahibi olmalarına olanak sağlayan, tüketicilerin istemiş olduğu tutumu sergileyerek geliştirmelerini, istenilen tavra bürünmelerini amaç edinen, planlı programlı iletişim faaliyetlerinin bütünüdür (Gürgen, 1996: 434).

Serdar Server ve Ferruh Uztuğ'a göre reklam iki sebepten ötürü önem arz etmektedir; birincisi işitsel ve görsel olarak çok geniş bir kitleye mesaj iletebilmesi iken, ikincisi ise mesaj üzerinde kaynağın (reklam veren) tam bir denetime sahip olmasıdır (Sever ve Uztuğ, 1996: 438).

George Ritzer, 1920'lerden sonra kapitalizm sistemi için en önemli unsuru, tüketicinin bireysel olarak karar vermesini engellemek için meydana getirilmiş olan reklamcılık sektörü olarak yorumlamıştır. Bu yıllar; 'üretim toplumundan tüketim toplumuna' geçişin birinci aşaması şeklinde değerlendirilmektedir (Ritzer, 2000: 51). Hasan Kahraman ise, 1920'li yıllardan 1980'li yıllara kadar geçen süreç içerisinde reklam anlayışı, kapitalist sistemin etkisinin devam ettiği toplumların yaşamlarını tamamen farklılaştıracak olan malların üretilmeye başlandığı zamanların habercisi olarak nitelendirilmektedir. Söz konusu dönemlerde reklamların içeriği, vurucu olan sloganlar kullanılarak oluşturulmaktadır. Sloganın önemi, bu dönemlere yön verecek nitelik arz etmektedir. 1980'li yılların hemen sonrasında ise ürün reklamlarında ürünlerin tanıtılmasının yanında, ürün özelliklerinin ve ürün kalitesine artışın amaç haline dönüşmeye başladığı görülmektedir. Dolayısıyla reklamlarda görmüş olduğumuz sloganlar yerini daha uzun metrajlı konulu reklam filmlerine bırakmaya başlamıştır (Kahraman, 1997: 164-165).

Mansur El Sabah, sanayi devrimi ile başlayan bilgi ve teknolojinin gelişmesiyle devam eden yenilikleri, yüzlerce yeni malın piyasaya sunulmasıyla birlikte kendisini göstermeye devam etmiş ve ürünlerin bireyler tarafından gereklilik olarak algılanmasını sağlayarak bu ürünlerin tüketilebilmesi için her yıl büyük meblağların harcandığı ve çeşitli reklam kampanyalarının hazırlanmaya başlandığı bir döneme girilmesine neden olması şeklinde yorumlamıştır (El Sabah, 2007: 168). Füsün Kocabaş ve Müge Elden

ise, bu dönemlerde yapılmış olan reklamlar teknik yönleriyle incelendiğinde, stratejik çalışmalar ve mesaj açısından daha ayrıntılı oldukları ve profesyonelce hazırlanamadıkları için etki alanlarının yeterince büyük olmadığı görüşünü savunmaktadır (Kocabaş ve Elden, 2002: 19).

Dergi ve günlük gazetelerin reklamcılık sektöründe ön planda yer aldığı dönemlerde bu sektör “*basılı halde tezgahçılık*” olarak tanımlanmıştır. Reklamların televizyonda kullanılması ile birlikte reklam sektörüne bakış açısı büyük oranda değişim ve gelişim göstermiştir (Uğur ve Şimşek 2004: 102). Kitle iletişim araçları ile yayınlanan reklamların kitle kültürüne etkisi ve bireye verilmeye çalışılan direkt veya dolaylı mesajlar konusunu, William Thorsell 19 Ekim 1991 yılında Globe and Mail gazetesinde şu örnekle açıklamıştır:

“Revlon’un başkanı, biz parfüm üretiyoruz ama tüketicilerimiz umut satın alıyorlar demiştir. Reklamcılar, mesajlarına çekicilik ve heyecan katarak izleyiciyi kendilerine yöneltmek için televizyonu kullanmaktadırlar. Görmek her şeyin ortaya konulması anlamına gelmese de görüntüler sözlerden daha çok inandırıcılığa sahiptirler. Herhangi bir reklamın amacı markaya ek değer katmaktır. Reklamın görevi bir çöp torbasının diğerlerinden daha dayanıklı olduğunu ya da kullanılan şampuanın, alacak olanı daha seksi gösterdiğine inandırmaktır” (Rutherford, akt. Çınar ve Çubukçu: 2009: 280).

Kitle iletişim araçlarında reklamı yayınlanan ürünlerin, bireyin neden ihtiyaç duyması gerektiği gibi konular göz önünde bulundurularak hazırlanırken, ürün ile ilgili bilgilerin belirlenen süre zarfında izleyiciye yansıtılması da amaçlanmaktadır. Kitle iletişim araçlarında yayınlanan ürünlerin izleyiciye bir hayal dünyasındaymış gibi yayınlanması bireyin etkilenmesine neden olduğu gibi, iç dünyasında da bir takım sorunların yaşanmasına da neden olmaktadır. Yalçın Çetinkaya’nın aksettirdiği sözleriyle, reklamların özellikle “alt ve orta sınıf” bireylerin kesintisiz olarak hayatlarından mutlu olmaları gerekliliğini aşılması getirdiğini, onların hayatta bu konularda bir takım eksiklikler duymalarından ötürü doğan mutsuzluklarına dikkat çekerek, reklamlarda izleyiciye dikte edilen malların satın aldığı anda sanki bireyin yaşamlarının daha mutlu ve huzurlu geçmiş olacağının mesajını verdiğini gözlemlemiştir. Dolayısıyla, reklamlar aslında bunu yaparak bireylerin sıradan günlük hayatlarına farkında olmadan ustaca yerleşmeye başlamıştır. Reklamın bu çerçevede

değerlendirildiğinde ana görevi, bireyi ‘*etki altına almaktır*’ tüm bunların kestirme yolu ise, insanların hayal dünyalarında kurmuş oldukları ütopyalara ulaşmayı başarmaktır (Çetinkaya, 1993: 100).

Tüketim toplumunda bir ürünün reklamları yayınlanırken, radyo, sinema, televizyon ve gazetenin etkisiyle tüm dünyaya o ürün ile ilgili oluşan düşünce ile ilgili tek tip mesajlar iletildiğinden, beğeni ve estetik değerlerin belirlenmesi noktasında toplumların da birbirine bu anlamda yakınlaştığını söylemek mümkündür. Tüketici olan bireylerin kitle iletişim araçlarında yer almış reklamların etkisine girmeleri ve ürün tercih noktasında, reklamlarda görmüş oldukları ürünleri ilk olarak tercih etmeyi istemeleri reklam ve kitle iletişim araçlarının etkisi sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu durum kitle iletişimi açısından son derece önemli bir etkiye sahiptir.

1.2.4.1.3. Moda

Moda, ‘kısa süreli yeniliklerden oluşan’, bireylerin yaşama şekilleri açısından kendilerini ifade etmelerini sağlayan toplum ile birlikte anılan bir kavramdır. Moda, düşünüldüğü gibi bireylerin yalnızca beden dilinde uygulamış olduğu bir kavram olmamakla birlikte, bireyin düşünceleri ve tavırlarıyla birlikte kendisine kazandırmış olduğu deneyimlerin meydana getirmiş olduğu bir olgudur (Sayın, 1994: 99).

Sulhi Dönmezer’e göre, moda, “örf, adetler ve gündelik konular üzerinde sosyal bakımdan onaylanan geçici değişiklikler” olarak tanımlanabilir. Fikir, eğlence, konuşma tarzı, inanç, süslenme, giyinme, mobilya, edebiyat, sanat ve müzik gibi olguların hemen hemen çoğunda modanın kuralları etkin bir biçimde kendisini göstermektedir. Moda ile birey, insanların zaman içerisinde meydana getirdiği farklılaşmalar ile birlikte değişime uğrayarak toplumun sosyal yaşam alanlarına girmiş ve bunun neticesinde de çeşitli etkileşim alanlarının doğmasına neden olmuşlardır (Dönmezer, 1996: 434).

Tüketim, bireyin toplumsal bir yapıya dönüşmesini sağlayan bir öge olarak ele alındığında moda, insanı bu süreç içerisinde neyi, nasıl ve nerede tüketmesi gerektiği konularında bilinçlendiren bir mekanizma halini almıştır. Bu bilinçlenmenin meydana gelmesini sağlayan reklâm, pazarlama ve moda gibi unsurlar kitle iletişim araçları ile birlikte ele alındığında bir pazarlama yöntemi olarak değerlendirilmektedir. Bu noktada Kaya ve Oğuz tüketim, “modern tüketim” toplumlarında yaşayan insanların tüketme

alışkanlıklarını edinmeleri için, çeşitli toplumsallaşma süreçleri içerisine girmelerinin gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Kapitalizmin etkisinin yoğun olarak hissedildiği toplumlar da tüketici konumunda yer alan bireylerin, tüketici hareketlerini gerçekleştirirken gereksinimin dışında bir tüketimde bulunması; (moda, stil vb.) aslında reklamların olduğu farklı pazarlama yöntemleri bir arada kullanılmasının ürünüdür. Bu kavramlar bireyin daha sonrasında tek başına karar vermesini engelleyerek tüketim toplumlarının meydana gelmesinde etkin bir rol oynayacaktır (Kaya ve Oğuz, 2010: 150).

Kamil Kaya ve Zekavet Oğuz’a göre, modern toplumda moda, tüketicinin toplumsal kimliği ve statüsünün simgesi olarak görülmeye başlanmıştır. Bu bağlamda kitle iletişim araçları, moda olarak kabul edilen ürünlerin ve yeni yaşam biçimlerinin bireye göstermiş olduğu bu eğilimleri meşrulaştıran araçlar haline dönüşmeye başlamıştır (Kaya ve Oğuz, 2010: 148).

1.2.5. Popüler Kültür ve Pop Sanat İlişkisi

Tdk’de popüler kültür kavramı, *“belli bir dönem için geçerli olan, hızlı üretilen ve hızlı tüketilen kültürel öğelerin bütünü”* şeklinde tanımlanmaktadır (tdk.gov.tr. er.tar.15.05.2012).

Popüler kültürü tanımlarken popüler ve kültür terimlerini ayrı ayrı ele almak gerekmektedir. Çünkü bu tanımda popüler kültür kavramına göre anlam açısından daha belirleyicidir. Popüler kelimesinin kökeni İngilizcedir. Popüler kavramı ilk olarak orta çağda halk anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde ise, büyük bir çoğunluk tarafından tercih edilen, beğenilen olguları niteleyen bir sıfat olarak kullanılmaktadır.

Popüler kelimesini Özbek de Oktay gibi günümüzde kullanılan anlamı ile ikiye ayırmaktadır. Bunlardan birincisi *“yaygın olarak beğenilen, tüketilen”*, ikincisi ise *“halka ait olan”* dır (Özbek, 2002: 23).

Arthur Asa Berger ise popüler kültürü, *“Bildiğim kadarıyla, yükseklerde olmayan veya ‘popüler olmayan’ kültürün her şeyi”* olarak ifade etmektedir. Marshall Fishwick ise, *“dar elit olmayan ya da özel izleyicileri hedef almayan herhangi bir entelektüel veya yaratıcı eserin”* popüler kültürü oluşturduğunu kabul etmektedir.

Fiske'ye göre popüler kültür, bir kültürü yöneten ve idare eden yöneticilerin sağladığı kaynaklar sayesinde meydana gelen metarlardan yeni bir kültür oluşturma sürecidir. Sanayi toplumlarında yönetilenlerin kendi kültürlerini oluşturmaları yine yönetenlerin sağladığı kaynaklar tarafından sağlanacağı için, Fiske tam bu noktada halk kültürünü alternatif kaynak olarak görmez, bundan dolayı da popüler kültürü bireyin elinde işe yarayan ne varsa onunla yetinme zorunluluğunu ifade etme sanatı olarak sınırlar. Dolayısıyla “popüler kültürün” bir “tüketim kültürü” olmadığını ve toplum içerisinde belirli düzen dahilinde anlam veya haz yaratarak bireyleri belirli bir hareket dizisi içine girmesine neden olan etkin bir süreç olarak değerlendirmektedir (Fiske, 1999: 38).

De Certeau da Fiske gibi popüler kültürün, sistemin içinden doğması gerektiğini, gündelik yaşam ve kültür endüstrisinin arasındaki ortak kesimden kaynaklandığını ve sistemin getirdikleri ile sınırlı kalması gerektiğini savunmaktadır. De Certeau'ya göre her ne kadar popüler kültür halk tarafından oluşturulsa da halka dayatılmaması gerekmektedir (De Certeau, 1984: 92).

Gramsci, popüler kültür anlayışını, kültür kavramına negatif bir şekilde yaklaşan ve kültürelciliğe pozitif bakan çok sayıda kuramcının farklı düşünce yapılarını birleştirmiştir. Bu bağlamda Gramsci, popüler kültürü değerlendirirken, ne yapısalcılık bakımından ekolün kabul gördüğü halk kesiminin kültür anlamdaki bozulmalarını, ne de kültürelciler'in görmüş olduğu “kendini doğrulama”, “kendini yapma” tanımlamalarını ayrı bir şekilde ele almıştır. Popüler kültürün karşı düşüncedeki bakış açısına göre ise, popüler kültürü baskı veya eğilimlerin sonucunda biçim alabilen “güç alanı”nın doğurmuş olduğu ilişkiler olarak nitelendirilerek, kapitalist toplum yapısı içerisinde mücadele hakimiyetinden çok belirli bir hegemoni mücadelesi içinde olduğunu söylemek mümkündür (Gramsci 2013:21). Fiskeye göre, meydana gelen hegemonya ile birlikte kitle kültürünün yaratmış olduğu etki bir araya gelerek popüler kültürün popüleritesinin oluşmasına kaynaklık eder. Popüler kültürün popüleritesini sağlaması, koruması ve üretmesi kitle bazında oluşan, çoğunluk tarafından kabul görmüş örnekler olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda bakıldığında popüler kültürü üretenin kültür endüstrisi değil halkın kendisi olduğu görülecektir. Kültür endüstrisinin meydana getirmiş olduğu olgular, farklı halkların oluşturduğu popüler kültürlerin meydana gelmesi süresinde, bireylerin kabul ettikleri veya etmedikleri metaların kültürel menşei

olan sözcük dağarcığı içerisinde üretilmesine kaynaklık etmesinde yardımcı olmaktadır (Fiske, 1999: 38). Kitle kültürü ve kültür endüstrisi kuramsal çerçevede incelendiğinde, popüler kültürün mutlak suretle bir egemenlik aracı olmadığı görülecektir. Bu noktada Stuart Hall “sıradan insanlar kültürel aptallar olmadıklarına göre, popüler kültür biçimlerinde, kendi hayatlarına ilişkin gerçeklerin nasıl temsil edildiğinin basbayağı farkındadırlar” diyerek tüketicinin aslında bilinçli olduğunu savunarak popüler kültürü, toplumsal gereçleri yansıtan bir kaynak olarak görmeye başlamıştır (Hall, 2002: 100; Doğan ve Ata, 2007: 20).

Cambridge Üniversitesi yayınevinden popüler kültürle ilgili yakın zamanlarda çıkan kitaplar popüler kültür kavramının her şeyi kapsadığını gösterir niteliktedir. Popüler sıfatı bu en genel anlamda kolayca kabul edilmiş, alınıp satılabilir ürünler olarak görmektedir. Hinds ise, popüler olma hali halk kültürü, kitle kültürü ve işçi sınıfı kültürleriyle özdeşirmiştir (Hinds, Jr., 2012: 357). Popüler kültürün kitleleri etkileyen büyük alanlar oluşturma düşüncesine dışarıdan nesnel olarak baktığımızda halk kültürünün popüler kültürün oluşmasındaki en önemli etken olduğu görülmektedir. Halk kültürünün ise popüler kültürle bu kadar iç içe olmasında en büyük pay ise kitle kültürünün yaratmış olduğu etkilerdedir. Bu bağlamda halk kültürü ve kitle kültürü birbirleri ile süreklilik arz eden bir devinim içine girmektedir.

Avrupalı ve Latin Amerikalı uzmanlar popüler kültürün gelişimi konusunda yapmış oldukları araştırmalarda, kitle kültürü endüstrilerine sahip olan ve bunu kontrol eden egemen sektörün, kapitalist dünya görüşünü medya araçlarıyla dayatmaya çalıştığını gözlemlemekle kalmayıp, bu kitle kültürünün insanların kültürü ve değerlerini yansıtmadığı için gerçek bir popüler kültür olamayacağını ispat etmeye çalışmaktadırlar. Hinds’e göre, popüler kültürün daha ziyade halktan, işçi sınıfından doğan ya da işçi sınıfının kendi çıkarları doğrultusunda iktidardakileri devirmeye kadar gidebilen bir proleter kültürü, kitle-arabulucu kültürle birleştiren bir kültür olduğu görülmektedir. Sayısız üçüncü dünya ülkeleri medya uzmanları ve bilir kişileri ilk görüşe katılmaktadırlar. Bununla birlikte insanları, medyanın ve kültürün pasif tüketicileri olarak görmeye daha az eğilimli olan İngiliz uzmanlar ise gitgide ikinci görüşü benimsemektedirler (Hinds, Jr., 2012: 359).

1945-1960 yılları arasında geçen dönem, devlet yönetimi basamağında neo-klasik bir işletme yönetiminin hakim olmaya başladığı yıllar olarak görülmektedir. Yani klasik yönetim düşüncesinin eksiklikleri üzerine yapılan eleştiriler ve klasik yönetim akımının yetersizlikleri yeni bir akımın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Klasik yaklaşımlar, insana gereken önemi vermediklerinden, uygulamada önemli sorunların ortaya çıkmasına sebep olurlar bu sebeple çeşitli eleştiriler almışlardır. Neo-klasik yönetim şekillerinde insan unsuru üzerinde durmuştur. Klasik yönetimin ilkelerini bu anlamda reddetmek yerine anlamak için çaba harcamışlardır. Neoklasik yaklaşımın ana fikri ise insan unsurunu örgütsel bağlılığını anlamak ve onun yeteneklerinden büyük ölçüde yararlanabilmek için yapı ile insan davranışları arasındaki ilişkileri incelemektir. 1945’li yıllardan sonra ekonomide sosyal devlet anlayışı uygulanmaya başlaması, sosyal devlet anlayışının temel prensibi olan insanın kendini değerli hissetmesi olgusu, yöneten ile yönetilen kesimin kendi içerisinde meydana gelen gerilimin mutlak suretle azalmasını sağlayarak savaştan sonra dikkate değer bir huzur platformunun oluşmasına neden olmuştur (Hinds, Jr., 2012: 362). Popüler kültürün yaratmış olduğu etki, kitle kültürünün ve aşağı tabaka kültürünün popülaritesini oluşturma aşamasında büyük önem arz etmektedir.

Tüm dünyayı etkisi altına almış olan İkinci Dünya Savaşı’nın etkisi ile birtakım siyasi güçlerin baskısı, birtakım grupların oluşmasına neden olduğu gibi, kendi içlerinde de birbirini etkisi altına almaya çalışan kitlelerin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Tam bu noktada Doğan ve Özdemirci, “Yirminci Yüzyılda Toplumsal Dinamiklerin İşletmelerin Yönetim Uygulamaları Üzerindeki Etkisi” başlıklı makalesinde dönemin içinde bulunduğu durumu kısaca özetlemektedir.

Doğan ve Özdemirci’ye göre; “İkinci Dünya Savaşı’nın Avrupa ülkelerinde yarattığı yıkım ve Doğu Bloku’nda sosyalizmin yükselişi, bu dönemde özellikle kapitalist ülkelerde psikolojik bir savaşın başlamasına neden olmuştur. Doğan ve Özdemirci’ye göre, meydana gelen bu savaşta popüler kültür, devletler tarafından daha çok ciddiye alınarak psikolojik savaşın bir parçası haline getirilmiştir. Amerikan yaşam tarzı, bireycilik, pragmatizm, tüketim, konformizm, fetişizm, milliyetçilik gibi değerler topluma kitle iletişim araçları ile sunularak dönemin popüler kültüründe mevcut sistem yüceltilmiş dil ve üslup birliği sağlamasına neden olmuştur” (Doğan ve Özdemirci, 2007: 26).

Dil, üslup ve kültür birliğinin hızlı bir şekilde kitlelere yayılıp kabul görmesi, çeşitli kitle iletişim araçlarının etkin kullanılmasının gerekliliğini gözler önüne sermektedir. Bu anlamda en önemli kitle iletişim araçlarını televizyon, gazete, dergi, radyo vs. oluşturmaktadır. İletişimi sağlayan ve bu konuda etkili olan bu araçların aktif olarak kullanımı, tüm bir ülkenin egemen kültüre bağımlı kılınması noktası ve bu sürecin hız kazanması açısından başlıca vasıta görevi görmektedir.

Çalışmanın kavramsal temelini oluşturan kültürel ve popüler yapının, popüler kültür ile birlikte anılarak incelenmesi, kitle iletişim araçlarının etkisi ile birleştiğinde popüler kültür olgusuna dönüşmesine ve kitlesel bir kültürel yapının oluşmasına neden olmaktadır. Popüler kültür, yapısında temel belirleyici unsur olarak alt kültür ve halk kültürü şeklinde tabir edilen kültürel kimliğin sınıflandırıldığı bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu sınıflandırma popülariteyi oluşturmada temel belirleyici etken olmaktadır. Diğer bir temel nokta ise, kitle iletişim araçlarının doğru ve etkili kullanımıdır. Popüler kültürü kısaca çoğunluğun kabul ettiği, var olan zaman diliminde kitle iletişim araçlarının da desteği ile hızla kabul edilen, çoğunluğun kültürü olarak tanımlamak mümkündür.

Popüler kavramı günümüzde kullanılan şekliyle halk tarafından beğenilen, tutulan, sevilen, halkın tercih ettiği anlamına gelmektedir. Popüler kavramının çoğu kişi tarafından benimsenerek kullanılan anlamı ise, kapitalizmin belirli bir istikamet çizmesiyle oluşturulmuştur ve kapitalizmin tercih etmiş olduğu ilkelere göre hareket etme durumudur. Kökeni kitlesel üretime dayanan ve bu biçimde üretilen alanlarda ise, popüler kavramı, daha sonrasında popüler kültürün kavramsal tanımlaması çerçevesinde yer almaya başlamıştır (Selçuk, 2011: 3279). Popüler kültür kavramı, belli bir dönem için geçerli olan, hızlı üretilen ve hızlı tüketilen kültürel öğelerin bütünü şeklinde tanımlanmaktadır (tdk.gov.tr. er. tar: 25.03.2013).

Meral Özbek'e göre, popüler kültür, sanat bağlamında değerlendirildiğinde yapılan popüler tanımlamaları her ne kadar yeterli görünse de halka ait anlamına gelen yaygın ve baskın tanımı, aydın kesim diye tabir edilen azınlığın (Özbek, 2002: 84) üst kültüre karşılık, aşağı kültürü meydana getiren toplulukların büyük bir kısmının beğeni ve zevklerinden şekillenerek meydana getirdiği görülecektir. Billur Ülger popüler kültürü, sıradan insanların yaratıcılığıyla birlikte ortaya çıkmış ve onların ilgi, tercih ve

beğenilerine göre biçimlenmiş, insanlar arasında dolaşan eserler ve insani ifade biçimleri şeklinde tanımlamaktadır. Popüler kültür anlayışında üreten kesim ile tüketicilerin meydana getirmiş olduğu kesimi sıradan insanlar oluşturmaktadır. Kültür endüstrileriyle, kültürel metaları tüketen ve üreten bireyler arasındaki ayrımı ortadan kaldırmış olan bu düşünceye göre, popüler simge biçimlerini kullanan veya yorumlayan tüm bireylerin popüler kültür üretimine katkıda bulunduğunu söylemek mümkündür (Ülger, 2002: 12).

Özbek'in belirttiği gibi, popüler kültür anlayışında kültür-sanat veya alt-üst gibi kültür kavramları içerisinde eşleştiren bilim insanları, popüler kavramının yaygın olarak kullanılan anlamlarını baz almakta ve sınırları belirlenmiş olan toplumsal yapının, oluşturdukları yaşam tavırlarıyla eşleşen çeşitli beğenilerin kabul edildiğini ve bundan dolayı popüler kültürün ahlaki ve estetik açıdan üst kültürle mukayese içine girmesinin yanlış olacağını düşünmektedirler. Bu yaklaşım, popüler kavramının, aşağı ve değersiz anlamlarına kadar indirgenmesine neden olmaktadır. Popüler kültür ve kitle kültürünün birlikte anılmış olduğu düşünce şeklinde ise, kitle kültürünün, bireyleri güdüp yönetme arzusunun bir ürünü olduğu dikkat çekmektedir (Özbek, 2002: 81-83). Buna göre Özbek popülerlik olgusunu, beğeni olgusunun dejenere ettiğini, dolayısıyla popüler anlayışın ticari olduğunu ve sonuç olarak tercih konusunda karar verecek olanın eğitim görmüş seçkin sınıf değil, bir anlamda eğlence endüstrisi olduğu görüşündedir ve "Popülerlik, eğlence endüstrisinin insanların ne sevdiğine dair tedariklerinden ibarettir" şeklinde tanımlamıştır (Özbek, 2002: 65).

Popüler kültürü toplum yaşamının belli bir kısmı ile sınırlamadan müzik, edebiyat, sanat gibi konuları da içerisine alarak değerlendirmek, meydana gelen kültürün zenginleşmesi açısından önemlidir. Kültürü, insan ve toplumların geçmişten gelen deneyimleri ve birikimleri olarak düşündüğümüzde, kültürü kavramını da gözler önüne sermiş olmaktadır.

Popüler kültürün oluşum yerine bağlı olarak, sosyal, siyasal, ekonomik, coğrafi, sanatsal, etnik, teknolojik ve dinsel gibi konular farklı özellikler göstermektedir. Dolayısıyla popüler kültürü, sınırları belirli olan bir topluluğun belli zaman dilimlerinde ve aynı şartlarda üretim ve tüketim biçimi olarak değerlendirilmek mümkündür. Kültürel ve sanatsal olarak insan topluluklarında meydana gelen farklılaşmalar üretim

ve tüketim süreçlerini etkiledikleri gibi kültürel tüketimin de farklılaşmasına neden olmaktadır. Üretim sürecinde değişikliğe uğramış bireylerin oluşturduğu topluluklar ise, kültürel anlamda meydana gelmiş olan tüketim süreci içerisinde de farklılık gösterir.

Metin Sözen'e göre, "Aydınlanma düşüncesinin bize bıraktığı bir kültürel tanımlama biçimi olarak üst kültür, kendi dışındaki diğer tüm kültürleri, modernitenin dikotomik düşünme biçimine bağlı kalarak ikincil konuma itmiştir. Aydınlanma düşüncesi üst kültür retoriğini, kültürde yaratıcılık şartını sağlamaya bağlarken, kültürün iki aşamadan geçmesinin gerekliliği üzerinde durur. Bunlardan birincisi, kültürün üretici olarak yorumlanabilir olması; ikincisi de kültürün özgünlük fikrine sahip olmasıdır" (Sözen, 2001: 55). Popüler kültür Can Kozanoğlu'na göre, kültür kavramının belirli sınırlar dahilinde kitleleşerek, pazara dönüşmüş, ticarileşmiş ve endüstriyelmiş hali olarak anlatılmaktadır (Kozanoğlu, 2004: 159). Sanayileşme, endüstrileşme, kentleşme gibi kavramlar, teknolojinin hemen öncesinde karşımıza çıkmaktadır. Sanayileşmenin getirmiş olduğu yenilikler ile kentlere göçün artması çeşitli sınıf farklılıklarının doğmasına da zemin hazırlamıştır. Açılan fabrikalar ile işçi sınıfının oluşması, üretilen yeni seri tüketim malzemelerinin çeşitlerinin artması ile alım gücündeki farklılıkların doğmasına neden olmuştur.

Birsen Limon'a göre kent olgusunun meydana gelmesinden hemen önceki zaman diliminde '*kırsal kesimin*' '*halk kültürü*'yle, şehirlerde yaşam süren '*ruhban sınıfı*', tüccarların veya soyluların '*üst kültür*' ayrımlarının yaşanmasına neden olurken, sanat üreterek para kazanan sanatçıların, üretimde bulundukları eserlerle, zenginlerin ve soyluların şan şöhretleri ile birlikte anıldıkları görülmektedir. Zamanla farklı nedenlerden ötürü kente göç etmek zorunda kalan kırsal kesim halkı, daha sonrasında kendilerine ait olan kültürlerini arkalarında bırakarak değişim geçirip ticari olan popüler kültüre hızlı bir şekilde ayak uydurmaya başlamışlardır (Limon, 2007: 111).

Pınar Çiğdem'e göre, tarihsel çerçevede 'popülerlik' olgusuna bakıldığında kentleşme kavramıyla eş zamanlı olduğunu söylemek mümkündür. Hangi dönem olursa olsun bir yerde şehir yaşamı var ise, bu dönemlerde yaygın kültür olarak, "Popüler sanat, olumlu ve olumsuz işlevleri aynı anda bünyesinde barındırır. Popüler sanatın olumlu yanı, sanatı aydın kişi tekelinden kurtarması, daha geniş kitleleri sanata yaklaştırması ve bu kitlelerin ortak ihtiyaçlarını, ortak değerlerini saptamasıdır".

Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki zaman dilimi ve sanayi sonrası meydana gelen kitlesel kapitalizm ile birlikte tüketim toplumlarında meydana gelen olayların, popüler kültür anlayışındaki toplum yapısının oluşmasına da zemin hazırladığı görülecektir. Pop Sanat'ın gündelik sanat anlayışı ile ticari kaygısı ile tüm dünyayı etkisi altına alması sanatı kapalı mekanlardan ve müzelerden çıkararak, evrensel ölçekte bir anlatım yoluna gitmiş ve sıradan insan yaşamı ile bir araya gelmesiyle birlikte belirli bir işlevselliğe kavuşmuştur. Böylece 'Pop Sanat' ile birlikte sanat anlayışı, insanın gündelik hayatı, halk sanatı, üst ve ticari sanat oluşu, olarak anılmaya başlamıştır. Bu noktada Çiğdem'e göre '*popüler sanat*', alıcısının sıradan yoğunluğunu azaltmak ve rahatlatmak için tüketicinin ortak olan beğeni duygusuna uymak zorunda kalmaktadır. Popüler Sanat'ın tüketicisi kendisinde var olan ahlaki değerlerin genellikle onaylanmasını ister ve bu değerler bütünü aslında onun kendisini korumak üzere dayandırmış olduğu güvenlik noktalarıdır. Sanat eserinde bu değerlerin onaylanmış, kanıtlanmış ve pekiştirilmiş olması eser alıcısının da aynı zamanda hoşuna gitmesine neden olmaktadır. Alıcısının bilgi seviyesini bu bağlamda aşmamak gereklidir. Genellikle bireyin sıradan yaşam ve sıkıntılarını konu yapan '*Popüler Sanat*' anlayışının en bariz özelliği, alıcı görüşlerini paylaşarak onun duygularına doğru yön almaya çalışmasıdır (Çiğdem, 2005: 56-58).

Özlem Muraz'a göre, popüler kültürün sanat görüşü her şeyi malzeme olarak kullanabilmektedir. Özellikle gazete, reklam, çizgi roman ve tüketim nesneleri popüler sanat kültürü için kişisel değildir. Popüler Sanat, kullanılmışlığın getirdiği tek olma dürtüsünü reddederek, kitlelere sunulan anonimliği öne çıkarmayı amaç edinmiştir (Muraz, 2009: 1).

Fiske'ye göre, popüler kültürün genel özellikleri, kısa ömürlü bir yapıya sahip olmasıdır. Bu durum popüler kültürün tüketilip yeniden tekrarlanması ile sıradan gündelik yaşamın standartlarına zorlanmadan uyum sağlayarak, rutinleşmenin meydana gelmesine neden olmaktadır (Fiske, 1999: 84). Bu bağlamda Erdoğan, '*popüler kültürün*' yapılanmasının, daimi kalıcılıkla gerçekleşmeyeceğini ancak devamlı olarak değişime uğrayarak gerçekleşebileceğini savunmaktadır (Erdoğan, 1999: 22 ve Erdoğan, 2004: 9). Tam bu noktada Brecht ise, "*dün popüler olan, bugün olmayabilir; çünkü insanlar, dün olduklarından farklıdır*" diyerek (Bennett, 1999: 56) popüler kültürün hızla değişimi, tüketimi konularına vurgu yapmış ve popüler kültür

unsurlarının dönüşümleri gerçekleşirken insanların da bireysel anlamda sürekli olarak değişim ve gelişim içinde olduğunu dile getirmiştir. Diğer bir ifade ile Andy Warhol'un "*Yirmi birinci yüzyılda herkes şöhret olacak ama on beş dakikalığına*" (*Twenty-first century, but everyone will have fifteen minutes of fame*) ifadesi (Warhol, 2011: 11) pop kültüre ait nitelik olarak geçicilik olgusunun bir kez altını daha çizmektedir. Popüler kültürün diğer kavramlardan ayrılmasına neden olan geçicilik özelliği, bir bakıma 'çabuk kullanım ve hızlı tüketim' kavramlarıyla yakın bir şekilde ilişkilendirilmektedir. Tüketim ve kullanımda meydana gelen hızlı geçişler popüler kültürün her kademesinde olduğu gibi, sanatında da meydana gelen ürünlerin karakterini de etkilemektedir. Popüler kültür her ne kadar sürekli gelişim gösterse de hızla tüketim konusunda negatif gelişmeleri de beraberinde taşımaktadır. Erdoğan'a göre, hızla tüketilen ve sürekli değişen yaşam şartları içerisinde insanlar bilmedikleri ve tanımadıkları hızlı tüketim dünyasında yaşama zorlanarak kendilerini bir bakıma mutsuzluğa doğru sürüklemektelerdir (Erdoğan, 2004: 10). Popüler kültürün sürekli değişim göstererek, farklılaşan ve gittikçe artan ürünlerini kullanmaya başlayan insan nüfusunun var olması, kitle üretim açısından sistemin sürekli olarak kendisini aktif ederek yenilemesine neden olmaktadır. Bu bağlamda postmodernizmden bahsetmek gerekli çünkü modernizmden sonrası olarak tanımlanmış olduğumuz postmodernizmin sürekli kendisini yenileme süreci içerisine girmesiyle, birlikte modern düşünceye ve kültüre ait temel kavram ve perspektiflerin sorunsallaştırılmasıyla ve hatta bunların yadsınmasıyla birlikte yürütülmekte olduğu görülmektedir. Bu tartışmalar zamanla diğer birçok alanlara ve disiplinlere de yansıdığı gibi Pop Sanat'a ve sonuçta bir bütün olarak modernitenin sorgulanmasına ve aşılması arayışına dönüşmüştür. Pop Sanat'ta meydana gelen konu ve teknik anlamındaki uygulanan yenilikler postmodernite ile doğru orantılı olarak gelişmektedir.

Popüler kültür sanat anlayışının dikkat çeken farklı uygulamalarını (kolaj, ipek baskı) abartı olarak nitelendirilen Fiske, popüler kültür sanat anlayışını küçük görerek '*bayağı*', '*melodramatik*', '*primitif*', '*apaçık*', '*yüzeysel*' vb. kavramlar kullanarak bu sanat anlayışını küçümsemeye çalışmıştır. '*Aşırılık*, '*apaçıklık*' anlayışı ise, yapıcı olan edebi methiyelerin özellikleri olarak karşımıza çıksa da burada görmüş olduğumuz şekli, '*popüler kültür*' anlayışı içinde meydana getirebileceği malzemelerin hammaddelelerini oluşturmaktır. Popüler kültür sanat anlayışında aşırılık kavramı,

denetim altına alınamayan bir olgu olarak nitelendirmek mümkündür (Fiske, 1999: 143-153). Pop kültürlerinde meydana gelen aşırı anlayış tavrı yani erotizm, cinsellik gibi konuların karşı taraftaki izleyiciye tarafından bir süre sonra giderek normal görünmesine sebep olmaktadır. Pop Sanat'ta kullanılan tüm bu konular daha sonrasında popüler sanatında ana konusunu oluşturacaktır.

Şentürk'e göre popüler kültür öz olarak yıkan, yok eden, güçten düşüren ve işgalci bir nitelik taşımaktadır. Teknoloji olarak iletişimde meydana gelen yeniliklerin imkânlarından faydalanarak yapılan düzen içerisinde popüler kültür, bireyleri belli bir sistem içerisinde yaşamaya, inanmaya, hareket etmeye ve tüketmeye zorunlu kılmaktadır. Popüler kültürün kitle iletişim araçlarından yoğun bir şekilde faydalanması, kitlelerin parçası olan bireyleri, sınırları ve özelliklerini belirlemiş olduğu yaşam alışkanlığına dönüştürmüştür. Yıkıcılık, işgalcilik ve yok edicilik anlayışı da aslında buradan gelmektedir (Şentürk, 2007: 30). Bu bakımdan popüler kültürün etkisi altında kalan kişi, bir başkasına benzemeye ve bir başkası gibi düşünüp hayatını devam ettirmeye yani sıradanlaşmaya mecbur kalacaktır. Erdoğan ise toplumun kendi yaşam düzeni içerisinde meydana getirdikleri alışkanlıklar karşısındaki görüşlerini, pop kültürünün gizlemiş olduğu, yıkıcı, baskıcı olan tavrının daha sonrasında mutsuzluk yaratmaya başlayacağını dile getirmiştir.

Limon'a göre, popüler kültürün toplumsal etkisinin eleştirisi iki maddeyi içerisinde barındırmaktadır. Birincisi; popüler kültürün toplumun genelindeki beğeni seviyesini aşağıya çekerek, toplulukların var etmiş olduğu medeniyetlerin bozulma göstermiş olacağını ileri sürmesidir. İkincisi ise; kitlesel medyanın insanlar üzerinde yaratmış olduğu uyuşturma etkisi ile bir çeşit hipnoz sağlayarak insanları olduğundan daha da küçülttüğünü, dolayısıyla da kitlesel ikna tekniklerine duyarlı hale gelerek, nüfusun yapısını, durumunu, dinamik özelliklerini inceleyen bilim adamların elinde demokrasiyi tamamen ortadan kaldırılabileceği düşünülmektedir (Limon, 2007: 110). Gans bu eleştirileri şu şekilde değerlendirmektedir; *“İşin kötüsü kitle kültürü, tüketim ve popüler kültür yalnızca beğenimizi güdükleştirme konusunda gözdağı vermekle kalmıyor. Dahası duyularımızı körleştirirken, bir yandan da totaliterliğin yolunu yapıyor. Bu arada birbirine kilitlenmiş olan tüm medya, aynı kapıya çıkan bu komploya katılıyor”* (Gans, 2007: 67) Ergüven'e göre, popüler sanat ideolojik açıdan burjuva kesime yönelmiş sanatın, halk sanatında meydana gelen boşluğunu doldurarak, giderek

daha ucuz ve sadece duygulara hitap eden bir anlayışla, gerçek sanatın yedeği, bedel, yerine geçme (surrogat) popülaritesine dönüşmeye başlamıştır (Ergüven, 2002: 189-190).

Limon'a göre, popüler kültürde sanat kavramı belirli bir sınıfın kültürüne mal olmuş ise o sınıfın içinde bulunduğu elit tavrı ve duruşun özelliklerini yansıtmaları gerekmektedir. Belirli bir sınıfa ait bir beğeni kültürü oluşturmadaki en büyük etken, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıdır. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması siyasal ve sosyal yaşam üzerindeki etkinin artmasına ve sanatsal ürünlerini büyük kitleler ile birlikte tüketilmesine neden olmuştur (Limon, 2007: 112). Seri üretimin artarak hızlı bir şekilde gelişmesi, tabloların reproduksiyonu, tasarımların taklitlerinin görülmesi kitsch kültürünün yani var olan bir tarzın aşağı bir kopyası olan sanatın ortaya çıkışının ilk sinyallerini vermektedir.

Tam bu noktada Ergüven, her yandan emanet olarak alınmış yeni, egzotik, folklorik, geçmiş, fütürist gibi kolayca ayırt edilebilen göstergelerin düzensiz olarak artışından kaynaklık etmesini kitsch'in kitle kültüründe temellerini atarak, tüketim toplumunun sosyolojik gerçekliğine yerleşmesine neden olmuştur şeklinde açıklamada bulunmuştur. Sanatsal bir bakış açısıyla değerlendirilen belirli bir seviyenin altında kalmayı imgeleyen kitsch olgusu, arkasında yatan yaşamdan alınmış olan zevki estetik hazla arttırma özlemi olarak da ifade edilmektedir. Böylece kitsch olgusu yalnızca üretim mantığını değil tüketimi de içine alarak (Ergüven, 2002: 190) tüketimin adeta ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir. Kitsch anlayışı, kitlelerin meydana getirmiş olduğu beğeni duygularının olmadığını tam olarak anlatamadığı gibi, yalnızca kitlelerin beğeni duygularını küçümseme yöntemi ile, üst kültür anlayışında yer alan beğeni duygusunun farkını bu şekilde ortaya koymakta olan derin bir olgudur (Limon, 2007: 112). Dolayısıyla burada konu edilen Pop Sanat'ın kitsch olgusu ile birlikte tanımlanabilmesi için, salt olarak gündelik hayatın içinde yer alan sıradan olaylarla birlikte değerlendirilmeye çalışılması, hem popüler sanat anlayışı açısından hem kitsch sanat anlayışını anlamak açısından son derece önem arz etmektedir.

Popüler kültürün sanatsal anlamdaki üretimlerinin konusunu genellikle gündelik yaşamdan beslenen konular oluşturmaktadır. Bu bağlamda Pop Sanat'ta olduğu gibi sanatın hiçbir alanında ve konusunda insan faktörü soyutlanamamaktadır. Çünkü sanatı

ve sanat eserlerini var eden kişi nihayetinde yine insan olacaktır. Bu genel bakış ağısı, sanatın bütün kültürel ve sosyal, dönüşüm ve değışimlerinden etkilenerek birçok sanat akımı ve alanına yeni yorumlar ve yaklaşımlar kazandırmaktadır.

Popüler sanat, bir çok bilim adamının ortak fikrine göre, pop kültürüne sahip olan sanat anlayışı olarak değerdendirilerek, halkın sahip olduğı beğeni kültürüyle birlikte direkt olarak ilişkilendirilmektedir. Kültürde önemli bir yeri olan popülerlik kavramı, bir çok araştırmacı açısından değerli bulunarak, kavramın yüzeysel anlamlarının dışına çıkılarak farklı bir perspektifte değerdendirmeye çalışmıştır. Bundan dolayı popüler kültür ve sanat anlayışı pek çok çalışmaya kaynaklık etmektedir.



İKİNCİ BÖLÜM

POP SANAT

2. POP SANAT ANLAYIŞINA GENEL BİR BAKIŞ

Pop Sanat, özellikle ABD ve İngiltere'de görülen 1950'li yılların sonunda yükselen ve 1960'larda zirveye ulaşan bir sanat akımı olarak ortaya çıkmıştır. Pop Sanat; modern kültürün daha temel bir ortamda değişimi ve anlayışını gösteren, görsel sanatlar alanında uluslararası bir harekettir.

Antmen'in aktardığı sözleriyle, Pop Sanat terimini ilk kez 1958 yılında, Guggenheim Müzesi'nin müdürü ve aynı zamanda Pop Sanat'ın isim babası, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway *Architectural Design* dergisi için yazdığı "Sanatlar ve Kitle İletişimi" konulu yazısında 'popüler kültür ürünlerini' tanımlayabilme amacı ile kullanmaya başlamıştır (Antmen, 2009: 160). Türkmenoğlu ise popu, bir stili tanımlamaktan çok, kendi somut ifadesini özel bir alanda bulan bir var olma duygusu ve sanatsal fenomen için kullanılan kolektif bir terim olarak tanımlayarak (Türkmenoğlu, 2008: 30) bir bakıma popu yaşam biçimi olarak değerlendirmiştir.

Peter Benchley'in 1966 yılında *Newsweek* dergisinde yayınlanan makalesinde popu hayal gücümüzün ürünü olan, konularını gündelik hayattan alan, isyankâr, yeni, hatıralarla dolu her şeyi poptur (Benchley, 1966: 21) şeklinde tanımlamıştır. Benchley eleştirmen Alloway'in Pop Sanat'ı tanımlamadan önce halk kültürü ile bağlantı kuran şu sözlerine yer vermiştir, "*Pop insanın kendi meydana getirdiği çevresinden ve halk kültüründen severek bahsetmesi demektir* (Benchley, 1966: 22). Alloway bir anlamda Pop Sanat eserlerinin sanat olarak nitelendirilebilmesi için gerekli olan özellikleri bu sözleriyle dile getirmiştir.

Pop Sanat'ın tam olarak tanımlanmasının zor olmasına rağmen, 1960'ların başında bu yeni koşulların ortaya çıkması, popüler kültür ile güçlü bir ilişkisinin olduğunu göstermektedir. Ama aynı zamanda Pop Sanat, modern sanatın alternatif tarihinin ve bu tarihin geleceğini bütün dünya ile paylaşarak, yeniden tanımlanması ile ortaya çıkmıştır diyebiliriz. Richard Leslie'ye göre Pop Sanat, başlangıçta ucuz edebiyat

kartpostallarının düşüşünden kültürle sonlanışından, sanat dünyasının saf ana tema eleştirilerine kadar açık bir anlayışta gelişme göstermesine rağmen sanat ve kültürün, üst-alt kavramları arasında bir argüman olarak yer almasından kaçamamıştır. Öyleki bu durum popüler kültür içindeki Pop Sanat'ı, yirminci yüzyılın ikinci yarısında önemli bir özellik olarak görmemizi sağlamıştır (Leslie, 2006: 4).

Pop Sanat ayrıca ticari stüdyolarda kariyerlerine başlamış birçok tasarımcının kariyerlerinde, reklam, ambalaj ve gösterim için, kolay bir geçiş sağlamıştır. Pop Sanat Rayner, Chamberlain, Stapleton göre, iki boyutlu bir grafik sanat olmuştur. Pop Sanat, ticari reklam ile yakın bir ilgisi olan, üretiminde birincil yöntem olarak serigraf baskısı şle direk olarak bağlantılıdır. Pop Sanat dönemi, sadece pop tarzı değil aynı zamanda kendi kaynakları içinde yüksek kaliteli grafik temalar ile beklenmedik kombinasyonlarıyla herhangi bir kültürde istekli veya israf anında özel ihtiyaçlar ile donatılmış dönem olmuştur (Rayner, Chamberlain, Stapleton, 2012: 19).

Araştırmanın bundan sonraki bölümlerini Pop Sanat'ın çıkışı ve kaynağı oluşturacaktır. Livingstone ve de la Croix' göre, Pop Sanat, Amerika ve İngitere'de aynı zamanda birbirinden bağımsız bir şekilde ortaya çıkarak akım haline dönüşmüştür. Pop Sanat sanatçıları eserlerini verirken, gündelik sıradan yaşam konularına, reklam ve haber gibi görüntüleri de dahil ederek geleneksel olan sanat alışkanlıklarına bir meydan okuma çabası içerisine girmişlerdir. Bunun nedenini sanatçıların kullandıkları yeni tekniklere (kolaj, serigrafi) ve birbirinden alakasız malzemeleri bir araya getirerek oluşturdukları nesnelerin kullanımına bağlamak mümkündür. Pop Sanat sanatçıları bu bağlamda, geleneksel anlamdaki yorumları izole etmiş ve kullanmış oldukları teknikler ile yeni bir bakış açısı kazandırma çabası içinde girerek Pop Sanat kavramın neden ve tutumlarını incelememize de olanak sağlamaktadır (Livingstone, 1990:12 ve de la Croix, 1980:17).

Popüler kültürün, tüketim amaçlı yaşam biçimi, reklam sektörünün özü ve bu özden doğan tüm teknik donanımlarla beslenen Pop Sanat, adı üstünde çabuk tüketilip hemen unutulacak olan, 'sabun köpüğü' anlamına gelen 'pop' kelimesiyle, aslında tek derdi zamana direnmek ve hiç unutulmamak olan 'sanat' kelimesini bir araya getirmiştir (Antakyalıoğlu, 2007: 12).

Bayraktar'a göre, Pop Sanat terimi modern olarak tanımlanan, sanayiye, toplum bilime ilişkin nitelikler arz eden ve kentsel özellikler taşıyarak 'doğaya özgü' yeni bir olgunun keşfedilmesiyle ortaya çıkmış olan, 'çağdaş gerçekçilik' alanlarının bütünüdür. Pop Sanat, hızlı kentleşme, siyasileşen gençlik, yaşam ve toplum üzerine alternatif düşünceler, tüketimin artması gibi olgularla bir bakıma Amerikan gündelik hayatını yansıtmaktadır (Bayraktar, 2004: 98).

Pop Sanat'ın temel çalışma konularının büyük bir çoğunluğunu endüstri alanında kullanılan materyaller oluşturmaktadır. Bu materyallerle birlikte Pop Sanat üreticisi gündelik tüketim eşyalarını, kitlesel iletişim tekniklerinden de destek alarak bir araya getirmiş ve böylece sanata yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Pop Sanat çevresinde süregelen günlük olayları ve herkesin gözünden kaçırdığı ayrıntıları eserlerine aktararak toplumsal bir farkındalık yaratmaya çalıştıkları için, bir anlamda eserlerinde tekrar olgusunun ve hızlı bir tüketici kültürünün oluşmasına da zemin hazırlamışlardır. Gelişen bu sürecin sonunda seri üretim teknikleri ve reklamlar sanatçıların en temel ilham kaynakları olmuştur. 1950 yılından sonra özellikle İngiltere ve Amerika'da doğan çok yönlü sanatın, geçici gündemleri ele alışı ile çabuk tüketilir olması, sürekli yenilenmesi bu akımı tam olarak tanımlamayı zorlaştırmıştır. Ancak bu akımın en dikkate değer görülen yanlarından biri eski Dadaistlerin eserlerinde görülen, gündelik kullanıma ait basit eşyaların sanat eseri olarak tekrar gündeme getirilmesi yani bir eşyanın sıradan alanın da doğru bağlamda sanat olabileceğini savunulmasıdır.

Halk kültüründen faydalanan ve gündelik eşyaları sanat eseri olarak gösteren Pop Sanat akımı, sanat tarihinde örneklerine yok denecek kadar az rastlanan bir hızla çıkışından tam on sekiz ay sonra kabul görmüştür. Bu bağlamda oluşturulan sanat eserleri önde gelen sanat galerilerinde çok geçmeden kendine geniş bir yer bulmuştur. Günlük yaşantı içinde var olan ev eşyaları, filmler, müzikler, elbise modelleri, kumaş desenleri ve her türlü endüstri eşyaları sanatçıların eserlerine esin kaynağı olduğu için bir anlamda halka ait bir sanat anlayışı gelişmiş gibi görünmektedir (Eti, 1969: 37). Bu bağlamda neyin sanat olup olmadığını belirleyen üst kültürün sanat otoriteleri kaynağını, halkın eleştirilmesi gereken ve Pop Sanat'ın eleştirisini yaptığı halkın kitle kültürüne tabi olması durumundan aldığını söyleyebiliriz. Pop Sanat konularını gündelik, sıradan konulardan alırken halkın yani çoğunluğun kabul gördüğü sıradan konuları ele alarak kitle kültürüne tabi olma durumundan dolayı popa ait, fakat Pop

eseri her biri 50,8x40,6 cm boyutunda 32 tuvalden oluşmaktadır. Çalışmaya yakından bakıldığında, konserve kutularının ön kısmında yer alan yazıların sanatçı tarafından özenle yazıldığı ve üst kapak kısmında yer alan yuvarlak şeklindeki gölgeleri ustaca yansıtarak derinlik etkisi yarattığı görülmektedir. Alt taraftaki çiçekleri, filörderizleri tek tek boyamak yerine baskı yöntemi kullanarak çoğalttığı görülmektedir. Otuz iki resmin her biri lekevî tarzda yarı mekanik baskı resim yöntemi olan serigrafi yöntemi kullanılarak basılmıştır. Daha sonrasında Campell Çorba Şirketi tarafından uygulanıp piyasaya sürülerek konserve kutusu olarak kullanılmıştır.

Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar kitabında Warhol'un Pop Sanat ile ilgili düşüncülerine şu şekilde yer vermiştir.

..... Pop her yerdeydi, ama herkes onu görmezlikten geliyordu, bizse onun büyüüne kapılmıştık adeta –bizim için Pop yeni Sanat'tı. Popun ne olduğunu yeni idrak ettiğinizde, o zaman bir tabelaya aynı gözle bakmanız mümkün değildi. Popun ne olduğunu düşünmeye başladığınızda ise, Amerika'ya hiçbir zaman aynı gözle bakmanız mümkün değildi. Bir şeye etiket koyduğunuzda bir adım atmış oluyorsunuz –bir kere onu bir daha etkisiz haliyle göremiyorsunuz. Biz geleceği görüyorduk ve bundan emindik. İnsanların onun içinde ve etrafında farkında olmaksızın dolaşmalarını seyrediyorduk; ama onlar hala geçmişte yaşıyorlardı, farkında değillerdi. Oysa geleceğin içinde olduğunu idrak etmek yeterliydi, o zaman orada oluyorsunuz zaten. Gizem ortadan kalkıyor şaşkınlık başlıyordu. (...) Pop Sanatçıları Broadway'den yürüyüp geçen herkesin anında tanıyabileceği imgeler üretirler çizgi romanlar, piknik masaları, pantolonlar, ünlüler, duş perdeleri, buzdolapları, Coca Cola şişeleri, yani, soyut dışavurumcuların görmezlikten gelmek için çaba harcadıkları bütün o yüce, modern şeyler... (Antmen, 2009: 168).

Warhol Pop Sanat'ını “karakterize eden unsurlar, ileri-kapitalist toplumların tipik tüketim nesnelerinin, kültürel figürlerinin ve ürünlerinin plastik sanatlar alanına” taşınması olarak tanımlandırmaktadır. Popüler sanat, hamburger, Coca Cola ve pop yıldızları gibi metaların, sanatçıların eserlerinde sık sık kullanılmasıyla birlikte akıma dönüşmüştür.

Akman'a göre, Pop Sanat anlayışının, tüketim toplumu ve tüketim kültürüyle kurmuş olduğu yakın etkileşim farklı bakış açılarının doğmasına neden olmuştur.

Örneğin, Amerikan yaşam biçimine, kültürüne ve onun kurallarına karşı ironik düşünceye sahip olanlar kadar, popüler olan metalarla kurulan ilişkinin tam olarak bu ortama ait olduğuna iddia edenler de olduğu görülmektedir. Popüler sanat anlayışı kapitalist yaşam tarzlarına karşı bir tepki midir, yoksa tüm bunları sanat seviyesinde kabul edilerek meşrulaştırması mıdır, bu da Pop Sanat anlayışına eleştirel bakış açısı kazanması açısından önem arz etmektedir (Akman, 2008: 1).

Osterwold, 60'lı yıllarda popüler kültürün yaşam biçiminin, her alanına nüfuz eden yeni bir anlayışın doğmasına neden olan bir sanat biçimi meydana getirmiştir. Toplumsal gerçekliğin içine işleyen gittikçe artan ticarileşme, iyi, doğru, güzel gibi değerlerin anlamlarının azalmasına, insan, nesneler, doğa ve teknoloji imgelerimizin yeniden şekil almasına olanak sağlamıştır. Bir deyim olarak pop, yaşamı kavrayışımızı belirleyen anlatıları, resmi ve çağımızın imgelerini şekillendiren estetiği, davranışlarımızı belirleyen klişe modelleri ile kitle iletişim araçlarının sloganlarına karşı gösterilen neşeli, ironik, eleştirel ve aceleci bir tepki olarak değerlendirilmektedir (Osterwold, 1989: 6). Pop Sanat, konularını günlük yaşamın sıradan öğelerinden alarak bir taraftan çağdaş gerçekliği ve toplumdaki kültürel değişimleri yansıtırken bir taraftan da kendi içinde de meydana gelen özellikleri beraberine getirmiştir. Pop Sanat'ın başlıca konularını oluşturan “alışılmamış, kışkırtıcı davranışlar, şok taktikleri, tabuları kırma (Osterwold, 1989: 7) gibi özellikler insan ilişkilerinde şimdiye kadar var olan tüm değerleri yıkarak, geleneksel bir takım sosyal rollerin sorgulanmasına da neden olmuştur.

Pop Sanat, toplumsal sorunların varlığıyla gösterişli hayatın getirisi olan üst kültürün bir arada oluşunu üstü örtük bir şekilde de olsa bir arada içermektedir. Kuspit, Pop Sanat'ın gerçeklik karşısındaki bu ikircikli tutumunu ele alırken modern duyguların düzensiz olan karakterinin modern figüratif sanatta kendini ele verdiğini söyler ve şöyle devam eder: “Kalıplaşmış toplumsal düşünceleri ciddi bir biçimde ele alarak – başarıyı kalıplaştırarak-duygusal sıklık, boşluk ve homojenliği yansıtmakta Pop Sanat'ın üstüne yoktur” (Kuspit, 2004: 73). Pop Sanatçılar film, heykel, resim ve çevresel düzenlemeler ile kendilerini ifade ederken, konu olarak sıradan gündelik yaşam objelerini kullanarak, reklamları, çizgi roman karelerini, kitlesel medyayı, billboardları, televizyonu, sinema figürlerini, kamusal mekân nesnelerini vs. gibi nesneleri de ele alarak objelerle birlikte kullanmışlardır. Pop Sanat anlayışında eserler veren sanatçıların, kullanmış oldukları

tarz, kitlesel medya üretiminin sergilemiş olduğu stillere benzemektedir. Akman'a göre Pop Sanat sanatçıları eserlerinde, olabildiğince belirgin çizgi ve formlar, parlak uçucu hafif renkler, genellikle de tanınmış nesneler ile insanlara ait düz, dolaylımsız türde eserler vermektedirler (Akman, 2006: 01).



Resim 2.2. Sandro Botticelli, *Venüs'ün Doğuşu (detay)*, 1482-86, tuval üzerine tempera, 172.5x278.5 cm., Uffizi Galerisi, Floransa.



Resim 2.3. Andy Warhol, *Venüs'ün Doğuşu*, 1984, serigrafi baskı, 81x 111cm, özel koleksiyon.

Ergin'e göre Pop Sanat sanatçıları eserlerini ortaya koyarken sanatın köklerinden de kopmamaktırlar. Aslında burada değişen zaman içinde malzeme yelpazesinin de genişlemiş olması, bunun geniş kitlelere ulaşmak ve toplumsal mesaj vermek amacıyla yapılmış olması bu anlamda önemlidir (Ergin, 2001: 47). Sanatın aslında bu genel tutumu, Warhol'un bakış açısıyla paralel gitmektedir. Bu anlamdaki en dikkat çekici örnek Boticelli'nin yapmış olduğu Resim 2.2'de görülen '*Venüs'ün Doğuşu*' çalışmasının Warhol'un Resim 2.2'de görüldüğü üzere yeniden yorumlamasıdır. Pop Sanat'ta meydana gelen post modern görüş insan bilincinin tamamen dışavurumuna örnek teşkil edecek nitelik taşıyabileceği gibi, Warhol'un Resim 2.3'te yapmış olduğu Venüs'ün özgün formunu oluşturabilecek yaratıcılığa ve de orijinallığe sahip olup olmadığının sorgulanmasına, ayrıca sanatçının yaratıcı yönüne ilişkin izleyicide merak uyanmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda Kuspit, sanatçının yaratıcılığı sorgulanmış olarak görünse de, orijinallığı taklit eden röprodüksiyonun mekanik üretimi yüceltmesiyle, sanatçı yaratıcılığının ne kadar önemli bir boyutta olduğunu gözler önüne sermektedir (Kuspit, 2006: 155).



Resim 2.4. Jean Auguste Dominique Ingres, *Büyük Odalık* (detay), 1814, tuval üzeri yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris.



Resim 2.5. Martial Raysse, *Büyük Odalık*, 1964, Serigrafi baskı, Ulusal Modern Sanatlar Müzesi, Paris.

Resim 2.5'te görülen Fransız Pop Sanat ressamı olan Martial Raysse (1936-) *Büyük Odalık* çalışması, Ingres'in '*Büyük Odalık*' çalışması ile aynı temayı işlemiştir. Sanatçı bu temayı işlerken yapmış olduğu tekrardan son derece emin ve gereğinden fazla durumun bilincinde olup, imgelemleri çoğunlukla üst kültürün yerleşik ikonlarının sıradan parodisi yani belli sanat tarzını, bir şahsı veya belli bir grubu taklit ederek, onun gülünç veya abartılı yanlarını ön plana çıkartmak ve abartmak yoluyla eleştirmeyi ya da sadece güldürmeyi amaçlayan bir eser ortaya koymayı hedefleyen sanat eseri olarak ele almaktadır (Smith, 1996: 264). Üst kültürün sembol haline getirdiği herkes tarafından kabul görmüş ikonların, resim 2.5'teki gibi yeniden yorumlanması, onları yükselten kültürün bir anlamda aşağı çektiğini ve onları parodiye dönüştürerek sıradanlaştırmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Ögüt'e göre, Martial Raysse'in, '*Büyük Odalık*' çalışması Ingres'nin aynı adlı eserinin bir parodisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçıların bu eserlerin baskı kopyalarını üreterek seri üretime geçmeleri ile kapitalist üretime bir bakıma göndermede bulunmaktadır (Ögüt, 2008: 53).

Amerika'da baş gösteren bu sanat, tüketim endüstrisi içinde kullanılan araç-gereçlerden, reklamlardan ve kitle iletişim araçları gibi gündelik hayatta dikkatimizi çeken sıradan malzemelerden esinlenmişlerdir. Aslında bir bakıma bu sanatçılar Amerikan Yaşam Tarzı konusunu keşfetmişler ve yaşadıkları döneme tanık olarak onları sunmuşlardır. Sanat konularını hızlı otomobiller, konserveler, sinema ve politika dünyasının ünlüleri, para ve cinsel içerikli resimli romanlar oluşturmaktadır. Sonunda öyle bir seviyeye ulaşılmıştır ki, bu defa Pop Sanat'ta serbest bir şekilde kullanılan imgeler, eşyalar ve objeler reklam ve tüketim endüstrisinin alanına girmeye başlamıştır.

Pop Sanat sanatçılarının gündelik yaşam tarzını tabulaştırma çabası, Pop Sanat'ın akım haline dönüşmesinin nedenleri arasında yer almaktadır. Bir diğer etmen ise Pop Sanat sanatçılarının soyut dışavurumculuğa tepki olarak Pop Sanat'ı yüceltme çabasıdır.

Pop Sanat akımının ortaya çıkmasında rol oynayan etkenler, olduğundan biraz daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Sadece gündelik yaşam konuları ve materyallerini kullanarak sanat yapılması veya kendisinden önceki sanat akımına tepkili olması bu sanat akımını değerlendirmekte yetersizdir. Amerikan yaşam tarzının, Amerikan ideolojisinin dünya üzerindeki egemenliği, bilim ve teknolojiye meydana gelen gelişmeler, savaşların etkileri, Pop Sanatçısını önemli ölçüde etkileyerek sanatına da yansımaya neden olmuştur.

2.1. 1940-1960'da Pop Sanat'ta Avrupa ve Amerika'da Siyasi ve Kültürel Yapı

Demokratik siyasi sistemlere bakıldığında birey-iktidar ilişkisinde, insanların siyasi iktidarların yapmış olduklarını izlemesi, kontrol etmesi ve eleştirel bir gözle yaklaşmasının, iktidarın siyasete katılması bir araya geldiğinde demokratik sistemlere gösterge oluşturacak nitelik kazandırdığı görülmektedir (Kılıç, 2011: 1). Demokratik siyasi yapı, yöneten-yönetilen olarak kategorize ederek daha özellikli bir nitelikte değerlendirildiğinde, yönetenlerin yönetimi kullanım biçimlerindeki demokratik katılıma açık olmama, tarzlarında keyfi olma durumu gibi ihtimaller, bir araya getirildiklerinde, yönetilenler açısından antidemokratik durumların doğmasına yol açabilmektedir.

Öğüt'e göre, 1920'li yılların sonunda özellikle Amerika'da meydana gelen ekonomik kriz, kaygıyla birlikte koşulların değiştirilmesi gerektiği bilincini uyandırmış ve böylece 1930'lu yıllara toplumsal, eleştirel gözlemler ve davranışlar damgasını vurmuştur (Öğüt, 2008: 59).

İkinci Dünya savaşı sonrasında Avrupa'da yaşanan karışıklıklar, sanatsal ve siyasal alanda Amerika'ya karşı üstünlüğünü kaybetmesine neden olmuştur. Hitler'in Fransa'yı işgali ve Fransa'nın aşırı gelenekselci tavrı Avrupa'da yaşayan birçok sanatçının Amerika'ya göç etmesine neden olmuştur. Avrupalı sanatçılar; Amerika'nın sunduğu bu özgür dünya ile birlikte Paris'i geride bırakarak, New York merkezli bir sanat anlayışının gelişmesine katkıda bulunmuş ve Pop Sanat'ın bundan sonra New York'ta gelişmesini sağlamıştır. Sanat merkezinin Newyork'ta gelişmesinin en önemli

tetikleyenlerinden birisinin Nazilerden kaçan sanatçılar olduğunu söylemek mümkündür. Avrupa'yı bırakarak giden çok sayıda düşünür, sanatçı ve bilim adamının Amerika'ya göç etmesiyle birlikte sanatsal anlamda bir tür göç yaşanmış ve sanat ortamının merkezinin değişmesine neden olmuştur. Böylece İkinci Dünya Savaşı sonrasında görülen sanat çalışmaları New York ve Paris'te eş zamanlı olarak gerçekleşmiştir. Amerika'nın kültür ve sanat açısından bu şekilde etkinleşmesi, Amerikan sermayesi ve endüstrisinin büyükleri tarafından sanatın desteklenmesini sağlayarak MOMA'nın (Modern Sanatlar Müzesi) kurulmasına zemin hazırlamıştır. New York'taki müzecilik anlayışı ile gelişen daha fazla izleyicinin katılımı fikri ve bölgenin sanatçılara sunduğu imkanlar, sanat anlayışının hızla gelişmesine sebep olmuştur. Savaş sonrasında kitle iletişim araçlarının gelişimi ile oluşan toplumsal yaşam biçiminin dönüşümünün bir benzeri aslında sanatın merkezinin değişimiyle de yaşanmıştır. New York'ta olan tüm bu gelişmeleri sanatçı ve izleyiciler takdir etmiş, böylece New York sanatın merkezi haline gelmiştir. Batur tam bu noktada, 1945-1965 döneminde sanat dünyasında iki yeni olgunun baş göstermiş olduğunu dile getirerek, bunlardan birinin, Amerikan resim okulunun ortaya çıkması, diğerinin ise New York'un sanatsal yaratısının uluslararası merkezi olarak sivrilmesi olduğunu söylemiştir (Batur, 2004: 346).

Paris'ten New York'a sanatın merkezinin kaymasının önemli bir sonucu da 1920'li ve 30'lu yıllardaki yaşanan büyük bunalım sonrasında Amerikan ekonomisinin düzelmeye başlamasıyla birlikte yeni galerilerin, okulların açılması ve yeni dergilerin yayımlanmasıyla yeni sanat ortamının şekillenmeye başlamasıdır. Öyle ki, 1950'li yıllara gelindiğinde New York'taki galeri sayısı elliye bulmuştur. Antmen'e göre, Akımların hızla ilerlemesi, kendisini yenilemesi, üretilen sanatın biçimsel ve üsluplar temelinde son derece farklılıklar oluşmasına neden olmuştur. Örneğin İkinci Dünya Savaşı öncesi Amerikan sanatı daha çok yerel temalara odaklanmış ve figüratifken, sonrasında gelişme gösteren Amerikan sanatının temel özeliğinin soyut ve dışavurumcu olmasıdır. Amerikan sanatındaki bu keskin dönüşümü, sanatla ilgili sebeplerle açıklayanlar olduğu gibi, o dönemde politika, ideoloji, sanat, üçgeninde yaşanan dönüşümleri göz önünde bulundurarak değerlendirenlerin sayısı da azımsanmayacak kadar fazladır (Antmen, 2009: 130).

On sekizinci yüzyıldan itibaren kitle iletişim araçlarında meydana gelen gelişmeler ve özellikle seri üretim teknikleri ile oluşan sanat anlayışının o dönemde makineleşmesini sağlayarak, tüketim mekanizmasının da hız kazanmasına neden olmuştur. Özellikle ABD'nin yaratmış olduğu tüketime dayalı bu sistem, öncelikle tüm Batı Avrupa'yı sarmış, daha sonra diğer sosyalist ülkelere kadar uzanmıştır. Daha sonrasında sanayileşme evrimini tamamlayan ülkeler yeni tüketim kaynakları bulmak için Üçüncü Dünya Ülkeleri'ne yönelmiş, orada yaşayan toplumları tüketime özendirip değiştirmeye çalışarak büyük küresel kutuplaşmaları ortadan kaldırmayı amaçlamışlardır. Küresel pazarların oluşmasındaki en büyük pay ise o dönemde meydana gelen bilim ve teknik konularındaki gelişmelerdir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra teknik açıdan kitle iletişim araçlarının gelişme hızıyla doğru orantılı olarak, halkın bu konulara ilgisi artmış, insanlar arasındaki iletişim güçlenmiştir. Böylece popüler kültürün yayılması büyük ölçüde hız kazanmıştır. Türkmenoğlu'na göre, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından ABD'de endüstriyel anlamda gelişmelerin meydana getirmiş olduğu sonuçlar ile giderek artış gösteren ulusal manadaki gelir seviyesi artışı, toplumda doyuma ulaşamayan ve temeli tüketime dayatılmış olan bir yaşam tarzının meydana gelmesini sağlamıştır. Bu da insanların bireyci bir bakış açısı ile hareket ederek yaşam tarzlarının evrimleşmesine neden olmuştur. İnsanın bireyci bir bakış açısı ile hareket etme yapısının meydana gelmesindeki diğer bir faktör ise, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra her konuda oluşan kötü koşulların etkisi ve bunların yaratmış olduğu geleceğe karşı güvensizlik duygusu olduğunu söylemek mümkündür. Bu kuşağın insanları, kendilerinin meydana getirmiş olduğu teknolojik yeniliklerin tutsağı olduklarını görerek tüm yerleşik değer yargılarına karşı bir başkaldırı tavrı sergilemeye başlamışlardır (Türkmenoğlu, 2007: 102). Bu da daha sonrasında Pop Sanat anlayışındaki tavrı anlamayı sağlayan araç olacaktır.

Makineleşme, meydana gelen yenilikler ile giderek artan seri üretim teknikleri, toplum yaşamında bireyler arasında oluşan etkileşimi önemli ölçüde değiştirerek çeşitli sınıf farklılıklarının oluşmasına yol açmıştır. Çıkış noktası Amerika veya İngiltere'de olduğu üstünde çokça konuşulan "Pop Sanat" anlayışı için etkin olan nedenlerden bir diğeri ise, haberleşme teknolojisi ve kitle iletişim araçlarındaki meydana gelen yeniliklerdir (Türkmenoğlu, 2007: 96). Bu gelişmeler halkın sanatı olarak tabir edilen Pop Sanat'ın kitlesel boyut kazanmasına hız katan önemli bir faktördür.

1960'lı yıllarda kitle iletişim araçlarının etkisi değerlendirildiğinde, özellikle televizyonun her eve girmesi tüketim kültürü açısından çok sayıda insana ulaşılmasını sağlamıştır (Genç, 1983: 127-126). Türkmenoğlu, makineleşmiş toplumların yaşam tarzlarının Pop Sanat'a etkileri konusunda şu sözleri dile getirmiştir:

Mekanikleştirilmiş yaşamda küçük burjuvanın kısmen onayladığı kısmen de onaylamak zorunda kaldığı bu garip ve fantazi sanata duyulan gereksinim arttıkça, kapitalist toplum ve pazarlamanın araçları olan geleneksel reklam imgelerine karşı estetik bir duyarlılık, içsel bir beğeni geliştirmiştir.... Bu bakımdan modası geçmiş şeylerin modası Pop Sanat akımında en belirleyici bir özelliştir. Modası geçmiş olan ve yeniyi bir arada içermesi nedeniyle moda olmasının, uzun süre kullanılan ve toplum içerisinde belli çağrışımları olan markaların kullanılması yoluyla elde edildiği sanılan münevverlik etkisiyle doğrudan bir bağlantısı vardır.” (Türkmenoğlu, 2007: 98).

Arif Ziya Tunç'a göre Pop Sanat kullanmış olduğu sanatsal gereçlerin izleyicisi açısından, tüketim kültüründe var olmuş bir ürünün benimsenmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve yaygınlaşması, sosyo-ekonomik koşullar değişse de Pop Sanat üreten sanatçılar da içinde yaşadıkları tüketim toplumun bir parçası haline gelmişlerdir (Tunç, 2003: 115). Yirminci yüzyılın başlarında yaşanan tüm bu gelişmeler, toplumun bir yandan yaşam standartları bakımından Amerikan halkını belli bir refah seviyesine çıkarmış olsa da öte yandan bir takım kültürel değerlerin görmezden gelindiği, protesto edilerek alternatiflerin arandığı, yeni bir yaşam biçiminin oluşmasına da neden olmuştur. Bu yüzyılda oluşan sanat anlayışı bu yaşam biçimlerinden çok fazla etkilenmiştir. Bu bağlamda daha önceki yüzyıllarda görülen sanat akımlarında etkili olan estetik doğmalar bir kenara bırakılmıştır. Sanatçıların kitle iletişim araçlarının kendilerine sunduğu gelişmelerle birlikte eserlerinde kullandıkları tüketim nesnelerinin yarattığı etkiyi bir araya getirerek yeni bir bakış açısı ortaya koyduklarını söylemek mümkündür.

Dünya'da, Amerika'da ve İngiltere'de yirminci yüzyıl başlarında sanatın evrimini radikal bir şekilde değiştirecek etki yapan faktörleri, yeni dünya kapitalizminin yükselişi, I. Dünya Savaşı'nda İngiltere'nin güneş batmayan bir imparatorluktan büyük bir Avrupa ülkesine dönüşmesi, Rusya'da sosyalist devrimin arkasından soğuk savaşa kadar sürecek olan ekonomik ve sosyo-politik bir kutuplaşmanın doğması,

Nietzsche'nin tanrıyı düşünsel anlamda öldürmesi sonucunda varlık, varlığın nedeni ve amacı konusunda düşünen kafalarda farklı sorgulamaların gelişmesi, iletişim olanakları, radyo yayını, bilimsel bir gelişme olarak maddenin hareketli yapısının açığa çıkarılması üzerine evrene ve insanın evrendeki yerine bakışın değişmesi, sanayi devrimi ile gerçekleşen makineleşme süreci ve emeğe yabancılaşma kavramı, bilimsel anlamda Amerika'nın aya uzay aracı göndermesi gibi ilklerin yaşanması, daha önemlisi Amerika'da Avrupa'nın köklü sanatsal ve kültürel birikimlerinden nasibini almamış altın ve şaibeli işlerden zengin olmuş egemen bir sınıfın ortaya çıkması şeklinde sıralayabiliriz.

2.2. Pop Sanat'ı Hazırlayan Sanatsal Oluşumlar

Pop Sanat'ın ana çıkış konularını, dünya üzerinde var olan nesnelerin yaşam içerisinde meydana getirdikleri, gerçekliklerinin bir araya gelmesi oluşturmaktadır.

Hazır malzeme olarak tabir edilen gündelik eşyaların kullanılmasının ilk etkileri Dadaizm ile birlikte dışavurumculukla eş zamanlı olarak görülmektedir. Dışavurumculuğun Pop Sanat'a zemin oluşturmamasının asıl nedenini ise toplumsal yapıya karşı bireysel gücün temsilcisi olarak görülmesi ve aynı zamanda modern çağın oluşturduğu bakış açısının sanattaki belirtisi olarak çok kapsayıcı bir ifadeyi oluşturmaktadır. Bu özelliğiyle dışavurumculuk kendinden sonraki akımlara (fovizm, kübizm, fütürizm, sürrealizm, dadaizm ve Pop Sanat) kendi özel biçim ve anlayışlarıyla ışık tutmaktadır. Akımın amacı, insanın tamamen iç dünyasına yönelerek, doğayı ve toplumu somut bir şekilde anlatmaktan çok, daha öznel ve içsel anlatıma önem vermesidir. Read'ın "*Sanatın Anlamı*" kitabında da belirttiği gibi, dışavurumculuğun nesnel olan ifadesinin altında yatan kavramsal etkisini değerlendirme mücadelesinin daha sonra dadaizm'in temellerinin atılmasına neden olduğunu ve giderek Pop Sanat akımına doğru gelindiğinde, öznenin alabildiğince ortadan çekildiği, salt üretim mantığının ön planda olduğu bir döneme doğru gidileceğini savunmuştur (Read, 1984: 158).

Dışavurum akımı sanatçılarının, Birinci Dünya Savaşı'nda yaşanan olaylara tepki olarak ürettikleri örneğin Duchamp'ın "*Çeşme*" çalışmasında olduğu gibi (bkz. resim 2.13) toplumsal yapı ve iktidar kavramıyla özdeşleştirildiği bir durum söz konusu

olmaktadır. Popüler sanatın, siyasi anlamda bulmuş olduğu fikirler aynı dışavurum akımındaki gibi kendisine geniş bir özgürlük alanı oluşturmuştur. Dışavurumculuğun sanat ile toplum arasındaki ilişkide sanat toplumu, kendi tarzı içerisinde nitelikler barındırarak onu özümleyen, aynı zamanda toplumu eleştiren bir araç olarak dikkati çekmektedir. Dışavurumculuk tam bu noktada, toplumun sıradanlaştırmasına karşı çıkacak olan devrimci öncü ‘sanat’ niteliği göstermektedir.

Hermann Bahr, toplumların sıradanlaşması ve post modern sanatın her akım ve türünün kaynağını saptama konusunda şunları söylemektedir:

“Toplumsal mekan iki biçimde dümdüz olur; ya İkinci Dünya Savaşı’nda olduğu gibi bomba ile ya da Amerika’da ve savaştan sonra Avrupa’da olduğu gibi tüm yapıların, kentsel öğelerin tek biçimli olmasıyla. Her iki durum da ülkütücüdür. Teknoloji eliyle tahrip edilen toplum-doğa ile teknolojik standartlaşma yoluyla bayındır edilen toplum-fizik mekanda sanatlar da yolundan sapmıştır, batmıştır. “Estetik icra, bir abra kadabra sisteminde spor haline getirilir” Sanat-toplum ilişkisinin bu olumsuz tarzında toplumsal gelenek, sanat yoluyla insanları birbirine kenetleyerek, onları kolay güdümlü sürü haline getirir; üstüne üstlük durumlarından memnun olarak avutur” (Bahr, 2002: 224).



Resim 2.6. Eric Mendelsohn, *Einstetin Kulesi*, 1921, Potsdam, Almanya.



Resim 2.7. Richard Hamilton, Solomon R. Guggenheim, 1965, karton üzeri karışık teknik, 50,7x58,4 cm. Modern Sanatlar Müzesi, New York.



Resim 2.8. Andy Warhol, Marilyn Monreo, 1967, kağıt üzerine serigrafî baskı, 91x91 cm., Tate Galerisi, Londra.

Örneğin resim 2.6’da görünen dışavurumculuğun sembolü haline gelmiş Erich Mendelsohn tarafından 1921 yılında, Potsdam’da yapılmış olan, *Einstein Kulesi*, dışavurumculuğun en önemli mimari eserlerindendir. 1910-1930 yılları arasında Almanya’da büyük etki uyandıran “ekspresyonist mimari”, bir taraftan Bauhaus

Okulları'nda yapılmış olan resim 2.7'de görüldüğü gibi, New York'taki Guggenheim Müzesi ile paralel özellikler taşıırken bir taraftan da kendine özgü dinamiklerini belirleyerek, işlevselliği formla bütünleştirip, alışılmamış formların kullanılmasıyla kendi özelliklerini izleyiciye yansıtmaktadır. Burada dikkat çekilmesi gereken asıl husus mimari yapıların üslup özelliklerinden çok Pop Sanat ile olan bağlantısıdır. Bireyden kaynaklanan duygusal tasarım anlayışının bir araya gelerek dışavurumculuk anlayışının temelini oluşturması sonucunda görünenin altında yatan toplumsal mesajı anlama fikri, yirminci yüzyıl başlarında plastik sanatlardaki sanat anlayışı ile örtüşmektedir. Popüler olan bilim adamlarının veya sanatçıların, sembolleştirilerek eserlerine konu yapman sanatçıların düşüncesi daha sonrasında popüler sanatta örneklerine çok sık rastladığımız bir konu olacaktır.

Örneğin resim 2.8.'de görmüş olduğumuz Pop Sanat'tın tanınmış sanatçılarından olan Andy Warhol'un, Marilyn Monroe'nin serigrafi tekniği ile çoğaltılmış olan bu çalışması, durumu özetleyecek en önemli çalışmadır. Andy Warhol'un yapmış olduğu bu çalışma *“Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol, sergi kataloğunda”* şu şekilde özetlenmiştir:

“Warhol, Marilyn Monroe'nin bir pozunu, baskısının konusu olarak seçtiğinde, Monroe'nin ölümü üzerinden birkaç gün geçmişti ve ölümü hakkında çeşitli hikayeler ağızdan ağıza dolaşıyordu. Birbirine benzer birçok akrilikle tuval üzerine yapılan serigrafiler ve kağıt üzerine yaptığı renkli serigrafiler birbirini takip etti. Warhol böylelikle Monroe'nin bu fotoğrafını ölümsüzleştirdi. (...) Dikkat edilmesi gereken nokta burada konunun Monroe değil, Monroe'nin sıkça gündeme gelen bir fotoğrafı olmasıdır. Serigrafideki maske, ölünün gizemini daha bir saklar gibidir. Bu görüntüyle Monroe sonsuz gençliğin ve güzelliğin ikonu olur. Gariptir bu görüntü Marilyn'in ölmesinin de nedenidir bir bakıma. Fotoğrafın kişiye verdiği “imaj” gerçeklikten daha gerçek hale gelir (Andy Warhol Sergi Kataloğu, 2001:44-45; Fişekçi, 2007: 22).

Fişekçi'nin aktarmış olduğu bu bilgi ile özellikle dışavurumculukta gördüğümüz üslupsal özellik olarak karşımıza çıkan görünenin altındaki mesajı anlama arzusu, Pop Sanat'ın daha sonra ana konularından birisini oluşturacaktır. Sanat akımlarında meydana gelen bu gelişmeler, sanat akımlarında her defasında kendini yenileyerek karşımıza çıkmaktadır.

Çetin'e göre modern sanatın en önemli sanat akımlarından biri olan kübizme kadar olan bütün akımlarda görülen anlatım biçimleri genellikle doğaya öykünmenin yollarını arama yollarına gitmişlerdir. Kübizmle beraber doğayı görme ve ona öykünme olgusu tamamıyla matematiksel, fiziksel ve bilimsel bir olguya dönüşerek yepyeni bir anlatım biçimi ortaya çıkmasına neden olmuştur (Çetin, 2011: 165).

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından II. Dünya Savaşı'na kadar geçen süreyi kapsayan ve sanat akımlarının art arda ortaya çıkarak tüm dünyayı etkisine almış olduğu dönemlerde, kübizm modern akımlarının önemli sanat hareketlerinden birisi haline gelmiştir. 1912 yılından sonra görülen özellikle analitik kübizm olarak adlandırılan döneme baktığımızda, geometrik elemanlar kullanılmaya başlanarak eserlerde kullanılan formların soyut biçimlerinin matematiksel bir hesaplama yapılarak anlam kazandırılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu anlamda doğada var olan tüm elemanlar kurgu ile betimlenerek soyut düşünsel yapıtlar ile biçimlendirilmeye başlamıştır. Kübist ressamlar, nesneleri ön gördüğü gibi resmettikleri için bir anlamda gördüğü, gördüğü değil düşündüğü olmaya başlamıştır. Bu özellik, dışavurumculuk ile başlayan daha sonraki tüm akımları etkisi olarak özellikle Pop Sanat'a yön verecek önemli bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Kübist sanatçılar duygularla olayları birbirine karıştırarak, farklı farklı yerlerde geçen olayların birlikte, aynı anda olduğunu kabul ederek bu tarzda eser vermektir. Kübist sanatçıların bu bağlamda eserleri oldukça karmaşıktır. Kübistler, güneş ışınlarının tabiat içinde uyandırdığı parıltıları ve resimde renk oyunlarının yankılarını, bir yana bırakarak, eşyanın geometrik yapısına önem vermişlerdir. Onlar sanatlarının kaynağını duygudan çok, düşüncede aramışlar, esere düşünceyi katarak empresyonistlerin aksine, ilim yoluyla değil sanat yoluyla sanata varmak prensibini seçmişlerdir. Bu bakımdan Kübizm, tabiatın yepyeni bir anlayışla değerlendirilmesidir denilebilir.



Resim 2.9. Pablo Picasso, *Duvara Asılı Keman*, 1912, tuval üzerine kum, kömür, yağlı boya, 65x46 cm., Sanat Müzesi Bern, Almanya.



Resim 2.10. Roy Lichtenstein, *Boğa III*, 1973, Kesilmiş kağıt üzerine serigrafi baskı, 68,5 x 89 cm., Tate Galerisi, İngiltere.

Pop Sanatçısı Roy Lichtenstein'in eserlerinde, kübizmin etkisi altında kaldığı ve izleyiciye bunu baskın bir şekilde yansıttığı görülmektedir. Resim 2.9'da görülen Picasso'nun "Duvara Asılı Keman" konulu çalışmasını, Lichtenstein, resim 2.10'da gördüğümüz şekli ile kübist anlayışta yapmıştır. Lichtenstein'in, "Boğa III" eserini kübist özellikler taşımasının yanında, seri üretim teknikleri ile geliştirmiştir. İki sanatçı da burada günlük yaşamın sıradan konularını eserlerine konu yapmıştır. Bu da kübizm sanat akımının daha sonrasında Pop Sanat'ı etkisi altına aldığını gösteren örneklerden birisidir.

Alev Oksav'a göre, bu dönemler, Picasso'nun diğer kübist ressamlarla aynı konuları işlediği dönemler olmuştur. O dönemin hemen hemen tüm sanatçılarının eserlerinde benzer figürler ve renk uyumu görülmektedir (Oksav, 2003: 51). Kübizm döneminde, rengin önemi artmış, biçimler parçalanmış ve iki boyutlu olmakla birlikte daha büyük ve dekoratif bir şekle dönüşmüş olduğu görülmektedir. Sanatçılar gerçeklik ve sıradan nesne kullanımı konusunda gelenekselin dışına çıkarak, daha sonrasında malzeme olarak bilinen fakat uygulaması yeni olan kolaj tekniğini uygulamaya başlamışlardır. Kolaj tekniği ile yani düz bir yüzey üzerine fotoğraf, gazete kağıdı, keçe ve benzeri nesnelerin yapıştırılmasıyla ve bazen boya ile de karıştırılarak uygulanan resimleme tekniği ile dönemin ressamları kendi olanakları ile iki boyut uygulamalarına doğru yönelmişlerdir. Hazır eşya kullanımına giden yolda, popüler sanatın kübizmden önemli ölçüde etkilendiği görülmektedir (Oksav, 2003: 52).

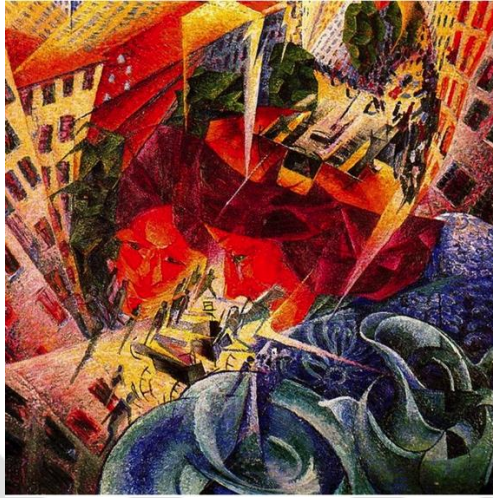
Nesnenin farklı konumlarını bir arada veren ve parçalanan gerçeklerin yeni bir bütünde sunumunu esas alan anlatımı içinde olmasına analitik kübizm denilmektedir. Gerçek nesne olan yapıştırılmış kağıt parçalarını kullanması nedeniyle de sentetik kübizm olarak önemli bir ifade aracı olmuştur.

Oksav'a göre, 1912 yılının başında Picasso, *Mektup* adlı resminde oval bir tuvale yağlıboya ile yaptığı bir zarf üstüne gerçek bir pulu yapıştırmış, aynı yılın mayıs ayında ise yine oval bir tuval üzerine yağlıboya ile birlikte muşamba parçası ve ip kullanmıştır. Eylül 1912'de çizimlerine ahşap taklidi duvar kağıtlarını yapıştırarak bunlara kolajın bir türü olan ve sadece yapıştırılmış kağıtlardan oluşan "*papier colle*" adını vermiştir. Ardından renkli kağıt ve karton kullanımı başlamış, gazete kağıdı, ambalaj, programlar, şişe etiketi, ayna, kumaş eklenmiş ve kolajların rengini yapıştırılan malzeme oluşturmaya başlamıştır. İlk kolaj kompozisyonları, analitik kübizmin etkisi ile dikey ve yatay hareketler içinde yerleştirilen ve eşlik eder nitelikteki yapıştırılmış kağıtlardan oluşmaktadır. Kübist sanatçılardan Juan Grisde (1887-1927) ayna ve şişe etiketini yağlıboya resimlerine yapıştırarak ilk kolaj denemelerine başlamıştır (Oksav, 2003: 54). Kolaj tekniği, popüler sanat eserleri icra eden sanatçıların, malzeme kullanımı anlamında sıkça başvurmuş olduğu bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aliyazıcıoğlu'na göre yirminci yüzyıl'da sanat, içinde yaşanan olgular ile yaşanmakta olan ortamın kurallarını ciddiye alarak, bunları özerk bir biçimde uygulayan ve aşırı uçlara giden, öte yandan da kendi kurallarından başka yasa tanımayan avangart sanatçıların elinde şekillenmeye başlamıştır. (Aliyazıcıoğlu, 2010: 18). Bu bağlamda Erinç ise, yirminci yüzyılla birlikte sanat, bir amaç olmaktan çıkarak amaç olma konumuna gelir, yani onun varlık nedeni kendinden başka hiçbir şeye bağlanamaz. Ne biçim ne içerik ne de öz açısından herhangi bir bağımlılık söz konusu değildir. Globalleşmeye başlayan dünya içinde, daha da karmaşılaşan teknoloji ağının açılırları arasında sanatçı, hem kendini diğer insanlardan soyutlamak zorunda kalmış hem de kendi varlığını diğer insanlara kanıtlamak yükümlülüğünü hissetmiştir (Erinç, 1995: 17).

Pop Sanat öncesi ortaya çıkmış diğer sanat akımlarından biride Fütürizmdir. Türk Dil Kurumunun tanımlamasına göre Fütürizm, "*(Fr. futurisme), İtalyan şairi Marinetti'nin 1909 yılında yayımladığı bildiri ile ortaya çıkan, yeni hayatı övme,*

geleneksel sanat kurallarını yıkma amacını güden ve Dada, gerçeküstü vb. akımlara öncülük etmiş olan edebiyat çığırı, gelecekçilik” şeklinde geçmektedir.



Resim 2.11. Umberto Boccioni, *Eş Zamanlı*, 1911, tuval üzerine yağlı boya, 70x75 cm., Van Der Heydt Müzesi, Wuppertal, Almanya.



Resim 2.12. Robert Rauschenberg, *Geriye Dönük I*, 1964, tuval üzerine yağlı boya ve Serigrafi Baskı, 213x152 cm., Stefan T. Edlis, Koleksiyonu, Şikago, ABD.

Fütürist sanatçıların sanat anlayışı başta olmak üzere o dönemde yaşayan halk, o güne kadar dünyanın tüm kültürel birikimlerini göz ardı etmişlerdir. Fütürizm, baştan aşağı her yönü ile yeni ve devrimci bir yaşam anlayışını savunarak, insanların geleneksel yaşam anlayışları yerine modernize olmaları gerektiğini savunmaktadır. İlkesi ise, tüm dünyada gerçekleşen teknik gelişmelerin yarattığı etkiler sonrasında sıfırlanma noktasına giderken tüm uygarlık kalıntılarını yıkarak yeniden başlamaktadır. Fütüristlerin teknolojik ilerlemelerinin sonucu olarak gelişen yaşam tarzına olan bu inançları, yeni neslin yaşam tarzının bir göstergesi olarak, dillerinde kendini açıkça göstermeye başlamaktadırlar. Resim 2.11’de görülen Fütürist sanatçılardan Umberto Boccioni’in yapmış olduğu “*Eş Zamanlı*” isimli eseri incelediğimizde karşımıza modern kent yaşamının örneği çıkmaktadır. Fütürizmin önemli bu özelliği, Pop Sanat karşımıza yeniden çıkmaktadır. Rauschenberg’in resim 2.12’de yapmış olduğu kolaj çalışmasında, J. F. Kennedy’nin siyasi konuşmalarından örnek vermesi ve özellikle Amerika’nın aya uzay aracı göndermesi gibi bilimsel olaylara verilen önem ile Rauschenberg’in bir kaos etkisindeymiş gibi “*Geriye Dönük I*” çalışmasını yaratması, yine fütürist sanatçıların izlerini taşımaktadır. Fütürist mekan anlayışı, perspektifin geleneksel kullanımının ortadan kalmasına neden olmuştur. Bu anlayışta yapılan

mekanın ve biçimlerin üst üste gelmesi, doğal mekan anlayışının meydana gelmesine neden olmuştur. Fütüristler üç boyut kavramını iki boyuta aktararak dördüncü boyuta gitmesi, hem fütüristlerin hem de Pop Sanatçıların üslup özelliklerinden biri olmuştur.

Yazıcıoğlu'na göre, "Fütüristler de göre her şey hareket halindedir ve değişmektedir. Hareket halindeki varlıkların gözde bıraktıkları etki algılanıncaya kadar hareket yeniden değişir. Bu bilimsel gerçek fütüristlerin sanat görüşü olmuştur. Fütüristler, sanatı yaşamdan ayıran ilk modernist kuşağın tersine, sanatı yaşamın bir parçası haline getirmek istemiş ve bu nedenle sanatta serbestliği savunurken üslup bütünlüğünü de tamamen reddetmişlerdir. Dadaizm'de göreceğimiz bu tutum daha sonra Pop Sanat'ına öncü olacaktır".

"Fütüristler resimlerinde, ses öğesine, gürültü öğesine ve koku öğesine yer vererek sanat alanında yeni yollar açtıklarını ileri sürdükleri çalışmalarında hızın, neşenin, şöenin, en fantastik karnavalın, havai fişeklerin, şarkılı kahvelerin ve müzikhollerin bütün renklerini, mekânda değil, zaman içinde hareket halindeki renkler ya da objeler olarak resmetmişlerdir. Yatay çizgi, düşey çizgi ve bütün ölgün çizgiler yerini zikzak çizgi ya da dalgalı çizgiye, küp, piramit ve bütün statik formlar ise küre, anaför gibi dönen elips, sarmal ve sanatçı dehasının sınırsız gücünün bulacağı bütün dinamik formlara bırakmıştır. Resimlerinde karşı oldukları klasik perspektifin yerine çok odaklı, formları öznel olarak derinlemesine iç içe geçirme yoluyla elde edilmiş perspektifi kullanmışlardır" (Aliyazıcıoğlu, 2010: 17-19).

Fütürizmde amaç makineleşme toplumunun dinamizmini yansıtmaktır. Pop Sanat'ta ise toplum dinamizmi, öznenin ufalanmış gerçeklikle yaşamış olduğu tecrübeler ile birleşmesinin yerlerini hayal gücü ve estetik bir üretime bırakmasıyla sağlanmıştır. Onları dadaizmden ayıran tam bu nokta da estetik olgudur. Dadaizm her ne kadar kendine has yeni bir anlayışta estetik anlayışa sahip olsa da, hiçbir zaman estetik duygu ilk sırada yer almamıştır. Pop Sanat bütün bu çalışmaları yaparken tıpkı fütürizmde olduğu gibi, teknolojik gelişmeleri ilke edinip kitlesel iletişim araçları ile yaygın etkinin sağlanmasını amaçlamıştır. Fütürizm ve Pop Sanat, üslup özellikleri ile her ne kadar bir noktada buluşsa da, Pop Sanat anlayışının mevcut sistemi eleştirirken aynı zamanda ona hizmet etmesi ile fütürizm sanat anlayışının yıkıp ve baştan kurmak istemesiyle birbirinden ayrılmaktadırlar.

1930'lu yıllardan sonra fütürizme olan merak azalmaya başlamış ve geniş ölçekte sarsıcı bir etki oluşturmamıştır. Ancak 1950'li yıllarda tekrar hatırlansa da kendisini geliştirecek yenilikler olan, özellikle Bauhaus okulu olmak üzere Dadaizm, Sürrealizm, Pop Sanat gibi bir çok akımların öncülüğünü yapmıştır.

Pop Sanat'ı etkileyen ve oluşmasına zemin hazırlayan diğer bir okul ise Bauhaus'dur. On dokuzuncu yüzyılda meydana gelen bilimsel, kültürel ve siyasi alandaki tüm gelişmeler insanların tüketim alışkanlıklarını değiştirerek tüm dünyadaki üretim tarzlarının yavaş yavaş değişmesine neden olmuştur. Bunun nedenini kısaca, seri üretim tekniklerinin gelişmesi ile üretim hızının ve sayılarının artması, insanların alım gücünün yükselişe geçmesi ve global bir pazar payının oluşması ile açıklamak mümkündür. Özellikle Bauhaus döneminde görülen seri üretim konusundaki bu özellikler bu bağlamda kendisini net bir şekilde göstermektedir. Bauhaus döneminde görülen bu etki, içinde bulunmuş olduğu sosyal ve siyasi yapıyla doğrudan ilişkilidir.

A.B.D'nin II. Dünya Savaşı sırasında müttefikleri ile ilerlemesi Alman ordusunun gerilemesine neden olmuştur. Rusya'nın 23 Nisan 1945'te Berlin'e girmesiyle birlikte Almanya'nın yenilgisi kesinleşmiş ve büyük bir yıkıma uğramasına yol açmıştır. Yıkıma uğrayan Almanya'nın savaşı, siyasi gücü, sanatı ve zanaatı baskı altında tutması, sanatçıyı öznel meselelerden çok yeniden dirilmek için doğrudan üretim tekniklerine odaklı çalışarak çözüm arayışlarına yöneltmiştir. Bir sanat-zanaat okulu olarak Almanya'da kurulan Bauhaus okulu toplumsal meseleleri her zaman bireyselliğin üstünde tutmuş ve sanatı toplum yaşamının bir parçası haline getirecek üretimleri teşvik etmiştir. Tüm bu gelişmelerin ardından endüstriyel anlamda devrim yaşanması ile artık Bauhaus akımı izlerini belli etmeye başlamıştır. Bauhaus'un temel tutumu, tasarımın yaşamın her alanında gerçekleşmesi gerektiğidir ve bunu yaparken de kitlesel üretim araçlarını kullanarak seri üretim ile belli bir kalite yaratmayı ilke edinmeleridir. Bauhaus dönemi sanatçılarının bu tutumu, daha sonra popüler sanatın kitle üretimine zemin olacak özellikler taşımaktadır.

Bauhaus bu gün de var olan *“bilinmeyene gidiş”* ve *“gelecekte neyi bilmemiz gerektiğini bugün öğrenmeliyiz”* inancını vurgulamaktadır. Diğer bir deyişle, gelecek yaşamın şekillendirilmesinin hedeflenerek söyleme şeklidir (Seylan, 2004: 269-270).

Bauhaus kapitalizmin eleştirisi olup aynı zamanda tüketim karşıtıdır. Dayanıklı kullanışlı sağlam ama ucuz zanaat ürününü tasarım olması nedeniyle sanat-zanaat birliğini yönetmektedir. Pop Sanat'ta uygulanan eserlerde gördüğümüz günlük tüketim nesneleri, seri üretim malzemeleri ile zanaata dayalı sanat anlayışını meydana getirirken kitlesel bir pazarın oluşmasına zemin oluşturmaktadır. Bu da Pop Sanatçıların eserlerini yaparken geleceği düşündüren çalışmalarla Pop Sanat'a yön verdiğini göstermektedir.

Her iki sanat anlayışında görülen nitelik, sanat eserini kutsal ve eşsiz bir şey olarak yücelten geleneksel bakışın aksine, modern üretim teknikleri ile sanat yaratımının mümkün olmasıdır. Bauhaus sanattan çok tasarım demektir, çünkü Bauhaus sanatçıları sanatın yerinin ayrı olduğunu bilmektedir. Onların amacı zanaat ürünlerine sanatsal nitelik kazandırmaktır. Yeni montaj bandından çıkan, çoğaltılabilen, bu nedenle eşsiz ya da tek örnek olmayan, tasarım ürünü olan eserlerinde sanat eseri olabileceğini benimsemiş bir anlayış içinde olduğunu söyleyebiliriz. Bu bakımdan Pop Sanat'ta, seri üretilen eserlerin Pop Sanatçılar tarafından sanata dönüştürme dürtüsü ile benzer özellikler taşımaktadır.

Bauhaus ve Pop Sanat akımlarının detaylarına indiğimizde, toplumsal eleştiri bağlamında bir takım ortaklıklar yanında farklılıklar da görülmektedir. Bauhaus'un eleştirisi, sanatın sadece elit zümreler için olduğu anlayışına karşı olmasıdır. Bu bağlamda, Pop Sanat ile ortak bir payda buluşarak kitle kültürüne fayda sağlaması hususunda aynı görüşü savunmaktadır. Bu durumu şu şekilde özetleyebiliriz, seri tüketim mantığı ile üretilen malzemelerin, üretim hızının artması ile doğru orantılı olarak üretilen malzemelerin sayılarının artması, yapılan malzemenin ucuzlamasına ve her kültürden insanın evine girmesine olanak sağlamaktadır. Sonuçta Bauhaus ve Pop Sanat birbirleri ile ortak nitelikleri bir arada barındırmaktadırlar. Fakat Bauhaus'da sanatın elit zümrelere ait olmama fikri sosyalist bir tavır olarak görülebilmektedir. Bauhaus sanat anlayışı sanat da dahil her şey toplum için olmalıdır bakış açısından hareket etmektedir. Ancak Pop Sanat'ta Bauhaus'da olduğu gibi ortak bir kural belirlemek zordur. Bunun nedenini Bauhaus'taki gibi sanatçıların ortak hareket etmemesi ve sanatçının kendi bakış açısından kendi tarzı ile sanatını gerçekleştirerek uygulaması olarak açıklayabiliriz. Bauhaus ve Pop Sanat'ın, kitle kültürüne ve sanatın

yüceltilmesine eleştirileri konusunda ortak özellikler gösterdiklerini söylemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Mesut Yaşar'a göre, yirminci yüzyıla bakıldığında sanat, nesnelerin her tür görüntüsünün ve renginin incelenmesine olanak tanıdığı bir zaman dilimine girerek, objenin sahip olduğu duygunun fiziksel yapısı ile aktarılamayacağı anlaşılmış olduğu bir ortama kendisini dönüştürmüştür. Sanatsal anlamda, Marcel Duchamp ile başlayarak devam edecek olan “tüketim kültürüne” karşı duyulan tepki ve kullanılan nesnelerinden sanat objesi haline dönüşmesi hali Schwitters’le birlikte Rauschenberg, Beuys Warhol, Wesselmann, Hamilton gibi sanatçılarla günümüze kadar ulaşmıştır (Yaşar, 2006: 173).

Günlük yaşamda kullandığımız nesnelerin veya eşyaların sanatın malzemesi olması, Braque ve Picasso ile başlamış ve Duchamp’ın “hazır yapımlarıyla” (*readymades*) devam etmiştir. Bu yaklaşım dönemin sanat eleştirmenleri tarafından bir önceki sanat üslubuna bir başkaldırı olarak görülerek bundan sonraki sanat akımlarında da etkisini sürdürmüştür.

Pop Sanat’tan önce etkili olmuş bir başka sanat akımı Dadacılık hareketi 1915 ile 1916 yılları arasında Zürih ve New York başta olmak üzere eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Dadaizm’in belli başlı sanatçıları, İsviçre’de Hugo Ball, Emy Hennings, Tristan Tzara, George Grosz, Marcel Janco, Hans Arp, Sophie Taeuber, Almanya’da Max Ernst, Raoul Hausmann, Emmy Hennings, Hans Richter, Hannah Höch, Kurt Schwitters, Richrd Hülsenberck, John Heartfield, Amerika’da Man Ray, Fransa’da Marcel Duchamp, Francis Picabia, Arthur Cravan’dır.

Bedri Baykam’a göre, Dada sözcüğü, Romence’de “da-da” evet evet anlamına gelen bir sözcüğün sıkça kullanılmasından ortaya çıkmıştır. Dada Romence’nin neşeli, heyecanlı, kolay akılda kalan kelimesinden doğmuştur. Fransızcada çocukların bindikleri sallanan tahta atın adı olarak kullanılsa da, Almanlar için aptalca bir saflık simgesi olarak tanımlanmaktadır (Baykam, 1992: 36). Hans Arp, Dada sözcüğünün ilk kez Zürih’te 8 Şubat 1916 günü Tzara’nın ağzından çıktığını beyan etmiştir (İnce, 1975: 161 ve Genç, 1983: 68). Dadaist sanat anlayışı yaşanan savaşın yaratmış olduğu umutsuzluk ve karamsarlık ortamında gelecek ile olan bağlılıklarını kaybetmiş olan sanatçıların bir araya gelerek meydana getirmiş oldukları bir sanat akımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dadaist sanatçıların temel prensiplerinde, yeryüzünde ne varsa

onun gereksizliğini ve anlamsızlığını, vaz geçmişliği, hiçliği eserlerinde vurgulamayı amaç edinmeleridir. Konularının temelini nefret ve öfke duyguları içinde bıkkınlık aldığı gibi yıkılması gerektiğini düşündüklerini yenilemek istemeden, gündemde olan konuların dalga geçer bir edayla işlenmesi oluşturmaktadır. Sanatın geleneksel konularını sorgulayan Dada sanatçıları, konularını işlerken irkiltme veya korkutma temalarını ilke edinmiştir. Dada akımı, günlük sıradan olayların tüm eğilimlerine yönelik güçlü bir karşı çıkış olarak belirmektedir. Bir anlamda, Dadacılar yeni bir sanat akımının oluşturulmasına zemin hazırlamaktan çok, onaylanmış tüm sanat anlayışlarını yıkmayı amaçlamışlardır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 417). Dada sadece sanatta değil her şeyde var olmanın gereğini sorgulamaktadır. Dada hareketi, kavramsal sanatın ilk adımı görüldüğü gibi yirminci ve yirmi birinci yüzyılın sanatını da bu bağlamda tetiklemiştir diyebiliriz. Savaşın Avrupa'yı ele geçirmesi sanat camiasını da etkilemiş ve sıkıntılı bir bunalım döneminin yaşanmasına neden olmuştur. Savaşların yaratmış olduğu etkiler Pop Sanat'ta da kendisini göstermiştir. Yaşanan 2. Dünya Savaşı bunalımı ve Vietnam Savaşı'nın da etkisi bir çok sıkıntıyı beraberinde getirmiştir. Bu iki akımda savaşın izleri farklı etkiler göstermiştir. Dadaizm de görülen savaş sonrasındaki gelecekte umut duymama, her şeyin anlamsızlığını, hiçliğini, ümitsizliğini, umutsuzluğu vurgulayan sanat anlayışı, Pop Sanat'ta yerini ideal Amerika veya Amerikan Rüyası gibi ülkeleri arama anlayışına doğru ilerlemektedir. Pop Sanat bir taraftan kapitalist Amerikan Rüyası'nı sergilerken eleştirir, bir taraftan da taktir etmektedir. Bu bağlamda Pop Sanat'ın da yaptığı da tam bu noktada budur diyebiliriz. Pop Sanat, batı dünyasındaki insan tipini ve hayatını koşullandırıp onu, "sıradan-kültür" yaşamına indirgemeye çalışsa da, bir taraftan da Amerikan Rüyası için ideal yaşamlar meydana getirme konusunda öncülük yapmıştır. Bu indirgeme çalışmaları, kitle iletişim araçları ve iletişim teknolojisinin kullanımı ve etki alanlarıyla paralellik göstermektedir. Bu etki ile daha çok insana ulaşarak ideal yaşam koşullarının empoze edilmesinde hızlı bir etkileşimin doğmasına neden olmuştur. Ahu Antmen göre, Dadacılar eserlerinde geleneksel olarak sanatın temel konularını içine alan resim ve heykel sanatı yerine kolaj, asemblaj ve ready madde gibi tekniklere ağırlık vermişlerdir (Antmen, 2009: 124). Metin Sözen ve Uğur Tanyeri'nin aktardığı sözleriyle, dadaistler hem kolaj hem de ready madde tekniklerinde yapılan sanatsal nitelikte olmayan nesneleri yeni bir dize içine tekrardan yerleştirmeyi öngörürler (Sözen ve Tanyeri, 2009: 63). Antmen ise, Pop

Sanat'ın en önemli esin kaynağı olan Dadaizm hareketini, kullanmış oldukları teknikler bakımından da çok yakın özellikler gösterdiğini, Pop Sanat'ı önemli oranda etkileyen akımlardan biri olduğunu dile getirmektedir. İfade olarak rastlantı olgusunu önemseyerek, batı kültürü dışında var olmuş farklı kültürlerin felsefi anlatımlarıyla ilgilenen dadaist sanatçıların en belirgin niteliği, sanatsal ifade ile yaşam arasındaki çizgiyi ortadan kaybetme hazzı ve bunun doğrultusunda gelişen sanatsal anlayıştaki tüm tavırlara karşı gelmek olmuştur. Dadaizmi diğer akımlardan ayıran en önemli özelliği de budur (Antmen, 2009: 124). Dadaizmle beraber gelişen sınırları yok etme arzusu bize sanatın yalnızca üst sınıfa ait olamayacağını göstermektedir. Pop Sanat ile daha sık göreceğimiz bu anlayış, halk kültürü sanatının doğmasına daha sonrasında da tüketim kültürünü etkisi altına alarak yeni bir sanat anlayışının oluşmasına neden olacaktır. Fakat Dadaizm, yapısı gereği ve sanata karşı ele aldığı konulardaki sert tutumuyla fazla uzun ömürlü olmamıştır. Ancak bilinen bütün sabit kuralları ortadan kaldırmasıyla, gerçeküstücülüğe, kavramsal sanata, minimize, Pop Sanat'a çeşitli sanat akımlarına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda, Fransız sanatçı Marcel Duchamp'ın bilinen en önemli çalışmaları baş aşağı duran bir pisuar olan *Çeşme (Fountain)* bir diğeri de Monallisa "*L.H.O.O.Q.*" tablosuna bıyık resmi aktardığı çalışmasıdır.



Resim 2.13. Duchamp, *Çeşme*, 1917, porselen pisuar, 38.1 x 48.9 x 62.5 cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi (SFMOMA), Kaliforniya.



Resim 2.14. Marcel Duchamp, "*L. H. O. O. Q.*", 1919, Leonardo Da Vinci'nin Mona Lisa'sının reproduksiyonu üzerine kurşun kalemle müdahale, 19. 7x12.4 cm., özel koleksiyon Roma.

Duchamp, sanatı geleneksel olarak atfedilen, bağlam ve işlevden yalıtmıştır. Resim 2.13 ve resim 2.14 eserler için şunları dile getirmiştir: "*Eğer ben bir pisuarı*

tuvalette değil de galeride teşhir ediyorsam, üzerine imzama atmışsam ve siz onun içine pisleyemiyorsanız bu sanattır” (Antakyalıoğlu, 2007: 13). Bu cümleler aynı zamanda Pop Sanat’ın bir anlamda ilk sinyallerini veren cümleler olmuştur. Dadacıların eserlerine konu olan günlük hayatımızın bir parçası olan pisuarın kullanımı ile Pop Sanat’ın günlük hayatta kullandığımız malzemelerin sanat eserlerine konu olması hususunda büyük oranda benzerlikler göstermesi sanat çevrelerince sanat üreticilerinin “Neo Dadacı” olarak nitelendirilmesine neden olmuştur. Pop Sanat akımının bu denli dadayla ilişkilendirilmesi daha sonrasında Marcel Duchamp gibi bazı eski dadacıların tepkisini çekmesine neden olacaktır (Antmen, 2009: 126). Öyle ki Duchamp, dada akımının tarihini kaleme alan sanatçı arkadaşı Hans Richter’e (1888-1976) yazdığı bir mektupta neo dadacı için;

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 nesnelerimde estetik güzelliği buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar (Antmen, 2009: 161) diyerek duyduğu öfkeyi dile getirmiştir.

Dilek İlge Yabanlıoğlu, “*Warhol’dan Hirst’te...*” başlıklı makalesinde Duchamp’ın eserlerinin Pop Sanat’a öncülük ettiğini söyleyerek şu açıklamalarda bulunmuştur:

Döneminin bütün avangart akımlarında olduğu gibi, Pop Art’ın kaynağını da Marcel Duchamp’ın eserlerindeki kavramlarla bulmak mümkündür. Duchamp’ın yirminci yüzyıl başlarında, hazır yapım malzemeleri, kullanım değeri olan ürünleri birer sanat eseri olarak sunmuş olması, Pop Sanat sanatçılarının popüler kültür imgelerini benzer bir motivasyonda sunmalarında etkili olmuştur (Yabanlıoğlu, 2010: 49-50).

Dadaizm ve Pop Sanat anlayışındaki eserlerin uygulamalarındaki teknik ve malzeme kullanımları, sanatçıların konularını işlemedeki malzeme kullanım yöntemlerini sınırlamamaları (kolaj tekniği, serigrafı baskı, kitle iletişim araçlarının kullanımı), iki sanat akımı arasında üslup kuralları açısından bir ilişkide olduklarını

düşünmemizi sağlamıştır. Bu nedenle, yeni-dada, Pop Sanat akımı perspektifinde değerlendirildiğinde, 1960'lı yıllardan sonra gerçek dadacılığın farklı toplumsal şartlarda, estetik kaygılar ve popüler kültür anlayışındaki yenilenmeleriyle birlikte ortaya çıkmış olduğu fikrini kabul etmek daha doğru olacaktır.

Hopkins'e göre dadaist sanatçılar, yapmış oldukları sanat eserleriyle dönemin en çok konuşulan konuları içerisinde kendilerine yer bulmuşlardır. Bu anlamda kendilerini kültürel sabotajcılar olarak gören dadacılar, tüm bu eleştirilerin ışığında bir araya getirdikleri gündelik eşyaları sanatlarına malzeme yaparak sanatın profesyonelleşmesine duydukları tepkiyi dile getirmeye çalışmışlardır. Dadacıların duymuş olduğu bu tepki, muhakkak ki tek başına sanata duyulan tepki olmadığı gibi tam tersine mutlak insan doğası kavramına hizmet eden her konuya duymuş oldukları tepkileri dile getiren bir sanat anlayışını benimsemeleridir (Hopkins, 2004: 25).

Pop Sanat'ın tarih içerisinde yer alan köklerine baktığımızda, Dadaizm sanat akımına öncülük ettiği ve Marcel Duchamp'ın yapmış olduğu eserlerin de popüler sanat anlayışına örnek teşkil ettiği kabul edilmektedir. Duchamp eserlerinde hazır malzemeleri ve sıradan objeleri sanatsal bir meta olarak kullanırken, Pop Sanat'ta insanların hayatlarında var olan günlük sıradan olayların dünyasına doğru şekil alıyordu. Dolayısıyla bu iki akım birbirine çok yakın bir perspektif içerisinde değerlendirilmektedir. Bu iki sanat akımını birbirinden ayıran ince çizgi ise, dadaizm sanat anlayışının daha bireysel ve protest anlayışı icra ederken, popüler sanat anlayışının, Dadaizme göre daha dolaysız, net bir biçimde ve daha yumuşak bir etki içerisinde olmasıdır.

Dadaizm sanatında Marchell Duchamp ile birlikte görülmeye başlayan sıradan olanın değerli olabileceği anlayışı düşündürmektedir. Duchamp, hazır obje olarak, makineler ile yapılan ve daha sonrasında farklı şekle dönüştürmüş olduğu “pisuarı” 1917 yılında izleyiciye sunduğunda sanat eleştirmenleri tarafından birçok tepkiyle karşılaşmıştır. Duchamp'ın aslında amaçladığı şey kültürün atfettiği sanatın kutsallığını bir bakıma yıkma çabasıdır. Dadaizmden sonra gelen bir akım olarak görülen Pop Sanat'a baktığımızda ise, Andy Warhol'un yapmış olduğu eserlerde hemen hemen 40 yıl sonra popüler olan sanatçıların portrelerini onlarca defa kopyasını alırken, bireyin popülaritesini de mekanik bir imgeye dönüştürerek, şöhretlerin kişi olmaktan

çıktıklarını ve mekanik birer imgeye dönüştüklerini göstermiştir. Bu bağlamda Şahiner'e göre makine haline dönüştürme arzusu, her iki akımda ortak özellik olarak karşımıza çıksa da, Warhol'un eserlerinde yüzlerce kez yapmış olduğu tekrar olgusu Duchamp'da sık rastladığımız özelliklerden biri değildir (Şahiner, 2008: 35).

Dadacılar yapmış olduğu eserlerde soyut anlatım tarzlarının kendilerini ifade etmekte yetersiz kaldığını dile getirmiştir. Bu ifade, dadaist sanatçıların yeni arayışlara yönelterek daha sonrasında kolaj tekniklerini keşfetmelerine ve hazır malzemelerin sanata katılmasına zemin hazırlayacaktır. Dadaist sanatçıların eserlerinde uyguladıkları tekniklere bakıldığında Dadadan önceki ve sonraki akımlardan oluşan sentezin dönüm noktasını oluşturduğunu söylemek mümkündür. Örneğin dışavurumcu, Kübist sanatçıların eserlerinde kolaj tekniğine yer vermesinin, daha sonra dadacıları, Gerçeküstücüleri ve Pop Sanat'ını etkileyerek esin kaynağı olduğunu söyleyebiliriz.

Pop Sanat'ı etkileyen bir başka sanat akımı ise Gerçeküstücülük. Gerçeküstücülük yirminci yüzyılın başlarından itibaren 2. Dünya Savaşı'nı da içine alan dönemde modern sanat akımı olarak Avrupa'da karşımıza çıkmaktadır. Fransa'da Andre Masson, Yves Tanguy, Alberto Giacometti, Meret Oppenheim, Paris'te Salvador Dali, Oscar Dominguez, Julio Gonzalez, Joan Miro, Almanya'da Hans Arp, Hans Bellemer, Max Ernst, Amerika'da Joseph Cornell, Ashille Gorky, Man Ray, Dorothea Tanning, Roberto Matta, Belçika'da Paul Delvaux, Rene Magritte, İngiltere'de Leonora Carrington, Meksika'da Frida Kahlo dönemin önde gelen sanatçılarındandır.

Gerçeküstücülük terimini ilk kullanan Fransız şair Guillaume Apollinaire'dir. 1917 tarihli oyunu Memeleri'yle (*Tiresias*'ın) ve Picasso'nun sahne tasarımı yaptığı '*Geçit*' başlıklı baleyi anlatırken bu terimi kullanmıştır.

Antmen'in aktardığı sözleriyle, gerçeküstücülüğün akım haline gelmesi, Andre Breton'un 1922 yılında modern anlayışların geleceğini tayin edecek uluslararası bir kongre tasarladığını açıklaması ile olmuştur. Bu kongrede o güne kadarki bütün modern sanat akımlarının ele alınmasını amaçlamış olan Breton, kübizm ve fütürizm gibi akımların yanında Dadaizm de ekleyerek, Dada'nın da tarihe geçerek miadını doldurduğunu ima etmiştir (Antmen, 2009: 133). Bu bağlamda Breton miadını tüketmek derken sanatın çabuk tükenmesinden duymuş olduğu endişeyi dile getirmiştir. Bu anlayış daha sonrasında dadaizm ve gerçeküstücülük sanat anlayışı ile birlikte post-

modern sanat anlayışının temellerinin atılmasına neden olacaktır. Antmen'e göre, Andre Breton, gerçeküstücülüğün ilk manifestosunu 1924 yılında kaleme alarak, gerçeküstücülük sanatının insanın varoluşundan bu yana sahip olduğu düşüncenin ve aklın denetimi olmaksızın, aynı zamanda ahlaki değerlerin bize sunduğu engelleri de hiçe sayarak, ortaya konması gerektiğini savunmuştur. Ayrıca sanatçıların eserlerinde nesneleri bazen alışılmışın dışındaki biçimlerde betimleyen gerçeküstü sanatçılar, çoğu zaman düşlerin kendi içinde yaratmış olduğu gizli dünyasını dile getirmeye çalışmıştır. Bazen de yapıtlarında ortaya koymaya çalıştıkları ise, kendi doğal ortamı içinde duran nesneleri bulundukları ortamlarından çıkartarak inanılmaz düşsel bir dünyaya taşımaya çalışmaktır (Antmen, 2009: 134).

Hopkins'e göre, dadaizm ve gerçeküstücülük, sosyal-politik köktencilüğün sanatsal yenilikle sınırlanması gerektiğini söyleyen Avangart inancı paylaşmaktadır. Bu akımlarda sanatçının görevi estetik hazzın ötesine geçmektir. İnsanların yaşamlarını etkilemek ve onların nesneleri farklı şekillerde görmelerini ve deneyimlemelerini sağlamaktır (Hopkins, 2004: 19). Özellikle pop olan Tom Wesselmann'ın "*Büyük Amerikan Çıplağı*" serisi, bu anlamda örnek verilebilecek önemli Pop Sanat eserlerindendir. Görünenin arkasındaki mesajları anlama arzusu, Wesselmann yapmış olduğu bu çalışmasıyla dikkat çekmektedir. Wesselmann'ın bu resmi yaptığı dönemde 68 öncesi çeşitli kırılmaların yaşandığı aşırı muhafazakar bir Amerikan toplumu yapısı vardır. Wesselmann bu dönemde, *Büyük Amerikan Çıplağı* serisini yaparken bir taraftan aşırı muhafazakar yapının diğer bir taraftan da cinselliği madde haline getiren bir toplumun iki yüzölçümünü eleştirmektedir. Wesselmann bu eser ile birlikte aşırı muhafazakarlığın kırılması yolunda da bir sansasyon olmayı da hedeflemektedir diyebiliriz.



Resim 2.15. Tom Wesselmann, *Büyük Amerikan Çıplağı*, 1967, tuval üzeri yağlı boya 250x380 cm., Ludwig Müzesi. Köln, Almanya.

“Tom Wesselmann’ın yapmış olduğu resim 2.15’te yarattığı imgeler Amerikan toplumunun yüzeyde görünen değerlerini, hayallerini, insanın düşlerini yansıtmaktadır. Lynton’a göre, Bu tablolar cinsellikle beraber, yemek yemeye, radyo dinlemeye ya da benzeri şeylerle gün geçirmeye yapılan çağrılardan oluşur” (Lynton, 2004: 296). Ünlü Amerikan Çıplağı dönemin tanınmış dergilerinden alınan sembolik kadın resimleri ve hazır yiyecekler bir arada kullanılmıştır. Sanatçı çalışmasını yağlıboya tekniğini kullanarak hazırlamıştır. Sanatçının yapmış olduğu eserleri yalnızca erotik bir çalışma olarak nitelendirmek sanatçının eserleri için yüzeysel bir bakış açısı olacaktır. Kadını tüketim malzemeleri ile birlikte kullanan sanatçı, bir bakıma onun reklam aracı olarak kullanılmasını eleştirmektedir. Böylece kadını bir tüketim nesnesi olarak kullanarak, erkek bakışının ön planda olduğu eserde hem öznesi hem nesnesi olarak her iki rolde de karşımıza çıkarmıştır. Kadın, bu çalışma ile hem tüketen hem de tüketilen rollerine girmiştir. Wesselmann’ın eserlerini bu anlamda değerlendirirken, kullanmış olduğu figürleri görünenin salt görünen olmadığı, görünenin dışına taşarak yorumlanması gerektiğini işaret etmektedir.



Resim 2.16. Rene Magritte; *Golconde*, 1953, tuval üzeri yağlıboya, 80.5x99.36 cm., Menil Koleksiyonu Houston, Teksas, ABD.



Resim 2.17. Max Ernst, *İki Çocuk Tehdit Altında*, 1924, ahşap çerçeve içinde yağlı boya, 70-57-11 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.

Belçikalı sanatçı Rene Magritte’nin eserlerinden de anlaşılacağı gibi kullandığı teknik gayet sadedir ve kompozisyonlarında yaratmış olduğu hayali unsurlar dikkat çekmektedir. Resim 2.16’da gördüğümüz, sanatçının en çok bilinen eserlerinden olan *Golconde*’dir. Magritte, yapmış olduğu bu yağlı boya eserde, koyu renk pardösü giymiş

ve f  tr   pka takmış birbirine eş birçok erkeğin, havada sabit bir şekilde asılı kalmasını resmetmiştir. Sanatçı eserinde tekrar olgusu ile mizahi ve sıcak bir hava yakalamışsa da aslında bireysel hayatların geleneksel yaşamlar, standartlar ve kurallar içinde kaybolmu  lu  unu, kendi hayali dünyasından bize ustaca yansıtmi  tır. Magritte, görünen, gerçek ve kavram arasındaki ilişkiler hakkında çok fazla kafa yormuştur. Eserlerindeki amacı ise, şaşırtmaktan ziyade düşündürmektir. Eserlerindeki mesaj kaygısı daha sonra Pop Sanat'ının mesaj kaygısına zemin oluşturacaktır.

Dadaizm ve Gerçeküstücülüğün en önemli temsilcilerinden olan Alman Max Ernst, Picasso ve Braque'tan öğrendiği kolaj tekniğini ve kendisinin keşfettiği cilalama (*frottaj*), *frottajdan* türettiği *reklam* (kazıma, inceltme) tekniklerini kullanmıştır. Reklam tekniği ile yüzey üzerine sürdüğü kat kat boyaları, bazen henüz kurumadan bazen de kuruduktan sonra tarak ve cetvelle kazıyarak alışılmışın dışında görüntüler oluşturuyordu. Oscar Dominguez'den öğrendiği *dekalkomani* tekni  indeyse, boyalar kurumadan boya tabakasının üzerine ikinci bir plaka yapıştırıp kaldırıyordu. Ernst, ayrıca erken dönemden itibaren üç boyutlu hazır nesneler kullanarak, resmin sınırlarını zorlamıştır. Resim 2.17.'de görülen 1924'te yapt  i *  ki   ocuk Tehdit Altında* adlı eseri bunlardan biridir. Sanatçının denemiş olduğu bu teknikler, özellikle kolaj tekniği daha sonra da Pop Sanat akımında sıklıkla kullanılan teknikler arasında olacaktır.

Bu nedenlerle tüm bu akımlara bakmak ilgi alanlarının, konularının, uygulama tekniklerinin farklı, etkili bir tarzda gelişme göstererek farklılaşması Pop Sanat'ın anlaşılması açısından son derece önemlidir. Sanatçıların uluslararası bir tavır içinde olmaları, modernizm sanat anlayışının ulusçu bir devlet anlayışı içinde kendisine yer bulması ve gelişme göstermesi açısından önem taşımaktadır. Kitle iletişim araçlarının da desteğiyle Dünya'yı evrensel bir köy olarak görmeye ba  lamı  lardır. Böylece yerel kimlikler, özellikler geri planda bırakılmıştır. En son evresinde Gerçeküstücülük neredeyse küresel bir hareket haline d  n    m    tur. Her      akımda temel olarak us dışına yönelmiştir (Hopkins, 2004: 53).

ABD'de 1940 yılından sonra dünyanın birçok bölgesini siyasal, teknolojik ve toplumsal anlamda etkisi altına almıştır. Sanat açısından bakıldığında ise, gelişen akımlar, bunların sonucunda açılan sergiler ve ortaya çıkan etkileşimler hız kazanmıştır. Pop Sanat için önemli olan diğer bir sanat akımı ise "Soyut Dışavurumculuk"tur.

Amerika ve özellikle Newyork'ta dönemin egemen sanat üslubu haline gelecek “soyut dışavurumculuk” terimi, Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından Avrupalı sanatçı Hans Hofmann'ın 1946'da New York'ta sergilediği resimleri için kullanılmıştır.

Cebrail Öğüt ve Evren Bolat'a göre, soyut dışavurumculuk içerisinde yer alan ve her türlü ön hazırlığa karşı çıkarak, tüm el ve kol hareketinin, doğrudan doğruya yapıta yansımaları, yapının özünü oluşturmasını amaçlayan “eylem/aksiyon resmi” ilk kez ABD'de ortaya çıkmıştır. Bu yeni oluşum, aynı zamanda da ABD resminin Avrupa soyut resmine ilk tepkisi ve Avrupa resim sanatına ilk katkısı olmuştur (Ötügen ve Bolat, 2008: 15). “Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun” veyahut “New York Sanat Okulu” olarak adlandırılan ressam gruplarının gelişiminde Avrupalı sanatçıların rolü çok büyük olmuştur.

Amerikan soyut sanatındaki bu değişim, sadece ülkenin resim sanatında değil, aynı zamanda sanatın diğer alanlarında da görülmüştür. Eserlerin yapıldığı 1950'li yıllar boyunca Amerikan toplumunu “*Amerikan rüyası*” ile ideal insan profiline indirgemeye çalışılan geleneksel tavırdaki anlayışa karşı birçok yazar ve sanatçı, alışlagelmiş değerlere isyan ederek, içgüdüyle ve ruhsallığı vurgulayan, önseziyi mantığa yeğleyen bir tavır sergilemişlerdir. Germaner'e göre, özellikle İngiltere ve Amerika'da görmüş olduğumuz hareketli soyut resim anlayışı, toplumsal gerçekçiliğin karşıtı olarak, yaratıcı, yeni ve taze olması yönüyle, geleneksel tarzdaki resim anlayışının dışında yer alarak önem kazanmaya başlamıştır. Soyut Dışavurumculuk akımının hakim olduğu yıllarda Amerika ve İngiltere'de çok sayıdaki genç yaşta sanatçı, savaşın hemen sonrasında hayal kırıklıkları olarak adlandırdıkları bu tavrı benimseyerek, eserlerinde bu anlayışı yansıtmışlardır (Germaner, 1996: 35).

New York Okulu olarak da bilinen soyut dışavurumculuk akımının başlıca sanatçıları arasında, Jackson Pollock (1912-56), Clyfford Still (1904-80), Willem de Kooning (1904-97), Mark Rothko (1903-70), Barnett Newman (1905-70), Franz Kline (1910-62), Robert Motherwell (1915-91) Adolph Gottlieb (1903-74) sayılabilir.

Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt'ın deyimiyle soyut dışavurumculuk, “*gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı*” bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır (Antmen, 2009: 145). Soyut dışavurumculuk sanatı Amerika'da öyle bir çığır açmıştır ki, Fransız

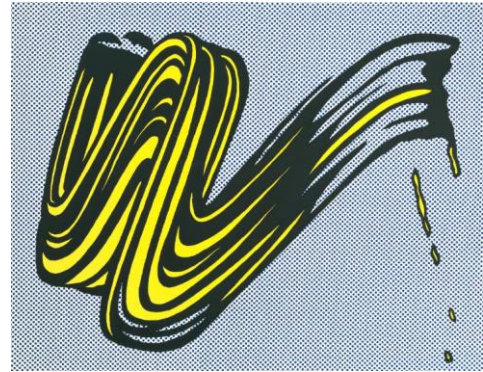
bir sanat tarihçisi olan Serge Guilbaut, New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı adlı kitabında, “Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının önde gelen temsilcilerinin savaş öncesi ve sonrasında sergiledikleri ideolojik ve sanatsal dönüşümü, Soğuk Savaş döneminde Amerikan hükümetinin yürüttüğü bilinçli politikaya” bağlamıştır. Stalin karşıtı sanatçı ve yazarların, Sovyetler Birliği’ndeki “*sanat toplum içindir*” anlayışındaki düşüncelerine karşı olarak, marksizmin Troçkist yorumlarından hareketle zaman içerisinde “*sanat sanat içindir*” fikrine nasıl ulaştıklarını araştıran Guilbaut, Amerika’daki Soyut Dışavurumculuk sanat akımının İkinci Dünya Savaşı ardından meydana geldiği büyük başarısının nedeninin sanattan başka sebeplere de bağlanabileceğinin mümkün olduğunu iddiasında bulunmuştur (Guibaut, 2009: 145-146). Sanat akımlarındaki tüm bu etkiler Pop Sanat ve sanatçıların önemli ölçüde etkilemiş ve bu bağlamda çok sayıda eserler vermişlerdir.

2.2.1. Pop Sanat Bağlamında Ele Alınan Öncü Eserler

Kitle iletişim araçlarının etkisinden kaynaklanan Pop Sanat, iddialı ve ticari sanat olarak çıkmış bir fenomen ve gençlere yönelik bir akım olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda ilk Pop Sanat eseri olarak yerini alan eserleri değerlendirmek önem arz etmektedir.



Resim 2.18. Pablo Picasso, *Absinthe Bardağı*, 1914, 21.6x16.4x8.5 cm., taban çapı, 64 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

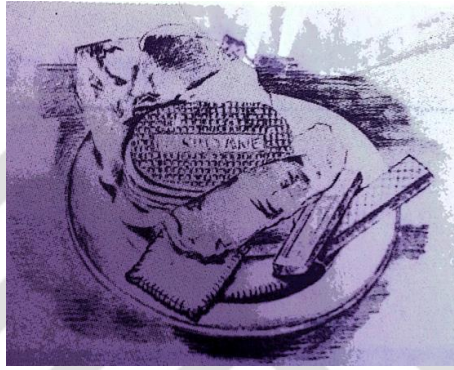


Resim 2.19. Roy Lichtenstein, *Fırça Darbesi*, 1965, serigrafi baskı, 56.5 x 72.4 cm., Modern Sanat Müzesi, Frankfurt, Almanya.

Adnan Turani’ye göre, Picasso’nun *Absinthe Bardağı*, (1914) heykeli ile yine aynı yıl yapmış olduğu *Bisküvili Tabak* adlı eserini, sıradan günlük tüketim malzemelerini kullanması (bardak, kaşık, bisküvi) ile ilk Pop Sanat örnekleri olarak değerlendirmektedir (Turani, 2000: 720). Bu özelliklerinden dolayı *Absinthe Bardağı*

çalışması teknik açıdan değerlendirildiğinde Pop Sanat ile ortak özellikleri bir arada taşıdığı görülmektedir.

Resim 2.18.’de gördüğümüz Picasso’nun “*Absinthe Bardağı*”, çalışması, Pop Sanat’ın temel konusu olan günlük tüketim eşyalarından olan fincan, pasta kaşığı ve kaşık üstünde yerleştirilmiş ufak bir pasta parçasından oluşmaktadır. Özellikle Picasso’nun bu çalışmasında görmüş olduğumuz zeminde kullanılan kırmızı noktalar resim 2.19’da görmüş olduğumuz Pop Sanat sanatçısı Roy Lichtenstein “*Fırça Darbesi*” eserlerine esin kaynağı olacaktır.



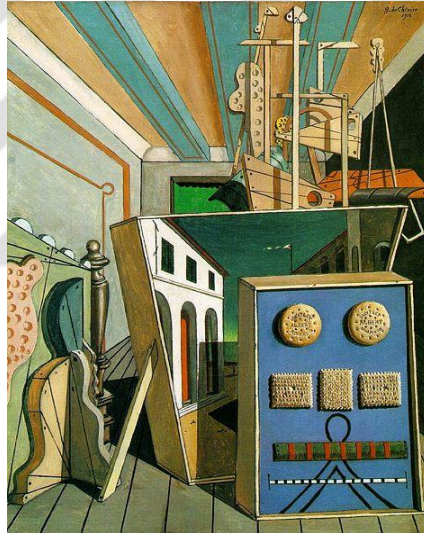
Resim 2. 20. Picasso, *Bisküvili Tabak*, 1914, kağıt üzeri kara kalem, özel koleksiyon.

Pop Sanat için diğer önemli eserlerden biri de resim 2.20’de görmüş olduğumuz Picasso’nun “*Bisküvili Tabak*” çalışmasıdır. Özellikle bisküvilerin üzerinde net bir şekilde görülen markası ve sanatçının bu markayı adeta sanatçının yapmış olduğu bir sanatın parçasıymış gibi izleyiciye yansıtması Pop Sanat’ın teknik nitelikleri ile örtüşmektedir (Turani, 200: 720).



Resim 2.21. Kurt Schwitters, *Kate İçin*, 1947, 9.8 x 13 cm, kağıt üzeri renkli baskı ve kolaj, özel koleksiyon.

Turani’ye göre, Pop Sanat eserinin yine ilk örneklerinden biri olarak gösterilen, peyzaj ve portre ressamı olan Alman, Kurt Schwitters’ın (1887-1949) *Kate İçin* (For Kate) adıyla yapmış olduğu kolaj çalışması (resim 2.21) birçok sanatçı ve eleştirmen tarafından ilk Pop Sanat çalışması olarak kabul edilmektedir. Birçok eleştirmen “*Kate İçin*” çalışmasındaki çizgilerin karikatürize edilmiş, komik çizgilerden oluşmuş bir eser olarak değerlendirmektedir (Turani, 2000: 721). Schwitters’in yapmış olduğu bu çalışma, yalnızca karikatürize edilmiş olmasından dolayı ilk pop örneği olarak karşımıza çıkmamıştır. Zira bu eseri ilk Pop Sanat örneği yapan asıl neden, yapmış olduğu çalışmayı keserek başka bir zemin üzerine yapıştırarak kullanması ve resim 2.21’de sol alt köşede görmüş olduğumuz pulu orijinal hali ile yerleştirerek, posta pulunun üstünü eser üzerinde tekrar mühürlemesi ile Schwitters, kolaj tekniğini başarılı bir şekilde eserinde uyguladığını göstermektedir.



Resim 2.22. Giorgio de Chirico, *İç Mekan ile Bisküvi*, 1916, tuval üzeri yağlıboya, 81.3 cmx25 cm., Menil Koleksiyonu, Texas.

Resim 2.22’de görmüş olduğumuz Giorgio de Chirico’nun *İnteriyör*’ündeki yapmış olduğu bisküvi çalışması Pop Sanat’ın teknik özellikleri açısından ortak özellikler barındırmaktadır. Bu çalışmayı pop eserlerine esin kaynağı yapan özelliği ise, sanatçının kullanmış olduğu günlük tüketim malzemesi olan bisküvinin en ince detaylara kadar sanatçı tarafından uygulanarak “*Alberty*” markasına kadar çalışılmış olmasıdır. Çünkü Pop Sanatçılar eserlerinde, marka olan üretim nesnelerini kullandıkları gibi bu materyalleri kesin bir dille eserlerine konu yapmaktan kaçınmamışlardır.



Resim 2.23. Stuart Davis, *Şanslı Grev*, 1921, tuval üzeri yağlı boya, 84.5 x 45.7 cm., Modern Sanat Müzesi, Londra.

Pop Sanat'ın öncülerinden birisi sayılan Stuart Davis'in 1921'de Sigara Markası, *Şanslı Grev* "*Lucky Strike*" adlı resim 2.23 nolu eseri de Pop Sanat'ın bir örneği olarak gösterilmektedir. Bu resimde yer alan nesnelerde minimize edilmiş bir kübist biçim anlayışı dikkat çekmektedir. Davis'in resim anlayışı geliştikçe eserlerinde kullanmış olduğu ticari marka işaretleri ve kullandığı harf düzenlemelerindeki soyutlamalarının daha fazla arttığı gözlemlenmektedir. Sanatçının yapmış olduğu bu eserdeki göstermiş olduğu üslup, Amerikan Pop Sanat'ına esin kaynağı olmuştur. Ayrıca Matisse'nin 1960'ta New York'ta sergilenen renkli kağıt kesme resimlerinin de bu ülkedeki ilk Pop Sanat hareketliliğinde etkili olduğu söylenmektedir (Lippard, akt. Turani, 2000: 712.). İncelemiş olduğumuz tüm eserler Pop Sanat'ta esin kaynağı olması açısından önem arz etmektedir. Tüm eserlerde karşımıza çıkan konular Pop Sanat'ın konusunu oluşturan günlük tüketim malzemelerinin sanatta kullanılması hususunda referans niteliği taşımaktadır. Özellikle eserlerde kullanılan markaların net bir şekilde görülmesi ve kullanılan kolaj tekniği Pop Sanat'ın akıma dönüşmesinde önemli eserler olarak gösterebilir.

2.3. Pop Sanat'ta İngiliz, Amerikan Ekollü ve Sanatçıları

Batı sanatı mutlakiyet peşinde bir sanat olmadığı için, tarihi boyunca her zaman devinim ve dönüşüm içinde olmuştur. Yirminci yüzyıl başları ise bu hareketliliğin en yoğun yaşandığı dönemlerden biridir ve bu durum yüzyılın sonuna kadar dalgalanmalar yaşanmakla beraber bu biçimde süregelmiştir. Pop Sanat da kendi çağının bir ürünü olarak 1960'lardan itibaren siyasi, ekonomik, kültürel kaygıları temel alan egemen bir akım haline gelmiştir. Bu akım İngiltere ve Amerika'da aynı dönemde ortaya çıkmış olsa da, bu iki ülkede yapılan Pop Sanat eserleri çeşitli açılardan önemli farklılıklar gösterirler.

2.3.1. İngiliz Ekolü ve Sanatçıları

1950'li yılların ortalarında Pop Sanat ve onun etkisiyle oluşan toplumsal mesajların önemini fark eden sanatçılar, eleştirmenler, tasarımcılar ve mimarlardan oluşan gruplar, birçok konferans düzenleyerek Pop Sanat'ın önemini vurgulamışlardır. Genel anlamda Pop Sanat sanatçılarının eserlerinin konularını, kitle kültürünü etkisi altına alan reklam dünyasının ikonlarından, tüketim malzemelerinden, araba parçalarından, dönemin müziğinden, modadan ve iletişim araçlarından oluştuğu görülmektedir. Pop Sanat üreticisi, günlük hayatta yaşanan sıradan olayları ve savaşın etkisinden doğan toplumsal sorunları dile getirebilmek için, popüler kültür elemanlarını eserlerinde yansıttığı gibi, bütün bunların yaygınlaşarak kitlesel bir etkiye dönüşmesini sağlayan tüm unsurları ustaca kullanmayı başarmıştır.

Defne Yasak'a göre, İngiltere ve Amerika'da yapılmış olan çalışmaların çoğu savaş sonrası insanlar üzerindeki mutsuzlukları, kapitalist düzenin toplum üzerinde yarattığı baskıları, düş kırıklıklarını ve isyanları anlatmaktadır. Bu bağlamda Pop Sanat'ın İngiltere'de ve Amerika'da tüm kaynaklarda eş zamanlı ortaya çıkmış olsa da iki ülke arasında farklılıklar göstermektedir (Yasak, 2004: 9).

Germaner, İngiltere'deki Pop Sanat için şunları söylemiştir; *"1950'lerde Londra sanat okullarında yeni bir akım dikkat çekmeye başlar. Francis Bacon'un insanın özel durumuyla ilgili konuları, dış dünya bağlamında yorumlayan yapıtlarının genç sanatçıları etkilediği görülmektedir. Sanatta günlük yaşama yeniden dönüş isteğinin bu sanatçıları çok ilgilendirdiği izlenmektedir. Televizyon reklam, çizgi*

film, sinema vb. iletişim araçlarının çağdaş gerekliliğinin bilincine varan genç ressamlar, eğer istedikleri gerçekten yaşamın içine dalmaksa, ifade aracı olarak kitle iletişiminde kullanılan kişileri ve imgeleri kullanmaları gerektiğine karar vermişlerdir” (Germaner, 1996: 38).

Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde (ICA) kendilerini Bağımsız Grup (Independent Group) olarak adlandıran bir grup, 1952-1953 yıllarında bir araya gelmiştir. Yasak’a göre, bu grubun en önemli eleştirmenleri Lawrence Alloway, Reyner Banhan ve Tony del Renzio’dur. Bağımsız Grup’un üyelerinden bazıları ise; Richard Hamilton, Frank Cordell, Jonh Me Hale, Peter ve Alison Smith’tir. İngiltere’de dönemin sanatçılarının büyük bir çoğunluğu Bağımsız Grup’a üye olmakla beraber, bu grubun en önemli sanatçıları Richard Hamilton (1922 - 2012), Peter Blake (1932 - ...), David Hockney, R.B. Kitaj, Eduardo Paolozzi, Derek Boshier, Peter Phillips, Allen Jones’tur (Yasak, 2004: 12). Tez çalışmamızın odağını ve çalışmanın bundan sonraki bölümünü oluşturan Richard Hamilton da bu bağımsız grubun üyeleri arasındadır.

Pop Sanat ile ilgilenen diğer sanatçılar Nigel Henderson (1917 – 85), Alison Smithson (1928-1993), Peter Smithson’dur (1923-2003). Ayrıca 1957 yılında Kraliyet Sanat Okulu (*Royal College of Art*) öğrencileri tarafından Genç Çağdaşlar (*Young Contemporaries*) adlı sergide Richard Smith, William Green, Robyn Denny, Peter Blake ve Roger Coleman gibi isimler Pop Sanat alanında eser vererek dikkat çeken sanatçılar arasında değerlendirilmişlerdir.

Germaner’e göre, İngiltere’de gelişen bu sanat anlayışını üç evrede incelemek gerekmektedir. Birinci evre, kentsel yaşamın ve teknolojik gelişmelerin egemen olduğu tüm bu konuların bir araya gelerek sanatçıların sanatsal çalışmalarına yön verdiği aşamadır. İngiltere’de Pop Sanat’ın ikinci evresinde, 1957-1961 yılları arasında figürlerin yerini soyutlamaya bırakması ve birinci evresinde uygulanan insan ve iletişim arasındaki ilgiyi vurgulayarak, çevreye olan ilginin ön plana geçtiği savunulmaktadır. 1961 yılında İngiltere’de Pop Sanat akımının son dönemi olan üçüncü evre görülmektedir. Bu evre “Genç Çağdaşlar” sergisi ile başlar. Çevre olarak kent olgusunun, resimlerde yaygın olarak kullanılmaya başladığı gözlemlenmektedir (Germaner, 1996: 12). Birinci evrede söylemiş olduğumuz kentsel yaşamın ve teknolojik gelişmelerin etkisinde kalan en önemli sanatçı Richard Hamilton’dur.

Richard Hamilton, Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde, 1955 yılında "İnsan, Makine ve Devinim" konulu bir fotoğraf sergisi düzenlemiştir. Bundan hemen bir yıl sonra, *White Chapel Galerisi*'nde Hamilton *İşte Yarın (This is Tomorrow)* konulu bir gösteriye katılarak orada günümüzde çok iyi tanınan *Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?* "Just what was it that made today's homes so different, so appealing?" kolajını sergilemiştir.



Resim 2.24. Richard Hamilton, *Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?*, 1956, dijital kolaj tekniği, 26x25 cm., Tübingen Sanat Müzesi, Zundel Koleksiyonu, Almanya.

Resim 2.24'te görmüş olduğumuz ve Hamilton'ın yapmış olduğu bu kolaj çalışması, alışılmış biçimde sanat eseri yapımında kullanılmayan nesnelerin ve malzemelerin bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş bir çeşit hazır yapım kombinasyonu olma özelliği taşır. Meydana getirdiği malzemeler ise, hızla ilerleyen vahşi kapitalizme kendini kaptırmış toplumlarda yaşayan insanların gündelik yaşamlarını ve hayallerini sergileme amacındadır. Son evrede sayılabilecek önde gelen sanatçılar ise, David

Hockney, Allen Jones, Barrie Bate, Dereck Bossier, Patrick Caulfield, R. B. Kiyaj, Nicholas Monro, Peter Philips'tir.

Son dönemde Amerika ve İngiltere'deki ortak sergilerden ve birbirlerinden etkilenen birçok sanatçı, yeni popüler teknikler görmüş ve bunları eserlerinde uygulayarak farklılar oluşmasına zemin hazırlamışlardır.

2.3.1.1. Peter Blake (1932 - ...)

Pop Sanat'ının ilk temsilcilerinden birisi olarak kabul edilmektedir. “Gravesend Teknik Okulu” daha sonrasında “Sanat Okulu'na” devam ederek 1953'te “Kraliyet Sanat Okulu'nda” eğitimini tamamladı. Sanatçı çalışmalarında genellikle dönemin yaygın biçimde kullanılan kültürel simgelerini ve popüler sanatçıları betimleyerek eserler vermiştir.



Resim 2.25. Peter Blake, *Rozetleri İle Kendi Öz Portresi*, 1961, tuval üzeri yağlıboya, 172,5x120 cm., özel koleksiyon.



Resim 2.26. Peter Blake, *Pop Art Emaye Rozetleri*, 36 x 36cm., kağıt üzeri dijital baskı, Pallant Galerisi, İngiltere.

Sanatçı resim 2.25'te gördüğümüz gibi, öz portresini yaparken dönemin pop ikonu haline gelmiş olan Elvis Presley'nin portresini elinde tuttuğu dergi kapağına yerleştirmiştir. Dönem sanatçısı Peter Blake, popüler kültür simgeleri kullanımının yanı sıra nostaljinin de aynı kültürün bir parçası olduğu görüşünü paylaşmaktadır. Muraz'a göre Blake genellikle, zengin bir malzeme kaynağı olan Amerika'nın ikonlaşmış film yıldızlarını, müzik starlarını eserlerine konu yapmış ve bu kişilerin imajına müdahalede

bulunmadan, gerçekliği iki boyutlu düzleme taşımıştır (Muraz, 2009: 19). Blake 2000 yılında yapmış olduğu grafik tasarım unsuru olan “*Pop Art Emaye Rozetleri*” isimli çalışmasında (resim 2.26) Pop Sanat’ın tüketim unsurunun ağırlıklı olarak hissedildiği kağıt malzemeler kullanarak tüketim kültürüne göndermede bulunmuştur. Blake yine tüketim kültürüne ait olan kartpostal ve kutu çalışmalarını başarılı bir şekilde yürütmüştür.

2.3.1.2. Eduardo Paolozzi (1924-2005)

Eduardo Paolozzi İskoçya’da dünyaya gelmiştir. Daha sonra sanat hayatına Paris’te devam etmiştir. Paolozzi eserlerinde sürrealist sanatçılardan etkilenmiştir. 1950’li yıllara gelindiğinde yapmış olduğu çalışmalarla, İngiltere’deki Bağımsız Grup’un en önemli üyelerinden biri durumuna gelmiştir. Eduardo Paolozzi eserlerinde, teknolojinin neden olduğu mekanik yaşam tarzı ile insan ilişkisini irdelemiştir. Sanat eğitimini 1943’te Edinburg Sanat Yüksekokulu’nda ve 1944-47 arasında Slade Sanat Okulu’nda alan Paolozzi, genç yaşta popüler kültüre ilgi göstermiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1427).



Resim 2.27. Eduardo Paolozzi, *New York'ta Wittgenstein*, 1964, 80x55 cm., kağıt üzeri dijital baskı, Tate Galerisi, Londra.



Resim 2.28. Eduardo Paolozzi, *Ben Bir Zengin Adamın Oyuncağı İdim*, 1947, kolaj tekniği, 36x23cm., Tate Galerisi, Londra.

Dergilerden teknoloji, uçak ve yiyecek reklâmlarından, resimli roman, film, araba resmi ve gazetelerden kolajlar yapan Paolozzi’nin resim 2.27’de gördüğümüz

1947 tarihli “*New York'ta Wittgenstein*” (Wittgenstein in New York from As is When) kolajı tekniği ile kent yaşamını yansıtarak yapmış olduğu önemli çalışmalardandır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1428).

Sanatçının bir diğer önemli eseri ise resim 2.28’de gördüğümüz “*Zengin Bir Adamın Oyuncağı İdim*” isimli çalışmasıdır. Bu çalışma, daha sonra Pop Sanat’ın en önemli eserlerinden biri olmuştur. Bağımsız Grup’un öncüsü olan Paolozzi, 1950’lerin ilk Pop Sanat çalışmalarından biri olan bu eserini bir Paris gezisi sırasında yapmıştır. Eserde nesneler arasındaki bağlantı kopuktur. Coca Cola, kiraz gibi tüketim öğeleri ile kadının aynı kompozisyonda olması dikkat çekmektedir. Bu çalışma, daha sonradan Pop Sanat ile özdeşleşecek olan Coca Cola reklamı, kadın figürü ve kadının hemen kafasının yanında belirgin baloncuk içerisine yazılmış “pop” yazısı gibi unsurları içermektedir. Kadın figürünün Pop Sanat’ta afişlere ve reklamlara konu olması tüketim kültürü açısından son derece önemli bir durumdur. Eserde yer alan kadın figürü, o dönemin reklamlarındaki tipik güzel kadın tipidir.

Polazzi’nin bu afişi gerçek samimi itraflar (*confessions intimate true*) yazısı ile başlamıştır. Afişin aşağılarındaki yazılar incelendiğinde *zengin adamların oyuncağıyım* (*I was a Rich Man’s Plaything*) ibaresi gelmektedir. Polazzi’nin bu eserinde dönemin güzellik takıntısı olan ideal kadın profillerini bu şekilde yansıtmaktadır. Fakat hemen afişte yer alan kadının eski bir metres olduğu itiraf edilerek, bunun bir günah olarak, sokakların kadını ve günahın kızı olduğu belirten ibareleri yer almaktadır (*ex mistress. I confess. It this be sin. Woman of the streets. Daughter of sin*). Tüketim kültürünün adeta simgesi haline gelmiş kadın figürüne doğru yöneltilmiş silah, bir anlamda ahlaka aykırı olan davranışlara tepki olarak sanatçı tarafından kadının kafasının hemen yanına yerleştirilmiştir diyebiliriz. Ayrıca kadına doğru yöneltilmiş olan bu silah, reklam sektöründe de kullanılan kadının sadece güzelliği için kullanılan içi boş bir metaya dönüşmesine neden olmuştur. Polazzi’nin resim 2.28’de estetik bir obje olarak sunulmuş gibi görünen kadının bir taraftan ahlak dışı tavırlarına duyulan tepki dile getirilirken bir taraftan da adeta cinsel bir meta olarak karşımıza çıktığını söylemek mümkündür. Bu şekilde düşünmemizi sağlayan şey ise, ya kadının tüm bu olumsuz cümlelere rağmen bu durumdan hoşnutmuş gibi gülerek estetik bir ifadeyle karşıya doğru bakması, ya da afişte kendisini bu şekilde anılacağını bilmeden poz vermiş

olduğunu söylemek mümkündür. Afişteki silahtan çıkan baloncuk içinde yer alan "POP!" ifadesi Pop Sanat'ın daha sonra isim kaynağı olacaktır.

2.3.1.3. David Hockney (1937 -)

David Hockney Los Angeles, Kaliforniya'da yaşayan İngiliz ressamdır. 1960'lı yıllarda İngiliz Pop Sanat'ının önemli temsilcilerinden ve üçüncü kuşak Pop Sanatçılarından biridir. Gündelik yaşamda kullanılan en sıradan nesneleri eserlerine taşıyan Hockney'in çalışmalarındaki ironi, mizahi yön ve Amerika'yı kendi gözünden karikatürize etmiş imgeleri Pop Sanat'ın önde gelen sanatçıları arasında yer almasına sebep olmuştur.

Lynton'a göre, Hockney'nin sanatında modern dünyaya karşı çok daha masum ve saf bir tepki bulunmaktadır. Sanatçının mizahi tat katılmış sanat anlayışı, dikkate değer grafik yeteneği ve eserlerinde gerçek anlamda izleyiciye yansıtmış olduğu İngiliz çekiciliği Pop Sanat'a önemli katkıda bulunmasını sağlamıştır (Lynton, 2004: 300).



Resim 2.29. David Hockney, *Warter (Birleşik Krallık) Yakınlarında Büyük Ağaçlar*, 2007, fotoğraf sonrası tuval üzeri yağlı boya, 180 x 48cm., özel koleksiyon.

Sanatçının 2007 yılında tuval üzerine yapmış olduğu resim 2.29'da İngiltere Warter yakınlarında görmüş olduğu bir alanı fotoğraflayarak, sonrasında tuval üzeri yağlı boya tekniği ile yapmıştır. 50 tuvalin bir araya gelmesiyle tamamlanan "Büyük Ağaçlar" isimli çalışmasında ara renkler yerine sanatçı yalın çiğ renkler kullanmıştır. Lynton, Hockney'in genel olarak çalışmalarında duymuş olduğu masum tepkiyi, çalışmalarına aktardığı çocuksu etki ile anlam yükleyerek gösterdiğini dile getirmiştir (Lynton, 2004: 301).

Yılmaz'a göre ise, Hockney'in doğası asla akıl dışı değildir, tuvalin çoğunlukla geometrik olarak bölündüğü, düz renkli ve sade resimler sanatçının sıklıkla kullanmış

olduğu tekniklerden birisidir. Sanatçının kullanmış olduğu sade teknik, insanı rahatlatan bir etkiye sahiptir. Sanatçının bu yönü, modern dünyanın önerdiği burjuva yaşam biçimini çok iyi yansıtmaya neden olmuştur. Yılmaz’a göre, David Hockney, figüre tekrar dönüş yaşandığı dönemde popüler olan ve neredeyse tüm dünyayı etkileyen, Amerikan yaşam tarzını konu alan onu soğuk ve katı bir şekilde temsil eden eserler vermiştir (Yılmaz, 2006: 183). Sanatçının diğer çalışmalarında ise dikkat çeken tekniği, fotoğrafik çalışmalarında yer alan kompozisyonlarıdır.

2.3.1.4. Peter Phillips (1939 - ...)

Peter Philips, İngiliz Pop Sanat’ında Bağımsız Grup’un önemli sanatçılarından. Philips eserlerinde, kendi içinde yaşamış olduğu değer yargılarını eserlerine yansıtmaya çalışmıştır. Bu değer yargılarını ise, temelde kitle iletişim araçlarının imgelerine duyduğu ilgi ile birleştirecek etkili eserler vermiştir.



Resim 2.30. Peter Philips, *Özel Boyama*, 1964-65, tuval üzerine yağlı boya, 214x175 cm., özel koleksiyon.

Philips, 1961’de kendi üslubuyla incelikli detaylarla oluşturulmuş, resim 2.30’da gördüğümüz “Özel Boyama” adlı eserinde akılcı grafik kuruluşu olan, şematik biçimleri bir araya getirdiği görülmektedir. Turaniye göre, 1964 tarihli “Özel Boyama” (*Custom Painting*) adlı eseri tamamen cetvellerle çizilmiş yalın renklerle boyalı geometrik zikzak çizgilerden ve kimi fotoğraf görüntüleriyle grafiklerinden oluşmakta olup, Pop Sanat’ın farklı grafik kurgusunu yansıtmaktadır (Turani, 200: 723). Philips bu çalışmasında iki kask yerleştirmiştir. Birincisi sağ alt köşede büyük bir kaskın detayı, ikincisi ise sol ortada küçük tam görünen bir kasktır. Soldaki kaskın ağzına yerleştirmiş olduğu parça

benzin göstergesini anımsatmaktadır. Özellikle üst orta tarafa yerleştirmiş olduğu hız göstergesi, helezonların altında kalmıştır. Sanatçının grafik unsurları başarılı bir şekilde kullandığı açıkça görülmektedir.

2.3.1.5. Allen Jones (1937 - ...)

Dönemin bir diğer sanatçısı olan Allen Jones'un, en önemli eserlerinden biri 1963 tarihli *Çift Cinsiyetli* "Hermaphrodite" adlı resim 2.31'de görülen yağlıboya eseridir. Sanatçının bu çalışması, simgesel bir etkiye sahiptir. Ayrıca 1964 tarihli *Meraklı ya da Acayip Kadın* (Curious Woman) çalışması figüratif bir elbise görüntüsünün büyütülmüş gövde bölümünü, dinamik etkili çizgi ve düz yalın renkli yüzeyler halinde düzenlemiştir. Ancak Jones'ın bu çalışmaları, Pop Sanat'ın özelliğine ve yüzeyselliğine vurgu yapan önemli Pop Sanat örneklerindendir (Turani, 2000: 723).

Germaner'e göre, Jones'un yapmış olduğu erotik konulu eserler (resim 1.32) soyutlanmış, kişilikten arınmış, soğuk nitelikler gösteren geniş ve düz yüzeyler halinde boyanmış imgelerden oluşmaktadır. Bu imgeler öylesine soğuk bir netlik ve simgesellikle aktarılmıştır ki, eser kimi zaman iğneli bir eleştiri kimi zamanda sadece soyut bir biçim ve renk anlayışı olarak karşımıza çıkmaktadır (Germaner, 1997: 12).



Resim 2.31. Allen Jones, 1963, *Çift Cinsiyetli*, tuval üzeri, yağlıboya, 122.5x100 cm., Walker Resim Galerisi, Uluslararası Liverpool Müzesi, İngiltere.



Resim 2.32. Allen Jones, 1964-65, *Acayip Kadın*, tahta üzerine yağlıboya 49x40 cm., Richard Feigen Galerisi, New York.



Resim 2.33. Allen Jones, "Sandalye", 1969, perspex ve deri ile cam elyaf ve reçine, akrilik, Ludwig Koleksiyonu, Berlin, Almanya.

Allen Jones ise, “The Royal Academy of Arts” yayınlarından Pop Art adlı kitapta sanatı ile ilgili şunları söyler;

Tuvalin alanı dışında kelimesi kelimesine bir şeyleri ima eden resim çizmek benim ilgi alanım dışındadır. Bu sanki, sizin ona bakmamanız gerektiğini söyleyen bir işareti okumak gibidir. Çıkış uyarısının bir anlamı vardır çünkü size bir şey ima etmektedir. Bir kere okuduk mu artık başka yere bakarız. Bir resmin hikayesinin olması, tuval sınırları içinde başlıyor ve bitiyorsa beni rahatsız etmez. Bir resim sadece kendine yeterli geldiği zaman bitmiş demektir. Başlık bir özet olmamalıdır (Yasak, 2004: 15).

Allen Jones, kadın bedeninin nesneleşmiş görüntü haline dönüşme eleştirisine, sıradanlıktan marjinalliğe katılan, gerçekçi ve estetik formlar verdiği heykellerinde yer vermiştir. Sanatçı yapmış olduğu heykellerde kadın formunu, sandalye, sehpa gibi sıradan gündelik tüketim eşyaları ile bir araya getirerek kullanıma hazır bir ev eşyasına dönüştürmeyi sağlamıştır. Jones’un yapmış olduğu bu çalışmalar üst sanat ilkelerini sarsıcı bir boyuta taşıyacaktır (Öğüt, 2008: 100).

Sanatçı tüm bunları yaparken, kadın bedenini örterek ve estetize ederek yapılanın aslında ne olduğunu, en yalın hali ile izleyiciye sergilemektedir. Jones, kadını tüketim kültüründe obje gibi sunulduğu için, onu bir eşyaya dönüştürmüş ve bunu bu kadar çirkin bir biçimde yaparak örtülü olanın örtüsünü kaldırıp bu çirkinliğe tepki göstermektedir. Resim 2.33’te görmüş olduğumuz Jones’in yapmış olduğu Sandalye (*Chair*) isimli çalışma sanatçının bu bağlamdaki önemli eserlerindendir. Allen Jones, 1960’lı yıllardaki çalışmalarında uygulamış olduğu tekniklerle birçok eserler üretmiş, Pop Sanat’a sadakatle devam eden önemli İngiliz sanatçılarından birisi olmuştur. Bir diğer bakış açısına göre Jones’un eserlerinin konularını, kadın bedeninin şekillenmiş yüzeyler haline dönüşmesi oluşturmaktadır. Burada Jones’un asıl yapmak istediği, tüketim kültürünün bir meta haline getirdiği kadın bedenini izleyicinin gözleri önüne sermektedir. Heykeltraş olan Jones, aslında kadınları bu şekilde sergilemesinin nedeni erkeklerin kadını ve kadın vücudunu nasıl fetişize ettiğini gösterme çabasıdır diyebiliriz.

2.3.1.6. Ronald Brooks Kitaj (1932 – 2007)

Ronald Kitaj, tüm sanat hayatını İngiltere’de geçirmiş aslen Amerikalı olan önemli Pop Sanat sanatçısıdır. New York’taki Cooper Üniversitesi’ni bitirdikten sonra sanatçı Viyana Güzel Sanatlar Akademisi ve Londra’daki Kraliyet Sanat Okulu’nda eğitimini sürmüştür. Kitaj, aldığı eğitimler doğrultusunda, resimlerinde yaratmış olduğu sakinlik, sadelik ve kompozisyon kurgusu ve kullanmış olduğu malzeme ve boyayı sürüş teknikleri ile İngiliz Pop Sanat’ının gelişmesinde etkili bir sanatçı olmuştur (Smith, 1089: 251). Kitaj’ın eserleri, pek çok insanı etkilemiştir. Allen Jones, Kitaj’ın eserlerinden etkilenen sanatçılardan birisidir.



Resim 2.34. Ronald Brooks Kitaj, *Rosa Luxemburg’un Öldürülmesi*, 1960, tuval üzerine yağlıboya ve kolaj, 152x152 cm., özel koleksiyon.

Kitaj eserlerinde, genellikle figürü baskın hale getirmek yerine geniş ve düz alanları uygulayarak resimde boşluk duygusunu izleyiciye hissettirmektedir. Kitaj’ın figürlü resimlerinde ise, desenin ağırlıklı olarak ön planda olduğu bölgelerde kolaj gibi teknik uygulamalara da yer verdiği görülmektedir. Resim 2.34’te “*Rosa Luxemburg’un Öldürülmesi*”, Kitaj’ın sanatla anlatısı ile politika arasında bir ilişki kurmuş olduğu, içerisinde mesaj, protesto ve öfkeyi amaç alan bir öykülemeyi işaret etmektedir. Polonya’da doğmuş ünlü siyaset kuramcısı olan Alman Marksist, devrimci ve filozof olan “*Rosa Luxemburg*”in öldürülmesine duymuş olduğu tepkiyi dile getirmektedir. Üst

kısımda Luxemburg, cinayetin hesabını sorarken hemen altta Spartaküs Birliği'ni beraber kurduğu Karl Luxemburg'un cesedini kavramış halde bir an içerisinde betimlemektedir. Konuyu ele almaktadır. Yapmış olduğu kısa açıklamalarla politik ve kültürel tartışma konularını destekleyen eserler vermiş sanatçı olması açısından Hamilton'a eş gösterilen sanatçılar arasındadır.

2.3.2. Amerikan Ekolü ve Sanatçıları

Pop Sanat'ı, 1950'lerde Amerika ve İngiltere'de eş zamanlı olarak başlamış olsa da asıl gelişim sahası Amerika olmuştur. Amerikan Pop Sanat'ının önde gelen isimleri Andy Warhol, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg, Wayne Thiebaud, Jim Dine, James Rosenquist, Mel Ramos, David Hockney, Roy Lichtenstein, Edward ve Ruscha'dır.

Yirminci yüzyılın ortalarına kadar, gerek sanata bakış açıları ile gerek gündemi meşgul eden büyük çaplı sergileri ile tüm oklar dünyanın sanat merkezi olarak Paris'i gösterse de, İngiltere'de görülen Pop Sanat'ı Amerika'ya göre daha kavramsal bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Amerika'nın o dönemlerde yaşamış olduğu hızlı gelişen ekonomik rahatlamalar beraberinde çeşitli sektörlerin gelişmesine neden olmuş (makine, film, posterler, yeme içme kültürü, müzik, mekanik araçlar... vs.) ve bir çeşit Amerikan yaşam tarzı olgusunun yerleşmesine zemin hazırlamıştır. Amerika'da gelişen bu durum Pop Sanat'ın ticari kaygılar güden bir anlayış içine girmesinde önemli bir etkidir. Amerika'nın İngiltere'ye göre daha gelişmiş olması sanatın merkezinin Amerika'ya kaymasına neden olmuştur.

Jullian Bell, Amerika'da özellikle Andy Warhol'un, çorba konserve ilanlarının resmedilmesiyle birlikte piyasaya çıkan ve Pop Sanat olarak değerlendirilen eseri ile Pop Sanat'ın 1962'de yükselişe geçtiğini dile getirmiştir. Parlak, eğilip bükülmeyen Brillo'nun kutularının sergilenmesiyle, Warhol Pop Sanat'ın en önemli sanatçılarından içinde yer almıştır (Bell, 2009: 430). Pop Sanat, halk kültürü, toplum, endüstriyel gelişme, modern şehircilik vb. gibi kavramları içine alan bir sanat akımı olduğu için Amerika'dan sonra tüm dünyayı etkisi altına almıştır (Yavuz, 2007: 49).

Amerika'da yaşanan gelişmeler, sanat açısından bakıldığında kendini hissedilir ölçüde var etmeyi başarmıştır. Bunun en önemli nedenleri içerisinde birçok sergi

alanının, kültür merkezlerinin ve müzelerin sayılarının artması yer alır. Böylece Pop Sanat, Amerika’da hızla gelişme göstererek sanatın merkezi haline gelmiştir.

2.3.2.1. Andy Warhol (1928 - 1987)

Amerikalı sanatçı Andy Warhol Pop Sanat’ın öncüleri arasında yer almaktadır. Carnegie Teknoloji Enstitüsü’nde sanat ve tasarım eğitimi görmüştür. Warhol, 1950’li yıllarda New York’ta dergilere yaptığı illüstrasyonlarla moda tasarımının en tanınmış illüstratörleri arasında iken, 1960 yıllarında resme yönelmiş ve reklam imgelerini çağrıştıran resimleriyle dikkat çekmiştir. Serigrafi tekniği (ipek baskı) ile yaptığı resimlerinde seri üretim tüketim nesnelerini, Marilyn Monroe gibi film yıldızlarını ya da gazete sayfalarından alınmış çeşitli olaylara dair fotoğrafları diziler halinde uygulayan Warhol, Amerikan yaşam tarzına ayna tutmuş, kitle kültürünün çeşitli cephelerini tarafsız bir şekilde yansıtmıştır. Sıradan eylemler ya da görüntülerden oluşan bir dizi film çeken, ayrıca dönemin ünlü müzik grubu *Velvet Underground*’un menajerliğini üstlenen Warhol’un New York’taki Fabrika adlı atölyesi, avangart sanat çevresinin uğrak yeri olmuştur (Antmen, 2009: 165).



Resim 2.35. Andy Warhol, *Marilynler*, 1962, Tuval üzerine serigrafi baskı, emaye ve akrilik, 208x140 cm., Stockholm Modern Sanat Müzesi, İsveç.

Warhol temalarını daha çok her yerde karşımıza çıkan, günlük tüketim malzemelerinden almaktadır. Sanatçı, uygulamış olduğu baskı teknikleri ile sürekli kendisini yenilemiş ve yapmış olduğu grafik çalışmalar ile reklamcılığa yönelerek eserler vermiştir. Bunun dikkat çekici örneğini ikinci bölümün başında Pop Sanat anlayışına genel bir bakış başlığa altında detaylıca incelediğimiz Warhol’un ‘*Campbell*’

 orba konserve ve kutularında görmekteyiz. Warhol'un kutu çalışması, büyük kitlelere hitap eden t k tim malzemeleri arasında yer alan Coca-Cola gibi ürünleri de konu edinmektedir. Coca-Cola'nın büyük bir hedef kitleye ulaştığını gören sanatçı, sanatı yoluyla t k tim malzemesi olan Coca-Cola'yı eserlerine taşı mıştır. Warhol, çoğunlukla eserlerinde tek bir formu, tuvale, birçok kez uygulamış ve bu formları fotoğrafa ait olan imgelerle birleştiren tarzda eserler vermiştir. En çok betimlediği temalardan biri film yıldızlarının portreleridir. Zaten bilinen en önemli çalışmaları, film yıldızı portrelerinden oluşan koleksiyonlarıdır. Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor gibi ünlülerin portrelerini betimleyerek, Pop Sanat'ı temsil eden önemli eserler yaratmıştır. En önemli çalışmaları arasında resim 2.35'te görülen Marilyn Monroe'nun serigrafi baskı tekniği ile çoğaltmış olduğu Marilyn'ler (Marilyn's)  alışmasıdır.

Antmen kitabında Warhol'un Marilyn ve diğer ünlüleri betimlediği eserleri hakkında şu sözlerini aktarmaktadır.

Marilyn Monroe ya da Elizabeth Taylor'ı resmettiğimde, günümüzün önde gelen seks sembollerini temsil ettiğim duygusunu taşımıyorum. Ben Monroe'yu sıradan bir kişi olarak görüyorum. Monroe'yu böylesi şiddetli renklerle resmetmenin neyi simgelediğini sorarsanız, güzelliğini simgeliyor derim. Çünkü o çok güzeldi, güzel olan şeyleri de insan renklerle anlatır. Monroe resmini yaptım sırada ölüm serisini yapıyordum, bu resim de onun bir parçasıydı. Ama o ölüm serisini yapmanın öyle bir yüce anlamı yoktu, yani ben resmettiklerimi yaşadıkları zamanların kurbanı olarak görmüyordum, herhangi bir nedeni yoktu yani, yüzeysel nedenlerden başka (...)  l m serisine nasıl başladım; sanırım o büyük u ak kazası resmiyle; bir gazetenin ilk sayfasında görmüştüm: 129  L  yazıyordu. O sırada Marilyn resimlerini yapıyordum. O anda yapmakta olduğum her şeyin aslında ölümle ilgili olduğunu fark ettim... (Antmen, 2009: 167).

Warhol Marilyn eserini yaparken ölüm olgusundan etkilenererek çalışmasını yapması, Pop Sanat'ın ölüm kadar derin bir konuyu ne kadar yüzeysel gördüğünü de gözler önüne sermektedir. Lynton, Warhol'un duruma göre, eserlerinde kullanmış olduğu imgeleri olduklarından daha bayağı, daha çekici ya da daha korkunç nitelikler kazandırarak yaptımı söylemektedir. Böylece Lynton, bir yandan bu resimlerin monoton ve sıkıcı özelliklerini sevmezken, öte yandan da insanların her gün gözlerimiz önünde katledilmesini ya da tanınmış kişilerin bir takım çıkarlar uğruna

sömürölmelerini ne kadar kolaylıkla kabulleniverdiğimizi dile getirmektedir (Lynton, 2004: 302). Aslında Lynton Pop Sanat'ın temel değeriğini burada vurgulamak isterken, geçici olarak gördüğü sabun köpüğü Pop Sanat'ı olgular halinde ele almaktadır. Warhol'un Marilyn tekrar çalışmaları bu bağlamda önem arz eden eserlerinden birisidir.

Lynton, Pop Sanat'ındaki ünlü sanatçıların tekrar olgusuyla ilgili şunları dile getirmiştir:

“Kitlelerin ürettiği bu tür imgelerin tuval üzerinde tekrar tekrar yinelenmesi ve çoğu durumda az çok keyfi bir renk tabakasının da eklenmesiyle, ilgi çekici bir ölçüde muğlak sonuçlar elde edilmektedir (Lynton, 2004: 302).

Warhol, gündelik olarak tüketilen sıradan ürünleri sanat olarak izleyiciye tekrar sunduğu zaman, aslında dönemin kültür anlayışına da ayna tutmaktadır. Sanatçının hayatın belirleyici özellik ve olaylarını yeniden pazarlama arzusu, sanatın ne olduğu ve nasıl olması gerektiğinin de sorgulanması gerektiğini gözler önüne sermektedir.

2.3.2.2. Roy Lichtenstein (1923-97)

Amerikalı ressam ve heykeltıraş olan sanatçı Art Students League okulunda ve Ohio Devlet Üniversitesi'nde öğrenim görmüş, ardından çeşitli kurumlarda öğretmenlik yapmıştır. Soyut dışavurumcu ilk dönem resimlerinin ardından 1960'larda Pop Sanat'a yönelmiş, 1962 yılında New York'un ünlü galerilerinden Leo Castelli'de açtığı serginin kazandırdığı başarıyla adını duyurmuştur (Antmen, 2009: 168).

Andy Warhol'un dışında Amerika'da yaşayan diğer Pop Sanat üretimi yapan sanatçılar da yapmış oldukları eserler ile daha geniş kitlelere ulaşmayı başarmışlardır. Günlük tüketim malzemelerinden hazır imgelere kadar, kültür tüketimine yönelik birçok uygulamalardan yararlanan sanatçılar, üst kültür ve alçak kültür arasındaki ayrımları ortadan kaldırmışlardır. Örneğin Coca Cola'nın Pop Sanat'a konu olması gibi. Çünkü Coca Cola'yı hem üst kültür hem de alçak kültür olarak tabir edilen her iki kesim de kullanmaktadır. Bu ve bunun gibi ortak kullanıma ait olan tüketim malzemeleri, her iki kültür arasındaki ayrımı en aza indirmiştir. Warhol tam bu noktada “.....Düşünün ki Amerikan Başkanı da, Liz Taylor da ve kim olursanız olun siz de Coca Cola içiyorsunuz; Coca Cola Coca Cola dır ve ne kadar para öderseniz ödeyin sokakta bir

serserinin de içmekte olduğu bir Cola'dan daha iyi bir Cola yoktur. Bütün Colalar aynıdır ve bütün Colalar iyidir. Liz Taylor da Amerikan Başkanı da sokaktaki serseri de bunu bilir... ” (Antmen, 2009: 166). Yapmış olduğu çalışmalar ile bunu en iyi yansıtan sanatçıların en başında da Roy Lichtenstein gelmektedir.



Resim 2.36. Roy Lichtenstein, *Belki*, 1965, kağıt üzerine serigrafi baskı, 152x152 cm., Ludwig Müzesi, Köln, Almanya.

Sanatçının 1966 yılında yapmış olduğu *Sarı ve Yeşil Fırça Darbeleri* (bkz. resim 2.19) isimli eseri soyut ekspresyonist döneminde çalışmış olduğu eserleri arasındadır. Sanatçı bu eserini yaparken resimde görmüş oluğumuz hareketi tek bir fırça darbesiyle gerçekleştirmiştir. Lichtenstein daha çok resim 1.36'da görülen çizgi roman sahnelerini kullanmış ve bu sahnelerdeki figürleri büyüterek oluşan piksellenmelerle kendisine özgü bir tarz geliştirmiştir. Eserlerinde kullandığı irili ufaklı noktalama teknikleri ile çalışmalarına yön vermiştir. Daha sonra sanatçı ile özdeşleştirilecek olan çizgi romanın vazgeçilmez ögesi olan konuşma balonları ve harflerle işaretleme uygulamalar denemiştir.

Lichtenstein'in vermiş olduğu bir konferansta, Pop Sanat ve ticari sanat hakkında şu ifadeleri dile getirmiştir:

“Pop yirminci yüzyılda gündeme gelen iki eğilimin sonucu olarak değerlendirilebilir; birisi dışarıdan-konu, içeriden anlamında; diğeri de içeriden – estetik bir duyarlılık anlamında. Konu elbette ki, ticarilik ve ticari sanattır; ama Pop'un buna olan katkısı, şeylerin soyutlanması ve yüceltilmesidir. Ticari sanat bizim konumuz değildir, bizim konumuz ticariliğin kendisidir ve bu anlamda da bir tür doğa gibidir; ama Rönesans döneminde ve o dönemden bu yana sanatın

temel yönelimlerine tümüyle karşı olduğu gibi, bizden hemen bir önceki akım olan soyut dışavurumculuk akımıyla da ters düşmektedir. Ticari sanat, çevreden çok nesneye, yüzeyden çok figüre odaklanması açısından, sanatın temel akışına karşı bir akış içindedir...” (Antmen, 2009: 168).

Pop Sanat’ın ayırıcı olan niteliği de, betimlenen nesne kadar betimlendiği ortam, yani figür kadar yüzeyinin de önem arz etmesidir. Lichtenstein, çalışmalarında figür ve yüzey birlikteliğinin yanı sıra imge ve yazı birlikteliğine önem vererek kullanmış olduğunu rahatlıkla gözlemleyebiliriz. Pop Sanat’ına konu olan söz konusu malzemeleri, ustaca kullanmış olan sanatçının çalışmaları daha sonraki sanatçılara yön vermiştir.

2.3.2.3. Tom Wesselmann (1931 – 2004)

Amerikan Pop Sanat akımının bir diğer önemli sanatçısı Tom Wesselmann’dır. 1931 yılında Ohio Cincinnati’da doğmuştur. Cincinnati Üniversitesi’nde psikoloji okuduktan sonra, aynı üniversitede sanat okumuştur. Tom Wesselmann öncelikli olarak soyut ekspresyonizm akımından etkilenmiştir. 1959 yılında küçük kolaj çalışmalarıyla eserler vermiştir. 1960’lı yıllara geldiğinde eserlerindeki nesnelerinin uygulamalarında değişiklikler görülmeye başlandı ve 1961 yılında Tanager Gallery’de ilk solo sergisini gerçekleştirdi (Osterwold, 2007: 238).

Wesselman’ın eserleri incelendiğinde, renklerin canlı, dikkat çekici olduğu ve sanatçının imgeleri büyük boyutlu uyguladığı görülmektedir. Popüler kültürün gösterişli, gelip geçici şeylere duyduğu ilgi Wesselmann’ın eserlerinde belirgin ölçüde hissedilmektedir. Ögelerin canlı renk ve detaylı şekil betimlemeleri kullanılması, daha çok Amerikan Pop Sanat akımında görülen bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. New York’lu sanatçılar eserlerinde canlı renkler kullanarak ticari ürünlere temsil gücü katmayı başarmışlardır. Bu bağlamda, renklerin canlı kullanımının, izleyiciyi cezbetmek açısından etkili bir yöntem olduğu görülmektedir.



Resim 2.37. Tom Wesselmann, *Büyük Amerikan Çıplağı*, 1961, pano üzerine emaye boya ve kolaj, 122x91,4 cm., Ludwig Müzesi, Köln.



Resim 2.38. Tom Wesselmann, *Küvet 3*, 1963, Tuval üzerine yağlıboya ve sentetik materyal, 213x270x45 cm., Ludwig Müzesi, Köln.

Tom Wesselmann'ın (1931–2004) yarattığı imgeler de batılı insanın düşlerinin resimleridir. Bu tablolar sevişmeye, yemek yemeye, radyo dinlemeye ya da benzeri şeylerle gün geçirmeye yapılan çağrılardan oluşur (Lynton, 2004: 307). Wesselmann'ın yapmış olduğu çalışmalarda, tüketim toplumu insanının düşlerinin bir bakıma eleştirisi de yer almaktadır. Wesselmann'ın resim 2.37 ve 2.38'de görmüş olduğumuz figürlerinin hiçbirinin yüzünün detayı olmayışı adeta onları kişiliksizleştirir ve aynılaştırır. Tam bu noktada sanatçı, kadın imgesini eserlerinde metalaştırarak aslında tüketim odaklı yaşama duymuş olduğu eleştiriye dile getirmektedir.

Wesselmann'nın bilinen en önemli eseri, “*Büyük Amerikan Çıplağı*”dır. Eser incelendiğinde görülecektir ki, oryantalist resim sanatındaki odalık figürlerin duruşunu kullanarak eski eserler ile bir bağ kurmuştur. Resmin ön planına baktığımızda ise olduğu gibi keyif veren hazır gıda kaplandığı görülmektedir. Sanatçı eserlerini yaparken Amerikan Bayrağı'nda kullanılan kırmızı, mavi ve beyaz renkler ile kendisini sınırlamaya özen göstermiştir. Sanatçının bu tavrını Amerikan kültürünün tüketim çılgınlığına direkt olarak yapmış olduğu eleştiri olarak değerlendirmek mümkündür. Özellikle resim 2.38'de “*Küvet*” adlı yağlıboya çalışmasında, kullanmış olduğu canlı renklerin etkisi net olarak görülmektedir. Tom Wesselmann resimlerinde renk ve yüzeyin tasarlanması arasında kurmuş olduğu bu ilişki, Pop Sanat'ın birikimini göz ardı etmediğini göstermektedir.

2.3.2.4. Robert Rauschenberg (1925-2008)

Pop Sanat akımına dahil olan bir diğer sanatçı Robert Rauschenberg'tir. Rauschenberg, sanatını icra ederken bir akıma bağlı kalmadığı gibi eserleri daha çok soyut dışavurumculuk ve Pop Sanat'ının ortak izlerini taşımaktadır. Robert Rauschenberg'in eserlerinin oldukça karakteristik özellikleri vardır. Rauschenberg'in eserlerinde, medya endüstrisinin mekanik uygulamalarında görülen değerli olmayan malzemelerin, plastik sanatlarda kullanılan malzemelerin ve grafik unsuru olan öğeleri bir araya getirdiği görülmektedir. Eserlerinde nesnellik ve öznelliğini tamamen zıt bir şekilde kullanması sanatının bir diğer eser özelliğidir.

Tilman Osterwold'a göre, Rauschenberg eserlerinde birbirineyaşanılan kültürün geleneklerine karşı, alışılmışın dışındaki malzemeleri karıştırarak uygulamak yoluyla farklı yöntemlere başvurmuş, böylelikle sanatsal kompozisyon prensiplerini alt üst etmiştir (Osterwold, 1989: 234).

1933 yılında nesnelerin Bauhaus Okulu'nu kapatmaları sonucu Amerika'ya giden ressam Josef Albers'in renk ve biçimleri temel yapılarına indirgeyen tarzda eserler vermesi Rauschenberg'in üzerinde etkili olmuştur. Albers'in eserlerinde kullanmış olduğu malzemelerle (kağıt, karton, metal levha, vs.) yapmış olduğu eğip bükme işlemleri Raushenberg'in eserlerinde de yoğun olarak görülmektedir (Karahan, 2003: 24).

Rauschenberg, 1950'li yıllara gelindiğinde resim kolaj, baskı, tiyatro, dans ve müzik alanlarında faaliyet göstermiş ve önemli eserler vermiştir. Rauschenberg, 1955 yılının sonlarında New York Pearl Street'de Jasper Johns ile bir süreliğine aynı evi paylaşmıştır. Bu paylaşım beraberinde eserlerinin yakın çevrelerce sürekli olarak karşılaştırılmasına neden olmuştur. Johns'un sakin yapısı ile Rauschenberg'in daha hareketli karakterinin yaratmış olduğu zıtlıkları eserlerine de yansımıştır. Rauschenberg sürekli zıt malzemeleri (örneğin ahşap ile camı veya ahşap ile kağıdı...) bir araya getirerek eserlerini yorumlamıştır.



Resim 2.39. Robert Rauschenberg, *Yatak*, Karma teknik, (yağlı boya, kumaş, ahşap), 1955, 91.1x80x41.9 cm. Bay ve Bayan Leo Castelli Koleksiyonu.



Resim 2.40. Robert Rauschenberg, *Coca Cola Planı*, 1958, karma teknik, (ahşap, cam, yağlıboya), 67,9x64,1x12,1 cm., Çağdaş Sanatlar Müzesi, Los Angeles.

Robert Rauschenberg'in resim 2.39'da görmüş olduğumuz 1955 tarihli "*Yatak*" (*Bed*) adlı çalışması sanatçının önemli eserlerinden biridir. Karahan,'a göre, sanatçının yapmış olduğu resim, sadece bir yatağın şeklini almasıyla değil, materyal olarak da dikkate değerdir. Sert boya darbelerine maruz kalan bir yastık, çarşaf ve yorgan, ağaçtan yapılmış desteklere eklidir. O zamanki bulunmuş nesnelerin büründükleri kışkırtıcı anti-sanat hareketi olarak algılanmasını sınırlandıracak kadar basit değildir. Rauschenberg'in diğer çalışmalarında da benzer özellikler görülmektedir. Boyanın yoğun bir şekilde uygulandığı belirgin olarak görülmektedir. Yatağın içi boya izleriyle doludur. Pop Sanat'ta gerek konu gerekse sanatsal teknik olarak böylesi açık ve cüretkar bir nesnellığe yer verildiğini söylemek güçtür. Bununla beraber Pop Sanatçıların bu tür çalışmalardan öğrendiği şey, güçlü bir etkiye ilişkin sunumun ne kadar yargısız ya da açık sözlü olduğuydu değil, tek başına seçilmiş bir imgeyle taşındığıdır (Karahan, 2003: 26-27).

Rauschenberg, 1958 tarihli bir diğer önemli eseri resim 2.40'ta görülen "*Coca Cola Planı*" adlı çalışmasıdır. Sanatçının çalışmasında kullanılan nesneler Amerikan kitle tüketim malzemeleri içinde halkın tercih ettiği en çok bilinen ürünlerden biri olan Coca Cola'dır. Şişenin formu ve her iki tarafında görülen amblemi dünyaca bilinen bir şirketin tanınmasında önemli bir role sahiptir. Bu aynı zamanda Amerika'nın dünya çapında tanınmasını sağladığı gibi ticari üstünlüğünü de temsil etmiştir. Coca Cola

Plan’da ilk anda üç Cola şişesi karşılıklı yüzeyi açık bir kutunun içinde yerleşmiş olarak görülmektedir. Yerleştirilmiş olan bu kutu üç bölüme ayrılmıştır. Üst bölüm üst kısmı hariç tamamen kapalı bir kare formdan oluşmaktadır. İkinci bölüm şişelerin olduğu kısımdır. Üçüncü bölüm ise ahşap oymadan yapılmış bir dünyanın yerleşmiş olduğu kutucuktan oluşmaktadır. Tüketim malzemesi olarak Coca Cola’nın sıralama olarak dünyanın üzerinde bulunması son derece ironiktir. Sanatçının Coca Cola’nın üst kısmına yerleştirerek dünyadan daha büyük olarak merkeze yerleştirmesi, Coca’nın tüketim çılgınlığının tüm dünyayı etkisi altına alma çabasına göstermiş olduğu bir eleştiri şeklinde yorumlamak mümkündür.

Şişelerin yüzeylerinde kullanılan boya lekelerinden dolayı ne oldukları direkt olarak anlaşılmamaktadır. Kutunun yanına eklenen açılmış kanatlar klasik dönem resimlerinde rastladığımız çalışmaları anımsatmaktadır (Karahana, 2003: 32).

Kanatların kullanılışlı klasik resim anlayışında karşılaştığımız zafer tanrıçası Nike’nin kanatlarını tasvir etmektedir. Sanatçı bu çalışmasında, Coca Cola’nın tüketim kültürünün tüm dünyada zafer kazanmasının mesajını verdiği gibi, kullanmış olduğu materyallerle Amerika’nın tüm dünya ve kendi ülkesinde göstermiş olduğu ekonomik ve kültürel gücü sembolik olarak göstermiştir.

2.3.2.5. Jasper Johns (1930 - ...)

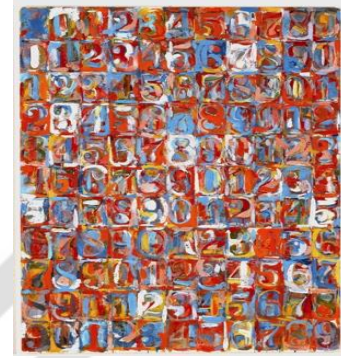
Amerikalı olan sanatçının ismi daha çok neo-dada ve Pop Sanat’ı ile anılmıştır. Robert Rauschenberg ile birlikte modern soyut resimden Pop Sanat’a ve kavramsal sanata geçişte önemli bir etkiye sahip olmuştur. Johns, 1947-48 yılları arasında South Carolina Üniversitesi’nde öğrenim gördükten sonra New York’a taşınmıştır. 1949 yılına geldiğinde eğitimini Parsons Tasarım okulunda sürdürmüştür. New York’a geldiği sırada Robert Rauschenberg, Merce Cunningham ve John Cage ile tanışmıştır. Sanata ilgisinin olduğunu keşfeden Johns, dönemin sanatçı ve sanat camiasını-inceleyerek yeni fikirlerle kendisini geliştirmeye çalışmıştır.

Johns eserlerinde genellikle kağıt, harf, hedefler, nişan tahtaları, neon lambaları, bayrak ve harita gibi malzemeler kullanmıştır. Sanatçının yapmış olduğu çalışmalarda estetik kaygı hissedilir ölçüde kendini göstermektedir. Öyle ki ticari kaygısı olan sanatla arasına net bir şekilde sınır getirmeyi başarmıştır. Turani’ye göre, Johns, nesne ile

oluşturdukları resmin yerine, nesnenin kendisini yani sanatçının kendine ait olmayan estetiğini dikkate alarak eserlerini oluşturmaktadır (Turani, 2000: 724). Nesne ile yapılan resim, yapılacak olan resmin yüzeyine alınınca ortaya çıkan sonuçlar çeşitli kurgu alanlarına dönüşüyordu. Sanatçı her ne kadar resimsel ve ifadeci bir sanat şeklini benimsese de bayrak, bira kutular gibi nesneleri sanatında kullanmaktan geri kalmamıştır.



Resim 2.41. Jasper Johns, *Üç Bayrak*, 1958, tuval üzerine enkostik, 76x115x13 cm., Meriden Connecticut, Bay ve Bayan Tremaine Koleksiyonu.



Resim 2.42. Jasper Johns, *Renkli Rakamlar*, 1958-59, tuval üzeri yağlı boya, 168.9 x 125.7 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.

Johns'un yapmış olduğu bayrak resimlerine birçok eleştiri oku yöneltilmiş olsa da, Johns eserleri hakkında yorum yapmaktan itina ile kaçınmıştır. Özellikle Kore Savaşı'ndan sonra yapmış olduğu bayrak çalışmasında, bu bir bayrak mı yoksa arkasında derin anlamlar yüklenmiş mi, sorusu kafaları iyice karıştırmaktadır. Pop Sanat'ının yüzeyselliği ve ticari sanat olarak büyük ölçüde kendine yer bulması düşünüldüğünde, sanatçının eserlerine derin anlamlar yüklemesi, bu akımı tam bir karmaşaya sürüklemiş ve bir bakıma da bu akımın özelliklerini tanımlamada bir belirsizliğin oluşmasına neden olmuştur.

2.3.2.6. Claes Oldenburg (1929 - ...)

Amerikan Pop Sanatçıları'nın dışavurumculuğu en çok hissedilen sanatçısı Claes Oldenburg'tur. Eserlerinde genellikle yumuşak nesneler olduğu izlenimi duygusunu uyandıran, hamburger, izmarit, dondurma külahı gibi nesnelerden esinlenerek yapmış olduğu heykelleriyle sanat eleştirmenlerinin dikkatini çekmiştir. Oldenburg sanatında neyi amaçladığını şu sözlerle ifade etmiştir “*Ben iç çamaşırı ve taksi sanatını*

destekliyorum. Ben kaldırıma düşürülmüş dondurma sanatını destekliyorum. Ben, bir katedral gibi yükselen köpek dışkısının soylu sanatını destekliyorum” (Aliçavuşoğlu, 2001: 32). Oldenburg, sıradan günlük olayların veya materyallerin sanata dönüştürülme çabası içerisinde olduğunu bu bağlamda dile getirmiştir.

Sanatçı yapmış olduğu çalışmaları yumuşak heykel olarak adlandırmıştır. Çalışmalarında genellikle Mel Ramos’un eserlerinde olduğu gibi (bkz. bölüm 2.3.2.7. Mel Ramos) abartı içermektedir. Bir dondurma külahını ya da hamburgeri betimleyen, kavramsal sanat ürünü de sayılabilecek eserlerini dev heykeller olarak meydana getirmiştir.



Resim 2.43. Claes Oldenburg, *Yumuşak Tuvalet*, 1962, pamuk ile doldurulmuş vinil, tahta ahşap üzerinde, 132,08x81,28x76,2 cm., Whitney Sanat Müzesi, Amerika.



Resim 2.44. Claes Oldenburg, *Dev Hamburger*, 1962, sünger ve karton kutularla dolu tuval üzerine sentetik polimer boya, 52,7x76,5x37,3 cm., Modern Sanat Müzesi, Sidney ve Harriet Janis Koleksiyonu, New York.

Soyut dışavurumcuların seçici ve büyük oranda kişiselleştirilmiş özelliği ile sanatçının kendi duygularını, bilinçaltı güdülerini ve yaratma eylemini vurgulaması düşünüldüğünde, bir tepkinin oluşması kaçınılmazdı. Bu yüzden bazı sanatçılar gerçek dünyanın önemini yeniden düşünmeye başlamışlardır. Pop Sanat’ın İngiltere’de bu yeni anlayışta ve çok bol ürün vermesi, Birleşik Devletler’deki durumun aksine, burada büyük heyecan yaratmıştır. Claes Oldenburg’un *Yumuşak Tuvalet* ve *Dev Hamburger*

(resim 2.43-44) imgeleri bu anlamda ortak verilebilecek en iyi çalışmalardandır (Hollingsworth, 2009: 473).

2.3.2.7. Mel Ramos (1935 - ...)

Ramos, Pop Sanat'ının önde gelen sanatçılarından biridir. Pop Sanat'ı akımı dahilinde birçok çalışma yapmıştır. 1959'a kadar 120 kadar grup sergisine katılmış ve en önemli çıkışını 1960'ların başında yapmıştır. Bazı sanat eleştirmenlere Ramos'u Pop Sanat akımının temsilcisi kabul etse de, kimi eleştirmense Ramos'un yüzeysel içerikli resimlerinin 60'ların imalı ve parodik pop hareketi içindeki eğilimleri yansıtmadığını dile getirmiştir. Onun eserlerinde kullanmış olduğu kompozisyonlar cesur ve özgüvenlidir. Muraz'a göre Ramos'un, Pop Sanat akımının temsilcisi olarak adının geçmesinin nedeni eserlerinde gündelik tüketim malzemelerini ustaca kullanmasıdır. Kimi, zaman bir margarin paketi, kimi zamansa bir kola şişesi ile kadın figürünü ustaca birleştirerek vermek istediği mesajı doğrudan betimleme yoluna gitmiştir (Muraz, 2009: 116).



Resim 2.45. Mel Ramos, *Lola-Cola*, 1972, litografi baskı, 78.74 x 68.58 cm., Ro Galerisi, Norveç.



Resim 2.46. Mel Ramos, *Virnaburger*, 1965, litografi baskı, 43.2 x 53.3 cm., Ro Galerisi, Norveç.

Ramos, resim 2.45-46'da görülen Lola-Cola çalışmasında Coca Cola veya Virnaburger gibi Amerikan kültürünün yüceleştirmiş olduğu tüm dünyada bilinen tüketim malzemesini diğer tüm eserlerinde olduğu gibi kadın figürleriyle birleştirmiştir. O'nun için kadın, meta olarak tüketim kültürünün tüketen kısmındaki en önemli faktördür. O nedenle tüketim malzemelerini sürekli olarak kadın figürü ile bir arada kullanmıştır. Lola, Lolita isimleri Amerikan argosunda yaşı genç olan ve cinsel

cazibenin göstergesi olan, kadınlara yönelik genel bir isim olarak kullanılmaktadır. Lolita kavramı, kökenini Nabakov'un aynı isimli romanındaki ergen genç kızdan almaktadır. Lolita, eserde 18 yaş altı kızlar için Lola ise 18 yaş üstü için kullanılmaktadır.

Mel Ramos eserlerinde, çağdaş paketleme teknolojisine göndermeler yaptığı gibi paketlerin neler içerdiği anlaşılmayan stilize edilmiş resimler yapmaktadır. Mel Ramos'un resimleri anlaşılır oldukları kadar gerçekçidir. Fakat resimlerinde abartı göz ardı edilemeyecek kadar sıklıkla başvurduğu bir uygulamadır. Aslında Ramos ve diğer Pop Sanat sanatçıları eserlerinde gündelik yaşamdan sıradan konulara ve sıradan malzemelere değinirken özellikle konunun "bayağılığı" üstünde durmaktadırlar (Muraz, 2009: 119).

2.3.2.8. James Rosenquist (1933-...)

James Rosenquist'in kariyerinin ilk zamanlarına baktığımızda, New York'ta Times meydanında bulunan reklam panolarına yapmış olduğu çalışmalarla Pop Sanat sanatçıları arasındaki yerini almıştır. Büyük ölçekli stüdyo resimleri yapmaya ise 1960'lı yıllarda başlayacaktır.

Sanatçı 1950'lerdeki Amerikan tüketim kültürünü, Pop Sanat ressamlarına günlük yaşamın ticari ürünlerini ve reklam resimlerini parlak, enerjik bir üslupta resmetmelerinde ilham kaynağı olmuştur.



Resim 2.47. James Rosenquist, *Sürtüşme Ortadan Kalkar*, 1965, tuval üzerine yağlıboya, 122x112 cm., Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, Washington, ABD.



Resim 2.48. James Rosenquist, *Dişliler*, 1977, tuval üzerine yağlı boya, 518.2x1402.1 cm., özel koleksiyon.

Politik olmaktan ziyade günlük konuları eserlerine konu alarak eserler vermeye çalışan sanatçı, resim 2.47’de görülen “*Sürtüşme Ortadan Kalkar*” isimli yağlıboya çalışmasında sıradan, günlük, tehlikesiz ve şehir hayatına ait şeylerden parçaları üst üste yerleştirmiştir. Rosenquist bu eserinde modern hayatın insana sunmuş olduğu rahatlığı temsil eden ve tüketici toplumlarının göstergesi haline gelmiş olan iki ürünü yan yana koymaktadır: yiyecek ve otomobil. Sol üstteki kalın, yumuşak şerit halindeki makarnalar doğal ve sağ parçaya uygun olacak şekilde yerleştirilmiştir. Makarnalar parlak kırmızı, konserve spagetti sosunun içine öylece bırakılmış gibi görünmektedir. Resimde arabanın parçasının üstüne yerleştirilmiş atomik küre, kültürel üretimin fazlalığının arasında gözden kayboluyor gibi görünse de rahatlık ve dış güzelliğin, ticaretten arındırılmış yaşam tarzının her şeyden uzak kaldığını izleyiciye sunmaktadır (Ciren, 2007: 816).

Sanatçının bilinen bir diğer eseri ise özel koleksiyon olarak geçen yağlı boya olan “*Dişliler*” tablosudur. Resmin sol tarafında görülen erkeksi stereotip makinalar, sağdaki kadınsı incilere adeta gönderme yapmaktadır. Sanatçı resim 2.48’de makinalar olmasa da makina dişlileri ile dikkat çekmektedir. (Toothed whell) yani dişli çark formu ile onların etrafına sır sıra diş gibi yerleştirilmiş rujların dişi çağrışımları ve inciler arasında bağlantı kurmaktadır. Ayrıca iş hayatında kadının bakımlı olma şartını düşündüğümüzde inci dişler, inci kolye, yaşamının çarkları, dişlileri arasında sıradan tipik kadın modeline bizleri ulaştırmaktadır.

Ortamdaki kırmızı rujların dişli çarklar ile iç içe girmesi kadına iş dünyasında yüklenen beklentilerin ve iş dünyasının gözündeki çalışan kadın modelini yansıtmaktadır. Açık kullanıma hazır durumdaki bu rujlar buzlu bir arka plandan gelmektedir. Kullanılan endüstriyel maviler, serin metaller ve keskin kırmızılarının oluşturduğu bu renk yelpazesi, ticari ürünler için kullanılan çalışmalara benzer özellikler göstermektedir.

Rosenquist’in yeni şeyler yaratma dürtüsü, renk ve şekillerin büyük bir şekilde ölçeklendirilmesi ile birleşerek zirveye çıkarak sanatçının tartışmasız başarıya ulaşmasına neden olmuştur. Sanattaki gerçeklik anlayışı ile gündelik hayatta kullanılan tüketim maddelerinin diğer Pop Sanat’tan farklı olarak, büyük ebatlarda hazırlaması simgesel sanat anlayışının örneklerini gözler önüne sermektedir. Pop Sanat’ta görmüş

olduğumuz bu özellik basit, sırdan hatta bayağı formlar üzerinden karmaşık fikirlerin oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Öyle ki sanatçının eserlerindeki bu bakış açısı, kavramsal sanata giden yolun ilk basamaklarının oluşmasına neden olacaktır.

2.3.2.9. Edward Ruscha (1937 - ...)

Amerikalı ressam Ruscha, Andy Warhol ve Roy Lichtenstein gibi Pop Sanat ressamlarıyla beraber anılır. Soyut dışavurumcuların sert fırça darbelerine ve yoğun dokulu yüzeylerine tepki gösteren Pop Sanat akımı ressamları, ticari amaçlı mekanik röprodüksiyon fikrinden esinlenen yeni bir sanat tarzını ortaya koymuştur. Ruscha'nın eserlerine ilham kaynağı malzemeler dergi, çizgi roman gibi popüler kültürün parçası olan metalar olmuştur.



Resim 2.49. Edward Ruscha, *Standart Amarillo İstasyonu, Teksas*, 1966, tuval üzerine yağlı boya, 165x315 cm., Hanover, Dartmouth Kolejine bağlı, Hood Sanat Müzesi, New Hampshire, ABD.

Criren'e göre Ruscha'nın, "*Standart Amarillo İstasyonu, Teksas*" adlı eserinde, büyük tek bir kelimeyi, tek renk parlak bir arka plan ile birleştirmeye çalıştığı görülmektedir. Bu kelime, standart kelimesinin göz alıcı ve cesur karşılığıdır. Geleneksel sanat anlayışından ve onun sözde başyapıtlarından vazgeçerek, bu resmin kompozisyonu alabildiğine sadedir ve endüstriyel bir ürün gibi görünür. Criren 'e göre, Ruscha'nın kullandığı obje ve onun ifadesi arasındaki farkındalığı belirsizleştiren, sanat kimliği üzerine karmaşık ve kavramsal bir değerlendirme olarak karşımıza çıkar. Sanat adlı çalışma sanatın doğasını sorgularken aynı zamanda sanatın ticari değerini tasdik eder. Aslında ressam sanki bu tuvale, özellikle resmi bir anlamda ticari bir metaya dönüştürmek için koymuş görünür. Bu andan sonra resmin alıcısı da oyunun bir parçası olur (Criren, 2007: 834). Sanatçı, "*Standart Amarillo İstasyonu*" eserinde yer alan

standart yazısı ile aynı zamanda her şeyin sıradanlığına tepki göstererek, Pop Sanat'ı ve kitle kültürü arasında ilişki kurmaktadır.

2.4. İngiltere ve Amerika'nın Pop Sanat Analizi

İngiltere ve Amerikan'nın Pop Sanat akımlarının oluşum süreçlerine bakıldığında, birbirleriyle 1950-60'lı yıllarda eş zamanlı çıkmış gibi görünse de iki ülke arasındaki kültürel, olarak farklılıklar dikkat çekmektedir.

İngiliz Pop Sanat'ında, sanatçıların kullandıkları renklerin ve materyallerin uyumlu bir ahenk içinde olması, mesaj kaygısını daha yoğun bir şekilde izleyiciye aktarmasını sağlamıştır. Amerikan Pop Sanat'ında ise çok iddialı, parlak, dikkat çekici renkler ile evrensel olarak tanınmış olan materyalleri eserlerine konu yapması onları bayağılaştırarak, adeta eserleri tüketim kültürünün bir parçası haline dönüştürmüştür.

İngiliz Pop Sanat'ında, cinsel temalı konular dolaylı yollarla dile getirilirken, Amerikan Pop Sanat'ında cinsellik direkt olarak fütursuzca sergilenmektedir. Bu bağlamda, Amerikan Pop Sanat'ı İngiliz Pop Sanat'ına göre daha cesur eserler vermektedir.

Amerikan Pop Sanat'ı İngiltere'ye göre, ticari sanat kaygıları ile hareket ettikleri için daha hızlı ilerler ve kolay anlaşılır bir nitelik taşır. Oluşan bu ticari sanat ile reklam sektöründe yakaladıkları parasal başarıyla birlikte, çokça eserler veren sanatçılar, güzel sanatlar alanındaki estetik kaygılarla çalışmalarını birleştirmeyi başararak, kendilerinden beklenen tarzda eserler vermişlerdir. İngiliz sanatçılar endüstriyel alanda çok uzun süreli çalışmalar yapmadıkları gibi genelde akademik çevrelerle bütünleşip bu camiadan kopmuşlardır (Yasak, 2009: 9).

İngiliz Pop Sanat eserlerindeki üslup özelliklerinin oluşum süreçlerine baktığımızda, üç evreden oluşması (bkz. bölüm 2.3.1.) ile modern dünyanın sanatçıya sunmuş olduğu günlük tüketim materyallerini ortak bir düşünce etrafında toplamayı başardığı görülmektedir. Amerikalı sanatçıların ise endüstriyel alandaki çalışmalar ile reklam ağırlıklı çalışmaları bireysel bir etki yaratmaktadır.

Amerikan Pop Sanat'ındaki üslup özellikleri, daha agresif ve daha atak özellikler gösterirken, İngiliz Pop Sanat sanatçıları çağı yakalamakla birlikte, daha çekingен ve

duygulu işler ortaya koymaktadır. Yasak’a göre bunun sebebi, savaş sırasında yaşanan sıkıntıların Avrupa ülkelerinde hala tazeliğini koruyor olmasıdır. Savaş yaralarının sarılması sırasında yaşanan duygusallık İngiliz Pop Sanatçısını etkilemiştir. Amerika’nın ise kendisine özgü imgelerinin, modern tüketim dünyasında büyük bir heyecanla ulusal bir boyutlara yayılması büyük bir güç yaratmaya sebep olmuştur (Yasak, 2004: 61).

Amerikan Pop Sanat’ı İngiltere’ye göre daha hızlı bir çıkış yaparak daha geniş kitlelere ulaşır. Bunun nedeni sanatçıların reklam sektöründe yapmış oldukları çalışmalarla kitleler üzerinde daha fazla etki yaratmalarıdır. İngiliz sanatçılar ise endüstriyel alanda kısa zaman dilimlerinde çalışmış olsalar da, genelde akademik çevrede sanat eğitimi alanındaki sektörlerde çalışmaktadır.

Pop Sanat, kitle iletişim araçlarının etkisi ile tüketici dünyasının vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Günlük tüketim malzemelerinin gazete, dergi, Coca Cola, sigara, cinsellik, araba, pop ikonları, siyasiler, teknoloji ve bilimsel gelişmeler, ekonomi gibi konuları kullanarak kendisine yer bulması kültürel anlamda yaşanan farklılıkların ortadan kalkmasına neden olmuştur.

2.5. Pop Sanat’ta Popülerlik Kavramı ve İkonik Sanat Eseri

Popüler kültürle birlikte daha sık duymaya başladığımız popüler sanat kavramı; yaygın olarak kabul edilmiş, büyük kitlelerin beğeni ortalamasının kabul edilmesine yönelik sanat anlayışıdır.

Popüler kültür ise, halka ait değerlerle birlikte anılmasının yanında yönlendiricilere ve denetleyicilere egemen olması ile de dikkat çekmektedir (Özbek, 2002: 47). Popülerlik olgusu ise, çoğunluk tarafından kabul görmüş, sevilen sayılan, takdir edilen, ilgiyle takip edilen, kaliteli, nitelikli ve kitleleri etkisi altına almış olan kültür öğeleridir. Kırtunç’a göre, bir olgunun veya bir ürünün popüler olma bağlamında değerlendirilebilmesi için, meydana gelen olgu veya ürünün geniş kitlelerce yaygın olarak kullanılmasının yanında benzerleri içerisinde de özgürce seçilerek tercih edilmiş olması gerekmektedir (Kırtunç, 2013: 05).

Leslie göre, Pop Sanat’ın kökleri toplumsal değişim içinde olduğu kadar, yüzyılın ortalarına kadar sanat dünyasının egemen eğilimleri içinde de var olmuştur.

Pop Sanat ortaya çıktığında kültürel koşullar ile güçlü titreşimlere sahip olduğu doğru olsa da, bu ilişki daha dramatik görünmektedir. Çünkü Pop Sanat'ın durumundaki hareketlilik ile ikonografi kültüründeki değişimlerde görünen derinlik yüzyılın bitiminde bugün hala mevcuttur. Basit bir ifadeyle Pop Sanat kabul edilmişti, sembolleşmiştir. Bunun sebebi ise Pop Sanat'ın, popüler kültür ile eş zamanlı büyümesi olarak görülmesidir (Leslie, 2006: 4).

Bir eserin popülerlik kavramı doğrultusundaki mesajlarını incelemelere geçmeden önce göstergebilimine kısaca değinmek daha doğru olacaktır. Çünkü göstergebilim, bir eserin simgeleşmesini veya ikonlaşmasını onun arkasındaki var olan mesajları çözümlememiz çerçevesinde önem arz eden bir bilim dalıdır.

Gösterge kavramını genel anlamda kendi dışında var olan her şeyi kapsayabilen ve bu özelliği ile taşımış olduğu şeylerin yerine geçebilecek özelliklere sahip hemen hemen her alanda ve şekilde metalaşmış bir kavram olarak değerlendirilmektedir. Bu tanımlamaya göre kelimeler, ikonlar, imler ve semboller ayrı bir gösterge olarak yorumlanmaktadır (Rıfat, 1992: 9). Bir olgunun gösterge olan bilgileri içerisinde barındırması, kendisinden farklı bilgiye atıfta bulunması onu duyularımızla kavrayabilme olanağını sağlayarak fiziksel bir niteliğe dönüşmesi ile sağlanmaktadır. Dolayısıyla, meydana gelen göstergelerin kullanıcılar tarafından onu gösterge olarak kabul etmeleriyle birlikte nitelik kazanmaktadır (Fiske, 1990: 63). Gözdaşoğlu'na göre gösterge, genel anlamda bir uyarıcı niteliği taşımaktadır. Var olan bir olguyu bir başka olgu ile birlikte yorumlayarak, onun başka bir gözle nitelendirilmesine olanak sağlamaktadır. *“Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her aracı”*, bir gösterge olarak nitelendirmektedir (Gözdaşoğlu, 2001: 4). Gündelik yaşamın her alanında gözlemlemiş olduğumuz bu bilimi, özellikle popüler kültürün ikonlaşmış sanatçıları bağlamında da değerlendirebiliriz.

Williamson'a göre göstergeler, gündelik hayatımızda meydana gelen belli düzenlemesine sayesinde aynı gösterge içinde birden çok kodlamalarla karşımıza çıkarak şekillenmektedir. Kodlama, göstergelerin düzenlenmesine olanak sağlayan bir sistemdir. Var olan tüm bu kodlar, toplumun iletişimi ile doğru orantılı olarak bağlı bir ortaya çıkar ve kullanılmasıyla birlikte değer kazanmaktadır. *“Peirce, Saussure'ın gösterge kavramında gösteren-gösterilen ayrımından farklı olarak göstergenin*

ikonik/içeriksel/sembolik boyutlarından” bahsederek “İkonik” göstergenin, benzer olma durumundan doğan ilişkilerden ötürü objenin varlığını göstermiş bir gösterge olarak karşımıza çıktığını ileri sürmektedir. “İçeriksel” gösterge anlayışında ise, obje ve neden bağlantıları arasındaki ilişkiyi, doğal bağlantılar ürünü olarak tanımlar. “*Semboller, simgeler ve ikonlar*” da toplumsal uzlaşmanın bir sonucu olarak öğrenilerek var edilen göstergeler olarak kabul edildiği gibi objeleriyle aralarındaki ilişkisini tamamıyla keyfi olarak değerlendirilmesi sonucu ortaya çıkmasıyla nitelik kazanmaktadır (Williamson, 1987: 12).

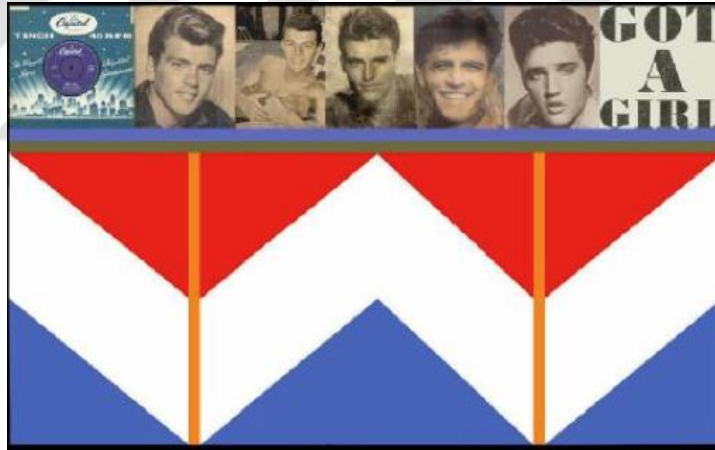


Resim 2. 50. Andy Warhol, *Yeşil Coca Cola Şişeleri*, tuval üzerine yağlıboya, 1962, 208.9x144.8 cm, Whitney Amerikan Sanat Müzesi Koleksiyonu, New York.

Semboller, simgeler ve ikonlar bizi imaja doğru yönlendiren gösterenlerden biridir. Semboller, simgeler ve ikonlar bir metanın yerini almaktan veya temsil edilmekten farklı olarak “*kendilerini kullananlara temsil ettikleri anlamları*” ile de kendilerine anlam kazandırır. Bu bağlamda simgelerin barındırdıkları anlamlar, kısmen öznel olsa da bireylerin ortak bir dili konuşabilmeleri ve görünürde benzer tavırlar sergileyerek aynı ritüellere katılabilmeleri göz önünde tutulduğunda bireysellik anlayışının çok da bireysel olmadığı ve genellik anlayışı ile uzlaşma sağladığını gözlemleyebiliriz (Cohen, 1999: 11-20). Pop Sanat anlayışını da bu bağlamda değerlendirdiğimiz zaman resim 2.50’de gördüğümüz Andy Warhol’un yapmış olduğu “*Yeşil Coca Cola Şişeleri*” çalışması için, imaja yönelmiş olan özel bir sembol olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. O dönemin toplum yapısında herkes tarafından bilinen anlaşılan ve ikon haline dönüşmüş bu çalışma, Andy Warhol’un çalışması olması

nedeniyle ona özel olarak atfedilse de, herkes tarafından bilinmesi ve kabul görmesi ile adeta genel bir havaya bürünmüştür.

Çoğu zaman simgeyle kavram olarak eş görülen “ikon” kavramı bireyin tartışılmaz bir şekilde kabullendiği “bağlandığı ve saygı duyduğu nesneler” olarak kabul görmektedir. Tam bu noktada popüler kültür içerisinde ikonlara atıfta bulunulan niteliklerin ise, objenin yalnızca kendisinden kaynaklı olmadığını, onları kutsallaştıran insan ve grupların etkisi altında da kalarak bir takım özellikleri kendisine kazandırabileceğini gözler önüne sermektedir. İkonların bu bağlamdaki ikonografik tanımlamasını ise Oktay, “bireyin toplumsal konumuyla ve ait olduğu gruplarla biçimlenir” şeklinde yorumlamaktadır. Örneğin, sanatın ilk dönemlerinde sıkça karşımıza çıkan, İsa betimleri birer ikon olarak kabul görmüş olduğu gibi, ünlü pop yıldızlarının resimleri, posterleri de birer ikondur (Oktay, 2002: 30). Dönemin ikonlarını çalışma konusunda Pop Sanat akımı örneklerini sıklıkla karşılaştığımız bir dönem olmuştur.



Resim 2. 51. Peter Blake, *Bir Sevgilim Var*, 1960-1, kolaj tekniği, 130x90 cm., Brook Galerisi, İngiltere.

Pop Sanat akımının önemli sanatçılarından biri olan Peter Blake, resim 2.51’de görmüş olduğumuz çalışması ile dönemin ikonu haline gelmiş sanatçılardan olan Elvis Peresley’in “Bir Sevgilim Var” isimli kolaj çalışmasıdır. Peter Blake (1932) popüler kültürde karşımıza çıkan simgelerin yanında, nostalji olarak ikon haline gelmiş simgelerin kültürün bir parçası olduğunu dile getirerek, film yıldızlarının adeta tüketim kültürünün ikonu olduğunu savunarak eserlerinde film yıldızlarına sıklıkla yer veren

sanatçılar arasında önemli bir yere sahiptir. Sanatçı bu ikonlara eserlerinde yer verirken, imajlarına müdahalede bulunmamaya özen göstermektedir.

İkonlarla yapılmış çalışmalarda Oktay’a göre, “gösterenin yani göstergenin maddesel biçiminin gösterilene ve göstergenin kavramsal yanına benzerliği baştan onaylanmışsa, algılama ve tutum geliştirme sürecine bir kalıp yargıyla başlanmış olunur” (Oktay, 2002: 30). Pop Sanat sanatçılarının, döneminde etki yaratmış olan pop ikonlarının eserine konu olması gösterilen ile gösterge olanın benzerlikten daha fazlası olduğu gibi birebir yansıtması olarak görüldüğü gibi, statik bir düşünce yapısının doğmasına neden olmaktadır.



Resim 2.52. Andy Warhol, *Altın Marilyn Monroe*, 1962, tuval üzeri polimer, yağ ve serigrafi baskı, 211x145 cm., Modern Sanat Müzesi, Philip Johnson Koleksiyonu, New York.

Sanatta ikonik öğeleri ustaca kullanan sanatçılardan birisi de Pop Sanatçısı Andy Warhol’dur. Özellikle eserlerinde döneminin popüler isimlerini eserlerine taşıması ve bu eserleri yüzlerce kez tekrarlayarak çalışması, son derece ilgi çekmektedir. Warhol göre Pop Sanat, “*nesneleri sevmenin yoludur*” (Şahiner, 2008: 26). Pop Sanat, insanların günlük tüketimine konu olmuş objeleri, ikonları, imgeleri, yüceltmek için bir yol olması gerektiğini ve bu olguların neye benzetilerek ne olabileceğini gösteren bir yöntem olması ile de önemli bir kavramdır (Şahiner, 2008: 26-27).

İmgesel bakış açısına intikal etmeye başlanan bu dönemde Baudrillard Pop Sanat'ta yer alan tüm imajların *"mutlak eşdeğerliliği"* arasında da görüş farklılığını olduğunu ileri sürmektedir. Öyle ki Warhol'un *"Ben bir makineyim, ben bir hiçim"* ilkesi ile de mutlak eşdeğerliliği en aza indigini ileri sürmektedir. (...) Warhol arıca tüm bunların radikal bir davranış şekli olduğunu düşünerek *"Ben bir hiçim yine de işlev görüyorum"*, *"Ben her düzeyde çalışırım: sanat, ticaret, reklam..."* *"Ben işlevselliğin kendisiyim"* (Baudrillard, 1997: 58) diyerek bir anlamda imgeselliğin yaratmış olduğu tüm düşünceleri ortadan kaldırarak kendisini sadece makine gibi üreten işlevsellik mekanizması ile bütünleşmiş bir sanatçı olarak dile getirmiştir diyebiliriz.

Pop Sanat'ta imge, yüzeyin kendisini oluşturmaktadır. Pop Sanat anlayışında karşımıza çıkan en önemli konu, devasa yüzeylerin tekrar olgusu ile birleşerek meydana getirmiş olduğu etkidir. Tekrar olgusunda seri olarak çalışılmış ikonların aynısını yapmak, Pop Sanat anlayışında farklı imajlar meydana getirmekle aynı özellikler taşımaktadır. Popüler sanat anlayışında yer alan eserlerin büyük bir kısmında karşımıza çıkan genel yargı ise, sanatçıların eserlerini icra ederken, aynı olan imgelerin tekrarlarını eser içerisine dahil ederek çalışmalarını bu prensibe dayandırmış oldukları gözlemlenmiştir. Aynı olan imgenin tekrarı, farklı görüşler tarafından ise, konuların her ne kadar farklı çalışılmış olsa da, tekrar edilmesiyle bir bakıma aynı şeyi iletmış olduğunu varsaymaktadır.

Pop Sanat'ta sıklıkla karşılaştığımız tekrar olgusu Dyer'e göre, *"Kavramsız farklılık"*tır. O'na göre tekrar olgusu birebir aynı maddelerin eş olguya sahip olarak karşılaşmış olduğu bir alan olup gizli özne ve gerçek öznenin tekrarıdır, bundan dolayı da seri imgede, tekrar edilen ikonlar bir bakıma oluşan farklılığın tekrarı olmaktadır.

Pop Sanatçıların yapmış olduğu tekrar çalışmalarında, serigrafi tekniği ile yapmış olduğu uygulamalar kendi içinde birtakım farklılıkların oluşmasına neden olmaktadır. Dyer'e göre, serigrafi tekniği ile yapılmış Pop Sanat eserlerinde meydana gelen baskılarda tesadüfen oluşacak farklılıklar, sonucun tahmin edilmesini zorlaştırmaktadır. Kazara meydana gelen *"hareketin izi, her imgeyi tek (yegane) yapar"*. Bundan dolayı popüler sanattaki imgelerde meydana gelen *"farklılıklar farklılığın inşa edilmesi değil, farklılığı inşa işidir"* (Dyer, 2004: 15-18).



Resim 2.53. Richard Hamilton, *İç*, 1964, serigrafi baskı, 49.1 x 63.8 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.

Popüler sanat çalışmalarında dikkat çeken çalışmaların ana eksenini oluşturan konulardan biri ise, toplumsal cinsiyet kategorisi olarak kadın metasının ikonlaştırılması ve popüler kültür, kitle kültürü ve tüketim kültürü içinde kadının yeridir. Özbek'e göre, kadının popüler kültür içerisindeki salt cinsellik temeli ile varoluşu, bir çok feminist kültür kuramcı tarafından sıklıkla eleştirilen konulardan birisidir. Kitle iletişim araçlarının da desteklediği bu süreç, kadın imgesinin popüler kültür içerisinde cinsellikle, yani bedenle eşdeğer tutulmasından kaynaklanmaktadır (Özbek, 2008: 94). Tam bu noktada Hamilton'ın resim 2.53'te görmüş olduğumuz "*Interior*" konulu eserinde, kullandığı serigrafi ve kolaj tekniğini birarada kullandığı eseri göstergesel olarak, o dönemdeki kadının toplumdaki yerinin sorgulaması açısından önem taşımaktadır. Hamilton'ın kolaj çalışmasında yer alan çalışma odası gibi kurgulanmış iç içe geçmiş odalarda kadına biçilen rol sadece temizliktir. Bora'ya göre, kamusal ve özel alan olarak ayrılan ortamda ortaya çıkan mekânın cinsiyetler arası farklılaşması, kadının bir özne olarak kimliği hakkında önemli ipuçları vermektedir. Kamusal ve özel alanların ayrımı konusunda, sanatçının kamusalın erkeklere, özelin ise kadınlara has alanlar olduğunu net çizgilerle belirlenmesi son derece dikkat çekicidir (Bora, 2004: 534).

Kadını metalaştırılarak eserlerinde konu olarak kullanan Pop Sanatçıları 1960'lı yıllarda kadına yüklenen kadının ev içindeki işlevini vurgularken, iş hayatında ise kadının zorluklarla karşılaşan, cinsel tacize maruz kalan olarak nitelendirilmesi dikkat

çekmektedir. Kadına anne, eş, evin düzeni ile ilgilenen kişi olma gibi özel roller yüklenmektedir. Erkek ise ev dışındaki tüm işlerle ilgilenen yani kamusal olarak yansıtılmaktadır. Pop Sanat sanatçılarının kadın imgesini ikonlaştırarak kullanmaları, kitle iletişim araçlarının etkisiyle reklam ve tüketim kültürünün vazgeçilmez bir ögesi haline getirmiştir. Kitle iletişim imgelerine dayanan bu hareket radyo, televizyon, gazete, dergi gibi vb. ile reklam etkisinin büyümesine neden olmuştur. Pop Sanat'ta adeta cinsel bir obje olarak afişleri süsleyen kadın imgesi, cinsel bir objeye dönüştürülerek tüketim dünyasına sunulmuştur.

Köse, tüketim kültürünün sembolü haline gelmiş kadın bedenini şu şekilde değerlendirmektedir:

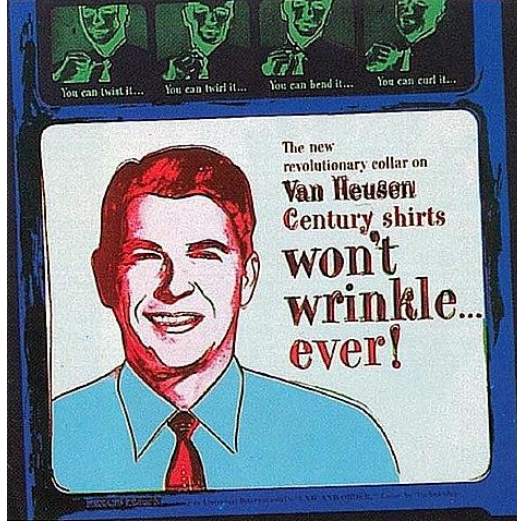
“Beden, modernizmin şafağında sıkı bir toplumsal cinsel/klinik- denetime tabi tutulmak suretiyle bastırılırken buna hiç kuşkusuz kadına ve kadınlık durumuna ilişkin söylemlerin bastırılması da dahildir, günümüzün post modern tüketim kültüründe tüm çıplaklığıyla teşhir/iğdiş edilmek ve yüceltilmek suretiyle kurucu pragmatik bir söylem içine hapsedilerek yeniden özgürlüğüne kavuşturulmuştur. Özellikle bu sürecin ikinci bölümünde, olduğu şeyden başka bir şeye dönüşerek süblime edilmiş olan beden, estetik değer her türden etik değere galebe çaldığı bir söylemsel kışkırtıcılık içinde, yer yer söylemsel, düşsel ve hatta tanrısal bir nitelik kazanmıştır. Tüketim toplumunun fetiş bir değer olarak kodladığı beden, sonunda simgesel bir sermaye, bir tür ekonomik yatırım unsuru ya da toplumsal itibar aracı, bir tür iskonto ya da kendisine toplumsal minnet duygusu ve kitlesel sempatinin yöneldiği bir tapınç nesnesi olup çıkacaktır. Fiziksel görüntünün kişiye sağladığı sermayenin toplumsal alım gücü o kadar fazladır ki, en üstün kişisel yetenek ve çabayla elde edilen takdirden bile kat kat fazladır.” (Köse, 2001: 77).

“Tüketim kültürüyle birlikte, güzelliğin, erotizm ve baştan çıkarıcı etkinin derinlikli ima ve ifadelerde değil de, dış hatlarda cisimleşmeye başlamasından itibaren, denebilir ki, beden ve özellikle de kadın bedeni arkaik çağlarda sahip olduğu animist büyüü biraz ironik biçimde yeniden kazanacaktır. Bedenin yüzeyine yapılan süslemeler (giyim- kuşam, makyaj, saç stili, dövme, diğer aksesuarlar, vb.) artık benliğin ve kimliğin toplumsal dışavurumudur. Şık, bakımlı, zayıf ve zarif bir beden, yüceliğin ve ölümsüz güzelliğin tapınağı, etkili ve çekici ruhların barınağıdır. Elbette burada sözü edilen beden, sosyal bir

bedendir, yani toplumsal kabule mazhar olmuş ve toplumsal olanın kaynağı ya da daha doğru bir deyişle, toplumsalın bedende cisimleşmesidir. Böyle bir beden, kendini yaşadığı koşullarda diğerlerinin gözünde görünür ve makul birisi kılmak isteyen bireyin en değerli sermayesidir. Çünkü bir anlamda bedeniyle var olmak ve kabul görmek, başka bir deyişle, gösteriyi bedende sahnelemek, yaşamı ruhuyla algılayıp acıyı ruhta darlaştırmaktan daha az zahmetlidir. Bu nedenledir ki, moda, reklamcılık ve diğer imaj sektörleri başta olmak üzere, tüketim kültürünün asıl alegorisi, ruhun yaşadığı ıstırapı bedende sönümlemekten ibarettir. Çünkü her şeyden önce, geçerli bir sosyal beden kurgusuyla güvence altına alınmış bir kendilik algılaması, arzulu varlığın hissettiği yoksunlukların telafi edilmesine hizmet etmektedir. Bu açıdan tüketim kültürünün benzeri bir beden kurgusuna yönelmesi hiç de şaşırtıcı değildir” (Köse, 2001: 78).

Metaların imajlaştırılması ve tüketim tartışmaları konularını oluşturmadaki ana temada kullanılmış olan kavramdan bir diğeri ise beden kurgusudur. Ürünlere yüklenmiş olan tüm bu özellikler “*ikonlar*” gibi objenin kendi yapısı ile değil de tüm bunlara atfedilen değerlerini artırarak çoğaltan imajların etkisinden kaynaklı olmaktadır. Böyle bir yapıda tüketim kavramı, tek başına hizmet ve malların dolaşımı olarak değerlendirilen yaklaşımı yetersiz kılmaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi ekonomiye de etkisi olan bu bakışın tüm bu bilgiler ışığında, “*anlamaların ve hazların dolaşımının*” dile getirildiği, içerisinde kültürel bir süreci kapsayarak genişleyen bir yapıya dönüşerek değerlendirilmesi gerekmektedir (Özdemirci, 2004: 38).

Sanayi devriminin hemen sonrasında seri üretim tekniklerinin gelişmesi tüketim olgusundaki var olan algının tamamen değişmesine neden olmuştur. Bu dönem de var olan ihtiyaçlara, yaratılan ihtiyaçlar eklenmeye başlanmıştır. Popüler kültüre ait olan metalaştırılan ikonlar, imgeler, semboller ve imaj yaratılan ihtiyaç olgusu haline gelmiştir. Bu bağlamda popüler kültürde ikon ve imaj çalışmalarında en büyük etkiye sahip olan reklam, uygulamaların en önemlisi olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 2.54. Andy Warhol, *Van Heusen Reklamlarından II (Ronald Reagan)*, 1985, serigrafi baskı, 96.52x96.52 cm., özel koleksiyon.

Reklamcılığın hedef kitleyi ikna yoluyla ürün/hizmet tüketimine yönlendirmenin yanında imaja dayalı marka değeri yaratma gibi kaygıları da yer aldığı görülmektedir. Popüler kültürde sıklıkla karşımıza çıkan imaja yönelik özendirme çalışmaları ve objelerin reklamlarda kullanımı, kabul edilen edilen psikolojik simgeler olarak akıllara tekrardan kodlanmasıyla birlikte, üretilen ürünü tüketmek ve ürüne sahip olmak ile aynı hazzı taşımaktadır. Ayrıca ürünü satın almanın vermiş olduğu haz ile onu sergilenmesi ile kişiye kazandıracağı haz bir araya gelerek bir anlamda sembolik doyumu arttırdığı görülecektir (Wernick, 1994: 57). Bu şekildeki tüketici mantığı ile yaklaşım sergilemek, tamamıyla nesnelleştirilmiş bir varoluşçuluk anlayışına hitap eder.

Var olma isteği, muhtaç olmaya ve ehil olma isteğine indirgenmiş vaziyette karşımıza çıkmaktadır. Bu durumdan tatmin olma dürtüsü ve sürekli olarak bir ürünün ya da programlanmış olan bir deneyimin aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. İmaj oluşturmayı amaç edinmiş, reklam sektörünün var olduğu bir dünyada, “doğal” metalar (sokaklar, ağaçlar, atlar, kumlu kıyılar, gökyüzü) adeta sunmuş sundukları ürünler karşısında özerk anlamlarını kaybederek göstergeler arası bir geçiş karşımıza başka anlamlar yüklenmiş bir şekilde çıkarlar. Popüler sanatta reklam çalışmalarındaki ikonları incelediğimizde dikkati çeken ilk görüntü, ilk olarak algıladığımız olsa da birçok mesajı içinde barındırmaktadır. Örneğin, Andy Warhol’un resim 2.54’te görmüş olduğumuz reklam çalışması, dönemin ABD başkanı Ronald Reagan’ın reklam kampanyası gibi görünse de, aslında *Van Heusen* gömlek markasının tanıtımı için

hazırlanmış bir reklam kampanyasıdır. Sıradan insanları reklam ikonu haline çevirmektense Warhol hazırlamış olduğu bu afişte, herkes tarafından kabul görmüş, tanınmış birini kullanarak markanın tanınırlığını artırarak daha fazla hedef kitleye ulaşmayı amaçlamıştır. Ayrıca ABD başkanı Ronald Reagan'ın çoğunluk tarafından güvenilir kabul edilmesi, görünen ile görünenin arkasında verilmek istenen mesajı algılama hususunda markanın güvenilirliğini artırmıştır. Marka için adeta dönemin ABD Başkan'ı güvenilirliğin, güçlü bir marka olmanın simgesi haline gelmiştir. Warhol *"The new revolutionary collar on van housen century shirts won't wrinkle... ever!"* diyerek *"Van housen"* gömlek markasının, devrimci niteliğe sahip hiçbir zaman kırışmayan sert yakaları olan yüzyılın markası olduğunu dile getiren cümleler ile tanıtımını yapmaktadır. Bu şekilde ABD Başkan'ının güvenilirliği ile ürünün özdeşleştirilerek eş değerde tutulması gösterge bilimi açısından son derece önemlidir.

Karataş'a göre, popüler kültürün bir parçası olarak görülen tüketim anlayışı, tüketim toplumunu yaratması sonucunda; metalarda imajist karakter anlayışının göstergeler dünyasına taktim ederek, sembolik değerler oluşturmaya ve reklamı etkili bir biçimde kullanarak kitlesel bir boyuta taşınmasına neden olmaktadır. Aynı zamanda kitle iletişim araçlarıyla birlikte, tüketim nesnelerinin geniş kitlelere yayılması sağlanarak, kabul edilme zamanını kısıtlayan mekan, beğeni ve zaman üzerindeki manipülasyonların, tüketici konumunda yer alan bireyleri üzerinde bir çeşit etki ve güdülenme yaratmış olduğu görülmektedir (Karakaş, 2001: 24). Bu bağlamda popülerlik olgusunun kısa zamanda tüketilmesindeki en önemli faktörlerden birisini kitle iletişim araçlarının toplum üzerinde yapmış olduğu etkiler olarak değerlendirmemiz mümkündür.

Pop Sanat'ta popüler olma kavramını kitle kültürünün meydana getirdiği çoğunluk tarafından varlığı kabul edilmiş, ikonlaşmış öğeler olarak tanımlayabiliriz. Pop Sanat'ta popüler olarak kullanılan bu ikonlar (araba, elektrikli süpürge, spor, siyasi gündem, teknolojik ve bilimsel gelişmeler, sanatçılar ve ünlü markalar) vs... Pop Sanatçıların eserlerine konu olması ile birlikte kitle iletişim araçlarında yaygın olarak kullanılması, adeta tüketim kültürünün oluşmasına ve nesnelerin ikonik unsurlar haline dönüşmesine neden olmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RICHARD HAMILTON

3. RICHARD HAMILTON'IN BİYOGRAFİSİ, SANAT ANLAYIŞI ve ESERLERİ

3.1. Richard Hamilton'ın Biyografisi

İngiltere’li kolaj sanatçısı ve ressam olan William Richard Hamilton (1922), birçok sanat eleştirmeni tarafından ilk Pop Sanat sanatçısı olarak görülmektedir. Londralı bir işçi ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen sanatçı, lise yıllarında okulu bırakıp 1934 yılında gündüzleri bir elektrikçiye çıraklık yaparken, akşamları sanat okulu olan Westminster “Technical Collage” ve “Central Saint Martins”de resim dersleri almıştır. 1936 yılında elektrik firmasının tanıtım departmanında çalışmaya başlamıştır. 1937 yılında Reimann Stüdyoları tanıtım departmanında görev almıştır. Daha sonraları İngiltere’nin ünlü Kraliyet Sanat Akademisi’ne kabul edilerek 1938-40 yılları arasında burada çalışmıştır. 1941-45 yıllarında akademiden ayrılarak teknik çizim kursları vererek teknik ressam olarak faaliyetlerde bulunmuştur. Sanatçı 1946 yılında Kraliyet Sanat Akademisi’ne tekrar müracaat etse de işlerin onu tatmin etmemesi üzerine oradan ayrılmıştır (Osterwold, 2011: 229). Resmi olmayan bazı kaynaklarda akademi tarafından sanatçıya verilen çalışmaların, sanatçı tarafından “*eğitimden faydalanmıyor*” “*not profiting by instruction*” gerekçesi ileri sürülerek sanatçı tarafından uygulanmamasından ötürü, akademiden atıldığı yazılmaktadır.

Askerliğini tamamlamasının ardından 1947 yılında Terry O’Reilly’le evlenmiştir. 1948-51 yılları arasında Slade Sanat Okulu’nda sanat eğitimi almıştır. Sonra Londra’da bağımsız olarak sergiler açmıştır (Farthing, 2011: 871). 1950 yılında Londra’da Gimpel Fils Galerisi’nde yapmış olduğu gravür çalışmaları ilk kez sergilenmiştir. 1951 yılında *Büyüme ve Gelen* “Growth and from” adı altında ilk kişisel sergisini açmıştır. 1952 yılında Sanat ve El Sanatları (Arts and Crafts) merkezi olan okulda tipografi ve endüstriyel tasarım öğretmenisi olmuştur. Daha sonra kurucu üyesi olduğu ICA Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nü (Institute of Contemporary Arts) meslektaş

olan Eduardo Paolozzi ile birlikte kurmuştur (Germaner, 1997: 11). ICA, teknoloji çağında meydana gelen kültürel değişimi tartışmak üzere bir araya gelen sanatçıların ve aydınların üyesi olduğu bir grup olmuştur. Bu grup, günlük yaşam ve sanat arasında yer alan tüm konuları hiç eğitim görmemiş, entelektüel olmayan kimseler ile uzun süreler boyunca sürekli olarak tartışarak, Pop Sanat ile var olan entellektüel olan görüşlerini savunarak geçirmişlerdir. Bu grubun önemli isimleri; David Hockney, Peter Blake, Peter Phillips, R.B. Kitaj, Allen Jones, Derek Boshier'dır. Ayrıca İngiliz mimar Reyner Benham, İngiliz sanat eleştirmeni Lawrence Alloway bu bağımsız grubun üyeleri arasındadır. Bu sanatçılar, popüler bir arka plandan alınan işaret ve elementleri farklı şekillerde uygulayarak, savaş sonrası İngiltere'sinde tüketim toplumunun görsel sanatlara olan karşı eski tutumlarını yorumlamaya çalışmışlardır (Stepien, 2009: 79).

Hamilton, 1953 yılında Durham Üniversitesi King Koleji Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak görev yapmıştır. Bu okulda Suriye asıllı İngiliz sanatçı ve mimar olan, soyut sanatın gelişmesine öncülük etmiş olan Victor Pasmore ile çalışma imkanı bulan sanatçı, burada sanat öğrencilerine temel tasarım dersleri vererek temel tasarım öğretilerinde bulunmuştur. 1955 yılında Londra'nın en önemli galerilerinden olan Hanover Galerisi'nde (Hanover Gallery), Hamilton yapmış olduğu resim çalışmalarını sergileme imkanı bulmuştur. Sanatçı o dönemde kübizmin etkisinde kalarak önemli eserler vermiştir (Osterwold, 2011: 229).

1950'lerin başlarında, kendi eserlerini kabartma bir sentez olarak tanımlayan Pop Sanatçıları, yeni kurulan kitle kültürüne tasarım ve reklam olarak, özerk bir estetik deneyimin giderek efsanevi farklılıkları sürdürmek için neredeyse alaycı bir arzu ile hüküm sürdüğü bir estetik anlayışını sürdürmüşlerdir. Richard Hamilton ise, 1950'lerin sonlarında yapmış olduğu sanatsal çalışmaları ile tamamen geleneksel renk ve biçim yapılarını bozarak oluşturduğu kolaj çalışmaları ile o dönemde farklı ve büyük bir etki yaratmıştır. Öyle ki, sanatçı ve eserleri o dönemde, İngiltere'de boyamanın görsel dilinin öğretildiği tüm uygulamaları eğitim aracına dönüştürmeyi başarmıştır (Stepien, 2009: 79).

Pop Sanatçıları, o dönemin metropol yaşamının yeni koşullarının yansımaları ve kitle iletişim araçlarının etkisini bir yöntem olarak görmeye başlamıştır. Bağımsızlar grubu bu bağlamda Pop Sanat'ı, popüler, geçici, genişletilebilir, düşük maliyetli, seri

üretim, genç, esprili, medya bağımlı olarak tanımlamışlardır. Bu belirteçler, kitle kültürünün ortaya çıkmasını ve gerçeklik algısının yaratmış olduğu etkileri gösterdiği gibi İngiliz Pop Sanatçıları tarafından kullanılan kaynak malzemelerin neler olduğunu da ortaya çıkarmıştır (Stepien, 2009: 80). Bağımsızlar grubu, çeşitli sanatsal yollarla, yeni üretilen sanat eserlerinin yerel yönleri ile birlikte özellikle kentsel alanlarda farklı ortamlarda geniş bir kitleye hitap etme fırsatı yakalamıştır (Stepien, 2009: 81).

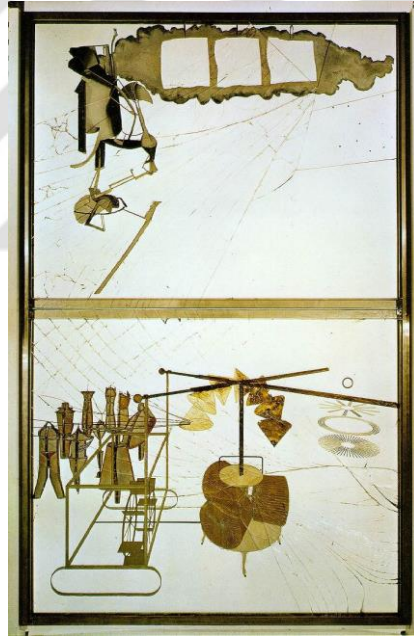
Bağımsız Grup üyeleri kendilerinin özel ilgilerinin daha çok mimarlık eleştirmeni ve yazar olan ve İlk Makşna Çağı'nda Teori ve Tasarım (Theory and Desing in the First Mechanine Age) adlı teorik kitapları ile tanınmış Reyner Banham'ın araba stili üzerine olduğunu açıklamışlardır. Hamilton'nın, araba stillerinin yanında beyaz eşya tasarımlarına olan ilgisi de herkes tarafından bilinmektedir. Amerikan ev aletlerine Hamilton'ın bu bağlamdaki katkısı ise, beyaz eşyalar üzerine, bulaşık, çamaşır makinesi ve buzdolabına hayran olduğunu belirtmesi ve kendi tasarımları içerisinde, basitçe tasarlanmış beyaz eşyaların nesneler olarak değil, aynı zamanda izleyicileri temsil etmenin de bir yolu olarak düşünmesi olmuştur (Stonard, 2007: 609).

Richard Hamilton üyesi de olduğu Bağımsızlar Grubu ile ilk olarak 1955 yılında İngiltere'de Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde *"İnsan, Makine ve Devinim"* konulu bir fotoğraf sergisi düzenleyerek ilk pop eserlerini izleyiciye sunmuştur (Antmen, 1994: 163). 1955 yılı ilkbaharında Bağımsız Grubun geliştirildiği fikirleri damıtarak sunma konusundaki yetisi ile sunmuş olduğu etki göz ardı edilemez bir gerçektir. Bu etkinin yankısı ile ortaya çıkan ve Alloway'inde dile getimiş olduğu ekrandan görüntü çalmak fikri, Pop Sanat'ta var olan diğer etkilere nazaran oldukça dramatik bir farklılaşma yaratmıştır. Optik yanılsama ve popüler kültür temaları, müzik kutusu dahil bir eğlence evi yapısını çevreleyen ekranda bir araya getirilmiştir (Stonard, 2007: 610).

Hamilton 1956 yılına gelindiğinde, Bağımsız Grubun diğer üyeleri ile birlikte White Chapel Galerisi'nde (White Chapel Gallery) *İşte Yarın* (This is Tomorrow) başlıklı ses getiren sergiyi düzenleyerek ilk pop eseri sayılan "Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?" (bkz. resim 2.24) kolaj çalışmasını burada sergilemiştir. Serginin amacını Hamilton, izleyiciyi çevresel bir diziye yönlendirmeye dayalı olduğunu dile getirmektedir. Hamilton on iki bölümden oluşarak hazırlamış olduğu serginin ana bölümünü, izleyicinin yeni popüler kültürün farklı

1957-61 yılları arasında Kraliyet Sanat Okul'u (Royal College of Art) iç mekan tasarımı dersleri verdi. 1960 yılında yapmış olduğu resim çalışmaları için William ve Norma Copley Vakfı (William Copley; Amerikalı ressam, yazar, galerici, kolektör, patron, yayıncı ve sanat girişimcisi olarak bilinen aynı zamanda Pop Sanat ve sürrealist tarzda eserler vermiş bir sanatçıdır. Norma Copley ise William Copley'in eşi) ödülüne layık görüldü (Osterwold, 2011: 229).

Hamilton, Marcel Duchamp'ın *Büyük Cam* (1915-1923) çalışmasının da bir arada bulunduğu “Yeşil Kutu” (resim 3.55) isimli çalışmasındaki bilgilerden faydalanarak, yeniden tipografinin de içinde yer aldığı bir çalışma hazırlamıştır. Bu çalışma topografik harita olma niteliği açısından son derece önem taşıyan bir çalışma olmuştur. Sanatçı 1962 yılında eşini trafik kazasında kaybetmesinin hemen ardından 1963 yılında ilk kez ABD'yi ziyaret etmiştir.



Resim 3.56. Marchel Duchamp, *Büyük Cam*, 1915-23, yağ, vernik, kurşun folyo, kurşun tel ve toz iki cam paneller, 277.5 cm 175.9 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia.

1965 yılında Marcel Duchamp'ın yapmış olduğu “Büyük Cam” (resim 3.56) çalışmasını, Hamilton yeniden yorumlamak suretiyle kendi çalışmasında kullanarak uygulamıştır. Hamilton, 1966 yılında Tate Galerisi'nde, Duchamp'ın geçmişe yönelik çalışmalarını yeniden yorumlayarak birçok eser vermiştir.

Sanatçının Guggenheim Müzesi konulu eserleri daha sonra Robert Fraser Galerisi'nde sergilenmiştir. 1969 yılında Sanat Konseyi (Arts Council) için film

yapımına yardımcı olmuştur. 1970 yılında Hamilton'ın kozmetik çalışmaları *Cosmetic Studies* bir çok sanat eleştirmeni tarafından incelenmeye başlanmıştır. Yine 1970 yılında Amsterdam'da uluslararası "Talins" ödülünü almıştır. 1974 yılına gelindiğinde Hamilton'ın çalışmaları New York'ta, Guggenheim Müzesinde sergilenmiştir. 1974 yılında Hamilton'ın geçmişe yönelik yapmış olduğu tüm eserleri New York Guggenheim Müzesi, Stadtische Galerisi, Almanya ve Kunsthalle Tübingen Sanat Galerisi'nde sergilenmiştir. Bu tarihten sonra tüm sanat eleştirmenleri ve sanatçılar Richard Hamilton'ı bir sanat otoritesi olarak kabul etmiştir. 1977 ve 1978 yıllarında Cadaques'te İsviçreli tanınmış bir sanatçı olan Dieter Roth ile bir anlaşma yaparak Kunsthalle'de, Berne eserlerini sergilemişlerdir. Daha sonra Hamilton o zamana kadar yapmış olduğu çalışmaları Londra'da Tate Galerisi'nde sergilemiş ve ilk kapsamlı sergisini bu galeride açmıştır (Osterwold, 2011: 229).

Sanatçının son dönem işlerinin büyük bir çoğunluğu, iç mekanlar veya türevlerinden oluşmaktadır. Hamilton'ın iç mekan çalışmalarına verdiği önemi sergi salonlarında bu konuda vermiş olduğu eserleri bir arada toplaması ile anlamak mümkündür. Richard Hamilton 1980'li yıllarda önemli çalışmalarını bir araya getirerek büyük sergiler açmıştır. Öyle ki, sanatçının yapıtlarını birlikte görmenin hiç ihtimali yok iken, yapmış olduğu bu büyük sergiler Hamilton'ın dikkatleri üzerine çekmesine neden olarak daha da tanınmasına neden olmuştur. Sanatçı çeşitli ortamlarda yaptığı gayretli çalışmalarını sürdürerek çeşitli ressamlar ve iş kurumları ile önemli işbirliği içerisine girmiştir.

Richard Hamilton sayısız önemli ödüle imzasını atmıştır. Bunlardan bazıları; 1960 yılı Hamilton William ve Noma Copley Vakfı Ödülü, 1969 John Moores Resim Ödülü, 1970 Uluslararası Talens Ödülü, 1993 Venedik Bienali'nde, İngiliz Pavilion yaptığı serginin Leone d'Oro; Documenta X, Kassel Ödülü, 1997 yılında Arnold Bode Ödülü ve Max Beckmann Ödülü Frankfurt City Boyacılık, 2006 O Royal Derry Bogside Artists tarafından özel ödülü, 2000 yılında Commonwealth ülkelerinin verdiği bir ünvan olan sanat, edebiyat, müzik, bilim, siyaset, sanayi veya din alanlarında üstün başarı sağlayan kişilere verilen "Order of the Companions of Honour" ödülü, 2010 yılında Kraliyet Sanat Okulu "Derry Bogside Artists" tarafından layık görüldüğü özel ödüdür.

İngiltere ve Amerika’da Pop Sanat anlayışını ustalıkla eserlerine taşımaya devam eden sanatçı 2012 yılında hayatını kaybetmiştir.

3.2. Richard Hamilton’ının Sanat Anlayışı

Pop Sanat’ı atlantik’in iki yakasında pop etiketini taşıyan küçük bir grup sanatçının etkinlikleri ile ilişkilendirilmiş olan bir sanat akımı olarak görülmektedir. Aslında yirminci yüzyılda oluşan bu sanat akımının tamamına bakıldığında büyük halk kitlelerini bu derece etkisi altına alan bir akım daha görülmüştür (Smith, 1994: 256).

İngiliz ve Amerikan Pop Sanat akımının içinde bulundukları gelişim evrelerine baktığımız zaman, her ne kadar eş zamanlı ortaya çıkmış gibi görünseler de iki ülke arasında var olan kültürel farklılıkların sanatçıların eserlerine yansıdığı gözlemlenmektedir.

İngiliz Pop Sanat anlayışında eserler veren Pop Sanatçıları ve özellikle de Richard Hamilton’ın almış olduğu eğitimlerin etkisi Pop Sanat’ta akademikleşmiş modernizm anlayışı ile deneyselliğin ön planda olduğunu vurgulayan bir anlayışla eserler vermiş olduğunu göstermektedir (Kalkan ve Altınkurt, 2012: 127). İngiliz Pop Sanat’ının akademikleşmiş olmasının bir başka nedeni ise daha önceki konularda da bahsetmiş olduğumuz Richard Hamilton’ın kurucu üyelerinin arasında bulunduğu bağımsızlar grubudur. İngiltere’de ressam, mimar ve tasarımcılardan oluşan bu entelektüel grubun Londra’da Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde bir araya gelerek düzenlemiş oldukları konferanslarda, modern tüketim toplumunun reklam, moda ve kitle iletişim araçları imgelerini tartışmaya açmaları, İngiliz pop sanatçılarının sanatlarını ve vermiş oldukları eserleri daha sorgular bir anlayışta sergilemelerine neden olmuştur.

İngiliz Pop Sanat alanındaki sanat eserleri, IG Kraliyet (Bağımsızlar Grubu) sanat grubunun öncülüğünü yapan Richard Hamilton’ın ve genç sanatçıların içinde bulunduğu özellikle Peter Blake’nin vermiş olduğu eserler ile ilk tohumlarını atmıştır. Peter Blake, David Hockney, RB Kitaj ve grubun az bilinen çağdaşları Peter Phillips, Allen Jones ile Kraliyet sanat grubunun diğer üyeleri arasında yer almışlardır. Bu grup İngiltere’de tam anlamıyla eserlerin Pop Sanat akımı olarak adlandırılmasını yaygın olarak 1961 yılı kabul etmişlerdir. Bağımsız Grup (Independent Group), sürekli olarak

yapmış oldukları toplantılarda geleneksel olan sunum çeşitlerinin ilerisindeki sanat anlayışındaki teknik uygulamaların yayılması sonucu, *“Action Painting”*, kanatlı aletlerin tasarımları, nükleer biyoloji ve araba tasarımları o zaman içerisinde ilk defa karşılaşılacak bilim dalı olarak kabul edilmiş, sinema, çizgi film, bilim-kurgu, kitle iletişim araçları, halk kültürü, basit makine estetiği, pop müzik, edebiyat, moda, reklam, konuları tartışarak kendilerine yeni ufuklar açmaktadırlar. Geleneksel yapıda meydana gelen kültür sınırlarının gerisinde kalmış olan belirtmiş olduğumuz tüm bu konular, *“çağdaş kültürel sorunları karşılayacak ve günün gereksinimlerine yanıt verecek çözümler bulmak amacıyla tartışılmaktadır”* (Güçhan, 2003: 27).

Hamilton, bütünsel dünyasının görsel iletişimin ayrılmaz parçaları olduğunu düşünmüş olduğu popüler sanat anlayışında, almış olduğu eğitimler ile güzel sanatların bir bileşimini yaparak temel sanat eğitimi dersi vermiş olduğu üniversitelerde yapmış olduğu sanatın bilimsel bir niteliğe dönüşmesini sağlamıştır (Tansey ve Kleiner, 1996: 1112).

Potts’a göre, Hamilton’ın tarzı, hayal dünyasında derin ve gerçek biçimde yer alan kentsel yaşamda görülen kişilerdeki karakterizasyonları yerine, bir kültürün arzu ettiği kolektif bir gerçeğe dönüşmüş olan olguları eserlerine yansıtmıştır. Hamilton’un eserleri, 1950’li yıllarda evcimenlikle yoğrulmuş yapay dünyada ev hanımlarının emeğini koruyan ve onun etki alanı olan temizlik ile erotik çağrışımlarla, hafif boyanmış boş zaman haline dönüştüren modern araçların, bir yelpazesinden oluşan bir değişim içine girmektedir (Potts, 2012: 301). Bu bağlamda Hamilton’ın eserlerinde yer vermiş olduğu bu şekildeki boyamaları, plastik sanat anlayışını katıksız bir şekilde bırakmadığını da göstermektedir. Sanatçının eserlerinde yer verdiği günlük hayatta kullandığımız tost makinesi, elektrikli süpürge, doğru kullanımı ve kırmızı boya uygulamalarının yaratmış olduğu plastik etkilerle aykırı davranışlarda bulunduğu görülmektedir. Sanatçının bu tutumu, birtakım cihazlara entegrasyon sağlayarak izole etmiş olduğu uyumsuzlukların rahatsız edici bir görünüm ile yansıtarak farkındalık yaratmaya çalıştığını göstermektedir. Bilinçli olmak yerine kendi içinden geçen olumsuzlukları açıkça yansıtan Hamilton’ın eserleri, popüler kültür görüntülerinin cazibesi içinde kritik bir bileşimi dile getirmektedir (Potts, 2012: 301).

1958 yılında, Londra'nın Olympia'sında İdeal Ev Fuarı Günlük (Mail Daily Mail's Ideal Home Exhibition) kapsamında, Richard Hamilton bazı çalışmalarını sunmuştur (Highmore, 2007: 712). Bu sergide Georg Simmel'ından Jacques Ranciere'e kadar uzanan birçok estetik düşünürü de katılmıştır. Bu düşünürler estetiğin, düşüncenin bir geleneği olduğunu savunmaktadırlar. Simmel ve Ranciere için estetik bölge temelde, orjinal olandır ve onun maddi temelinde karşılaşılan ekonomik, politik ve benzeri üst yapısal nitelikler temel olmadan mümkün olamamaktadır. Ranciere'ın ise, estetik bağlantıları tamamen siyasiydi ve aynı zamanda onun estetik anlayışının da belirleyicisi konumundaydı. Bu bağlamda, yeni bir metanın, estetik uygulama kuramı Bağımsız Grubu'nun analitik araştırmalarının dışında kalsa da yeni materyallerin görselliği, kitlesel kültürel yaşam ortamlarının fenomenolojik koşullarını anlamaya yönelik olarak bulunmuştur. Pop Sanat alanındaki bu yöndeki tartışmaları meta-estetik yönünde devam ederken, deneyimsel ve pedagojik boyutlu sanat eserlerinden olan Hamilton'nın "*Chrysler Şirketine Saygı*" (bkz. resim 2.62) çalışması Simmel ve Ranciere'e göre meta ve estetiğin ilk denemelerinden biri olarak görülmektedir. Simmel ve Ranciere her ne kadar Hamilton'nın bu çalışmasını meta-estetik anlayıştaki ilk çalışma olarak görülse de, Hamilton'ın notları, ikonografik elemanların bir envanterini sunarken, kendine özgü formu ile, meta-estetik anlayışı hakkında çok az bilgiyi bizlere sunmaktadır. Meta-estetik çalışma yapıyor olmak, opak bir çalışmanın oldukça nasıl ve nerede bırakıldığını bir bakıma göstermelidir. Hamilton'nın bu çalışması ise, estetik ve tarihsellik olarak adlandırılabilir şeylerin, belirli tarihlerde ortak bir noktada dünyanın hissini yansıtan resmin kaydını anlamak için en iyi rehber olarak bilinmektedir. Birçok yönden, duyuşal dünyanın düzenlemesinin bir keşif olarak kanıtlanmasında Hamilton'ın çalışmalarını kavrayabilmek için, bizim onun söylemselliği ile boğuşmamız gerekmektedir (Highmore, 2007: 722-724).

1960'ların başında, Pop Sanat, sanatsal hareket olarak tanımlanabilir bir şekilde ortaya çıktığında, ABD ve İngiltere'de, Hamilton Pop Sanat'ı çağdaş dünyanın yaşadığı gerçeklere uyarlayarak, sanatçıları bu akıma yönlendiren bir moda yaratmıştır (Stonard, 2007: 607-608). Hamilton'ın eserlerinde 1960'larda sosyo-kültürel, bilim-teknik, siyasi-ekonomik olaylarda yaşanan fırtınaya duyarlılık ve sadece Pop Sanat'ı tanımlayan bazı göstergeler yer aldığı görülmektedir. Ayrıca üretilen eserlerin geçici, seri üretimleri ile

gereğinden fazla üretilmesi ve düşük maliyetli yönleri, Pop Sanat'ta kolaylıkla birçok örnek bulmasına neden olmuştur (Francis, 2008: 76).

Stepien'e göre Pop Sanat, toplumunun duyarlılıkta yeni bir tür yaratmaya tanık olmaya hazır halidir. Bu yeni bakış açısı ile birlikte Pop Sanat'ın, sanat nesnelerinin seri üretimi, bütün kültürel perspektif içerisinde mümkün olduğu inanılmaz bir hızla kendi metaları içerisinde oluşmaktadır. Bu da sonuç olarak seri üretim sürecinin estetik üzerinde derin bir etki yaratmış olduğunu savunmaktadır (Stepien, 2009:79 ve Highmore, 2007: 722). Pop Sanat'ta, modern teknoloji ile üretilmiş bir resmin artık benzersiz olması gerektiği göstermektedir. Tek bir görüntü üzerinde yeniden basılan ve tekrar tekrar, basılabilen sanatın hiçbir gerçek orijinal yanının olmadığını ve bunun da yeni formlar geliştirebilmek anlamına geldiği de vurgulanmaktadır (Stepien, 2009: 80). IG (Bağımsızlar Grubu) şimdiki ve hayali gelecek arasında bir yerde durmaya aday olarak görülmektedir. Pop teriminin kuşkusuz artistik özlemleri ve erken ellilerin İngiltere'sinde kendi kültürel yoksunluğu arasındaki yaşamış olduğu belirsizliği bu noktada arada kalmış gibi görünmektedir. Tüm bunlar yaşam ve seri üretim görüntülerinin dokusunu sadece görsel ortamda yeni bir tür üretmek için ortak bir sözü motive etmekle kalmıyor, aynı zamanda eleştirel analiz işlerini onun algısal belirsizlik, taklit ve gerçek kademeli kaybını da gözler önüne sermektedir (Stepien, 2009: 80).

Hamilton ise bu bağlamda, Bağımsızlar Grubu'nun güçlü entelektüel yanı ile sanatçıların, montaj, oluşturmak, eklemek, birleştirmek, bağlamak vizyonunu bir araya getirerek tamamen kendisine özgü tarzı temsil eden bir sanatçı olmuştur (Stepien, 2009: 80).

Sanatçının eserlerinde vermek istediği mesajlar, direkt olarak yansıtma amaçlı olmamakla birlikte, gerçekliği değiştirerek dünyaya müdahale etmek için oluşturma çabasında olduğu çalışmalardır. Hamilton'un eserlerinde görülen dışsallık sayesinde, resmi ve gayri resmi oluşan görsel dilin meydana gelişi karşıt güçlerin varlığını sürekli hareket halinde olmasına neden olmuştur. Bu bağlamda sanatçının tesadüf ve basitleştirilmiş kavramlarının her türlü karışımının tersine, diğerine karşı temsil sistemlerinden biri arasındaki karşılaştırılmanın keşfedilmesi için olduğunu söylemek mümkündür. Hamilton'ın eserlerinde kullandığı materyaller hiçbir şekilde tesadüfi kompozisyonlar olmamıştır. Hamilton'un eserlerinin aksine öngörülebilirlik ilkesi

çevresinde değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Bu ilke ile Hamilton eserlerinde, görsel sanatlar içindeki değişiklikleri belirginleştirmek için, hazır metafor arasındaki çatışmasını kavramayı sağlamıştır. Stepien, popüler kültürde genel olarak sanatçının rolünün oldukça kararsız (çelişkili) olduğunu dile getirirken, Pop Sanat'ta bu durumun fazla önemsenmediği gibi, sanatçının pozisyonunun ve yaratıcılığını kararsızlık yönünde harekete geçirmek neredeyse imkansızdır. Çünkü Pop Sanat'ta sanatçı ya da basit bir yaratıcı aynı zamanda üretim ölçeğinde çalışmaktadır. Pop Sanat sanatçıları kitle kültürü ve tüketim kültürünün etkilerini izleyiciye sunarken aynı zamanda tepki ve eleştirilerini yansıtmaktadır. Hamilton bu bağlamda eserlerini ustaca yansıtabilen Pop Sanat'ın en önemli temsilcilerindendir.

Stepien'a göre belki de Pop Sanat'ın annesi, Fütürizm ve Dadaizmin çapraz döllenmesi ile oluşan kitle kültürünün ve yirminci yüzyılda sanatçının kaçınılmaz mahkumiyetine duyulan bir saygısı ile birleşmesidir (Stepien, 2009: 80-82).

Sanatçı eserlerinde, sadece manzara ya da insan figürleri üzerine eserler vermekle kalmayıp, modern kitle iletişim araçlarının kültürel ve ideoloji ile yüklenen baskılı görüntüleri ile yeni realizme dönüştürdüğü, daha anlamlı ve entelektüel yönü kuvvetli olayları eserine işlemiştir. O'nun tutkusu Stonard'ın aktardığı sözleriyle "sınırların ötesinde hareket etmektir". Stonard'a göre, Hamilton'ın eserlerinde görmüş olduğu sadelik yanlısı tavrı ve soyut sanat anlayışı, güçlü bir şekilde yaşadıkları dönemi özel nesneler ile yansıtan görsel bir atmosfer içerisinde yansıtmaktadır. Bu bağlamda modern dünyada popüler ya da kitle kültürü anlayışı, geçmiş sanattaki mitler ile gerçekleri yansıtan rolünün yerini almıştır. Pop Sanat aynı zamanda büyük kültürel role tekrar katılma çabasını da aynı zamanda temsil etmektedir (Stonard, 2007: 607-608).

Sanatçının eserlerinde sergilemiş olduğu genel tavrında, fotoğraflarda dünya insanının tam memnuniyete duyduğu özlemin sadece mallarla elde edilebildiği de görülmektedir. Yapılan işlerdeki işaret ve semboller parlak magazinler, reklam ve posterlerden alınmış geniş bir yelpazeyi ifade etmektedir. Tüm bu görüntülerin çekiciliğini 50'lerden gelen tüketici ihtiyaçlarının düzenlenmesi oluşturmaktadır. Hamilton'ın yapmış olduğu eserlerdeki kolaj sanatı, değersiz sanata ve bayağılığa her yönüyle dokunmaktadır. Sanatçının bu bağlamda en önemli özellikleri arasında, Pop Sanat'ında kullandığı saygısızlık ve ironi duygusu yaratan dili aracılığıyla marka olmak

da vardır. Hamilton'ın eserlerinde doğrulanabilir gerçeklikten kaynaklanan, fakat gerçeğin seviyesinin ötesinde bir anlayışı olan ve tüm bunları ısrarcı bir tavrı ile yansıtabilen bir özelliği vardır.

Bu bağlamda Hamilton eserlerinde sadece nesnelerin ve bedenlerin bir görünümünü çekici bir görüntü ile dile getirmekle kalmayıp, aynı zamanda işaret ve gösterim sistemi aracılığıyla da üretilen ve tüketici toplumu tarafından memnuniyetle karşılanan istek ve ihtiyaçları da dile getirmektedir (Stepien, 2009: 81).

Hamilton'ın sanat çalışmalarında görülen gerilim, metinsel mesajların etkileşimi ile vurgulanarak, parlak dergi ve reklamlardan alınan diğer artıklar ile aynı görsel seviyede yerleştirilmiştir (Stepien, 2009: 82). Onun konuları ve aralarındaki mekânsal geçişlerin yaşanması durumu; boya tabancasının, akışkanlık ve modern duygusallığın kışkırtıcı dilini karakterize ederek; çağdaş dijital görüntüleme sistemleri tarafından görsel anlamda zahmetsiz bükülmeleri sağlamaktadır.

Field, Hamilton'ın kendi öz portrelerinde ise, nesneleri tasvir etmek yerine genellikle yumuşak-işlenebilir alanlar arasında yer aldığını iddia etmektedir. Özellikle sanatçının bilgisayar ile sorunsuz birleştirme yeteneği sayesinde modern teknoloji ile farklı grafik bilgilerini ustaca birleştirebilen bir sanatçı olduğuna da vurgu yapmaktadır (Field, 2005:350-51). Hamilton'nın eserlerinde karşımıza çıkan bazı öz portrelere çalışmaları, sanatçının resmin konumunu kaydıraran çeşitli metorlardan oluşur. Özellikle “*A Sanatçının Öz Portresi*” (bkz. resim 3.93) ve “*Kırık Ayna*” öz portresi, (1985) baktığımızda kendini ortaya çıkarmaktan ziyade izleyicinin tercihlerini yakalamak için kendini konumlandığı görülmektedir (Field, 2005:351).

Hamilton da, Duchamp gibi binlerce sessin ve stillerin içine gündelik görüntü dönüşümünü mümkün kılan sahiplenici bir sihirbaz olarak görünmektedir. Bu bağlamda dijital görüntünün hakimiyetini sanatçı, 1960'larda ve 1970'lerdeki yapmış olduğu çalışmalarda mesaj türlerini ortaya çıkarabilmek için medyanın kullandığı dili araştırarak ve günlük yaşam içerisindeki bilgiyi saklayarak ederek sağlamıştır. Bevan'a göre, Hamilton çağdaşlarından çok daha hırsla ve yaygın olarak baskı tekniklerini araştırdığını vurgular ve sanatçıya yardımcı olan tek yazıcıya güvenmek yerine, tekniklerin her biri için en uygun stüdyoları arayarak bilinmeyen bir yenilik içerisinde kendi yaratıcılığına uzanmaktadır (Bevan, 2005: 140).

Sanat olarak dijital çalışmaların medyanın kabulünden önce, Hamilton medya sanatçılığının aralığı içine ışığa duyarlı teknikleri içeren yöntemlerin yararlılığını dile getirmiştir. Ancak beraberinde gelen güçlükleri en az sorunlu ve en kalıcı bir şekilde çözüm olarak, fotoğrafçılık simülasyonlarını boyayarak aşmak olduğu sonucuna varmıştır. Hamilton'ın amacı baskının pek çok çeşidi içerisinde, teknik problemleri en aza indirerek arzu edilen tüm avantajları yakalamak olmuştur. O'na göre, kalıp ve resimsel bileşen malzemelerinin bir araya gelmesi ile meydana gelen kolajın başka bir anlam oluşturmasıyla birlikte, elle çizilmiş materyallerin ve fotoğraf unsurlarının arasındaki uyumlu toplamından oluşmaktadır. Bu eğilimin tam entegre resim düzlemi, görüntüleri ve kaynakları ile tek bir ortama manipüle edilmesinden ayıran şey ise, Hamilton'ın, bilgisayarın modern teknoloji için özel ve düşünülmüş hazırlanmış olduğu çalışmalarıdır. Ne olursa olsun Hamilton, iç mekanda yapmış olduğu farklı parçalarla sağlamış olduğu uyumu, dış mekan ile bir araya getirerek yeni teknoloji kullanımı ile birlikte farklı bir bakış açısı yakalamıştır. Sanatçının dijital resim yaratma bağlamında meydana gelen paradokslarından birisi de, teknik arıza riski olmadan resmin üzerine görüntüyü büyük bir katman olarak verebilmektir. Çünkü kendi imkanları ölçüsünde oluşturulan baskılar sık sık düz görünmesi sebebiyle dijital baskıda yaratılan izlenimde bir şeyler eksikmiş gibi yansıtılabilmektedir. Hamilton'un eserlerinde görülen entegrasyonu bu bağlamda kusursuz olduğunu söylemek mümkündür (Singer, 2008: 272-273).

Pop Sanat'ta yer alan eserlerde ve özellikle Hamilton'ın çalışmalarında yer alan kolaj uygulamalarında kullandığı fotoğraflar son derece önemlidir. Fotoğrafın icat yollu Potts'a göre, fotoğraf görsel gerçekleri resimsel kodlama yoluyla popüler kültürün ikonlar yaratan rolünü soyutlayarak güzel sanatların gerçek yetki alanını hissettiren mesajların kapsamının daraltmıştır (Potts, 2012: 299). Hamilton'ın fotoğraf ile bu bağlamdaki imtihanı ise, doğrudan ve modern kitle kültürel görüntülerinin ayırt edici gücünü kasten ya da kinayeli şekillerde çizimlerini yaparken, herhangi soyut sanat gibi görsel yapmacık resmin bir tür moda akımına dönüştürme çabası olarak söyleyebiliriz. (Stonard, 2007: 607). Özellikle Amerikan reklamcılığı, giderek varlıklı toplumlar haline gelen tüm ortak tüketicilere, son seri üretilen cihazların ve araçların çaba harcamadan rahat elde edilebilen yaşam tarzı araçlar sunmuştur. 1950'lerde reklamcılık İngiltere'nin göreceli kemer sıkma politikalarına itiraz eden bir dünya resmi olduğunu da gözler

önüne sermektedir. Bu bağlamda Potts' göre Hamilton'ın resimlerinin mekanik çoğaltılabilir motifleri, daha önceden yapılmış savaş sonrası soyutlama normlarından, sanatçının erken dönem el yapımı doğal hatta modernist figürasyonlardan ayrılma yollu ile birlikte temsil edilebildiğini savunmaktadır. Hamilton'un sonraki dönemlerinde yer alan eserleri önceki Pop Sanat çalışmalarından bu bağlamda oldukça farklı görülmektedir. Bunun sebebi resimsel niteliklerin bazı modernist sanatın görsel kurallarını soyutlayarak koruduğu tavrı ve farklı bölgelerde kökten farklı marka yapma kurallarını kullanılması olarak sıralayabiliriz (Potts, 2012: 299).

Hamilton'nın diğer eserlerinde görülen "Dreaming of a White Christmas 1965 (bkz. resim 3.84-86), Finn MacCool, 1983 (bkz. resim 3.90) ve A Mirrorical Return 1998 (bkz. resim 3.101), gibi çalışmalarda sanatından elde edilen bilgiye göre, soyutlama ve figürasyondan daha fazlasını içerisinde barındırmaktadır. 1940'ların sonlarında *Ulysses*'ta yer alan resimler, Hamilton'ın arkaik figüratif çizim tarzını yansıtmaktadır. Aynı zamanda Hamilton'ın eserlerinde insan zihni ve beden uzantısını kullanarak makine ile insanın ara yüzünü birleştiren bir kullanımı tarzı yer almaktadır. (Field, 2005: 351 ve Coppel, 1989: 10).

Hamilton eserlerinde farklı teknikler kullanarak, püskürtme baskı (inkjet veya air brush) ile yazıcısının ince spreyleri tarafından basılarak oluşturduğu cıvalı dijital görüntüler oluşturarak eserler vermiştir. Sanatçının geç keşfetmiş olduğu yepyeni ve çarpıcı olan bu buluşu, sadece onun gençlik çalışmalarını yansıtmak için bulunduğu tesadüfi bir yenilik olarak değerlendirmek yanlış olacaktır. Aksine, bu daha sonrasında Hamilton'ın sanatının temellinde füzyon haline gelerek, manuel pilotlamanın ve teknolojinin, genellikle bellekten süzölmüş haline dönüşecektir. Hamilton bu yöntemler ile defalarca tekrarlarını, reproduksiyonlarını ve kartpostallarını yaptığı çalışmalarını şöyle listeler: *Bathers (b)*, 1969; *By the Waters of Mien*, 1974; *A Dedicated Folloiver of Fashion*, 1980; *Mother and Child*, 1984; and *The Marriage...* Hatta, sıvı şeffaf ve yüzeysel görünüşteki pasaj çalışmaları ile Hamilton 'ın uzay izine geri döndüğünüzde, onun erken nü, Cezanne ve Picasso'nun eserlerini de bu tekniklerle birlikte farklı teknikleri bir arada birleştirerek kullandığı görülmektedir (Field, 2005: 351). Hamilton'ın 1960 yılında yayınladığı "*Büyük Cam*" (bkz. resim 3.140) eseri, boyama etkisinin yanı sıra, malzeme açısından daha verimli kompozit bir çalışma olmuştur. Sanatçı eserinde teknik olarak boyalı montaj uygulamalarına yer verirken, dünyanın

ayrıntılarını çağrıştıran yazılı notların görüntüleri ile boyamayı da bir arada kullanmıştır. Sanatçı bu bağlamda, resimsel elemanların ilginç dizinin daha yoğun etkisinin önemini düşünmeye meyilli olan izleyiciye dünyanın ya da gerçekliğin ayırt edici niteliklerinin yansıtılmasının yalnız resim ile mümkün olabileceğini de ortaya çıkarmıştır. Hamilton, böyle bir melezlik arz eden çalışmasını, sadece metin ve resim arasında çalışan değil aynı zamanda, resimsel işaret ve fotoğraf baskısı arasında, özerk sanat nesnesinin üst modernist kültürünün en önemli değişikliğine işaret etmiş ve uygun bir anda da bunu sergilemekten kaçınmamıştır (Potts, 2012:301). Örneğin sanatçının “*İç II*” (Interior) 1964 yılından kalma bir eserdir. Çalışma yapıldığı sırada dünyanın sosyal, kültürel ve ideolojik gerçeklerini Hamilton'un resimsel çalışmalarına çağrışım yapması sanatçının başka ayırt edici bir yönünü temsil etmektedir. Sanatçının “*\$he*” (bkz. resim 3.70) and “*Hommage Şirketine Saygı*” (bkz. resim 3.62) çalışması ise, kitlesel üretilen nesnenin cazibesi ile çizildiğinde, atmosferik iç reklam ve tanıtım endüstrisini de meşgul edeceği gözlemlenmektedir. Sanatçının “*iç II*” çalışması Potts’a göre psikolojik olarak daha fazla etki yaratmıştır. Hamilton’un diğer resimlerinde görünen çarpıcı kadınların varlığı ise, onun döneminde yer alan film, reklam ve tanıtım fotoğrafları, içinde yer alan kadınlar ile sağlanmıştır (Potts, 2012: 302). Yine Hollywood’un bir filmi olan “Patricia Knight” (bkz. resim 3.92) oynadığı kara melodrama “*Darbe*” (Shockproof) için Hamilton kompozisyon ve kaynak oluşturma noktasında oldukça net bir tavır sergilemiştir. Sonard, Hamilton’ın materyallere erişimini; aynı zamanda Bağımsızlar Grubu üyesi olan Eduardo Paolozzi’yi takip etmesi ve dergilerdeki Pop Sanat bölümleri ile bağlantı kurmasıyla da ilgili de olduğunu dile getirmiştir (Sonard, 2007: 609). Ayrıca Richard Hamilton, Marchel Duchamp’ın sanat anlayışı ve fikirlerinden çok fazla etkilenmiştir. Öyle ki, Marchel Duchamp’ın İngiltere’deki ilk perspektif sergisinin küratörlüğünü üstlenerek Duchamp’a tam destek verdiğini göstermiştir. Duchamp gibi Hamilton da direkt kitle kültüründen ödünç aldığı objeleri bir araya getirerek onları politik, edebi ve sosyal anlamları ile vurgulamak amacı ile yeniden belirli bir kurgu içinde eserlerinde yansıtmaktadır (Farthing, 2011: 871). Hamilton, tasarımcı ve kuramsal anlamda yenilikçi bir sanatçı olduğu gibi, kendi sanatsal duyarlılıklarını ifade etmek için çağdaş ilgilerinin bir yansıması olarak sergi fikrini çok iyi benimsemiş sanatçılardan birisi olmuştur. Küratör olan sanatçı bu anlamda bir marka haline de gelmiştir (Leach, 1993:103).

Dadaizm sanat anlayışının en önemli temsilcilerinden birisi olan Marchel Duchamp'ın eserlerinden etkilenen Richard Hamilton, Duchamp'ın eserlerinde kullanmış olduğu imgeleri birebir kullanarak adeta kendi çalışmalarının konusu haline getirmiştir. Dadaizm'den etkilenerek eserler veren sanatçıların yaratmış olduğu bu yeni durum, New York'ta 1960'lara doğru Rauschenberg-Johns ikilisinin ve Stankiewicz ile Chamberlain gibi heykelticilerin de dikkatini çekerek, doğrudan doğruya Duchamp'a başvuran tutumlarıyla eserler veren sanatçıların yeni-dadacı sıfatını tam anlamıyla hak etmelerine neden olmuştur (Restany, 1997: 347). Ancak Yeni Dada olarak nitelenen bu eğilimlerde, söz gelimi Duchamp'ın Hazır Eşya "Ready-Made"lerinde olduğu gibi bir nesneyi, estetik değeri olsun ya da olmasın sadece düşünsel içeriği nedeniyle sanat yapıtı olarak belirleme olgusu yoktur. Richard Hamilton, "Sanat kendi formunu, sanat olmayan nesnelerden almalı" derken, kuşkusuz Dadacılar gibi sanatın ya da sanatsal yaratının bir başkaldırı olgusundan doğabileceğini kabul etmiş, ancak sanatın görsel niteliklerini, estetik yönünü yadsımamıştır (Genç, 1983: 134). Günümüzde, dadaist öncüleri kadar şiddetli ve becerikli yeni bir dadacı kuşağın ortaya çıkması, izleyici ve piyasa tarafından kabul görmesi, devlet müzeleri tarafından meşru kılınması popüler kültürün güzel sanatların mit yaratma potansiyelini elinden alan bir anlayışla beraber yapıtın içeriğinden, yapıtın içeriği olarak sanatçıya kaymasına neden olmaktadır (Antmen, 2009: 165). Dadaizmle, sanatçının müdahalesinin giderek daha az görünür ve daha çok maddesiz olan ya da Duchamp'ın ifadesiyle "aşırı-değersiz" olan bir boyuta indirgenmesi, yarım yüzyıl kadar sonra farklı eğilimlere dönüşmesine veya Amerikan minimalist sanatçılarının yeni gerçekçilerine ya da Pop Sanat'a kaynaklık edecektir (Kahraman, 2003: 87).

Hamilton ise, Dadaizm, Fütürizm ve Pop Sanat bağlantısını şu şekilde dile getirmektedir:

"Bu yüzyılın erken döneminde, akış halindeki bir toplumun görüntüsünü somut bir imgeye dönüştürme konusunda ısrarlı olan Dadaizm hareketinin yanında Pop Sanat Fütürizmden de etkilenmektedir. Dadaizm ve Fütürizm akımlarını saldırgan, propagandacı, başkaldırıya dayanan ve radikal tavrı olan akımlar olarak değerlendirebiliriz. Dadaizm'in anarşist ölçüde kışkırtıcı tavrının yanında, fütürizmin otoriter bir özneye dayanma arzusu dönemin karakteristik özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat Fütürizm, Pop Sanat ve

Hamilton'ın sanat anlayışında çok fazla etki sahibi olmamıştır. Fütürizmin yerle bir etmeye ant içtiği bohem gelenek, sanat dünyasının tüketime dayalı atmosferinde anlamını çabuk yitirmiştir.”

“Güzel sanat olarak pop olgusu ise, popüler kültürün güzel sanatlar bağlamında ifadesi olarak aslında Fütürizm gibidir. Yani toplumun değişen değerlerine yönelik bir inancın ifadesidir. Güzel sanat olarak pop, kitle kültürünü kendine mal etmesiyle, aynı zamanda sanat karşıtıdır da. Bu anlamda Dada gibi yıkıcı değildir, yaratıcıdır; Pozitif Dada'dır. Ya da Fütürizm ile Dada'nın melezleşmesiyle ortaya çıkan Mama'dır. Yani, kitlelerin kültürlerine 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, 2009, 165).

Cooke'a göre Hamilton'ın yapmış olduğu birçok eser Pop Sanat olarak nitelendirilmektedir. Hamilton'ın eserleri yalnızca parlak renkler, enteresan objeler olarak değerlendirilmemelidir. Örneğin; Richard Hamilton, Andy Warhol'dan çok daha politik içeriği bulunan eserler vermektedir. Cooke'un Hamilton ile yapmış olduğu röportajda; Hamilton sanatı ile ilgili şu sözleri dile getirmiştir;

“Ben sadece ne düşünüyorsam onu yapıyorum. İnsanlar bir sanatçının her istediğini yapamayacağını düşünüyorlar ama ben yanıldıklarını göstermek için buradayım.” Onun bunu fark etmesini sağlayan yakın arkadaşı Marcel Duchamp olmuş. “Marcel gerçekten tabuları yıkan biriydi. Kullandığı her fikri atıyor ve yerine sürekli yenilerini buluyordu. Bunu ben de yapmalıyım dedim kendi kendime. Kendimi tekrarlamamaya özen göstermeliyim; çünkü bu bir sanatçının yapacağı en kötü şey” (Cooke, 2010: 1).

Marchel Duchamp'ın yakın arkadaşı olan Hamilton, 1963 yılında birlikte çıktığı ilk Amerika seyahatinde Andy Warhol, Roy Lichtenstein ve Ed Ruscha gibi New York'ta Pop Sanat ile uğraşan sanatçılar ile tanışarak Warhol'dan çok önce bir pop ikonu olan Marilyn'i keşfeder. Öyle ki Hamilton, Atlantik'in ötesine geçince Pop Sanat'ı, kaynağındaki politik, eleştirel yönünün giderek kaybolmaya başladığını fark ederek, popüler kültürün sadece imge dünyasına değil, bu dünyayı yöneten paranın çekiciliğine de kapılıp giden bir akıma dönüştürüğünü dile getirmiştir. Warhol'un o dönemde ise Pop Sanat için, “en müthiş şey sanat, para, kazanmak” kelimeleri

Hamilton'nun bu fikrini destekler niteliktedir (Sadler, 1999: 19). Sadler'e göre, popüler kültür, onun karşısında uyanık kalamayan popüler sanatı yutmuştur. Bugün Jeff Koons, Damien Hirst, Murakami gibi iş dünyasının ve sanatın büyük markaları, aslında Hamilton'ın buluşunu paraya tahvil etmektedirler. Oysa Hamilton ölene kadar, sadece Marilyn gibi fetiş imgelerin barındırdığı iktidarı sökmekle yetinmemiş, sanatında ABD ve Britanya'nın uyguladığı şiddetin popülerleşmesine direnmiştir (Sadler, 1999: 19-20).

Hamilton her ne kadar Dadaizm'den ve Duchamp'ın çalışmalarından çok fazla etkilenmiş olsa da, Dadaizm sanat anlayışında kullanılan kolaj ve fotomontaj teknikleriyle meydana getirilen eserlerin dünya değerlerine karşı sert ve alaycı olan tavrı, Pop Sanat'ın ve Hamilton'nın sanat anlayışı kadar, politik olmadığını söyleyebiliriz. Hamilton'ın sanat anlayışı ve Pop Sanat'ın genel sanat tavrına bakacak olursak Pop Sanat'ın tüketim dünyasının karşısında daha izlenimci bir anlayışta varolduğunu söylemek mümkündür.

1940'ların filizlenen tüketici kültürünü ve 1950'lerde şekillenen temel özelliklerini üç temel madde de sıralayabiliriz. Bunlardan birincisi savaş ve savaş sonrası kemer sıkma politikalarının neden olması. İkincisi Amerikan otomobil endüstrisi ve onun sözde lüks stil tarafından yansıtılan lüks yaşam görüntüsü. Üçüncüsü de, yeni dünyanın gelişen ekonomisi ile ev aletlerinde yaşanan bolluk ve banliyö yaşamı ile ilişkili ideal bir yerli yaşam tarzı görüntüsünün oluşmasıdır. Tüm bunlara ek olarak, Hollywood filmi ve yıldız sisteminin hayal dünyasını da söylemek mümkündür. Hollywood'un kara film ve suç filmlerinde yansıtılan ölümün koyu düşlemleri vardır, şöyle ki bu dönemde belli belirsiz cinsel hazların ağır bastığı dönemin mülayim tüketici kültürü şiddet ve cinsellikle beslenmektedir. Bu bağlamda kültürel bir fenomen olarak, öncelikle Amerika merkezli, Amerikan malları ve eğlencesi ile dış pazarlara nüfuz etme yolu olsa da, yakında zamanda geniş bir alanda uluslararası paralar kazanmasına neden olmuştur. Ayrıca Amerika dışında işleyen görüntü oyunlarının seviyesi de, 1950'lerde Batı Avrupa ve İngiltere'de henüz Amerikan seviyelerine ulaşmış değildir. Kitle ve tüketim kültürü sanatı tarafından oluşturulan düşlemlerin belittiğimiz üç temel madde ile endişeli görüntülerinin çoğaltılması ve projelendirilebilmesi sayesinde, Hamilton tüm olanlara pasif bir şekilde direnmektense, yeni kültürel ekonomide sessiz

kalmayı tercih ettiği gör÷lmektedir. Hamilton'ın sanatını bu bağlamda ticari kaygılardan çok toplumsal duyarlılıklara dayandırmaktadır diyebiliriz (Potts, 2012:302-303). Kesinlikle Hamilton'un sanatı, Warhol'un yaptığı işlerin bariz cazibesi ile ilgilenmekten çok ekonomi ve toplumsal duyarlılıklarından yakından takip etmesiyle birlikte doğduğu için Warhol'un sanatından çok daha etkili olmaktadır. Hamilton'nın sanatı açıktan açığa kritik bir sanat değildi, ancak tamamen de pasif değildi. Tutku ile oluşturulan merak uyandıran ayrılma ve şaşkınlık yaratan kombinasyonları, sanatçının kullandığı reklam adamı imajını çok yönlü olarak farklılaştırmıştır. Hamilton, reklam endüstrisi tarafından üretilen mitler ve düşlemlerin gülünç ve yersiz olmasının yanı sıra zorlayıcı olduğunu da düşündüren bir sanatçı olmuştur. Belki de Hamilton'nın keskin yerici tarzı yerine, eserlerindeki anlamlı durgun bir incelikte çalışması, eserlerini büyük, komik ve gerçekçi kılmaktadır. O'nun eserlerinde görünüşte var olan açık, rahat olan yaklaşımlarını keskinleştirerek uygulaması, görüntüleri seçerken ki becerisinin ne kadar önemli seviye olduğunu göstermektedir. Hamilton eserlerine bu noktada sadece farklı bir yansıtma vermedi aynı zamanda çalışmalarında, kitle kültürü ile birlikte rengarenk bir bakış yarattı, bunu yaparken de ticaretin hangi düşlemlerinde tutarsızlıkların olduğunu da çalışmalarına yansıtmayı başarmıştır (Potts, 2012: 304).

3.3. Richard Hamilton'nın Eserleri

Endüstri ve kitle kültürü toplumunun sanatı olan Pop Sanat, Richard Hamilton' a göre şu özelliklere sahiptir; “Popülerdir (kitleler için tasarlanmıştır), Geçicidir (kısa vadeli bir çözümdür), Harcanabilir (hemen unutulur), Ucuzdur, Seri Üretilmiştir, Gençtir (hedef kitlesi gençliktir), Esprilidir, Seksidir, Numaracıdır, Gösterişlidir, Ticaretin büyüğüdür” (Antmen, 2009: 159).

Pop Sanatçıların, özellikle Hamilton'nın Pop Sanat anlayışını bu şekilde değerlendirmesi, halkı derinden etkilemiş olan kitle kültürünü basite aldıkları düşün÷lmemelidir. Aksine, özellikle Hamilton'ın eserleri her zaman için ironik bir yapıya sahip olmuştur. Eleştirmen David Sylvester'ın bu konudaki gözlemleri, Hamilton'ın üslubunun ne kadar farklı ve özel olduğunu açıklamaktadır. “*Hamilton hiçbir zaman ne denli satirik ve konunun ne denli ayırında olduğunu açık etmez; işte bu belirsizlik mesajın bir özelliğidir*” (Güçhan, 2003: 29).

Hamilton, 1930’lu yılların toplumsal gerçekçi sanatçıları gibi kent kültürünün çirkinliklerini ve çarpık yönlerini ortaya çıkaran tarzda eserler vermekten ziyade tavrını, üslubunu, kendilerini saran ve yaşam sürmüş oldukları dünyayı dikkatlice gözlemleyerek, izleyicinin, kitle iletişim araçlarının yaydığı imajların niteliğinin fark etmesini sağlayacak yönde eserlerini oluşturmaktadır. Bu imgeler, yalnızca sabun köpüğü gibi giden imge anlayışında verilmiş eserler olmadığı gibi, aynı zamanda bilinçaltımıza nüfuz ederek onları tekrar yorumlamamıza olanak sağlayacak nitelikte eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bilgiler ışığında, sanatçının önemli eserlerindeki sanat anlayışını irdelemek dönemin toplumsal yapısını ve sanat anlayışını incelememiz açısından son derece önem arz etmektedir.



Resim 3.57. Richard Hamilton, *Chrysler Firmasına Saygı*, 1957, yağlı boya, panel üzerine metal yapraklar ve kolaj, 122x80 cm. özel koleksiyon.

Hamilton’ın ilk resimlerinden olan, modern Amerikan reklam kaynaklarından alınan ve parçalı motifleri içererek, alaycı bir yorum ile sunduğu 1957’de sunduğu “*Hommage Şirketine Saygı*” eseri yer almaktadır. Sanatçının bu eserinde, 1950’lerin sonlarında ve 1960’ların başlarında üretilen iyi tasarlanmış tarz otomobiller ve yeni baştan çıkarıcı iç donanım da dahil olmak üzere, insan vücudu ile arasındaki ortak yaşamın mutlu vizyonlarını modern tüketici ekonomisinin ürünleri yer almaktadır (Potts, 2012: 299).

Hamilton’ın resim 3.57’de görülen çalışması, yirminci yüzyılın Pop Sanat anlayışındaki meta ve tasarım nesnesi haline dönüşen otomobilin merak ve ilgi uyandırmasına neden olan ilk çalışmaları arasında yer almaktadır. Eserlerinde kullanmış olduğu simgeleri ve konularını birçok alandan edinerek eserler veren sanatçı bir bakıma

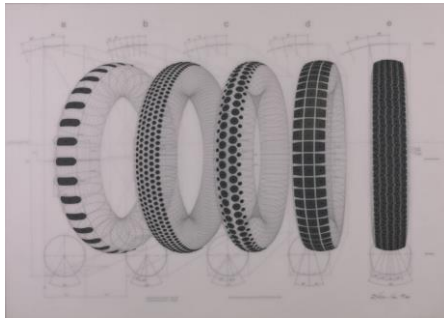
bütün tüketim mallarının üslupsal diline de katkıda bulunmaktadır. Burada ana öge olarak “Chrysler’ın Plymouthve Imperial” reklamlarından ayrıntılar alarak, “*General Motors*” malzemesi ile araç sunum tekniklerini bir araya getirilerek analiz edilmiş olduğu bir çalışma görülmektedir. Hamilton resim 3.57’de görmüş olduğumuz çalışmasında, yüzyıl ortasında kullanmış olduğu otomobil görselini o kadar benimsemiştir ki adeta onun hareketlerinin taklitçisi olmuştur. Arabayı bu derece deforme eden sanatçı bir anlamda arabaya karşı olan fetiş mantığını alaya vurmaya yöneltmiştir diyebiliriz. Bu da önde yeni Chrysler ve arkasında reklamlarda sıklıkla görülen seks ikonlarına dönüşmüş şov kızını dudak, göğüs, vücut kısmında arka tarafa atmış olduğu gölge şeklinde belirsiz ama anlaşılır kadın figürünü kullanarak üretimin belirsizleştiği cinsel ayrıntılara dönüştürmeyi başarmış olan sanatçı, sunulan bütün parçanın kırılmalarının teşhirini bu şekilde sağlamaya çalışmıştır demek mümkündür.

Hamilton ana figürlerden biri olan kadının göğüslerinde yer alan araba farları bir araya gelerek sadece benzerlik kurma yoluyla vücut parçalarını arabayla birleştirmekle kalmadığı gibi, bunu yaparken de araba ve bedenin parçalarını erotik bir güçle kuşatan bir yolla değiş tokuş ederken meta fetişizmiyle cinsel fetişizmin birleşerek zıtlıklarını yitirdiği bir durum birarada gösterir. Belki de bu fetişizmlerin birleşmesi bu an için tarihsel olarak yenidir. Sürrealizm ‘de öngörülmüş olsa da, fetişizmin bu algısı onu aşırı ama açıklayıcı bir biçimle eyleme vuran POP’ta tabanını bulmuştur.

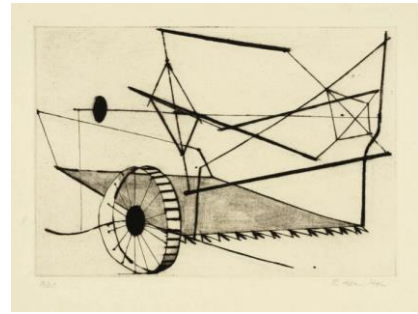
Resmin öne çıkan özelliklerinden en önemlisi kompozisyon niteliği taşıyan bir kurgunun sanatçı tarafından düşünülmüş olmasıdır. Kendi deyimiyle ‘kuşe kağıt dergilerden derlenmiş temalardan-araba, kadın, galerilerin çeşitli görselleri-bir toplamadır. Arabanın parçalanmış şasesi gösterilmek üzere ters çevrilmiştir. Dikiz aynası ve tamponu ön kısım olarak, soğutucu ve çamurluğu arka kısım olarak görülmektedir. Sanatçının fetişist bir biçimde ve kendine özgü bir şekilde yerleştirmiş olduğu bu parçalar soyutlamayla yumuşatılmıştır. Foster’e göre, “eğer kadın resimdeki otomobili okşuyorsa, Hamilton da resmindeki görüntüyü okşuyordur” (Foster, 2010: 4-5). Bu benzetme aslında tamamıyla fetişist bir bakış açısıyla yapılmış bir benzetmedir. Sanatçı aslında burada otomobili kadın vücudunun özelliklerini taşımaya öykündüğü bir benzetme içine girerek, kadın vücuduyla otomobil parçalarını adeta birbiriyle özdeşleştirmesini örneklemeye çalışmıştır. Ayrıca kadının araca karşı duyduğu sevgiyi, iki metayı birleştirerek dile getirmeyi başarmış olan sanatçı, adeta kadını aracın ta kendisi yaparak ve onu bir anlamda nesnelleştirerek itibarsızlaştırmıştır şeklinde

yorumlayabiliriz. “Chrysler Firmasına Saygı” eseri aslında dergilerdeki temalardan türetilen bir derlemedir. Ana motif olan taşıt, sunum teknikleri ile bir antoloji halinde adeta birbirinden ayrılmaktadır. Örneğin sanatçı burada arabanın, parlak malzemesi ile krom yapısını odaklamaya çalışmaktadır. Parçalar Chrysler’in Plymouth reklamlarından alınmaktadır. Eserde, bazı General Motors malzemeleri ve biraz Pontiac araba markasının parçaları vardır. Sanatçı, “Bu benim seks sembolüm” diyerek sıklıkla reklamlarda görülen araçlar için sevgi göstergesinde bulunmuştur. Sanatçı, eserde görülen zarif formlu sütyen diyagramı ve sınırlandırılmış dudak ile arabaya olan sevgi gösterisini bu şekilde göstererek kanıtlamıştır (Highmore, 2007: 724). Tüm teknik detaylar için, resmin belirgin görünümdeki ısrarlılığının seyrekliğinden kurtulmuştur.

Buradaki kullanılan her şey sunum için aracılık etmektedir. Hamilton, bu çalışması için “temel motif, taşıt, sunum tekniklerinin derlemesinin içine girdiği bir çalışmadır” diyerek ve canlı renklerin ve parlak kromun baskıya uyarlamalarını parlatarak çalışmasına siyah bir çizgi ile resmi çerçevelemiştir (Foster, 2010: 6). Tüm imgelerin birbirine bu kadar uyumlu bir şekilde dönüştürülerek resme yerleştirilmiş olması, çalışmada görmüş olduğumuz mekan algısının bir bakıma dönüştürülür kılınmasına ve ön planda vurgulanmak istenen arabanın içinde eriyip kaybolmasına neden olmaktadır. Böylece sanatçının bu eserinde izleyiciye görünür kılınan araba, kadın ve mekan imgelerinin bir araya gelmesiyle bütünlük kazanmıştır.



Resim 3.58. Richard Hamilton, *Boyutsal veri*, 1972, kağıt ve karton üzerine hazırlanmış mürekkep silikon kalıp serigrafisi, 60x85 cm., Tate Galerisi, Londra.



Resim 3.59. Richard Hamilton, *Biçerdöver*, 1949, kağıt üzerine gravür, 17.1x24.7cm. desteği 28x38.5cm., Tate Galerisi, Londra.

Richard Hamilton, perspektif ve teknik resim konusunda da başarılı eserler vermiştir. Resim 3.58’de görülen lastik çizim çalışmaları dikkate değer ölçüde önem arz etse de bu alanda 20-25 arası eser vermiştir. Hamilton’ın teknik konuda göstermiş olduğu çizimlerin konusu genellikle lastik ve basit formların oluşturmuş olduğu tarımsal

makinelerin çizilmiş serileri ile sınırlı kalmıştır. Teknik resim alanındaki ilk çizimlerine, bir hasat makinesinin mekanik çizimlerini test ederek başlamıştır. Resim 3.59’da görülen “Reaper” serisi bu çalışmalarından birisidir. Sanatçının teknik resim alanında bu çalışmaları yapmasının amacı, teknik kaynakları araştırmaya başlayarak tarımsal makinenin basit formlarını oluşturmaya çalışması olarak değerlendirilebiliriz. Hamilton Slade Okulu’nun kendisine sunduğu malzeme olanakları ile de çalışmalarına hız kazandırmış ve şekillendirmiştir.

Rühl’e göre, *Biçerdöver* “Reaper” serisi Hamilton’un eşsiz grafik yeteneğinin ilk gösterimini sağlar ve bir grafiker olarak görev yaptığı gelişimi hakkında da çok şey anlatmaktadır (Rühl, 1988: 66). Hamilton, basit kompozisyonlu tarım ekipmanlarından oluşan bu çalışmaların, doğrusal yapısı arasındaki uyumu ile bir denge sağlayarak geometrik şekli ve yüzey dokusuyla birlikte arkaik (klasik dönem öncesinde kalan) bir parça olarak tasvir edilmesini sağlamıştır. Hamilton *Biçerdöver* serisinde çeşitli şekillerde, ele aldığı konuları canlandırarak, gravür tekniği ile eserini büyük yüzeye bastırmıştır. Böylece resim oluşturulan dokular canlandırmış olduğu konular ile bir araya gelerek teknik bir dizi meydana getirmiştir. Hamilton tüm bu teknik uygulamaları *Biçerdöver* serisi ile olgusal, soyut, stilize ve açıklayıcı bir şekilde göstermektedir (Rühl, 1988: 67). Bu tamamlayıcı doğrusal ton etkileri, yan yana gelerek kendilerini basit görüntülerin sunumuna ağırlık kazandırmış ve böylece ışık-gölge sanatındaki etkileşimi de meydana getirmiştir. Sanatçının *Biçerdöver* serisinde görülen kompozisyon yapıları görüntüde her zaman doğru bir şekilde çerçeveyi doldurarak, statik ve dinamik yapılar arasında değişmektedir (Rühl, 1988: 68).



Resim 3.60. Richard Hamilton, *Kül Tablası*, Sırlı cam, 3.4x12x13.5 cm., MACBA Vakfı, Barselona, İspanya.



Resim 3.61. Richard Hamilton, *Şişe*, 1999-2011, cam üzeri kağıt dijital baskı, özel koleksiyon.

Soyut Ekspresyonizmin resim sanatına kazandırmış olduğu en önemli yeniliklerinden biri, basitleştirilmiş ve genelde merkezîleştirilmiş kompozisyon

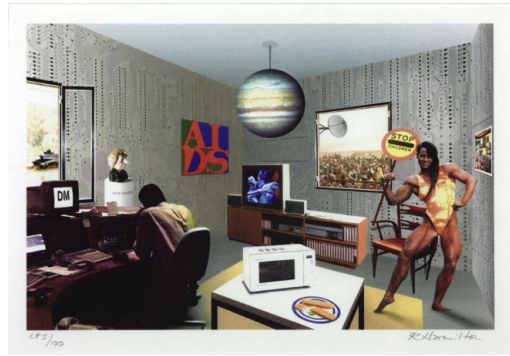
oluşturma özelliği, Pop sanatçıların da kabul gördüğü bir özellik olarak karışımıza çıkmaktadır. Pop Sanatçıların kaygıları kompozisyonlarla sınırlı kalmadığı gibi buna bağlı olarak başka konulara doğru kayma eğilimi de göstermiştir. Hemen tanınabilir objeleri resmetmeler de, bu malzemeleri daha özel ve nitelikli bir biçimde sunmak onların kaygılarından biri haline gelmiştir. Hamilton'ın sanat anlayışında ve eserlerinde sıklıkla karşılaştığımız bu özellikler bir bakıma toplumun farklılaşan değer yargılarına yönelik sanatsal bir inancı yansıtmaya çabası içerisinde olduğunu göstermektedir.

Bu bağlamda Richard Hamilton'a göre imge algısı, genellikle Marcel Duchamp gibi hazır nesneleri hatta Jasper Johns'un "Bayraklar" serisi gibi ikonları bulunan nesneler olarak tanımlamaktadır. Hamilton ve diğer pop ressamlarının bu anlamdaki genel algısı, görüntüleri boyayla tuval üstünde materyal üstünde yeniden yaratmalarının yanında, onların sunulma biçimlerinin görsel dilini de inceleyerek bir bütün halinde izleyiciye sunulması olmuştur (Smith, 1994: 260).

Resim 3.60 ve resim 3.61'ya bakıldığında sanatçının kül tablası ve cam şişe üzerinde kendi adını taşıyan etiketi bastırarak kullandığı görülmektedir. Sanatçının sanat anlayışında karşılaştığımız, mesaj iletme ve estetik kaygılarına ek olarak eseri sunuma hazırlama anlamında da kaygılarının var olduğunu bu eserlerle bizlere göstermektedir. Çalışmada kullanılan materyalin kendine ait özellikler taşıması ile beraberinde gündelik yaşamdan izler taşıması, Pop Sanat'ı adına verilebilecek en uygun endüstriyel ürün çalışmasıdır. Hamilton, burada kitle iletişim araçlarını ustaca kullandığı gibi reklam unsurlarını da başarı ile kullanmaktan geri kalmamaktadır.



Resim 3.62. Richard Hamilton, *İç Dünya*, 1965, serigrafi baskı ve kolaj tekniği, 49.1 x 63.8 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.



Resim 3.63. Richard Hamilton, *Sadece Bugünün Evlerini Farklı Kılan Nedir*, 1992, kağıt üzerine dijital kolaj, 17,6x26,7 cm., Tate Galerisi, Londra.

Hamilton'ın bilinen kolaj çalışmalarından "*Interiors*" serisi 1964-65 yıllarında yapmış olduğu çalışmalarındandır. Fotoğrafları sadece bir konunun ana hatlarını belirleyerek kesip almış olduğu gazete dergi parçalarından bir araya getirerek hazırlamaya çalışan sanatçının, herkesin yapabileceği "kes yapıştır" "pastiche and colage" tekniğini kullanması yine bilinçli bir tercih olduğu gibi, aynı zamanda topluma bu anlamda yöneltmiş olduğu bir mesajdır. Resim 3.62'de gördüğümüz çalışma materyal olarak, geniş dizelere veya bakış açılarına sahip bir çalışma olarak görünmese de ustaca entegre edilmiş resim düzlemi ile çalışmayı gayet anlaşılır bir hale getirmiştir. Bu çalışmada ilk olarak dikkatimizi çeken fotoğraf ve resim parçalarının örneklerinin bir arada kullanılmasıdır. Sanatçının çalışmasında dönemin modası olan eşyalara yer verdiği görülmektedir. Kitle iletişim materyallerinin en popüler ögesi ve Pop Sanat'ın önemli simgesi olan televizyon o güne ait bir program ile açık vaziyette çalışmanın arka perspektifinde yer almıştır. Çalışma dikkatle incelendiğinde görülecektir ki, ön tarafta duran masa üzerinde evrak ve dosya gibi benzer materyallerin bir arada toplanması ile bir çalışma masasına benzetilebilir. Sanatçı arka tarafta bulunan vazoların altında bulunan kitaplık ile sanki çalışma odası hissini izleyiciye vermektedir. Bu çalışmadaki en önemli imge yine ön taraftaki merkeze yerleştirilmiş olan kadın figürüdür. Erkek bakış açısıyla Hamilton'ın gözünde mekeze yerleştirilen kadın figürü ile onları donatan nesneleri yeniden görünür hale getirmeyi amaçlamıştır. Sanatçının kadını donuk bir şekilde adeta vitrin mankeni gibi kullanmış olması, günlük hayatta kullanılan nesneleri bir araya getirip Pop Sanat'ının konusunu oluşturan sanatçı için aslında kadını adeta bir metaymışcasına sıradanlaştırmasına hatta nesnelleştirmesine neden olmaktadır.

Resim 3.63'te gördüğümüz çalışmada sanatçı, dönemin batı dünyasındaki modern bir evin içinde olması gerekenleri kısaca gözler önüne sermektedir. Çalışma masası, televizyon ünitesi, masa, mikrodalga, birkaç atıştırma, bilgisayar, telefon, kadın ve erkek modern yaşamın göstergeleriyle donanmış bu evin içinde adeta Pop Sanat'ın sembolü haline dönüşmüş televizyonda izlenen film uzay sahnesini canlandırmaktadır. Çalışmalarında bu sahneye yer vermiş olan sanatçının, o dönemin uzay çalışmalarına gönderme yapmış olduğu anlaşılmaktadır.

Hamilton'ın genel olarak çalışmalarında batı dünyasının yaşamını yansıtmalarının yanında bu çalışmasıyla da dünyada gerçekleşen olaylara kayıtsız kalmadığını göstermektedir. Sanatçının eserlerini bu denli farklı ve özel kılan en önemli

özelliklerinden bir tanesi de budur. Televizyonun hemen üzerinde duvarda duran tablo Somali’de yaşanan açlığa dikkat çekmektedir. Sol tarafta yine Irak’ın Kuveyt’i işgal etmesiyle başlayan kriz ile ABD liderliğinde, otuz yedi ülkenin dahil olduğu Irak’a karşı düzenlenen harekate gönderme yapmıştır. Sanatçının masanın arkasına yerleştirilmiş olduğu pencerenin kullanım tekniği ikinci defa karşımıza çıkmaktadır (bkz. resim 2.24) ve diğer duvarda kendi kolaj çalışmasını asarak çalışmasına tekrar yer vermesi son derece ironiktir. Tüm çalışmanın genelinde o tarihte var olan evrensel anlamda tüm sorunlara dikkat çekmek için yer verdiği konuların içinde kendi çalışmasına yer vermesi, bir bakıma sanatçının da evrensel bir sanatçı olduğunun göstergesi şeklinde yorumlamak mümkündür.

Çalışmada ön tarafta yer alan kadının vücudunu gelişmiş olarak yerleştirmesi, kadının o dönemdeki gücünü gözler önüne sermektedir. O dönemde kadının sürekli cinsel sembol olarak kullanılmasından çok, artık güçlü bir yapıya sahip olduğunu göstermek için sembolize edildiği şekilde ifade edebiliriz. Kadının elinde tutmuş olduğu “*Stop Childeren*” kelimesi, okul önünde çocukları trafikten koruyan polislerin kullanmış olduğu tabelanın abartılı bir şekilde kullanılmış halidir. Her ne kadar sanatçı kadının gücünü sembolize etmek için kaslı bir şekilde göstermiş olsa da toplum tarafından kadına yüklenmiş misyonu oynamaya devam etmektedir denebilir. Sanatçı erkeğin çalışması ve kadının evde çocuk bakması gibi misyonları direkt olmasa da dolaylı olarak vermiştir. 1950’li yıllarda yaşanan olaylar, özellikle savaşın yaratmış olduğu ekonomik ve toplumsal yaşanan sıkıntılar, bir bakıma kadın sorununun sınıfsal içeriğinden çok özgürlük sorunsalı olarak karşımıza çıkmasına neden olmuştur. Özellikle Batının kültürel ve siyasal ortamında gelişme gösteren bu paradigma, toplumsal düzeyde büyük etki oluşmasına yol açtığı gibi birçok sanatçının eserlerine de konu olmuştur. Toplumsal konuların yoğun olarak karşımıza çıktığı bu çalışmada sanatçı AIDS’e dikkat çekmek için yine duvarına onu anımsatan bir çerçeve asmıştır. Yine sırtı dönük erkeğin hemen yanında Amerikalı heykeltıraş ve ressam Jeffrey “Jeff” Koons’un (d. 21 Ocak 1955-...) sembolik bir heykelciği yer almaktadır.

Tyler’e göre Hamilton’un eserlerindeki kaygısı, kitle iletişim araçlarının anlam bilimi (semantik, dil biliminin alt bilimi), eklektizm (kolaj) ile görsel bir sunum hazırlayarak görsel okur olan izleyici tarafından kolayca algılanan eserler üretmektir (Tyler, 2011: 11).

Hamilton “Günüümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?” konulu kolaj çalışmasındaki gibi, birçok konuyu da bu bağlamda bir arada işlemiştir. Bir taraftan açlık var iken bir taraftan savaşın varlığını, bir taraftan bilimsel çalışmaların varlığını ve kadının toplumsal yerini dile getirdiği gibi, bir taraftan da sürekli gelişip büyüyen dünyanın küreselliğinden ve aynı zaman diliminde meydana gelen olaylardan bahsetmektedir. Bunu da tavana duvara asmış olduğu disko topu ile sembolize etmiştir. Öyle ki, yerleştirmiş olduğu bu dünya ve renklerin birbirine karışarak kullanılmasını 1970’lerin sonunda görülmeye başlayan Ozon tabakasının delinmesine bir gönderme olarak yorumlayabiliriz. Modern yaşamın kolaylığını bize sunan bir diğer materyal olan mikrodalga fırın ve kitle iletişim araçları sanatçının eserinde yerini almıştır. Ayrıca hazır tüketim malzemesi olarak da bisküvi parçalarını eklediği görülmektedir.



Resim 3.64. Richard Hamilton, *Nora Barnacle*, 1988, Gravür Baskı, 13.5 x 7.0 cm., Alan Cristea Galerisi, Londra.



Resim 3.65. Richard Hamilton, *She*, 1959-60, kağıt üzerine serigrafi, 38.4x28 cm., Tate Galerisi, Londra.

Richard Hamilton, mürekkep yardımı ile iyice ıslatılmış kağıda fırça kullanılarak resim yapma tekniği olan “lavi tekniğini” kullanarak, siyah beyaz renklerle insan anatomisini kusursuzca işlemiş olduğu bir grup çalışması mevcuttur. Hamilton bu tekniği kullanarak yapmış olduğu çalışmalarda, yine gündelik hayatlar ve sıradan insanları resimlerine konu yapmıştır. Kimi zaman ünlü bir kadın figürünü, kimi zaman lokantada yemek yiyen sıradan insanları kimi zaman da yaşlı insanları resimlerine işlemiştir. Resim 3.64’da görülen eser, Nora Barnacle’in poz verirken yapılmış çalışması görünmektedir. Nora Barnacle, yirminci yüzyılın en önemli İrlandalı

yazarlarından “Ulysses” ve Finnegans Wake yapıtlarının da sahibi olan James Joyce’un eşidir.

Kitlesel medyanın etkisiyle meydana gelmiş ürünler ve günlük tüketim nesneleri Pop Sanat için çok önemli olmuştur. Hamilton’ın resim 3.65’te görmüş olduğumuz O *She* isimli çalışması bu konuda izleyiciye ışık tutmaktadır. Hamilton’ın bu çalışmada buzdolabı, tost makinesi gibi nesneler ile kadın figürünü bir araya getirerek sanki bu nesneleri kadın figürü ile özdeşleştirmiştir. Tost makinesinin üzerindeki noktalama hareketleri ile sanatçı sanki tost makinesinin çalışma prensibini teknik olarak anlatmaya çalışmıştır. Teknik bir ressam olan Hamilton’ın bu eserinde bu ayrıntı dikkat çekici niteliktedir. Yine buzdolabının kapağı önünde duran nota şeklinde yerleştirmiş olduğu sayfalar ve müzik aleti dönemin müzik kültürüne ve sanatçının müziğe verdiği önemin göstergesidir. Sanatçının buzdolabı ve dişi organları grafik kestirme kullanımının kısaltmalarını yeni tost ekmeği yörüngesini göstermek için kullanması, grafiksel anlamda önemli bir referans olarak görülmektedir. Hamilton çalışmalarında görsel teşbih oluştururken, resimlerinde görünen kısmen küstah, yüzeysel ve esprili tavrının belirgin bir biçimde hissedilmesi, sanatçının eserlerinde kullanmış olduğu vücut parçalarını ve makine elemanlarını daha az iyimser kılmaktan uzaklaşmaktadır. Sanatçının “*She*” eserinde, örneğin bütünü içine almış olduğu parçalar ve sadece bir araba işleme far ve çamurluk gibi yapmış olduğu uygulamaları, sadece seyrek görünür bir şekilde uygulamakla kalmayıp, aynı zamanda iş üreten geniş bir yelpazede kaynak materyaller ile birleşme yapmamızı sağlamaktadır (Highmore, 2007: 725-726).



Resim 3.66. Richard Hamilton, *Benim Marilyn'im*, 1965, serigrafı baskı ve kolaj tekniği, 51.5 x 63.3 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.



Resim 3.67. Richard Hamilton, *Bir Posta Kartı - Anne İçin (S.M.S.I.)*, 1969, kağıt üzeri dijital baskı, özel koleksiyon.

Resim 3.66’da görülen Benim Marilyn’im “*My Marilyn*” adlı çalışma serigrafî tekniği kullanarak yapılmış bir kolaj çalışmasıdır. Sanatçı bu eserinde, her fotoğrafı çerçeve içine alarak sanatçının aynı çalışmasını farklı açılardan tekrar tekrar kullanmıştır ki, Marilyn adeta iki boyuttan kurtulmuş üç boyuta yaklaştırmaya başlamıştır. Marilyn’in fotoğrafı George Barris tarafından çekilmiş bir fotoğraftır. Hamilton, sanatçının bu fotoğrafını tekrar olarak kullansa da kullanmış olduğu tekniklerle çalışmayı yeniden yorumlayarak fotoğrafı kendisine mal etmiştir. Marilyn’in Monroe’nin ölümünden sonra yayınlanan resim, iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Yıldız, çalışma yayımlanmadan önce çalışmasını görmek istemiştir. Hamilton, bu çalışmasında Monroe’nun saldırganlık içinde yapmış olduğu birleştirmeleri sonucunda fotoğraflarını bir araya getirmiştir. Sürekli fiziksel bir hareket içinde olması ve çocuksu bir masumiyetin yanında bir narsizim getirmiştir denilebilir. Hamilton’ın Monroe’nun ölümünden üç yıl sonra yayınlamış olduğu bu çalışma aynı zamanda önceki çalışmalarının aksine birleştirici bir bakış açısı kazanmasına neden olmuştur. Arkadan gelen ve kim olduğu belli olmayan adamın boş bir sahilde görünmesi ironiktir. Fotoğraflar doğal olsa da sanki bir mizansen hissi uyandırmaktadır. Haç veya çarpı işareti olarak görünen işaretler artık Marilyn’in hayatta olmayışının bir sembolüdür. Hamilton aynı teknikle dünyaca tanınmış müzik gruplarından olan Beatles’in kişisel kolajlarına yer vermiştir.

Resim 3.67’de görülen kartpostal çalışması, İngiltere’nin “*Whitley*” Koyun’da çekilen bir fotoğraftır. Görüntünün çeşitli varyasyonları farklı büyüklükte serigrafî tekniği ile pozlanarak, *StuInternational*’ın Mart 1969 sayısı iç kapağı için Hamilton tarafından hazırlanmıştır. Görünen kalabalık rastgele yakalanmış olan bir topluluğu resmetmektedir. Görünen kalabalıkta, kalabalığın giderek deforme edilerek azalması sanatçının başarılı bir şekilde soyutlama yöntemini uygulaması ile ortaya çıkmıştır. Hamilton bu çalışmasında, toplumları bireylerin temsil ettiğini, çok fazla olan kalabalıkların bir kitle oluşturarak dikkat çektiğini göstermektedir. Hamilton burada perspektif kurallarını alt üst ederek göstermiş olduğu gerçeküstücü yaklaşımla, klişeleşmiş imgeleri ince zekasıyla bir araya getirmiş ve izleyiciye sunmuştur.



Resim 3.68. Richard Hamilton, *Erkek Giyim ve Aksesuarı, Gelecek Trendler Hakkında (A) Birlikte Yıldızları Keşfedelim*, 1960, ahşap üzerine yağlı boya, 61x81.3 cm., Tate Galerisi, Londra.



Resim 3.69. Richard Hamilton, *Erkek Giyim ve Aksesuarı, Gelecek Trendler Hakkında (B)* 1962, kağıt üzerine karışık teknik, 38.4 x 49 cm., Tate Galerisi, Londra.

Hamilton'ın eserlerinde kullanmış olduğu imgeler, her yerde insanların karşısına çıkan imgeler olmasının yanında sanat olarak büyük değer görmektedir. Hamilton'ın piyasaya sürülen ürünleri tanıtmak amacıyla meydana getirmiş olduğu eserler de görülmektedir. Bu eserler her ne kadar reklam ve materyalist işler olarak görülse de patronundan, halkla ilişkiler uzmanına, fotoğraf yönetmeninden tasarımcıya kadar bu sektörde yer alan herkes, yaratılan imgelerin insanların dikkatini çekebilmesi için büyük bir gayret göstererek sanat çerçevesinde değerlendirilmesi gereken eserler olmuşlardır. Gerek elle yapılan gerekse fotoğraf yoluyla oluşturulan bu eserler son derece kolay algılandığı gibi, gösterişli, estetik ve ucuz olarak görülmektedir. Sonunda da bu eserler film ve müzik dünyasının yıldızlarını ve önemli siyasetçilerini sevilen bir içecek veya araba markasıyla bir araya getirdiğinde vitrinden taşarak iş yerlerine ve evlere girmeyi başarmışlardır (Yılmaz, 2006: 180). Pop Sanat'ın en önemli özelliği olan her evin içine girerek kitle kültürü etkisi yaratma olgusu burada karşımıza yeniden çıkmaktadır. Tıpkı Richard Hamilton'ın resim 3.68'de görmüş olduğumuz çalışmasında olduğu gibi, erkek giyim ve aksesuarlarıyla gelen eğilimleri hakkında doğru bir açıklama ve birlikte "*Erkek Giyim ve Aksesuarı, Gelecek Trendler Hakkında (A) Birlikte Yıldızları Keşfedelim*" isimli çalışmada ahşap üzerine boyama ve kolaj tekniği ile John F. Kennedy'nin fotoğrafı karışık teknik kullanılarak bir araya getirilmiştir. Uzaya gitme yarışının en yoğun yaşandığı dönemlerde sanatçı, 1961 yılında erkek olmak, moda ve teknoloji gibi konuları bir araya getirmeyi başarmıştır. Hamilton bu çalışması ile şiirsel bir güç olarak değindiği bu konulara eleştirel ve analitik araştırma niyeti içine girmiştir. Özellikle

Kennedy'nin hemen önünde duran parça önemli bir araba markasının dikiz aynasını sembolize etmektedir. Ayrıca yıldız şeklinde yerleştirmiş olduğu parça ise, Amerikan filmlerinde polislerin kıyafetlerindeki şerif rozetlerini anımsatır niteliktedir. Kafasının hemen yanındaki kırmızı beyine benzer organ ise Kennedy'in kafasının bu araba markasında olduğunu vurgulamak için olabileceği gibi suikasta kurban giden Kennedy'nin ölümünü vurgulamak için kullanmışta olabilir. Yine dönemin pop sembolleri haline gelen hoparlörleri, Sanatçı eserlerinin bir köşesinde kullanmıştır.

Sanatçı, yirminci yüzyılın kentsel yaşamında kitle kültüründe önemli ölçüde tanınmış insanların da potansiyel bir tüketici olduğunu vurgulamıştır. Yine dönemin popüler oyunlarını eserlerine taşıyan Hamilton, yalnız erkek temalı çalışmalara da yer vermiştir. Araba, ip atlama, beysbol forması, yine erkeklerin ilgi alanlarını oluşturacak konulara sanatçı eserlerinde yer vermiştir (resim 3.69). Aslında bu bağlamda sanatçının eserlerini incelediğimizde tüm bu çalışmada kullanılan materyallerin bir bakıma doğru yaşam tarzını topluma aşılama çabası götüğü görülmektedir. Doğru yaşam tarzı ile “Amerikan Rüyası” dediğimiz yaşam tarzından söz etmektedir. İdeal insan prototipini de eserlerinde, spor yapan erkek ya da kadın ayırt etmeksizin düzgün bir fiziğe sahip, güzel evlerde oturan, sağlıklı bir yaşam süren, teknolojik gelişmelere ve araştırmalara açık, kendini geliştiren, sürekli yenileyen bireyler olarak göstermeye özen göstermiştir.



Resim 3.70. Richard Hamilton, *Savaş Oyunları*, 1990-92, tuval üzeri, dijital baskı, 200x200 cm., özel koleksiyon.

Sanatçının 3.70'te görmüş olduğumuz çalışması malzeme konusu olarak geniş bir yelpazeye açılmış olsa da onu önemli kılan asıl şey, kitle iletişim ve haberleşme teknolojilerindeki gelişmelerdir.

Kitlesel iletişim Araçları (Mass Media) kavramı, modern teknoloji ve endüstriyel gelişmelerin üretmekte olduğu tüketim nosyonunu ve eğlence, bilişim ve bilgi-iletişim ile bilinçlilik gibi kültürel sosyo-dinamiklerin temel öğelerini içeren, çok boyutlu bir kavramdır. Bu nedenle Kitlesel Medya bir anlamda kültürün itici güçleri sayılırlar. Her türlü iletişimin kilit noktalarını barındıran medyaya sahip olmayan bir toplumda hiçbir şeyin doğru dürüst çalışmadığı görülmektedir. Kitle medyası bir bakıma sıradan insanı kendi kültüründen koparıp, ona popüler kültürü empoze etmeye çalışmaktadır. Evrenselleşmiş doğal olanı yapaya, doğal kültürü de yapay kültüre dönüştürmek amaçları içinde yer almaktadır. Medyanın bu alandaki başarısı teknolojik gelişmelerle doğru orantılıdır. Aslında kitlesel medya ne kadar teknik, ne kadar modern ve gelişmiş olursa başarıya ulaşma ihtimali de o ölçüde artar. Çağın gerektirdiği gelişmelerin dışında kalırsa, çağa ayak uyduramazsa, Kitlesel Medya'nın görevi de orada biter. O nedenle medya öncelikle kendi teknolojilerini yenilemek zorunda kalmıştır ki, bu da dönem sanatçılarının eserlerine yansımıştır (Tunç, 2003: 118).

Bu bağlamda resim 3.70'te görülen Hamilton'ın Savaş Oyunları (*War Games*) konulu eserine baktığımızda, kitle iletişim araçlarının temel kaynağı olan televizyon öğesinin sanatçının çalışmasının temelini oluşturduğu görülmektedir. Sanatçının eserinde çalışmış olduğu konu ile birlikte tüm resmin hem geniş bir perspektifte hem de görünenin arkasındaki mesajları ile eserlerinin çok yönlü değerlendirilmesi mümkün olmaktadır. Sanatçının televizyon ekranında göstermiş olduğu ülkeler 2 Ağustos - 28 Şubat 1991 tarihinde gerçekleşmiş Körfez Savaşı'na katılmış ülkelerdir. Sanatçı Körfez Savaşı'na katılan ülkeleri bayrakları ile simgeleştirmiştir. Özellikle ülkelerin kullandıkları savaş tanklarını bayraklarla bloklayarak farklı bir şekilde renklendiren sanatçı, Körfez Savaşı'nda Irak'ın Kuveyt'i işgalini daha büyük simgelerle ikonlaştırarak, bu işgale kuvvetli bir vurgu yapmıştır. Dönemin siyasi olaylarını eserlerine yansıtan sanatçı, kitle iletişim araçlarından televizyon ve gazeteyi bu çalışmasında ustaca kullanmıştır. Televizyonun altında kullandığı kan damlaları da savaşın kötü olduğunu sembolize etmek için kullanılmıştır. Hamilton tüm bunları

yaparken dönemin popüler markalarını da net bir şekilde eserlerine yerleştirmiş ve SONY marka televizyon, ses sistemi ve kasetleri bir arada kullanmıştır.



Resim 3.71. Richard Hamilton, *Hotel du Rhone Büyük Kartpostal*, 2005, tuval üzerine dijital baskı ve yağlı boya, 14.8 x 21 cm., Uluslararası Resim Galerisi, İngiltere, Londra.



Resim 3.72. Richard Hamilton, *Lobi*, 1984, karışık teknik, 58.4x42,9 cm., Metropolitan Müzesi, New York.

Resim 3.71’de görülen çalışma, eğitimi almış olduğu perspektif uygulamalarının yanında, kadın imgesini kolaj tekniğini kullanarak birden fazla bir üslupla bir araya getirdiği çalışmalarındandır. *Hotel du Rhone* (2005) isimli çalışma Balzac’ın kısa hikayesi olan “*Le Chef - d'oeuvre inconnu*” eserini ölümünden çok kısa bir süre önce yapan sanatçı çalışmasını üç bölümden oluşturmak istemiştir. Sanatçının “*Lobby*” isimli çalışması incelendiğinde (resim 3.72), aynı oteli farklı açılardan çalışmış olduğu görülecektir. Evli olan adamın sevgilisine duyduğu aşkı anlatmaya çalışan sanatçı, evde süpürge ile temizlik yaparak bekleyen eşe kadar bu eserde anlatılmaktadır. Bu iki eserdeki görmüş olduğumuz otellerin aynı olduğunu hissettiren ayrıntılar ise resim 3.71’de duvarda boydan boya yerleştirilmiş otelin görüntüsü ile resim 3.72’de görülen mekanın aynı oluşudur. Bu mekanların aynı olduğunu vurgulayan öğeler ise sanatçının duvara resim veya ayna olarak yansıttığı merdiven, vazodaki çiçek, mimaride gördüğümüz kolonların duruşu ve tabloların görüntüleridir. Ayrıca Hamilton evde bekleyen kadının profilini dönemin ideal fizik göstermektedir. 1600’lü yıllarda kaleme alınan bu eserde süpürge yine ikonlaştırılarak eski süpürgelerin yerini yirminci yüzyılın elektrikli süpürgeleri almıştır.

Bu bağlamda kadın imgesi Pop Sanat’ının başlıca konularından birisi olarak cinsellikle yüklenmiş, seyirlik bir nesne konumundadır. İdealize edilmiş kadın, çoğu

zaman sarışın, kırmızı dudaklı ve seksidir (Antmen, 2009: 162). Resim 3.71’de sevgiliye biçilen imaj tam olarak budur: Açık kumral saçlar ve kırmızı dudaklar. Evde bekleyen kadın ise tüm çıplaklığı ile karşımızda olsa da dağınık, bakımsız, özensiz saçlar ve kendisini eve, eşe adanmışlık dikkati çekmektedir.

Sanatçının eserlerindeki kadın olma halini siyasal, ekonomik ve kültürel açılardan değerlendirdiğimizde, kadının toplumsal yapı içerisinde insanlıktan, kadınlığa doğru ve özellikle de cinsiyetiyle ilgili bir soruna dönüşme evrimine girdiği görülmektedir. 1950’li yıllara gelindiğinde ve sanatçının eserlerindeki kadın modeline bakıldığında, küreselleşen dünya içinde rekabetin artması ile reklam temalarının en önemli sembolü olarak kullanmaya başladığı gözlemlenmiştir. İdealize edilmiş kadın, çalışan kadın, sanatçı olan kadın şeklinde bir çok rolü üzerine gömlek gibi giyer konuma gelmiştir. Hamilton tam bu noktada kadın temalı çalışmaları ve kadın için şunları dile getirmiştir:

Çağdaş kadın imajı sanata reklamcı tarafından monte edilmiştir.” 1950’lerde sanattaki kadın tarihi bir yanılgıdan ibarettir. Bize de yakın görüldüğü üzere giderden gelen koku (kanalizasyon gideri) şişirilmiş pembe bastonlu, aptal ve şehvet düşkünün gerçek sanattaki gerçek kadın imajından zaman ve mesafe olarak çok uzak. Reklamlarda her nasılsa kadın figürü gerçekten şehvet uyandırıcı görünüyor fakat aslında şehvet uyandırıcıyı oynuyor yani performans, zeka ve espri dolu. Kısacası mevcut aygıt reklamlarına göre kız aygıtın kurulması esnasında nazikçe sakarlık yapmalı ve kendisini insanların esasen alıştığı şekilde elbisesiyle, aksesuarlarıyla öne çıkarmalı. Cinsellik her yerde seri üretilmiş lüksün sembolize edilişinde, kadın etini çağrıştıran plastik ürünler ve pürüzsüz metal dokularla etkileşim halinde olmuştur (Hinds, Jr., 2009: 29).

Toplumda oluşan cinsiyet sorununu, yalnızca kadın bedeni olarak sınırlamayan sanatçı erkek bedenini de siyasal, ekonomik, ahlaki ve hatta sanatsal üretim alanlarında irdeleyen eserler vermiştir. Hamilton’ın yaptığı işi çok bilinçli bir şekilde yapmaya özen göstermiştir. Zira çalışmalarında zamanın geçerli bütün popüler ikonlarının listesini hazırlamış ve daha sonrasında onları metamorfik erotizm yani düşündüğü bir olguyu başka bir şekle dönüştürerek anlatma yolu ile bir araya getirmiştir. Doğru popüler görüntüleri dahil etme yönündeki bilinçli tavrıyla Hamilton dönemin en önemli Pop Sanatçıları arasında yerini almıştır.

3.4. Günümüz Evlerini Bu Denliçekici ve Farklı Kılan Nedir? Adlı Kolajın Pop Sanat Kavramında İrdelenmesi

Richard Hamilton, Pop Sanat'ı “[...] popüler, halk için üretilmiş, geçici, sürekliliğini korumayan, tüketilebilen, kolayca unutulabilen, ucuz imal edilen, büyük sayılarda üretilebilen, genç, esprili, zeki, seksapelli, göz boyayıcı, lükse düşkün ve para ile ilişkili bir sanat olarak” tanımlamaktadır (Güngör, 1984: 1212). Yirminci yüzyılın ortalarındaki görülen Pop Sanat akımı, daha sonradan sanat derslerinin de en popüler konularını oluşturacaktır. Okul sanat sergilerinde her yıl görülen büyük ölçekli sergilerde gördüğümüz kartonpiyer dondurma külahları, sakız ve spor ayakkabıları bunu kanıtlar niteliktedir. Sanat öğrencileri Andy Warhol, Roy Lichtenstein ve Richard Hamilton gibi Pop Sanatçılarının eserlerinde görülen eğlenceli yaklaşımla birlikte, renk, konu ve dikkat için neyin popüler olarak adlandırıldığını büyük bir keyifle araştırmaya çalışmışlardır (Taylor ve Ballengee-Morris, 2003: 20). Bu bağlamda Hamilton, günlük sıradan yaşanan olayların durağanlığını eserlerinde, renk ve farklı teknikler ile kullanarak onların hareketlilik kazanmasını sağlamıştır. Hamilton'ın konularının zenginleşmesi ile birlikte eserlerinde realizmi koruyan sanatçı, günlük tüketim sembollerini ve ikonlarını bir araya getirip kompozisyon dahilinde birleştirerek birçok eser vermiştir.

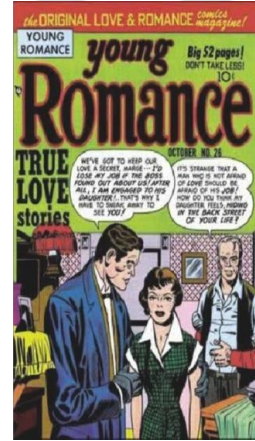
Günlük tüketim nesnelerini eserlerine ustalıkla yansıtmayı başaran sanatçının, herkes tarafından bilinen ve tüm Pop Sanat imgelerini içinde barındıran İngiliz sanatçı Richard Hamilton'ın en ünlü kolajı olarak Kabul edilen “*Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir*” (bkz. resim 2.24) isimli çalışmasında sunulan görüntüler 1950 ve 1960'lardaki İngiliz toplumunda gerçek ve idealin ne olduğunu ortaya çıkartmıştır (Taylor ve Ballengee-Morris, 2003: 22). Hamilton'ın tanınmış olan bu eseri, yirminci yüzyıl İngiltere'sinin en ünlü eserlerinden birisidir. Bu eser, 1956 yılının ağustos ve eylül aylarında Londra'da Whitechapel Art Gallerisinde, düzenlenen “This is Tomorrow” adlı bir sergi için yaratılmıştır. Yirminci yüzyılın eleştirel yanı ile beğeni toplayan, Amerika'nın gizli (*secret*) tarihi üzerine yaptığı çalışmalarıyla tanınan Amerikan eleştirmen Greil Marcus, Hamilton'nın bu eseri hakkında yapmış olduğu eleştiriler sayesinde eserinin beş ay boyunca sahnelenmesini sağlamıştır (Francis, 2008: 76). Hamilton bu sergide yer alan küçük ve ironik olan bu kolajı sergileyerek, kitle toplumunun sorununu ve sanat dünyasının arasındaki süre gelen çift yüzlü ilişkiye

yaratıcı bir şekilde cevap vermektedir (Stepien, 2009: 81). Katz’a göre, Hamilton sergide yayınlanan bu eserin çok ses getirmesi ile birlikte kitle etkisi yaratmış ve sanatçının reklamcılığın zengin depolarında derlenen görüntülerine dayanarak da, Amerikan yaşam tarzına dayalı iddialı resimler dizisi başlatmıştır (Katz, 2012: 337). Amerikan resimli dergilerinden çekilen görüntülerle Hamilton’ın yapmış olduğu bu kolaj çalışması, 1950’lerin sonlarında savaş sonrası tüketim kültürünü yansıtarak ekonomi çağının adeta sembolü haline gelmiştir (Stonard, 2007: 607). Bu eser, daha sonrasında Pop Sanat hareketi için sunulan bir bildirge haline dönüşmüştür. Hamilton bu eserde idealizm ve şöhret mimarisi üzerine çeşitli yorumlarda bulunmuştur (Taylor ve Ballengee-Morris, 2003: 22).

Çoğu sanatçı ve sanat eleştirmeni bu eseri Pop Sanat’ın başlangıç eseri olarak değerlendirmektedir. Sanatçının bu çalışmasında, kolaj sanatının en temel özelliği olan görünen sembollerden uzaklaşma arzusu bizleri adeta imgesele yeşil ışık yakarak gerçekte var olmayana doğru sorgulamaya yönlendirmektedir. Hamilton’nun yapmış olduğu bu kolaj çalışmasında, gerçek ile gerçeküstü sanat anlayışının birlikteliği göze çarparak, dönemin kültürel durumuna işaret ederken, bir yandan da simgesel gösterge olmaya yönelmektedir.



Resim 3.73. Richard Hamilton, *Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir? (detay)*, 1956, kolaj tekniği, 26x25 cm., Tübingen, Sanat Merkezi Zundel Koleksiyonu, Almanya.



Resim 3.74. Richard Hamilton, *Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir? (detay)*, kolaj tekniği, 1956, 26x25 cm., Tübingen, Sanat Merkezi Zundel Koleksiyonu, Almanya.

Çalışmanın ikinci bölümü resim 2.24’te daha önce görmüş olduğumuz “*Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?*” kolaj çalışmasına baktığımızda ilk göze çarpan nokta, Hamilton’nın Armstrong’un,

reklamlarındaki yer alan ayın görünümünü evin tavanında kullanarak bağlantı kurmaya çalışmasıdır. Hamilton, bir uydudan hava kamerası aracılığı ile çekilen ayın görüntüsünü, tercih edererek evin tavanını tamamen kaplayacak şekilde yerleştirerek kullanmıştır. Bu o dönemin aya gitme çalışmalarının bir simgesi olarak görülmüş ve evin tavanı olarak yukarı kısma yerleştirilmiştir. Bu anlamda, sanatçının gökyüzü ile ayı ilişkilendirerek tavana yerleştirmiş olması tesadüfi değildir. Ay resminin yerde değil de bir tavanı kaplaması, o dönemde büyük bir düşüncenin simgesi olarak değerlendirilebilir.

Hamilton'nun bu eseri, pek çok konuyu aynı zamanda içerisinde barındırmaktadır. Sanatçı, eserde görülen birçok konunuyu, McHale'in arşivinin birkaç resmini bir araya getirerek farklı bir kompozisyonları ile oluşturmuştur. McHale'nin reklam sayfalarında kullandığı fotoğrafların etkisi Hamilton'ın kolajındaki kadar güçlü bir etkiye sahip olmamıştır. McHale'nin fotoğrafları, Hamilton'ın kolajında kullandığı görüntüleri ile kolajın ana kaynağını oluşturur niteliktedir. Görüntü bilgisinin insanlığı temsil etmesine rağmen, muhtemelen Hamilton'ın listesindeki konu genel itibari le uzay ve boşluğu içermektedir. Sabit tavan ile kolajın geri kalan sahneleri eserde yer alan şahsiyetlere göre uygun bir şekilde monte edilmiştir (Stonard, 2007: 615-616).

Resimdeki odanın sol tarafında, evin içinde ustaca yerleştirilmiş on üç basamaklı merdiven yüksek bir kat olduğunu göstermektedir. Bu da evin en az iki katlı bir yapı olduğunun göstergesidir. Resimde merdivenin en üst basamağını süpüren bir temizlikçi görülmektedir. Evin merdivenli bir yapıya sahip olması ve bir ev içinde hizmetçi çalıştırılıyor olması, evin içinde yaşayan insanların üst gelir grubuna ait bir hayat sürdüğünü gözler önüne sermektedir diyebiliriz. Hizmetçinin elindeki süpürge dönemin sıkça kullanılan pop ikonlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Hizmetçinin en üst basamakta oluşu yine ironiktir. Elektrikli süpürge'nin kablusunun uzunluğuna bir gönderme olarak yorumlamak mümkündür. Merdivende görülen süpürge'nin kablosu üzerine yerleştirilmiş ok işareti üzerine yazan sıradan "eski süpürgeler yalnızca buraya kadar ulaşır" (ordinary cleaners reach only this far) sözü bu düşünceyi destekler niteliktedir. Aslında sanatçı burada yeni süpürgelerin kablusunun daha uzun olduğuna vurgu yapmak istemiştir. Uzay Çağı cihazı olarak, ilk elektrikli süpürge'nin, kullanımında elektirikli süpürge'nin gerçek fotoğrafı kullanılmıştır.

Merdive kenarında yer alan ok işareti içerisindeki yazılar pencereden görünen Warner Sinema cephesindeki işaretler ile bir bağlantı oluşturur ve odanın sözlü doygunluğunu öldürmek için eklenmiştir. Hamilton'un ok motifine olan ilgisi 1954 yılında yapılan “Geçiş” serisinin dört resminde açık olarak gösterilmiştir. Anne Massey açıkladığı gibi “Geçiş” isimli çalışmasında Hamilton hareket yönünü belirtmek için ok kullanmıştır. Hamilton'ın, tuvalin düz yüzeyi boyunca doğrudan ok motifi almış olması, Kasım ve Aralık 1951/3 yıllarında Bağımsız Grubunun tartışma konusu olmuştur. “Günümüz evlerini ne daha farklı ve çekici kılar?” çalışması ile de sanatçı ok fonksiyonlarını, görüntünün belirli bir yönüne dikkat çekmek için kullanılmıştır (Stonard, 2007: 618). Sanatçının çalışmasına daha sonradan eklemiş olduğu ok işareti, resmi doğallıktan yavaş yavaş uzaklaştırarak kolaj kurgusuna dönüştürmeye başladığını göstermektedir. Ayrıca ok ve benzeri bu tür semboller Pop Sanat'ta sıkça karşılaştığımız sembollerdir. Bu bağlamda, tüm oklar kadını bir reklam aracına, süpürgeyi de bir reklam malzemesine dönüştürmektedir. Bu da yine sanatçının Pop Sanat'ta meta olarak kullanılan kadının ve reklamı yapılan tüketim araçlarının kullanımı hususunda, önemli simgelerden birisi olduğunu gözler önüne sermektedir.

Bir başka araç-malzeme ilişkisi odanın arka kısmında duran abajurda da görülmektedir. Abajur üzerine yerleştirilmiş reklam aracı olan Ferrari araba markasının logosu ve sehpanın üstünde duran markası belli olmasa da jambon yazan “Ham” semboller reklam öğelerini içinde barındırmaktadır. Televizyon önünde duran sehpanın üzerine yerleştirilmiş olan ve markası büyük ölçüde görünen jambon gıda maddesi niteliğiyle tüketim kültürünün reklam materyali olarak, çalışmanın içinde ustaca yer almıştır.

Merdivenlerin hemen yanında dışarıyı sahne gibi gösteren iki tarafa açılmış büyük bir pencere görülmektedir. Pencerenin üst kısmında ayın yüzeyle neredeyse eş tonlarda ahşap bir yüzey gözlemlemekteyiz. Pencerenin dışına resim 3.74'e baktığımız zaman büyük bir şehrin önünde sinema izlemek için gelmiş iyi giyimli insanları görmekteyiz. Sinemaya girişin kolaj çalışmasına yerleştirilmesi ve pencerede meydana gelen pastoral bir görünümün orijinallliği içerisinde, tanınmış olan bu fotoğrafın çoğaltılarak kullanılması, Pop Sanat'ın tekrar, baskı teknolojilerinin Pop Sanat'a olan etkileri ve eğlence temalarına vurgu niteliği taşımaktadır. Broadway'de “Warner Sineması”nda 1927 yılında açılış gecesinde, All Jolson'ın oynadığı Alan Crosland'ın

Tie Jazz Singer filminde oynadığı ve tiyatronun hemen üst tarafında posterinin yerleştirilmiş olduğu görülmektedir. Hamilton'ın, sinema ve tiyatro afişini insanların üzerinde kullanması sinema ve tiyatro kültürünün o dönemlerde insanlar üzerinde nasıl etkili olduğunu göstermektedir. Bunu sanatçının Warner tiyatrolarına tabelada anlaşılır bir şekilde iki defa yer vermesinden anlamak mümkündür. Afişin en altında ayrıntı olarak görülen “*vitaphone*” kelimesinin (filmlere ses eklemeyi mümkün kılan aletin adı) eklenmiş olması sesli filmin o dönemde ne denli önemli olduğunu bir kez daha göstermektedir. All Jolson'un afişteki resmi de onu izlemeye gelen izleyiciye kucak açar gibi selam vermektedir.

Hamilton çok dikkatli bir şekilde, muhtemelen guaj boyalarla, opak bir pigment kullanılarak, ortadan ve üstünde bir pencere çubuğu ekleyerek pencere etkisini yeniden yaratmıştır.

Eğlence temasını Hamilton televizyonun ilavesi ile sağa doğru devam ettirmiştir. Televizyonda yer alan görüntü ise, Stromberg-Carlson televizyonlarında Ocak 1955'te “Yaşam için Roth dizileri”nden bir sahnenin görüntüsü yer almaktadır. Bir kadının telefon ederken ekrandaki görüntülerini fotoğraflayarak kesmek ve yeniden televizyon içerisine koymak Hamilton'ın o dönem için çok ilginç bir uygulaması olarak düşünülmektedir (Stonard, 2007: 615-616). Ekrandan yansıyan görüntüyü bir film ya da reklam sahnesi olarak değerlendirdiğimizde, akla ilk olarak tüketim kültüründe kadın metasının kullanımı ve kitle iletişim araçlarının Pop Sanat'a olan etkileri gelmektedir. Yine Televizyon'unun bu çalışma içinde yer alması popüler kültür içinde yer alan kitle iletişim araçlarının popülaritesine bir göndermedir. Özellikle kolajda yer alan erkek ve kadın sayısının eşitliği son derece ironiktir. Sanki sanatçı burada erkek kadın arasındaki kutuplaşmaya bir anlamda denge getirmektedir.

Sanatçının, şömine bölümü içerisinde merkezi ısıtma sisteminin yerleştirilmesi 1950'lerde birçok hanede görülen yeniliği göstermeye çalıştığını söylemek mümkündür. Sanatçının, merkezi ısıtma sistemi ve televizyon ile eşzamanlı olarak ilişkilendirilmesi, ısıtma sistemlerinin artık modern evlerin bir parçası olduğunu göstermek istemesi şeklinde yorumlamak mümkündür.

Kolaj çalışmasının hemen sağ tarafında duvarda duran ve Resim 3.58'de ayrıntısını görmüş olduğumuz çerçevelenmiş resim, Jack Kirby'in Gerçek Yaşam

Öyküleri dergisi için resimlediği dönemin kültürel bir nesnesi olan afiş çalışması yer almaktadır. Bu eserde yine diğer dönemin önemli olayları gibi popüler öğeleri içinde barındıran önemli bir eserdir.

Duvarda görülen çizgi roman, “*Genç Romantik*”i (Young Romance) gösteren bir posterdir. Bu poster Hamilton’un listesinde yer alan Pop Sanat’ın komik olması maddesini cevaplar nitelikteydi. Önde gelen çizgi roman sanatçısı Jack Kirby tarafından çizilen çizgi roman kapağının Hamilton tarafından kullanımı, Roy Lichtenstein’nın çizgi roman kullanımını da aynı zamanda ilerideki öngörüsü olarak yorumlanmaktadır. Genç Romantiğin sağındaki çerçeveli resim portresinin sıradanlık katmasının aksine, Hamilton’ın listelerinde tarihi temsil etmesi olarak anlaşılmaktadır (Stonard, 2007: 617).

Mustafa Durak, “Evlerimizi Bu Kadar Farklı, Bu Kadar Hoş Kılan Nedir?” başlıklı makalesinde bu afiş çalışmasını şöyle yorumlamaktadır:

Bu dergi kapağı da, başka bir oda içini göstermektedir. Bu odadaki kişilere baktığımda, sol elinin parmakları arasında sigara tutan bir adam kendinden emin patron ile sohbet halinde. Sol yanda delikanlı, ortada delikanlının sevgilisi. O’nun sağında ise bir sehpa üzerinde bir fotoğraf çerçevesi. Çerçeve arkadan görüldüğü için fotoğraf kişiyle ilgili, ancak yine de yorum üretebiliriz patronun kızının fotoğrafı. Bu durumda görünmeden var olan bir nişanlı ile sevgili arasında kalan delikanlı ilişkisi ve baba ile kızının sarmaladığı iki sevgilinin varlığı...(Durak, 2010: 5)

Resimde görülen iki konuşma baloncukları bu fikirlere ulaşmakta bize yardımcı olmaktadır. Delikanlı sevgilisi ile diyalog halindeyken, diğer bir çalışan da onları izleyerek kendi kendine yüksek sesle düşünmektedir. *Delikanlı: Marge, aşkımızı sır olarak saklamak zorundayız. Bizim ilişkimizi patron öğrenirse işimi kaybederim. Ne de olsa onun kızıyla nişanlıyım. Bu yüzden seninle gizli görüşmek zorundayım demektedir. Patron ise: garip! Adam aşktan korkmuyor sadece işinden korkuyor! Sen hayatın arka bahçesinde saklanırken, kızının ne hissettiğini nasıl bilebilirsin (Durak, 2010: 5)* şeklinde düşüncesini dile getirmektedir. Böylece karmaşık hale gelen dramatik bir durum sunuluyor. Bu serinin tüm öykülerini temsil eden bu öyküde, dönemin efsanevi aşk anlayışına karşı bir aşk gerçeği gündeme getirilmiş oluyor.



Resim 3.75. Richard Hamilton, *Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?* (1956 Kadillak), 1956, kolaj tekniği, 26x25 cm., Tübingen, Sanat Merkezi Zundel Koleksiyonu, Almanya.



Resim 3.76. Richard Hamilton, *Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?* (ayrıntı 1950, Studebaker), 1956, kolaj tekniği, 26x25 cm., Tübingen, Sanat Merkezi Zundel Koleksiyonu, Almanya.

Hamilton'ın kolaj çalışmasının ön kısmına yerleştirilmiş çıplak kadın figürünün göğüs kısmına yerleştirilmiş parçalar (bkz. resim 2.24) Alain Korkos'a göre resim 3.75'te görülen "Cadillac" marka bir arabanın tamponundaki parçaya benzediği gibi, resim 1.76'da görülen Studebaker'in iki far arası çıkmış formu ile birebir örtüşmektedir (Durak, 2010: 1). Direkt olmasa da burada da araba reklamı marka verilmemekle birlikte kadın imgesi ile birleştirilerek kullanılmıştır.

Ford araba markasının logosu büyük bir abajur oluşturmak ister gibi büyükçe yerleştirilmiştir. 1955 yılının ilk zamanlarında yayımlanan *Ford Fairlane* marka arabanın reklamı için kullanılan, arabanın kaput, yan ve arkasının yayınması sırasında görünen amblem, diğer modeller ve parçalar ile aynı anda imal edilmiştir. Arabanın ilk modellerinde amblem küçük olmasına rağmen reklam sırasında biraz daha büyük yerleştirilerek, 1955 Şubat ve Mayıs ayında Fortune dergisi, Holiday dergisi ve National Geographic'in Şubat 1955 sayısında yayınlanmıştır (Stonard, 2007: 617). Bu reklamlar daha sonraki yıllar içerisinde yeni Ford modellerinin tanıtıldığı zaman diliminde tamamen arşivlere kalkan görüntüler arasına girmiştir.

Hamilton, sık sık ileri sürülmüş olduğu gibi, kompozisyonun merkezinde vücut geliştirmeci, olarak sahnenin solunda yer alan Charles karakteri, şampiyon vücut geliştirmeci olarak bilinen Irwin Zabo Koszewski'dir. O koltukta sallanan komik bir şekilde gösterilmiş kadın ise "Havva"nın yanı sıra, Hamilton'a göre Adem'i temsil etmektedir. Irwin 'Zabo' Koszewski'nin bu fotoğrafı, Chicago'da Johnson Sağlık

Stüdyosu tarafından yayınlanan Eylül 1954 cep dergisi “Tomorrow’s Man”de ilk olarak yayınlanmıştır.

1956 yılında Los Angeles ve Chicago merkezli insan fiziklerinin ön planda olduğu dergiler kurulmuştur. “Vim” dergisi de dahil olmak üzere, 1950’lerde ortaya çıkan tüm küçük formatlı dergiler, yeni birer erkek dergisi olarak kurmuştur. Ayrıca Londra’da Yunan caddesinde (1956) ve Hollywood merkezli Fizeek (1959) dergisi de daha sonra kurulacak olan bu dergiler arasında büyük etki yaratmıştır. Bu dergiler, mevcut fiziksel kültürün başlıklarından farklı olarak; kas gücü, güç, sağlık ve demir adam örneğindeki gibi heteroseksüel erkek vücuduna sahip olmayı amaçlayan okuyucu kitlesine ulaşmayı hedeflemişlerdir. Koszewski’de bu ideal vücutları temsil eden ideal bir örnektir. Koszewski bu fotoğrafı Los Angeles’ta düzenlenen 1954 Mr America yarışmasında üçüncülük ödülü kazandıktan sonra bu fotoğrafı çekilmiştir. Bu tür fotoğrafları Los Angeles’ın, Bruce’u olarak tanınmış vücut fotoğrafçısı Bruce Bellas (1909-1974) tarafından çekilmiş ve Koszewski’nin tüm niteliklerini gözler önüne sermiştir. Eşsiz Koszewski’ya onun başparmak ve işaret parmağı arasındaki kesilmiş bir yarıktan sokulan, dambıl yerine, Hamilton tarafından Pop yazılı lolipop yerleştirilmiştir. Bu lolipop, “*Tootsie Rulo Pops*”, reklamlarından alınan, bir çizgi roman içinde takip edilmeyen bir tür reklamdır (Stonard, 2007: 618-619). Resme yerleştirilmiş olan çıplak erkek figürü kolaj çalışmasının merkezini oluşturmaktadır ve Pop Sanat olma özelliği bağlamında son derece önem arz etmektedir. Elinde tenis raketine benzer “POP” yazan büyük bir lolipodu adeta karşıdaki çıplak kadına doğru yönlendirmesi, kadını popüler sanatın bir parçası olduğunu gösterir niteliktedir. Özellikle kadının başındaki şapkanın karşısındaki abajura benzetilerek yerleştirilmesi, yine kadını bir nesne olarak görmemize neden olmaktadır. Aslında cinsel obje olarak yansıtılmaya çalışılan kadın o kadar nesnel bir görüntüyle sunulmuştur ki, onu cinsel obje olarak görmemizin önüne geçmiştir diyebiliriz. Özellikle erkek ve kadın vücudunda ideal fizik yapılarının bu şekilde kullanıyor olması, Helenistik dönemin vücut yapısı anlayışına da bir gönderme niteliği taşımaktadır diyebiliriz.



Resim 3.77. Zorji da Castelfranco Giorgione, *Firtına*, 1505-10, tuval üzerine yağlıboya, 90x73 cm, Sanat Akademisi Galerisi, Venedik, İtalya.

Giorgione'nin Rönesans dönemi üslup özellikleri taşıyan “*Firtına*” (Resim 3.77) adlı yağlıboya tablosu (Durak, 2010: 1) kadın ve erkeğin duruşları ile Hamilton'ın yapmış olduğu kolaj çalışmasındaki duruşlarını karşılaştırabileceğimiz bir eser niteliği taşımaktadır. Her iki resimde de erkeğin, rahat dik poz verir gibi ön plandaki duruşu ve uzaklığı yakın özellikler taşımaktadır. Yine kadın figürlerine baktığımızda oturushlarındaki rahatsız edici oturuş ve bir korkunun, endişenin, görünmüş olmanın verdiği bir tedirginlik iki çalışmanın ortak yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hamilton'ın genel olarak en büyük başarısı, sanatın figüratif olana ilgisinin azalarak daha soyut ve kavramsal sanata doğru yöneldiği bir dönemde, hemen tanınabilir, anlaşılabilir görüntüler yelpazesini korumuş olmasıdır (Smith, 1994: 256). Bu bağlamda Hamilton'ın eserlerini incelediğimizde gündelik hayatın geçerli kıldığı konuları temel alarak çalışmalarını bir araya getirmiş olması, ilk bakışta kolay anlaşılır daha sonrasında inceledikçe mesaj kaygısı güden tarzda eserler vermiş olması, sanatçının Pop Sanat bağlamında önemli bir sanat birikimi anlayışına sahip olduğunu göstermektedir.

3.5. Richard Hamilton'ın Eserlerinde Tekrar Olgusu

Yaşamın her anlarında olduğu gibi kavramlar ve terimler de zaman içerisinde çeşitli anlam farklılıklarına uğramaktadır. Bu değişimden sanat için de bahsetmek mümkündür. Zaman ilerledikçe gelişen ve değişen dünya ile birlikte sanat kavramları ve uygulamalarında da farklılıklar göstermesi yadsınamaz bir gerçektir. Bu değişikliklerin, bazen kendiliğinden bazen de bilinçli olarak ve belli amaçlar doğrultusunda yapıldığı görülmektedir.

“Metin, yazı, harf, gibi göstergeleri” sürekli olarak içerisinde bulunduran Pop Sanat eserleri, bireyin bazı “dizgelerle ya da nesne-anlam” ikileminde de kalmasını sağlayarak düşündürmeye sevk etmektedir. Dolayısıyla, Richard Hamilton ve Andy Warhol gibi Pop Sanat anlayışının önde gelen isimleri, kapitalizmin sistemin meydana getirmiş olduğu “Popüler Kültür”ün benzeme “kalıplarını ve seri üretim” mantalitesini yansıtan eserler verirken, “yaşanan kültüre mal olmuş imajları, bulundukları alandan koparıp” seri üretim teknikleri ile bambaşka şekilde tuvale taşımışlardır (Elmas, 2006: 294).

Pop Sanat anlayışında Hamilton ve Warhol'un eserlerindeki tekrar olgusu ile aynı şeyi tekrarlayarak meydana getirme fikri, daha sonrasında kesin olarak bir saplantı halini alacaktır. Warhol'un ilk olarak “Chambell” çorba konserveleri dizisi resimleri ve sinema ikonlarının seri haline getirerek vermiş olduğu eserleri ile Hamilton'ın Marilyn Monroe ve birçok sinema artistinin resimlerini eserlerine yansıtmaya çalıştığı görülecektir.

Hamilton'da Warhol gibi seri üretim ile ilgili yapmış olduğu çalışmalarda, ipek baskı (Serigrafi) tekniğini kullanmıştır. Bir montaj hattında renkleri doldurup tuvalleri oluşturmaya çalışan sanatçı, eseri seri halde üreterek, el yapımı olan "özgün" sanat anlayışı görüşünü bozguna uğratmıştır. Hamilton'ın eserleri incelendiğinde ise Warhol kadar özgünlüğün yanı sıra bir konuya hakim olduğu görülecektir. Pop Sanat'ında Hamilton ve Warhol tek bir yapıt yerine aynı çalışmanın çok sayıda kopyasını yaparak eserler vermişlerdir. Warhol tekrar resimleri hakkında "Böyle resim yapıyorum, çünkü gönlümde makine olmak yatıyor" diyerek ipek baskıların yanı sıra, film ve obje çalışmalarındaki seri üretim mantığıyla dikkati çekmektedir. Aynı yaklaşım çizgi-

romandan hareket ederek, tıpkı mekanik üretimde grafik tasarımcısı olarak eser veren Roy Lichtenstein'in sanat anlayışında da yer almıştır (Ergüven, 1993: 70).

Hamilton, belli bir konu belirleyerek tek bir formu tuval üzerinde defalarca ipek baskı tekniği ve fotoğrafa özgü tekniklerle birleştirip imgeleri eserlerine aktarmıştır. Seçtiği konular arasında, kamuoyunun o dönemde herkes tarafından tanınan film yıldızları gibi ünlü kişiler, zamanın siyasi olayları, teknolojik gelişmeler, otomobil, endüstri ürünleri gibi pek çok konu üzerinde çalışmıştır. Sanatçı, kitlelerin üretmiş olduğu bu metaları tuval üzerinde tekrarlayarak yinelenmesi ve çoğunlukla az çok renk seçeneklerini de çalışanlarına ekleyerek, eserlerini ilgi çekici bu sonuca ulaştırmayı başarmıştır. Hamilton, tekrar olgusuyla yola çıktığı eserlerinde bir yandan sıkıcı ve monoton özelliğini sevmezken, bir taraftan da bireylerin “her gün gözlerimizin önünde katledilmesini ya da tanınmış kişilerin, bir takım çıkarlar uğruna sömürülmelerini”, her gün karşılaştığımız ölümleri sürekli olarak görmemize rağmen kolaylıkla kabullendiğimizi gözler önüne sermek istemektedir (Lynton, 1982: 305).

Richard Hamilton'ın eserlerinde tekrar olgusuna bakarsak gerçek olan eser ile kendisi tarafından tekrarları yapılmış olan eser arasındaki ayrımı ortadan kaldırdığı görülecektir. Hamilton ve diğer Pop Sanat sanatçılarının eserlerinde kullanmış olduğu tekrar anlayışı, o kadar fazla yinelemiştir ki, eserin kimin tarafından yapıldığını bile kuşkulu hale getirmiştir. Tüketim nesnelerinin ve pop yıldızlarının sıklıkla yer aldığı çalışmalarda, gerçek sanat yapıtının varoluşuyla bu nesnelerin üretim mantığı arasındaki sınır çizgisi, bu bağlamda yok edilmiştir diyebiliriz. Küreselleşen dünyada, seri üretimin hız kazanması bir bakıma Pop Sanat'ın sanat anlayışına da yansımış ve tekrar olgusunun oluşmasına bir bakıma zemin hazırlamıştır.

Hamilton'ın Pop Sanat anlayışındaki tekrar olgusuyla birlikte renklerin ve materyalleri uyumlu bir ahenk içinde kullanıyor olması ile mesaj kaygısı anlayışını bir araya getirmesi, hem kendi sanat anlayışına hem de İngiliz Pop Sanat anlayışına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Sanatçının tekrar çalışmalarında cinselliği çağrıştıran temalardan çok, pop yıldızları ve reklama dayalı markaların belirgin olarak yer verildiği çalışmalara ağırlık yöneldiği görülmektedir. Oluşan bu ticari sanat ile reklam sektöründe, sanatçının yakalamış olduğu parasal başarıyla, güzel sanatlar alanındaki estetik kaygılarla yapmış olduğu çalışmalarını ustaca birleştirmeyi başaran sanatçı,

tekrar çalışmalarında da önemli eserler üretmiştir. İngiliz Pop Sanat'ının ticari sanat kaygıları daha yavaş ilerlemiş olsa da Hamilton'ın bu anlamda örneklerini vermiş olduğu bir çok çalışması yer almaktadır.



Resim 3.78. Richard Hamilton, *Çiçek parçalı B*, 1975, Karakalem, 43x30 cm., Tate Galerisi, Londra.



Resim 3.79. Richard Hamilton, *Çiçek Parçası B*, 1975, Pastel, 43x30 cm., Tate Galerisi, Londra.



Resim 3.80. Richard Hamilton, *Çiçek Parçası B*, 1975, Akrilik, 43x30 cm., Tate Galerisi, Londra.

Hamilton'ın *Çiçek Parçası "flower-piece b - cyan separation"* adlı resim 3.78-80'de görülen çalışmalar, sanatçının bir ürün tanıtımı için yapmış olduğu reklam çalışmalarıdır. Popüler kültür geliştikçe, reklam gelişme göstermiş ve bunun sonucunda tüketim artışı gerçekleşmiştir. Tüketim toplumlarında oluşan tüm evreler, üretim tekniklerinin de gelişmesine ve böylece yüksek bir performansa neden olmuştur. Resim 3.78-80'de görülen Hamilton'ın tekrar çalışmaları, "Andres" marka bir güzellik kremi için farklı tekniklerle yapmış olduğu teknik uygulamalardır. Kremi çiçek ve meyve kokularıyla özdeşleştiren sanatçı bu çalışmasında üç farklı teknik kullanmıştır. Resim 3.80'de karakalem, resim 3.78'de pastel ve 3.80'de akrilik tekniklerini uygulamış

olduğu üç farklı çalışma, sanatçının tekrar ve reklam çalışmalarının bir arada olduğu önemli çalışmalarındandır.

Pop Sanat, reklam çalışmaları kitle iletişim araçlarının da etkisi ile tüketici dünyasının adeta kalbine hitap etmektedir. Pop Sanat anlayışının günlük tüketim malzemeleri olan gazete, dergi, Coca Cola, sigara, kozmetik, cinsellik, araba, pop ikonları, siyasiler, teknoloji, bilimsel gelişmeler, ekonomi gibi konuları kullanarak üretimde bulunması, kitle iletişim araçlarının etkisi ile kültürel anlamda yaşanan farklılıkların en aza inmesine neden olmuştur.

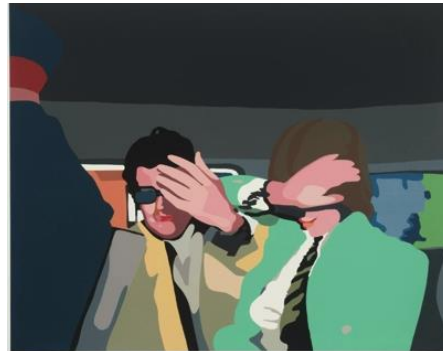
Hall ve Bacon, Pop Sanat'ta sıklıkla karşılaştığımız tekrar olgusu ile yapılan işler üzerinde uygulanan kolaj ve baskı tekniklerinin modern reklamlarla salgılanan, modern iletişim ve modern sanatın parçalarına bakarak sadece görüntüde kullanılan tüketilen malzemelerle arasında duygu oluşturduğunu savunmaktadır. (Hall and Bacon, 2003: 40).



3.81. Richard Hamilton, *Kamçılanan Londra*, 1972, kağıt üzerine serigrafi baskı ve kolaj tekniği, 68.2 x 85.5 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.



3.82. Richard Hamilton, *Kamçılanan Londra*, 1972, kağıt üzerine serigrafi baskı, 68.2 x 85.5 cm., Tate Galerisi, Londra.



3.83. Richard Hamilton, *Kamçılanan Londra*, 1972, kağıt üzerine serigrafi baskı, 68.2 x 85.5 cm., Tate Galerisi, Londra.

Hamilton'ın resim 3.81-83'te görmüş olduğumuz *Kamçılanan Londra* (Swingeing London) isimli çalışması önemli tekrar çalışmalarındandır. Serigrafi tekniği kullanılarak yapmış olduğu çalışma, bilinen 32 tekrardan oluşmaktadır. Yukarıda 18, 3 ve 11 nolu serileri görülmektedir. On yedi farklı kalıp hazırlanarak yapılmış bu çalışmada kalıplar arka arkaya eklenerek basılmıştır.

Resim 1.81-83'te görülen çalışma ise Mick Jagger (Rolling Stones'in solisti) ve Robert Fraster'in 1967 yılında Londra'da bir partide uyuşturucu suçlarından yakalanmasını ve duruşmaya getirilmesi sırasında polis minibüsünün arkasında kelepçeli bir şekilde görüntülenmesini konu alır. Hamilton'ın yapmış olduğu bu çalışma, minibüsün arka penceresini ve kelepçesini sonradan ekleyerek ve ipek baskı ile çoğaltmış olduğu bu teknikler en önemli tekrar eserlerindendir.



Resim 3.84. Richard Hamilton, *Beyaz Bir Noel Hayal Ediyorum*, 1967, kağıt üzerine serigrafi baskı, 76.8x104.0 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.



Resim 3.85. Richard Hamilton, *Beyaz Bir Noel Hayal Ediyorum*, 1967, kağıt üzerine, serigrafi baskı, 76.8x104.0 cm., Uluslararası Avustralya Müzesi, Avustralya.



Resim 3.86. Richard Hamilton, *Siyah Bir Noel Hayal Ediyorum*, 1967, kağıt üzerine, serigrafi baskı, 76.8x104.0 cm., Metropolitan Müzesi, New York.

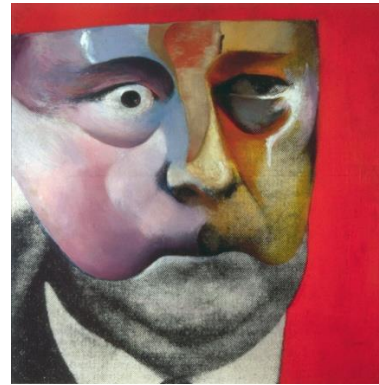
Richard Hamilton'ın üslup geliştirme çalışmaları 1964 yılından sonra hız kazanmıştır. Kitle iletişim uygulamalarında birtakım yeni uygulamalar gündemdeyken,

Hamiltonda bu yenilikleri takip etmiş ve bu yeni uygulamalara çalışmalarında yer vermiştir. Öyle ki, bu çalışmalarda yeni keşfettiği uygulamalarla eski teknikleri bir araya getirerek çalışmalarına yansıtmıştır. Serigrafi tekniği ve fotoğraf negatiflerini ustaca birleştirmiştir. Resim 3.84-85'te görülen "*Beyaz Bir Noel Hayal Ediyorum*" ve resim 85'te görülen "*Siyah Bir Noel Hayal Ediyorum*" isimli çalışmalar teknik anlamda ilk farklı uygulamalarından biridir. Bu bağlamda esere baktığımızda, malzeme yönünden kullanmış olduğu doğallık, sanatçının eserlerindeki mesajlarının da ana temasını oluşturmaktadır. Hamilton'ın eserlerinin konusunu hazır metaların yanı sıra eserlerindeki insanların üzerinde uygulamış olduğu farklı baskı teknikleri oluşturmaktadır.

Hamilton resim 3.84-86 'da görülen bu eserde, o dönemde popüler olan "*White Christmas*" filminden bilindik bir görüntü olan ve Bing Crosby'nin olduğu kareden bir an kullanmıştır. Sanatçı resim 3.83 ve 3.86'da görülen "*Beyaz Bir Noel Hayal Ediyorum*" (*I'm Dreaming of a White Christmas*) eserini, Crosby'yi bir yılbaşı eğlencesinden elinde ceketini almış bir şekilde otel lobisinden sıradan bir insanı resmeder gibi, o anı resmetmektedir. Özellikle resim 3.85'te görülen filmleri üst üste koyarak yüzünü siyahi bir insanın şekline dönüştürmesi ve resim 3.86'da eserinin ismine "*Siyah Bir Noel Hayal Ediyorum*" cümlesini kullanması oldukça ironiktir. Sanatçının bu çalışması kartpostal şeklinde elle rötuşlanarak izleyiciye sunulmuş önemli çalışmalarından biridir.



Resim 3.87. Richard Hamilton, *Hugh Gaitskell*, 1982, kağıt üzerinde serigrafi ve karakalem, 38.4 x 37.5 cm., Tate Galerisi, Londra.



Resim 3.88. Richard Hamilton, *Hugh Gaitskell*, 1982, kağıt üzerinde serigrafi ve karakalem, 38.4 x 37.5 cm., Tate Galerisi, Londra.

Richard Hamilton’u diğer pop art sanatçılarından ayıran özelliği şüphesiz toplumsal sorunlara değinerek vermiş olduğu çalışmaların çoğunlukta olmasıdır. Bunun en önemli örneği resim 3.87-88’de görülen Hugh Gaitskell için yapmış olduğu çalışmasıdır. Gaitskell 8 Ekim 1959 İngiltere genel seçimlerine İşçi Partisinden aday olarak katılmış ve Harold Macmillan liderliğindeki muhafazakarlara karşı, 100 sandaliye ile seçimleri kaybetmiş olan bir siyasetçidir.

Hamilton Gaitskel’i çalışmasında kolaj tekniği ile çalışmıştır. Bu çalışmasında sanatçı, radikal konuları kendine özgü tekniği ile birleştirerek yine önemli toplumsal mesajlar vermeye çalışmaktadır. Sanatçı bu eseriyle estetik kaygıları ile üst kültür ve alçak kültür karmaşası arasında yıkıcı bir bağ kurmuştur. Resim 3.86-87’de baktığımızda ilk bakışta kitsch olgusunun ve modern uygulamaların bir arada ustaca işlenmiş olduğu görülmektedir. Hamilton, İşçi Partisi lideri Gaitsell’i nükleer silahsızlanma politikasında sergilemiş olduğu tavırlar nedeniyle adeta Gatiksell’e bir tepki olarak eserlerine konu etmiştir. Hamilton bu çalışmasında, Gatikselli’nin kendi öz portresinin yer vermiş olup, yüzünde yapmış olduğu farklı uygulamalar ile nükleer silahların vermiş olduğu zararı net bir şekilde izleyiciye göstermek istemiştir. Aynı zamanda Gaitselli’nin yüzünü bu şekilde eserinde parçalayan sanatçı bir bakıma onu kötü göstermenin de bir başka yolunu bulmuştur diyebiliriz. Hamilton, nükleer silahlanmaya karşı duyduğu tepkiyi bu şekilde eserine taşımaktadır. Ayrıca bu kadar tepkisel bir çalışmayı sanatçı bir filmin senaryosu veya bir tiyatro sahnesi gibi izlememizi sağlamıştır. Önde duran kırmızı perde ile sanatçı, Gaitsell’in yüzünü adeta görmek istemez bir edayla eserlerini oluşturma çabası içerisine girmiştir diyebiliriz. Yine kırmızı perde bir anlamda savaşın, kanın, vahşetin, savaştan doğan sonuçların bir işareti olarak değerlendirebilir.

Richard Hamilton ve “Independent Group” üyeleri, eleştirel angajmanların, gündelik yaşamın, ünlü kişilerin, ünlü markaların ve teknik olarak yapılmış olan tekrar çalışmalarının popüler standartlarına yönelik bir tür beğeni içerisinde olmasından haz duymamaktadırlar. Özellikle sanatçının kendisini de kitle iletişim toplumunun bir bireyi olarak görmesi, popüler sanatın temel niteliklerinden biridir.

Pop Sanat, modernizmin dışladığı simge, yanılsama, metafor, gösterge gibi olguların imaj birikimi ile meydana getirir ve bu imajları günlük yaşam tecrübeleriyle

direkt olarak ilişkilendirerek, Popüler Sanat sanatçılarının tüm bu imajları ucuz, kaba, bayağı olarak tanımlaması yerine, tüm imajlara gerçek bir zemin hazırlayarak değerlendirilmesine zemin hazırlamaktadır. Pop Sanat'ın temelinde şimdiye kadar görülmüş olan hal kültür, alt-kültür, tüketici malları, tasarım, yeni teknoloji, medya ve mühendislik endüstrisi imgeleri gibi olguları ve olguların insanlar üzerindeki etkilerini bu zemin üzerinde değerlendirmek son derece önem arz etmektedir.

3.6. Richard Hamilton'ın Eserlerinde İkonik Unsurlar

Toplumun hızla değişen değer yargılarına yönelik sanatsal bakış açısını yansıtmaya çalışan bir akım olarak ortaya çıkan Pop Sanat'ı, "Independent Group" üyelerinden olan "Lawrence Alloway" ve "Reyner Banham" gibi pop kültür konuları üzerine yazan ilk eleştirmenler tarafından 1958 yılında sanat yapıtı anlamında değil de, kitlesel bir şekilde üretilmiş olan metaların kültüre yapmış olduğu göndermeler olarak kullanılan bir gösterge olarak tanımlamaktadırlar (Osterwold, 1991: 71).

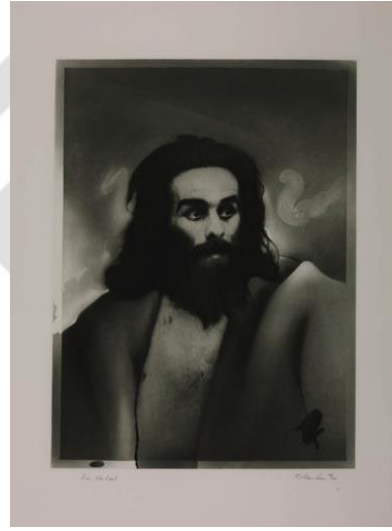
Pop Sanat sanatçılarının yaşanılan dönem içerisinde yaygın olarak üretmiş olduğu sanat eserlerini anlamlandırabilmek, bu dönem içerisinde var olan kültürel hareketler bütünü ile birlikte anılmasıyla bütünlük kazanmaktadır. Bu bütünlük, biri entelektüel ve organize diğerleri ise kişisel olmak kaydı ile birbirinin kökünden ortaya çıkmış olan "İngiliz Pop Sanat"ın aydın tarafını meydana getiren "Independent Group" eleştirmenlerinden "Alloway"ın popüler sanat için, kitlesel kültürü olan, yenilikçi şehir yaşantısına göndermede bulunmak amacı ile seri bir şekilde üretilen imgeler ile sağlanmaya çalışılmıştır (Jencks, 1995: 24).

Popüler Sanatta sinema, ambalajlar, reklam panoları, fotoğraf gibi konular daha çok kabullenilmiş olduğu için sıradan gündelik yaşamda ayırımsanması zor öğeleri içselleştirerek kullanan popüler sanat sanatçılarının, kullanmış oldukları popüler gereçlerin dikkate alınmasına ve sanat yapıtının da değerlendirilmeye değer bulunmasını sağlamıştır. Söz konusu konuların ve tekniklerin geliştirilerek kullanıldığı çalışmalar, bu anlamda yetkin bir beceriye dayanan sanat yapıtına eşdeğer olarak nitelendirilmekte ve kendisinden önceki sanat anlayışı ile aralarında herhangi bir fark görülmemektedir (Güçhan, 2003: 28).

Pop Sanat anlayışında karşımıza çıkan ikonları Özge Usluca, “1960’lı yıllarda tüketim toplumunun bakış açısı ile, medya ve teknolojik gelişmelerin” etkisinin olduğunu dile getirmiştir. Özellikle çağın popüler kültürü ve önemli bir ikonları olarak karşımıza çıkan “makyajlı yüzler”, 60’lı yılların adeta ikonaları olarak empoze edilmeye çalışılmıştır. Bunlara örnek olarak, Marilyn Monroe çalışmaları, “Elizabeth Taylor”un psikolojik sıkıntıları, “Marilyn Monroe”nun intihar etmesi ile birlikte ölümü, “Elvis Presley”in vefatı verilebilir. “Andy Warhol”un “Marilyn Serisi” yıldızın ölümünün ardından yapılandırılmıştır. Warhol’un, Monroe’nun yüzündeki sahte duruşu ve dudaklarına yapmış olduğu vurguyu, tekrarlanan serilerle defalarca eserlerine konu yapmıştır (Usluca, 2012: 44-45).



Resim 3.89. Richard Hamilton, *Kamçılanan Londra 67*, 1967, kolaj tekniği, 69 x 47.6 cm., Metropolitan Müzesi, New York.



Resim 3.90. Richard Hamilton, *Finn MacCool*, 1983, 53.5 x 39.8 cm., kağıt üzerine gravür baskı, Tate Galerisi, Londra.

Sanatçının kendince kavramsal bir niteliğe dönüştürdüğü çalışmalarında kullanmış olduğu ikonları ve simgeleri, tekniği, rengi ve formu kullanış şekli yeni Pop Sanat anlamında yeni bir tasarım anlayışının oluşmasına neden olmuştur diyebiliriz. Önemli sanatçıları konu edinen Hamilton, Mariyln Monroe (bkz. resim 3.71), John F. Kennedy (bkz. resim 3.73), Hugh Gaitskell (bkz. resim 3.87-88), Rolling Stones, Tony Blair, Babby Sands gibi ünlülerin resimlerini ikonlaştırarak, onları popüler kültürün bir parçası haline getirmiştir. Bu sanatçıları eserlerine konu olarak tercih ederken bile toplumsal anlamda mesajlar vermekten geri kalmayan Hamilton eserleri, popüler sanat anlayışı için son derece önem taşımaktadır. Örneğin resim 3.89’da görmüş olduğumuz

Çalışma Rolling Stones ile ilgili gazete kprlerinden derlemiş olduğu çalışması ile grup hakkında toplanan bilgileri gözler önüne sermektedir. Çalışmada “Stones: A Strong Sweet Smell of Incense” Stones’un “Güçlü Tts” kokusunda bahsederken, diğer bir başlıkta “Story of Girl in a Fur-Skin Rug” “Krk ve Derili Bir Kızın Hikayesinden” başlığı ile dikkat çekmektedir. Bir kızın kırk ve kırk-deri halı kız hikayesi başlığı ile “Rolling Stone Brian remanded” Rolling Stone Brian tutkusundan bahsederken, bir başka başlıkta ise “Stones: switch on way to court” Stones’in mahkemeye gitme anını anlatan yazı ve Hamilton’ın derlemiş olduğu diğer haberler yer almaktadır. Resim 3.90’da görmüş olduğumuz çalışmada, Kuzey İrlanda’nın Mart 1981’de İngiltere tarafından fiili olarak işgal edilmesi ve baskı ve terörün artmasına karşı mücadele eden kısa adıyla IRA olarak bilinen İrlanda Cumhuriyet Ordusu’nun tutuklu üyelerinin içinde Babby Sands (Robert Gerard Sands; 1981 yılında İngiltere’de milletvekili olarak görev yapmaktadır) yer almaktadır. Başlattıkları açlık grevi Bobby Sands ve on kişinin hayatını kaybetmesiyle sonuçlanmış olup tüm dünyanın dikkatinin bu bölgede toplanmasına neden olmuşlardır. Grevin başını çeken Bobby Sands bu süreçte milletvekili seçilmiş olsa da açlık grevinin 66. gününde hayatını kaybetmiştir (Aktoprak, 2012: 1). Hamilton yapmış olduğu bu çalışması ile toplumsal konulara duyarsız kalmadığını sanatçı hassasiyeti ile göstermiştir. Sanatçının bu tarzda vermiş olduğu eserler döneme ışık tutacak belge niteliği ile de dikkat çekicidir.



Resim 3.91. Richard Hamilton, *şok ve Deşset*, 2007-8, kağıt üzerine dijital kolaj, 200x100 cm., özel koleksiyon.

Richard Hamilton'ın Tony Blair'i çalışmış olduğu Şok ve Dehşet "*Shock and Awe*" konulu bu çalışmada, sanatçının yine siyasi veya protesto konularına odaklanarak vermiş olduğu tarzda eserlerden biri karşımıza çıkmaktadır. Tony Blair'in eski Amerikan kültürü ile bağdaştırılan kovboyların giymiş olduğu kıyafet ve silahlarla bu eserde karşımıza çıkması son derece ironiktir. Blair, on sekiz yıllık muhafazakar iktidardan sonra 1997 yılında İngiltere'nin işçi partisinin başkanı seçilmiş olmasının yanında, Hamilton'ın 2008 yılında eserlerinin arasına Tony Blair'i almasının asıl nedeni ise siyasette alınan kararlara protesto niteliği taşımaktadır. Resim 3.91'de görmüş olduğumuz Hamilton'ın bu çalışmasında, 2003 yıllarında Irak'ın işgal edilmesine karşı, ABD başkanı George W. Bush ile birlikte karar vererek ülkesinde ve dünyada geniş kesimlerin tepkisini çekmesi nedeniyle Blair'i konu edinmiştir. Hamilton'ın hem kendi ülkesindeki hem de tüm dünyada gerçekleşen toplumsal olaylara karşı duyarlı bir yapıya sahip olduğunu yapmış olduğu çalışmalarla ve izleyiciye mesajlarını iletmesiyle göstermektedir. Sanatçının eserlerinde vermiş olduğu bu mesajlar, bir bakıma dünyada var olan yanlış ve kötü olaylara karşı sanatçı duyarlılığı olarak tabir edilebilir. 3.91'de görünen resimde Blair'in arka tarafında yer alan görüntü savaştan sonra kalanları gözler önüne sererken, Blair'in yüzündeki tebessümü almış olduğu karardan rahatsızlık duymadığı şeklinde yorumlayabiliriz.



Resim 3.92. Richard Hamilton, *Patricia Knight II*, 1982, Kağıt Üzerine Gravür ve Kolaj Tekniği, 23,5 x 16,1 cm., Tate Galerisi, Londra.

Richard Hamilton'ın pop ikonu haline gelmiş dönemin yıldızlarından olan Patricia Knight'ın gravür baskı tekniğini kullanarak yapmış olduğu resim ve 3.92'de yer alan "*Patricia Knight II*" adlı çalışmasıdır. Sanatçının bu siyah beyaz çalışması, son derece sade bir zemine sahiptir. Hamilton bu çalışması ile Patricia Knight'ı koyu renkler kullanarak ön planda olmasını vurgulamış zeminin ise daha zayıf renkler kullanarak ikinci planda kalmasını sağlamıştır. Patricia Knight dönemin popüler ve ikonik sembollerindendir. Richard Hamilton bu anlamda birçok sanatçıya çalışmasında yer vermiştir.

Hamilton bu eserde bir ayrıntı olarak görünen bu sahneyi burada soyut denilebilecek boya çalışmaları ile boyuyarak yeniden bir geçit ile değiştirmiştir. Kaynak görüntüde değişiklikler sonucu yakın çağrışım uyandıran filmin drama uyandırdığı ilgi yok edilerek, alçak tavanlı biraz derinleştirilmiş iç mekan ve kadın yıldız sahnede yer verilmiştir. Ancak algılanabilir uygunsuzluklardan kaynaklanan 1947'deki film setinin içine Hamilton çağdaş mobilyalar eklemiştir. Onun hazırladığı iç mekan, onun karakteristik kemeri ve keskin bir şekilde bir dizi zaman hatalarını kaldırmış bir müze olarak dekoratif stilde güncel bir iç mekanı oluşturmaktadır. Patricia Knight'ın sıradan, güzel, zarif veya sefil tavrı genel olarak insanlık hakkında çok şey söylemektedir (Potts, 2012: 301-303).



Resim 3.93. Richard Hamilton, Dört Öz-Portre, 1990, 75,5 x 75,4 x 3,2 cm., emaye tuvaler üzerine baskı ve yağlı boya, Tate Galerisi, Londra.

Richard Hamilton, İngiliz ve uluslararası Pop Sanat hareketlerinin önemli bir figürü olmuştur. O'nun çalışmalarının büyük çoğunluğu genellikle çağdaş sanat ve sanat tarihi gelenekleri ile ilgili olmuştur. Resim 3.93'te görmüş olduğumuz “*Dört Öz-Portre 05.3.81*” çalışmasında kendi portresini kullanan sanatçı, çalışmasının yayınlanmasının ardından medyayı da arkasına alıp adeta kendisini bir pop ikonuna dönüştürmeye çalışmıştır. Sanatçı, bunu yaparken kendisini tek bir görüntü ile sınırlamamış dört tane portresine yer vermiştir. 1980'lerin başında, sanatçının çalışmalarında kullandığı fotoğraf çekimlerine akrilik renk katmanları ekleyerek eserler vermesinin ardından on yıl sonra o dijital fotoğrafların baskıları ile tuval üzerine monte edilebilir teknikler geliştirmiştir. “*Dört Öz Portre*” çalışması da bu anlamda vermiş olduğu örnek eserler arasındadır. Resim 3.93'te görülen çalışmasında sanatçı emaye tuvaler üzerine kendi portresini kullanarak üzerine yağlı boya darbeleri uygulamıştır.

Sanatçının öncü doğasını yansıtarak vermiş olduğu nitelikli çalışmaları, 50'li yılların toplumunu çevreleyen büyük görsel matrisinin, sentetik anlık görünümü ile bir kerede, bütün dünyayı görme olasılığının farkına varılabilecek türden eserler olarak nitelendirebiliriz.

Sanatçı 50'li ve 60'lı yıllar boyunca yapmış olduğu eserlerle tasarım anlayışını geliştirerek mükemmel bir yapıya erişirmiştir. Pop Sanat anlayışında, toplumdan aldığı tepkileri sanatçının olduğu gibi yansıtması anlayışı önemli olduğu gibi dönemin siyasi, ekonomik, sosyal ve askeri durum verilerini sergileyerek, kullandığı ikonlar aracılığıyla da dönemi yansıtması kendine has ve oldukça önemli özelliklerindendir. Sanatçının yapmış olduğu eserlerde, güncel yaşam ile toplumsal ilginin odaklandığı konular ve kullanmış olduğu materyallere kadar sembolik anlatımlar kullanmış olduğu görülecektir. Sanatçı dondurmalar, Coca Cola, Seven Up, kekler, Pepsi, sigaralar, diş macunu gibi yeni olan tüketim kültürünü oluşturacak ürünler olarak adlandırdığımız her şeyi yani Pop Sanat'ın ikonografisini oluşturan tüm konuları, eserlerine konu yaptığı gibi, dolar, yıldızlar, perspektif, ABD bayrağı gibi diğer ikonik unsurlara da eserlerinde yer verdiği görülmektedir.

3.7. Richard Hamilton'ın Pop Sanat Öncesi Bazı Eserleri Yeniden Yorumlaması

Popüler sanat, imgeleri ve teknikleri, soyutlama ve sembolizm gibi unsurları herkes tarafından kolayca anlaşılabilmesi ve eserleri çözümleme bağlamında da üstesinden gelinecek bir zorluk yaratmaması nedeniyle geniş kitlelere hitap etmeyi başarmıştır. Popüler sanat bu bağlamda kavranacak bir derinlik yorumu değil, daha ziyade toplum bilimsel bir kavrayış ve davranışçılık gerektirmektedir (Kuspit, 2012: 43). Hamilton'ın eserlerinde sosyolojik kapsamında vermiş olduğu mesajlar son derece dikkat çekicidir. O'nun eserlerini bu denli önemli kılan ise sıradan nesneleri, sanata kazandırma arzusu ile kendinden önceki sanat anlayışında üretilmiş eserleri bir araya getirme arzusu ile eserlerinde görmüş olduğumuz tavidir diyebiliriz. Hamilton bu anlamda birçok sanatçının eserlerini kendi gözünden tekrardan yorumlamıştır. Çalışmanın bu bölümü bu tür çalışmaların bir araya toplanarak irdelendiği içeriği ile adeta tüm çalışmanın mihenk taşı niteliğindedir. Özellikle sanatçının Duchamp'a olan bağlılığı ve hayranlığı yeniden yorumladığı çalışmaları bu bölümde ele alınıp değerlendirilmektedir. Sanatçının “Müjde”, “Chef-d'oeuvre inconnu” ve çalışmaları bu kapsamda örnek niteliği taşıyan eserlerindendir.



Resim 3.94. Richard Hamilton, *Hazır Gölgeler*, 2004-05, 57.5x86.5 cm., dijital kolaj tekniği, özel koleksiyon.



Resim 3.95. Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği*, 1913, hazır materyal, 126 cm., Doğal Tarih Müzesi, Darmstadt, Almanya.

Resim 3.94'te görülen çalışmada Hamilton'ın Marcel Duchamp'ın, en önemli eserlerinden biri sayılarak saygı duyulan Hazır Gölge'leri "Ready Shadow" tekrardan yorumladığı görülmektedir. Hamilton'ın fotoğraf baskı tekniğini kullanmış olduğu bu çalışmada sanatçının merceğinden yansıyan çalışmaları bir arada görmemiz mümkündür. Duchamp'ın tanınmış eserlerinden olan ve onunla beraber ikonlaşan (resim 1.95) "Bisiklet Tekerleği" (1913) çalışmasını çoğaltarak tekrardan yorumlayan Hamilton, bu çalışmasını Merce Cunningham Dance Şirketi yararına bir serinin parçası olarak düzenlemiştir. Hamilton'ın tekerleğin askıda kalarak yerleştirmiş olduğu Duchamp'ın bisiklet tekerleğinin havada yer alması dans, hareket, ritim ve yerçekimi temalarının hem dans şirketi için bir çalışma hem de Duchamp'la kendi sanat anlayışı arasındaki alegorik bir karşılaştırma olarak gözlemleyebiliriz.

Post modern dönemde Duchamp ve onun hazır-nesnelerinin yeniden ele alındığını hatta bir çok çalışmasının rekonstrüksiyonunun yapıldığı sıklıkla görülmektedir. Bu süreç içinde bir çok sanat hareketinde ve çağdaş sanatçılarda bu eğilim görülmektedir. 1960 sonrasında öncelikle Neo-dada olarak da isimlendirilen Pop Sanat etkinliği, Duchamp'a dayandırdıkları hazır nesneleri yoğun bir biçimde kullanmaktadır (Sevim ve Boz, 2011: 120). Sanatta geleneksel olarak kullanılan malzemenin dışında, hazır olarak üretilen nesnelerin kullanımı o dönemde Marcel Duchamp ile estetik değer kazandığı kabul edilse de, Duchamp Dadaizm sanat anlayışında hazır nesnelerin estetik kaygı ile değerlendirilmemesi gerektiğini savunarak kendisinde var olan sanat anlayışını şu şekilde dile getirmektedir. Resim 3.94'te görmüş olduğumuz çalışması için "Daha 1913'te bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım..." diyen Duchamp aynı zamanda hazır nesne ile yapmış olduğu eserleri için "aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla aslında tam bir uyumsuzluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık üstünde temelleşti" (Pierre, 1997: 322-323) diyerek bir anlamda Dadazim sanat anlayışının temelini kısaca özetlemiştir.

Duchamp'ın Dadaist anlayışta "ready-made" yaklaşımları kendinden sonra gelen pek çok sanat anlayışına öncülük etmesi

Kavramsal Sanat ile ilişkilendirilen çok miktarda sanatsal hareketin temel yönelimlerinden birini oluşturmuştur. Performanslar, popüler sanat, yoksul

sanat, kavramsal sanat, fluxus, oluşumlar ve süreç sanatı gibi avangart hareketler, sıradan nesnelerin işlev ve statüsünü değiştirirken, sanatın tanımını geliştiren günümüz sanat uygulamalarında seri üretim nesnelerinin farklı mekan düzenlemelerinde, video ve performanslarda etkin bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Sıradan, gündelik bir nesnenin sanat nesnesi mertebesine yükseltilmesindeki provakatif tavır, ister istemez sanat nesnesinin ontolojik olarak radikal bir dönüşümünü kapsamasına da neden olmaktadır' (Sevim ve Boz, 2011: 120).

Duchamp her ne kadar yeni Dadacılar olarak görülen popüler sanat anlayışındaki tavrı onaylamasa da Dadaist sanat anlayışındaki çalışmalarını genişleterek ve Pop Sanat anlayışına doğrudan bağlamanın mümkün olabileceğini göstermeye çalışan Hamilton'ın, Hazır Gölge isimli çalışması bu anlamdaki en önemli eserlerden biri olmuştur diyebiliriz. Eserin birden fazla gölgeleri içinde barındırarak Cunningham'ın dans okulunun üretiminde boyutluluk ve nesnenin hareketini ima eden sanatçının bu eserini her iki bağlamda değerlendirmemiz mümkün olmuştur.



Resim 3.96. Richard Hamilton, *Bakire Melek Pasajı*, 2007, 44x44 cm., dijital kolaj tekniği Uluslararası Resim Galerisi, İngiltere, Londra.



Resim 3.97. Fra Angelico, *Müjde*, 1937, fresk, 230x321 cm., San Marco Manastırı, Floransa, İtalya.

Hamilton'ın Fra Angelico'nun Müjde eserinden öykünerek yapmış olduğu resim 3. 96'da görülen Bakire Melek Pasajı "*Virgin Angel Passage*" fotoğraf tekniklerini kullanarak yeniden yorumladığı çalışmalarındandır. Hamilton, Fra Angelico ile neredeyse mekanı birebir aynı çalışmıştır. Bu şekilde düşünmemizi sağlayan bulguları; sol tarafa doğru muhtemelen genişlediği varsayılan bahçenin görüntüsü, merkezde evin içine doğru açılan kapının yerleştirilmesi, her iki resimde direkt olarak göze çarpan

resmi ve figürleri ortadan ikiye bölen sütunlu yapının var olması şeklinde sıralamak mümkündür.

Fra Angelico'nun "*Müjde*" çalışmasında gerçekleştirildiği özenli perspektif çalışması eserin bir erken Rönesans resmi olduğunu doğrulasa da, çiçeklerle ilgili detaylar ve altın yapraklar eski uluslararası gotik üslubun özelliklerini taşıdığını göstermektedir. Sahnenin arka kısmında yer alan Adem ve Havva'nın Cennet Bahçesi'nden kovuluşunu ve işledikleri günahın İsa'nın gelişiyle affedileceğini bildiren sahneyi betimlediği görülmektedir (Farthing, 2010: 152). Bu sahne Hamilton'ın çalışmasında tamamen konu dışı bırakılmıştır. O'nun konusunun merkeze yerleştirmiş olduğu iki çıplak kadın figüründen ibaret olduğu görülmektedir. Angelico'nun resminde önde yer alan gül renkli elbise giymiş meleğin, Hz. İsa'nın doğumunu Hz. Meryem'e müjdeleyen Cebail Meleği ile Hz. Meryem'in kendisinin resmi tam olarak merkezde yer almaktadır. Hz. Meryem'in omuzları üzerinden vücudunun alt yarısını kaplayan koyu mavi bir pelerin içinden kırmızı bir elbise giymiş olduğu görülmektedir. Hamilton'ın yapmış olduğu 3.96 no'lu resme baktığımızda ise, meleğin varlığını yalnızca kanatlarla değil onun dışında da kullandığı fotoğraf tekniği ile yansıtmaya dikkat çekicidir. Sağ tarafta yer alan fotoğraftaki kadın figüründe görmüş olduğumuz bulanık ve solmuş yapı ile sanatçının figürün bacaklarına uygulamış olduğu yansımalar figürün sanki havada uçuyormuş ve Hz. Meryem'e haber vermek için inişe geçmiş gibi gösterir bir ambiyans ile izleyiciye melek olduğunu hissettirmektedir. Hamilton'ın çalışmasında yer alan Hz. Meryem ve İsa'nın doğumunu müjdeleyen meleğin bakışları ve duruşu açısından Angelico'nun eseri ile farklılıklar gözlemlemek mümkündür. Özellikle Hamilton'ın çalışmasındaki figürlerin bakışları birbirinden kaçamak olsa da Angelico'da bakışlar direkt olarak betimlenmiş ve birbirinin gözünün içine bakmaktadır. Angelico'da meleğin İsa'nın doğumunu müjdelemiş ve bunu saklaması için uyarı işareti halinde resmedilirken, Hamilton'ın çalışmasında Hz. Meryem olarak meleğin karşısında duran fotoğraf ya suçluymuşçasına yere bakmaktadır ya da meleğin Hz. Meryem'in cevabını bekler vaziyette durduğunu söylemek mümkündür.

Hamilton'ın bu eserde gerçeküstü bir izlenim yarattığını söylememiz mümkündür. Sanatçının fotografik görüntüleri kullanarak, daha gerçekçi görünen bu çalışmasında, çıplaklık görünenin arkasındaki mesajları açığa çıkararak ilgi uyandırmaktadır.



Resim 3.98. Richard Hamilton, *Müjde*, 2005, kağıt üzerine dijital baskı ve yağlı boya, 56.5x55.5 cm., Uluslararası Resim Galerisi, İngiltere, Londra.



Resim 3.99. Rene Magritte, *İnsanın Yazgısı*, 1933, tuval üzerine yağlı boya 100x81 cm., Ulusal Sanat Galerisi, Washington, ABD.



Resim 3.100. Richard Hamilton, *Banyo 2*, 1998, 40x40 cm., kağıt üzerine dijital baskı, Tate Galerisi, Londra.

Hamilton'ın "*Müjde*" çalışmalarından biri olan resim 3.98'de görmüş olduğumuz çalışması, dijital kolaj tekniği kullanılarak yapmış olduğu çalışmalarındandır. Çalışmada sadece gri rengin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Hamilton'ın "*Müjde*" çalışması, resim 3.97'de görmüş olduğumuz Fra Angelico'nun "*Meryem'e Müjde*" çalışmasının çıkış noktasını oluşturduğu İsa'nın doğumunun Hz.

Meryem'e müjdelenmesi sahnesinin sergilemiş olduğu ortak çalışmalarındandır. Hamilton bu çalışmasını yaparken sanki Hz. İsa'nın doğumunun Hz. Meryem'e haberinin verilme sahnesi günümüzde olsa idi bu müjde nasıl olurdu? sorusuna cevap olabilecek nitelik taşımaktadır diyebiliriz.

"Müjde" (Annunciation, 2005) alışması, Richard Hamilton'ın gerçekle benzeşen veya gerçeğe yakın fotoğraflar üzerinde gerçekliği yansıtan birkaç baskısından birisidir. Richard Hamilton'ın son zamanlarda yayınlanan eserleri gibi "Müjde"da dijital baskıdır. Hamilton bu eserini, Macintosh G5 kullanılarak Adobe Illustrator ve Photoshop programında yaratmış ve kuzey çiftlik evindeki dijital stüdyosunda altmış baskı yaparak, altmışıncı baskısını yayınlanmıştır. Hamilton'ın Londra'da Alan Cristea Galerisinde 2006 yılında yayınlanan pek çok eseri "Müjde" temasını içermektedir (Singer, 2008: 267). Hamilton'ın bu çalışmasında Adobe Illustrator'ı kullanmayı daha çok tercih etmesinin nedeni, vektör programında kullanılan bir noktadan vermiş olduğu aydınlatma kalitesini ayarlayabilmesi ve ustaca duvarların tonlamasını değiştirebildiği içindir. Ayrıca Hamilton erken Rönesans'ın perspektifini andıran görünümü önermektedir (Singer, 2008: 271).

Hamilton'ı uzun yıllar uğraştırarak kafa yorduğu bu konu dijital baskı resmi ile fotoğraf ilişkisi ile biraraya gelmiştir. Baskı, fotoğraf ve tema ilişkisi arasındaki en büyük sıkıntısını Hamilton "Duyuru"yu satın almak isteyen bir koleksiyoncu ile yaşamıştır. Öyle ki, koleksiyoncuya eserini neden satın almayı reddettiğini soran Hamilton, eserini sadece bir fotoğraf olarak bahsetmesiyle birlikte çalışmasını küçümsemesi sanatının çok sinirlenmesine neden olmuştur. Hamilton'nın bu çalışması baskı kalıbı, fotoğraf ve dijital medyayı eleştirilen, konu olarak ta takıntılı olduğu sanat ve tema sınavıdır. Sanatçının eserlerinde görülen anlaşılması zor medya smrclğn ağırlaştıran ve yatıştıran bu etki, medya tarafından kabullenilmesi zor niteliklerin üstlenmeye başlandığını da gözler önüne sermektedir (Singer, 2008: 267-268).

"Müjde" Hamilton'ın sıkça kullandığı konulardan birisidir. Bunlardan bir diğeri ise, Hamilton'ın bir galeri iini göstererek yapmış olduğu çalışmasıdır. Bu i görüntüde duvara asılı gerçekçi boyama gibi görünen çıplak bir kadının oturmuş hali vardır. Duvar baskısı, bir galeri içinde ayakta hissi uyandıran, mekânsal bir yapı düzlemine paraleldir.

Nitekim sanatçının eserinde uygulamış olduğu, baskı ile beyaz boyalı duvarlar, endüstriyel aydınlatma ve döşeme ile vermiş olduğu görsel bilgi, bu konudaki mekan algımızı güçlendirmektedir (Singer, 2008: 268-269). Hamilton'un "*Müjde*"sunda yer alan, minimalist galerinin iç mekan görünümünün kasıtlı olarak seçildiğini göstermektedir. Bunun nedeni, sanatçının eserde kullandığı modern sanat alanının, San Marco Manastırının sade odalarına çağdaş bir eşdeğerlilik gösterdiğini düşünmesi olabilir. Hamilton "*Müjde*"ye duyduğu saygıdan ötürü ona laik ritüelleri de uygulamaya davet etmektedir.

Hamilton, "*Müjde*" çalışmasındaki baskılarda yer alan tavan görüntüsü aynı zamanda eserlerini sergilemiş olduğu galeri alanının tavan görüntüsünü tasvirini yansıtmıştır. Sanatçı 1995 yılında Londra'da Anthony d'Offay Galerisi'nde "*Beş Odalar*" adlı eserini yedi parçadan oluşan bir kompozisyonla sergilemiştir. "*Yedi Odalar*" da denilen sanatçının eserleri aynı zamanda Richard Hamilton'ın evindeki odaları temsil etmektedir. Galerinin her bir duvarında yer alan zeminler, spot ve kirişler dahil tüm parçalar, Hamilton'ın kendi bilgisayarının içine yer alan kendi evinin görüntülerinin dijital olarak kesilerek modifiye edilmiş fotoğraflarının konulduğu eserlerdir (Singer, 2008: 269).

Duvarda görünen fotoğraflar hem "*Müjde*"yi gösterirken hem de duvarlardaki resimlerde yer alan figürlerin temeli olan d'Offay sergisinden alınan yedi fotoğrafı da bir arada göstermektedir. Sanatçının "*Müjde*" eserinde görmüş olduğumuz perspektif, Hamilton'ın daha önceden yapmış olduğu banyo tasvirinin d'Offay duvarını temsil da temsil etmektedir. Sanatçının "*Müjde*" eserine baktığımızda görmüş olduğumuz perspektif, "*Beş Odalar*" eserlerinde yer alan perspektifin birleştirilerek kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Özellikle sanatçının "*Banyo 2*" adlı eserinde görmüş olduğumuz (bkz. resim 3.100) tavan perspektifi, sanatçının "*Müjde*" adlı eseri ile neredeyse birebir örtüşmektedir. Sanatçının "*Banyo 2*" eserinde görülen perspektif Hamilton'ın kendi banyosuna aittir. Sanatçının yatak odası perspektifi ile d'Offay Galerisindeki perspektif birleştirilerek sanatçının "*Müjde*" eserinde geri kalan perspektif görüntüleri oluşturmuştur. d'Offay Galerisi ve resimde görülen diğer perspektiflerin birleşmesi sonucu bilgisayarda deformasyona maruz kalmasıyla birlikte "*Müjde*" eserinde görülen perspektif meydana gelmiştir. Aslında bu hiçliğin bir yansımasının baskı formundan

ayrılmış halidir diyebiliriz. Hamilton bu çalışmasında herşeyi zahmetle uğraşarak yıkıp, daha sonra yeniden yapılandırmıştır (Singer, 2008: 271-272).

Hamilton “*Müjde*” eserinde, resim bileşenlerini dijital kolaj tekniği ile birleştirmeden önce ayrı ayrı nasıl oluşturulduğunu açıklamıştır. Bu bileşimin elde edilmesi için, 1994 yılında yer alan fotoğrafta, yatak odası ve boş sandalye ile 1997’deki fotoğrafta aynı sandalye ve yatak odasında oturan bir modeli birleştirmiştir. Hamilton “*Müjde*”nun orijinal yapısındaki oturan figürü izole ettikten sonra, gölgenin rengine özel önem vererek, sandalyenin karşısında yaylanarak oturan aynı zamanda ağırlığını eklemlerine veren bir bayanı kritik olarak ölçeklendirerek çözümlemiştir. Hamilton, ışık soketlerini, kordonlar ve radyatör gibi gereksiz görsel bilgileri ortadan kaldırmıştır. Nihai baskının ölçeğinde esere katılan belirsizlik merkezi unsurlarını kontrast olarak yumuşatmıştır. Duvar da yer alan bir fotoğraf ve bir tablo Hamilton’ın şekil üzerindeki figürün boyanmış görüntüsü göstermektedir. Hamilton, merkezde duran bayanın saçında görülen elektrikli sarı saç rengini ışık kaynağı olarak kullanmıştır. Sanatçının bunu yapmasının nedeni ise saçın çevresini aydınlatmak ve dikkati onun başının etrafında toplamak istemesidir. Hamilton burada, ışık kaynağını göstermek için saçın çevresini bulanık bir şekilde boyayarak, kadının silüetinin dijital canlılığını matlaştırarak haleyle düşündüren bir etki yaratmıştır. Hamilton daha sonra kadının kaş altını vurgulamak ve burnunu konturla daha da belirginleştirmek için vücut üzerindeki gölgelerin geometrisini düzeltilmiş ve çalışmalarında daha fazla grafikler kullanarak sadeleştirme yoluna gitmiştir. Figüre uygulanan en çarpıcı işlem figürün yüzündeki gözlerinin pasif olarak büyütülmesidir. Hamilton’ın “*Duyuru*”su, Fra Angelico’nun “*Virgin*”in deki gibi boş boş bekleyen ve kaderine razı gibi görünen bir tavrı olmayışıdır. Hatta aksine bu boş boş bekleyen tavrına karşı bir tepki olarak Hamilton’ın o kadını yerleştirdiğini söyleyebiliriz. Öyle ki Fra Angelico’nun kanatlı elçisi Hamilton’un eserinde bir telsiz telefon ile özdeşleşerek reenkarnasyonu oluşturmuştur. “*Duyuru*”nun başarısındaki baskın faktör, Hamilton’ın bilgisayar ortamında iyi bir usta oluşundan kaynaklanmaktadır. Hamilton’ın eserlerinde baskı resim teknikleri sabit olmakla birlikte; sanatçının daha arkaik süreçlerinde sürekli kendisini geliştirerek dijital baskı tekniklerini hızla bir araya getirmeyi başardığı, yeni yazılım ve donanımların gelişmesiyle birlikte yeni uygulamaları ustaca kullandığı görülmektedir (Singer, 2008: 272-273).

Hamilton'ın baskısındaki vizyon fresklerden çok daha fazlasıdır. “*Duyuru*”, Floransa’da bir sergiye yönelik grup çalışmalarının bir parçası olarak tasarlanmıştır. Bu çalışma ile Hamilton San Marco freskleri Melekler ve Bakireler diyalogu konularını da gözler önüne sermiştir. Geleneksel Hristiyan ikonografisinde Fra Angelico’nun freskindeki gibi iki yay tarafından ayrılmış farklı roller ve zıt cinsiyete göre olan ayrımı, Hamilton’nun eserindeki Virgin’i ile Angel’nın Virgin’i arasında kafa karıştırıcı hiçbir yan omamasından kaynaklıdır. Hamilton bazı ilahiyatçıları savunarak, Fra Angelico’nun freskindeki figürlerindeki meleklerin erkek olduğunu fakat, onların madde veya cinsiyet olmaksızın saf ruhlar olduğunu kabul etmektedir. Bu açıklama ile, Hamilton “*Bakire*” çalışmasını (2005/07) ile Angel Passage’ndaki çıplak kadın olarak Gabriel’in daha az tartışmalı tasvirini yapar; aynı modelde özellikli melek olarak “*Duyuru*”nun “*Bakire*”sini kullanır. Hamilton’nın eserlerindeki dijital görüntülemedeki tüm bu ilerlemeler geleneksel eserlerden alınan; bir parça kare veya dikdörtgen iki boyutlu kağıdın standart görsel kriterlere göre yargılanmak üzere oluşturulması olmuştur. Aslında eserlerin içeriği, eleştirilerle mücadele eden çekim ve dijital yapısının doğasıdır. “*Duyuru*” Hamilton ile ilişkilendirilen çekim ve dijital doğanın yapısında görülen eleştirel fotoğrafları bu bağlamda izleyiciye sunmasa da, bir şekilde fotoğrafı aşan, baskı resim için yeni bir vizyonun da habercisi olmuştur (Singer, 2008: 275-277).

Çalışmaya ilk olarak bakıldığında oturan çıplak genç bir kadının telsiz telefonla konuşurken, sıradan günlük bir anın resmedildiği görülmektedir. Hamilton’ın çalışmalarında görmüş olduğumuz çıplak kadın figürü, Aynaya dönüş (1998), “*A Mirrorical Return*” ve bir çok çalışmasında ortak olarak kullanmış olduğu kadın metarlardan biri olarak karşımıza yeniden çıkmaktadır.

Resim içinde var olan kadın figürünün yanında ahşap bir masa ve hemen üzerinde yanan küçük bir lamba yer almaktadır. Kadın lamba yanında beyaz bir parıltı ile adeta aydınlanmaktadır. Açık olan perdeden dışarı baktığımızda loş mavi görüntü ve içeride yanan lamba o anın bize gece olduğunu hissettirmektedir. Dışarda görmüş olduğumuz ağaç ise karanlıklar içerisinde yer almaktadır. Pencerenin, perdenin ve ağacın duruşu itibari ile bu çalışmasının Rene Magritte’nin 1933 yılında yapmış olduğu “İnsanın yazgısı” çalışmasına bir gönderme olduğu hissedilmektedir. Bu şekilde düşünmemizi sağlayan sebebi ise, Hz. Meryem’in yazgısının Hz. İsa’nın dünyaya gelişinin müjdelenmesi şeklinde açıklayabiliriz.

Telefon ile konuşan kadın bir taraftan gökyüzüne bakarken bir taraftan da diğer eli ile saçlarının bukleleri ile oynamaktadır. Kadın figürünün gökyüzüne bakmasını, Hamilton'ın çalışmalarında sıklıkla kullandığı ve popüler kültürün sanat anlayışında sürekli karşılaştığımız temalarından olan uzay temasına gönderme olarak yorumlayabiliriz.

Hamilton'ın "Müjde" (2005) çalışmasının ön kısmını oluşturan perspektif çalışmasında kullanılan duvar alanı sanatçının kendi çalışması olan "*Banyo 2*" çalışması ile aynı perspektifi kullandığı çalışmalarındandır. Resim 3.100'de görmüş olduğumuz lavabonun hemen üst kısmında yer alan arka plandaki tavan yüzeyi, "*Müjde*" çalışmasında ters çevrilmiş ve ön planda karşımıza çıkmaktadır. Hamilton'ın çalışmasının duvar yüzeylerinde yer alan yapay ışıklandırma ile zemin ve tavan perspektifinin tamamen karışık bir hal aldığı görülmektedir.



Resim 3.101. Richard Hamilton, *Aynaya Dönüş*, 1998, kağıt üzerine dijital baskı, 53x66,1 cm., Tate Galerisi, Londra.

Resim 3.101'de görmüş olduğumuz çalışma Hamilton'ın dijital kolaj tekniği ile bir araya getirerek ve Duchamp'ın "*Büyük Cam*" (bkz. resim 3.56) çalışmasına yapmış olduğu göndermelerden oluşan çalışmalarından biridir.

Hamilton'ın "Aynaya Dönüş" çalışmasında ilk olarak gözümüze çarpan eserin tam karşı noktasında duran pencereye doğru bir geçidin varoluşudur. Hamilton'ın çalışmalarında ilk defa rastladığımız pencere detayı dikkat çekmektedir. Perspektifin belirli bir düzen içinde yer aldığı çalışmada, pencere dışında bir ufuk çizgisinin oluştuğunu görmekteyiz. Hemen iç mekanda çıplak bir ahşap masa, mavi metal bir

sandalye ve pencere çıkıntısında bazı süs bitkileri (muhtemelen kaktüs) yer almaktadır. Sağ taraftaki uzun duvarda yer alan cam panel ile sanatçının yaratmış olduğu yansıma etkisi, çalışmanın resim çerçevesinin ötesine uzanmamızı sağlamıştır. Çalışmada görmüş olduğumuz cam panel Duchamp'ın “*Büyük Cam*” çalışmasının alt panelidir. Genç kadın modeli ise, Hamilton'ın birçok eserinde karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı çalışmasında kullanmış olduğu modelini her ne kadar “Büyük Camın” içinde gibi yansıtmaya çalışmışsa da kahve öğütücüsü (aşağıda duran kırmızı parça) ile adeta bütünleşmiş ve modelin parçası haline gelmiştir. Aslında genç kadın, görsel olarak dikkat çekmesinin yanında cama geçişi ve yansıması duvara bulunduğu pozisyonun imkansızlığı düşünüldüğünde, resme sonradan kolaj tekniği ile eklendiğini söyleyebiliriz. Genç kadının elinde tutmuş olduğu mektup onun hayal dünyası içinde olduğunu gösterebilir. Çalışmada genç kadın haricinde her parçanın yansıması görülmekte ve oda kadın ile bütünleşmektedir. Büyük Cam'ın temasına baktığımızda ise, karşımıza cinsellik teması çıkmaktadır. Bu çalışmada yer alan cinsellik ise başarısızlığı yansıtmaktadır. Çünkü gelin ile bekar delikanlılar bir araya gelemezler, düşledikleri birleşme yalnız onlara özgü bir tutku olarak kalmaktadır. İki cam panonun ortadan bir şerit ile ayrılığı bunu ifade etmektedir. Camın üst kısmı Duchamp'ında ifade ettiği gibi “Gelin” alt kısmı ise erkekleri ifade etmektedir (Lyton, 2004: 136). Hamilton ise çalışmanın alt tarafını genç mankeni ile birleştirerek adeta kadın ile erkeği bu çalışması ile bir araya getirmiştir diyebiliriz. Dikkat çeken diğer bir husus ise pencerenin görüntüsüdür. Rene Magrite'nin “*İnsanın Yazgısı*” (1933) çalışmasından izler taşımaktadır. Magrite'nin resim 3.99'da görmüş olduğumuz bu çalışması, resim içinde resim olma özelliğini taşımaktadır. Sehpada duran manzara ile dışarıda duran manzara arasında tam bir özdeşlik kurmuştur (Lyton, 2004: 184). Resim içinde resmin özdeşliğini kurma prensibini yansıma ile bir araya getirerek başarıyla kullanan Hamilton, modelin üzerinde uygulamış ve kadını Duchamp'ın “Büyük Cam” çalışması içine hapsetmiştir diyebiliriz.



Resim 3.102. Richard Hamilton, *Ulusal Galerî'nin İçinde Bir Çıplak*, Saensbury Kanadı, Londra (Uluslararası Resim Galerisi), 1999-2000, tuval üzerine yağlı boya, 59.7 x 82 cm., Uluslararası Resim Galerisi, İngiltere, Londra.



Resim 3.103. Ulusal Galerî Saensbury Kanadının fotoğrafı, Uluslararası Resim Galerisi, İngiltere, Londra.



Resim 3.104. Pieter Jans Saenredam, *Harlem, Aziz Bavo Kilisesi'nin İç mekanı*, 1636, levha üzerine yağlıboya, 43x37 cm., Bührle Koleksiyonu, Zürih, İsviçre.

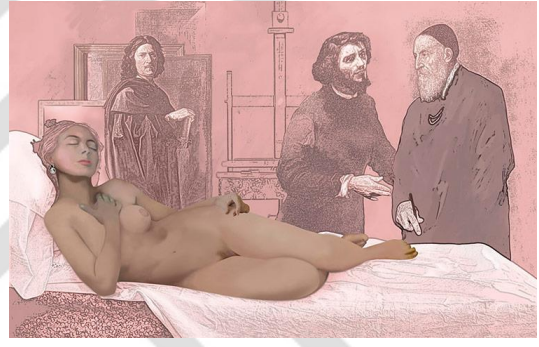
Resim 3.103'te görmüş olduğumuz çalışmalar Richard Hamilton'ın 2011 yılında öldükten sonra geç dönem eserleri olarak bilinen çalışmalarındandır. Hamilton birçok sanatçının eserlerinin yer aldığı Ulusal Galerinin (resim 3.103) kendisine birebir çalışmasında yer verdiği görülmektedir. Ulusal Galerî'nin içinde bir çıplak... Resim 3.102'de görmüş olduğumuz üç kemerli yapıyı Hamilton çalışmasına neredeyse birebir yansıttığını söyleyebiliriz. Hemen ön tarafta ise elinde mektup okuyan bir kadın görülmektedir. Sanatçının eserlerinde sıklıkla kullanmış olduğu mankenlerinden biridir ve elinde “*Aynaya Dönüş*” çalışmasındaki gibi aynı pozisyonda (bkz. resim 3.101)

duruş şeklini muhafaza ettiğini fakat tamamen ters bir şekilde durarak mektubu tuttuğunu gözlemlemekteyiz.

Hamilton'ın eserlerinde sıklıkla rastladığımız bir diğer özellikte ise eserlerinin içinde kendi çalışmalarına göndermelerde bulunmasıdır. Kemerlerin sonunda yer alan küçük çerçeve içindeki resim ise kendi çalışması olan “*Vatandaş*” isimli çalışmasının orijinal halidir. Pieter Jans Saenredam (resim 3.104), Aziz Bavo Katodral'nin iç bölümünü anlatan çalınmasında yer alan sütunlarda duran kare ve muhtemelen ahşap olan çerçeveler Hamilton'ın çalışmasında net bir şekilde görülmektedir. Hamilton'ın bu eser ile bir katodral ile bir müzeyi birleştirme girişimi Ulusal Galerî'ye vermiş önemi dile getirme yöntemlerinden birisi olarak değerlendirmek mümkündür.



Resim 3.105. Richard Hamilton, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, 2011, dijital boyama, püskürtme boyama, 112x176 cm., Uluslararası Resim Galerisi, Londra İngiltere.



Resim 3.106. Richard Hamilton, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, 2011, tuval üzerine mürekkep püskürtme, 112x176 cm., Uluslararası Resim Galerisi, Londra İngiltere.



Resim 3.107. Richard Hamilton, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, 2011, dijital baskı, 112x176 cm., Uluslararası Resim Galerisi, Londra İngiltere.

Hamilton'ın resim 3.105-107'de görülen çalışmalar konu olarak aynı fakat teknik olarak üç farklı uygulama şekli ile karşımıza çıkarmaktadır. Sanatçının son dönem eserlerinden olan *Le Chef-d'oeuvre*, sanatçının ölümünden sonra açılan kişisel

sergisi ile ilk defa görülmüştür. Sergisinin küratörlüğünü her ne kadar kendisi yapmış olsa da O'nun bitmemiş ve görünmeyen son çalışmasını, "*Le Chef-d'oeuvre inconnu*" Balzac'ın eserine öykünerek yapmış olduğu söylenebilir. Sanatçının "*Honore de Balzac'ın Le Chef-d'oeuvre*" öyküsünden esinlenerek yapmış olduğu çalışmasında öykü modern resmin sanat anlayışını da özetler nitelik taşıması açısından önem arz etmektedir (<http://www.tate.org.uk> erişim tarihi: 25.12.2014).

Öyküye kısaca göz atmak gerekirse; "frenhofer" resimlerini sergilemekten çekinen ve atölyesinden dışarı pek çıkmayan bir ressamın hikayesini anlatmaktadır. Bu sanatçı bir şair ve ressamla tanışmasıyla başlamasıyla hikaye gelişmeye başlamıştır. Frenhofer'ın uzun zamandır üzerinde çalıştığı şaheserinden ve onu tamamlamak için düşlediği masumiyete ve güzelliğe uygun bir model bulması karşılığında, sanatçının eserlerini görme hakkı istemektedirler. Frenhofer eserlerini gösterme konusunda her ne kadar kararsız kalsa da, kabul eder ve atölyesinin kapısını genç şair, ressam ve kadın modeline açmıştır. Sanatçının atölyesindeki duvarları bazısı yarım fakat onlarca harika resim vardır. Eserleri gören gençlerin, resimleri beğenmesi üzerine Frenhofer, duvarlara bakar "onlar mı?" diye odadaki resimleri göstererek önemsemeden "şaheserim için yaptığım taslak ve eskizlerden bazıları sadece" der. Frenhofer aslında on yıldır aradığı şaheseri yaratmak için çalışmaktadır. Gençlerin getirmiş olduğu manken ile aramış olduklarını bulmuştur. Sonunda Frenhofer yüzünde mutlu bir ifade ile on yıldır üzerinde çalıştığı resminin bittiğini belirterek genç ressam ve şairi içeri verdiği sözü yerine getirmek için son eserini görmeleri için atölyeye alır. Şövalenin üstünde siyah bir örtüyle örtülmüş tuval durmaktadır. Frenhofer resmini uzun uzun anlattıktan sonra tuvalin üzerindeki örtüyü kaldırır. Birden genç ressam ve şairin yüzlerinde şaşkınlık ifadesi belirmiştir. Tuval tamamıyla siyahla kaplanmış ve tuvalin bir noktasında olağanüstü bir dokuyla işlenmiş bir kadın bacağı görülebilmektedir. Resimde siyah görüntü ve arkasında bir bacak ayrıntısından başka birşey yoktur. Sanatçının on yıldır üzerinde çalıştığı ve yıllardır eserini tamamlayacak olan modeli beklemesi sonucu genç ressam ve şairde şaşkınlıkla karşılanmıştır.

Frenhofer genç ressam ve şaire resmini nasıl bulduğunu sorar ve resminde bir şey olmadığını söylemeleri üzerine Frenhofer deliye dönerek nasıl kendi gördüklerini göremediğini genç ressam ve şaire sorarak bir daha bakmalarını ister. Öfkeye kapılan

Frenhofer atölyesinden gençleri kovarak yaşadığı hayal kırıklığının etkisi ile tüm resimlerini yakar ve intihar eder (Honore, 2009: 1-60).

Bu öykü Frenhofer'in mutlak güzel ve masumiyeti arayan bir sanatçı olduğunu ve bir bakıma modern sanat anlayışındaki var olan düşünceleri gözler önüne sermiştir. Bu bağlamda hayatının son yıllarında yapmış olduğu bu çalışması ile Hamilton'un mutlak güzeli arama çabası içine girdiğini söyleyebiliriz. Bu çaba, üç farklı çalışmanın göstermiş olduğu yapısal bütünlük imgesinin de güçlü olmasına neden olmaktadır.



Resim 3.108. Zorzi da Castelfranco, Giorgione, *Uyuyan Venüs*, 1510, tuval üzerine yağlı boya, 108x175 cm., Eski Ustalar Galerisi, Dresden, Almanya.



Resim 3.109. Tiziano Vecelli, *Urbino Venüsü*, 1538, tuval üzerine yağlı boya, 119x165 cm., Uffizi Sanat Galerisi, Floransa.



Resim 3.110. Edouard Manet, *Olympia*, 1863, tuval üzeri yağlı boya, 130,5x190 cm., Orsay Müzesi, Paris.

Bu bağlamda Hamilton'ın bu çalışmasında kullanmış olduğu figürlerin hiçbiri tesadüfî değildir. Özellikle sanatçının, ön planda görmüş olduğumuz odalık figürünü, Giorgione'nin "Uyuyan Venüs"(1508-1510) resim 3.108, Titian'nın "*Urbino Venüsü*" resim 3.109, Manet'nin "*Olympia*" (1863) resim 3.110. "Odalık" figürlerini adeta bir

araya getirerek mutlak güzeli arama çabası yolunda güzel bir çıplaklık sunma gayreti içerisinde olduğunu söyleyebiliriz mümkündür. Giorgione'nin "Uyuyan Venüs"deki kapalı gözler ile duruş şekli, Titian'ın "Urbino Venüs" ündeki erotik duruşu ve Manet'in "Olympia" daki saçlarını tarayış şekilleri Hamilton'ın eserinde adeta harmanlanarak çalışılmış izlenimi yaratmaktadır.

Bütün odalık figürlerinde hemen hemen karşımıza çıkan dolgun vücutların yastıklara yayılarak yatak ile teması, sağ bacağın sol bacağın altında kalarak vücudu görüntüleyecek şekilde izleyici ile karşı karşıya gelmesini sağlayan vücudun duruşu üç ressamda görüldüğü gibi Hamilton'ın çalışmasında da karşımıza çıkmaktadır. Arkada duran üç adamın çıplak olan figüre bakıp bakmaması figürü çok etkilemektedir.



Resim 3.111. Nicolas Poussin, *Öz Portresi*, 1650, tuval üzerine yağlı boya, 78x94 cm., Louvre Müzesi, Fransa.



Resim 3.112. Gustave Courbet, *Öz Portresi*, 1847, tuval üzerine yağlı boya, Stockholm Uluslararası Müzesi, İsveç.



Resim 3.113. Tiziano Vecellio, *Öz Portresi*, 1556, tuval üzerine yağlı boya, 86 x 69 cm., Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

Hamilton'ın *Le Chef-d'oeuvre inconnu* çalışmasında arka planda yer alan üç erkek figürü tesadüfi figürler değildir. Sanki Balzac'ın öyküsündeki yazar, şair, ressamın kendisi ve nü modelin mizansenini yer almaktadır. Özellikle arkada duran figür Nicolas Poussin'in (resim 3.111) kendi portresidir. Balzac'ın romanında edebiyatçı ve ressam genç olarak betimlense de Gustave Courbet'in (resim 3.112) dışındaki erkek figürlerin genç sayılamayacak kadar yaşlı görünmesi izleyicinin bir bilinmezliğe

sürüklenmesine neden olmaktadır. Hamilton'un ölümünden sonra açığa çıkan bu eseri, klasik dönem eserlerine vermiş olduğu önemi ortaya çıkarmaktadır.



Resim 3.114. Richard Hamilton, *Picasso'nun Meninas'ı*, 1973, kağıt üzerine gravür baskı, 57x49 cm., Tate Galerisi, Londra.



Resim 3.115. Diego Velázquez, *Nedimeler*, 1656, tuval üzerine yağlıboya, 320x276 cm., Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

Hamilton'ın 1973 yılında yapmış olduğu Picasso'nun "*Las meninas*" çalışması olarak adlandırdığı eserini, 1971 yılında Picasso'nun doksanıncı doğum günü kutlamak amacıyla yapmıştır. Hamilton, Picasso'nun çalışmalarına duymuş olduğu saygıyı dile getirmek için "*Pablo Picasso à portföy Hommage*" Picasso'nun sanat ve sanat tarihi yayınlarını bir arada toplayarak "*Picasso'nun Meninas'ı*" ile dile getirmiştir. Hamilton'nun bu çalışması, bünyesinde birçok sanat tarihçisi ve eleştirmen bulunan "*Propyläen Verlag*" olarak bilinen "*Propyläen Press, Berlin*" yayınevinin daveti üzerine gerçekleştirmiştir. Picasso'nun eserlerini bir araya getirerek, Velázquez'in (resim 3.115) *Nedimeler* adlı eserinden esinlenerek kurgulamış olduğu çalışması için Hamilton şunları dile getirmiştir:

1972 yılında ilk kez Prado Velasquez 'Las Meninas' gördüm. Üünü, en iyi kurgulanmış olduğu resimleri arasında olan Lasmeninas'a borçlu olduğumu hissettim. Picasso'nun stillerini Velásquez'in çalışmaları ile tefsir etmek fikrinin cazibesi benim için dayanılmaz oldu. Las Meninas ile Picasso'nun dönemlerini çalışmak bana adeta bir tabak içinde sunulmuş bir fırsat gibiydi. Böylece bu çalışma ile Neo-Klasik dönem resimleri ve Analitik Kübizm arasında çalışma olanağı yakaladım... (http://www.tate.org.uk 02.02.2015).



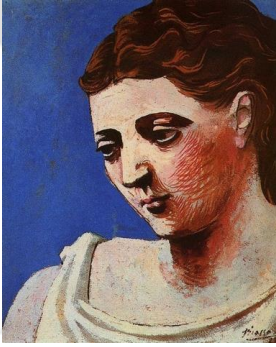
Resim 3.116. Pablo Ruiz Picasso, 1911, *Benim Jol'im*, tuval üzeri yağlı boya, 100 x 64.5 cm., Modern Sanatlar Müzesi New York.



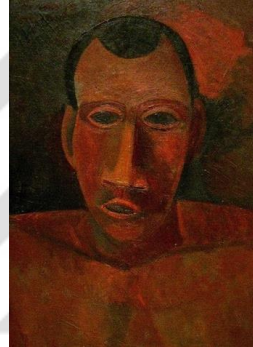
Resim 3.117. Pablo Ruiz Picasso, 1937, *Mariya Teresa*, 1937, tuval üzerine yağlı boya, 61x46 cm., özel koleksiyon.



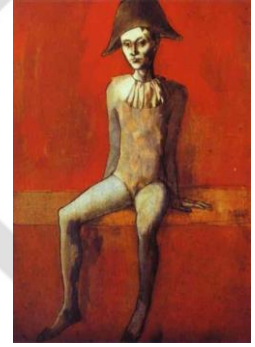
Resim 3.118. Pablo Picasso, 1927, *Oturan Kadın*, 1927, tuval üzeri yağlı boya, 16.51X23.5 cm., özel koleksiyon.



Resim 3.119. Pablo Ruiz Picasso, 1923, *Kadın Kafası*, 1923, tuval üzerine yağlı boya, 65.1x54 cm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York.



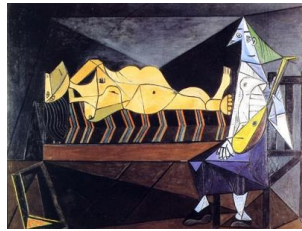
Resim 3.120. Pablo Ruiz Picasso, 1908, *Bir Adam Büstü*, 1908, tuval üzerine yağlı boya, 62.2 x 43.5 cm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York.



Resim 3.121. Pablo Picasso, 1905, *Kırmızı Kanepede Oturan Palyaço*, 1905, kağıt üzerine çini mürekkep üzerine yağlı boya, 118x166 cm., özel koleksiyon.



Resim 3.122. Pablo Ruiz Picasso, 1934, *Ölen Boğa*, 1934, tuval üzerine yağlı boya, 33.7 x 55.2 cm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York.



Resim 3.123. Pablo Ruiz Picasso, 1942, *Seranat*, 1942, yağlı boya, 25.8x33.1 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.



Resim 3.124. Pablo Ruiz Picasso, 1921, *Üç Müzisyen*, 1921, 204.5x188.3 cm., tuval üzerine yağlıboya, Uluslararası Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Hamilton'ın, Picasso'ya saygı için yapmış olduğu Picasso'nun "*Meninas*" çalışmasını on yedinci yüzyıla ait bir kompozisyon içinde yirminci yüzyılın ilk yarısında görülen üslup özelliklerini bir araya getirerek gerçekleştirmiştir. Hamilton'ın yapmış olduğu resim 3.114 nolu çalışmasına soldan itibaren bakıldığında ilk kişinin bizzat Picasso olduğu görülür. Diego Velazquez'in, "*Las Meninas*" tablosunda yer alan solda elinde paletle duran kişi nasıl ki aynı zamanda resmi yapan kişi olan Velazquez ise, Hamilton da burada resmi yapan kişinin Picasso'nun kendisi olduğuna vurgu yapmak için O'nun portresini kullanmıştır. Velazquez'in giysisi üzerindeki haç şeklindeki arma, bu resmin yapıldığı yıllardan sonra kendisine takdim edilen ve muhtemelen resme daha sonradan eklenen arma, kraliyet nişanın sembolü olan armadır. Komünizmle olan bağlantısı herkes tarafından bilinen Picasso'nun ise Hamilton tarafından giysinin üstüne yerleştirilmiş olan arma, O'nun komünist sempatisine bir tür atıf olarak tabir edilebilir.

Diego Velazquez'in resim 3.115'te görünen çalışması, İspanyol kralı 4. Philip, eşi, kızı Margaritta ve nedimleri dönemin önemli eserlerindendir. Velazquez'in "*Las Meninas*" tablosunda, diğer figürlerden farklı olarak daha canlı resmedilen Kralın küçük kızı *Infanta Margarita Tereza* yer almaktadır. O'nun hemen solunda izleyiciye doğru dönmüş olan *Dona Isabel De Velasco* 'nun sağ tarafında yer alan ise, içerisinde su olduğu varsayılan topraktan yapıldığı düşünülen bardak ile ikramda bulunmakta olan *Dona Maria Agustina Sarmiento* bulunmaktadır. Köpeğin üzerine ayağını koyan cücenin *Nicolasito Pertusato*, yanında yer alan cüce olan kadının da *Mari Barbola* adını taşıdığı ileri sürülmektedir. Saray cücelerinin hemen arkasında yer alan *Infanta* nedimelerin gözetmeni olarak değerlendirilen *Dona Narcela De Ulloa* onun hemen yan tarafında ise, muhtemel gözetmenlerden biri olan erkete tahminen Don Diego Ruiz De Azcona' dır. Resmin en ön kısımda görmüş olduğumuz köpek ise, aslında mekan içerisinde Kral IV. Felipe'nin en yakında olduğunu gösteren önemli göstergelerden biridir. Tüm bunlara göre görüntüler arkasındaki aynada görülen "*Kral IV. Felipe*" ve Kraliçe "*Maria Anna*" da gerçekte resim içerisinde ön taraftaki kompozisyon ile aslında aynı odayı paylaşmaktadır. Ayrıca göstergesel ve optik yanılsama ile aynı zamanda da kompozisyonun dışında kalmaktadırlar (Beksaç, 2004: 3). Hamilton'ın çalışmasında yer alan nedimler ise yine Picasso'nun eserlerinden, resim 3.116'da görülen Benim Jolim, "*La Jolie*" eserinin üslubundan esinlenerek yapmış olduğu çalışmalarındandır.

Picasso'nun "*La Jolie*" eserinden esinlenerek Hamilton tarafından resme yerleştirilmiş olan Margarita Tereza'nın sağ yanında eğilerek duran nedime, Picasso'nun resim 3.117'de görmüş olduğumuz "*Marie Therese*" eserindendir. Hemen yanında ise, resim 3.118'de Picasso'nun "Oturan Kadın" eseri yer almaktadır. Yine hemen arkalarında nedimelerin gözetmenleri olarak Picasso'nun 3.119 nolu eserinde görülen "Kadın Kafası" konulu eseri yer almaktadır. Yanında ise Büst çalışması olarak bilinen "*Bust of Man*" Adam Büstü (resim 3.120) isimli çalışmasını nedimelerin eğitmenlerinden sorumlu kişi olarak eserine yerleştirmiştir. Hemen önde yer alan soytarı ise Picasso'nun 1905 yılında yapmış olduğu ve resim 3.121'de yer alan "Kırmızı Kanepede Oturan Palyaço" isimli eserinden esinlenen Hamilton bunu çalışmasına yerleştirmiştir. Ön planda duran ve kral ile kraliçeye en yakın olarak nitelendirilen Velasques'in yağlı boya çalışmasında yer alan köpek, Hamilton'ın çalışmasında, Picasso'nun resim 3.122'de görmüş olduğumuz ölen boğa "*Dying Bull*" eserindendir. Hamilton'ın çalışmasında, en arkada duvarlarda duran ve dikkat çekmeyecek kadar geri planda kalmış eserler de kendisine aittir. Resim 3.123 ve 3.124'te görmüş olduğumuz çalışmalar, Hamilton'ın çalışmasındaki sırasıyla "Serenat" ve "Üç Müzisyen" dir.

Hamilton'ın Picasso'ya saygı çalışmasında Velasquez'in "*Las Meninas*" çalışmasını konu edinmesini her iki sanatçının da İspanyol ressamlar olmasıdır diyebiliriz. Velasques'in eseri bu uygulama ile o dönemde tekrardan hatırlanarak popüleritesini artırarak "Las Meninas" ile zirveye ulaşırken eserin önemini vurguladığı gibi, Hamilton'ın Velasques'in eseri üzerinde çalışması ile Picasso'nun önemini vurgulama konusunda bir göndermede bulunmaya çalıştığını söylemek mümkündür.



Resim 3.125. Richard Hamilton, *Azalan Çıplak*, 2006, tuval üzerine dijital baskı, 14.8x21 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.



Resim 3.126. Gerhard Richter, *Emma Merdivende Çıplak*, 1966, tuval üzerine yağlıboya, 200x130 cm., Ludwig Müzesi, Köln, Almanya.



Resim 3.127. Marchel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak*, 1912, 147x89.2 cm., Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD.

Richard Hamilton'ın son dönem eserlerinden olan resim 3.125'te paylaştığımız "Azalan Çıplak" (Descending Nude Large Postcard) çalışması, Gerhard Richter tarafından 1966 yılında yapılan, ilk eşi olan Marianne Euflinger (Emma)'nın resimde yer aldığı ve resim 3.126'da görülen olduğumuz çalışması ile örtüşmektedir. Marchel

Duchamp'ın (resim 3.127) "*Merdivenden İnen Çıplak*" konulu çalışması iki sanatçıya da esin kaynağı olmuştur (www.nationalgallery.co.uk 22.01.2014)

Richter, İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'nın en etkili ressamlarından biridir. Sanatçı eserlerinin konularını sık sık gazete fotoğraflarından elde edilen ve hareketli araba görüntülerinden alınan siyah-beyaz fotoğrafların bulanık etkisini taklit etmesi ile çalışmalarına şekil vermiştir. Böylece Richter, fotoğraf ile devam eden bir diyalog etkisi yaratmıştır. Sydney Bienali için yapılan "*Emma Merdivendeki Çıplak*", Richter tarafından üretilen önemli bir fotoğraftır. Fotoğraf Duchamp'ın ünlü "*Merdivenden İnen Çıplak*" çalışmasına gönderme niteliği taşımaktadır. Richter, eşi Emma ile aynı boyutta hazırlamış olduğu çalışmasında, ışık etkisini çıplak vücut üzerinde yakalamak için özellikle kullanarak, bulanıklık etkisini o noktada sağlamıştır. Richter kullanmış olduğu fırça darbeleri ile jest ve mimikleri boya uygulayarak ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Richter'in boya ile dikey ve yatay olarak uyguladığı çalışmasında, yön değişikliklerinin oluşması aynı zamanda hareketin meydana gelmesine neden olmaktadır (www.museum-ludwing.de, 22.01.2014).

Marcel Duchamp'ın resim 1.127'de görülen "*Merdivenden İnen Çıplak*" isimli çalışması fütürist anlayışa benzer bir anlayışla yapılmış eserlerin sonucu olarak, harekete dair önemli ipuçlarını içinde barındıran eserlerden biri olarak kabul edilmektedir. Duchamp, bu eseri ile birim tekrarlarını kullanarak hareket algısının oluşmasına neden olmaktadır (Köksal, 2012: 124). Paz'a göre bu anlamdaki dönüşümü tanımlama isteği, parçalanmış olan bir uzam algısı ile fütürist yapılanmaların temelini oluşturmaktadır. O'na göre fütüristler, hareketli resim anlayışında devinimi ön plana çıkarmak istemektedirler (Paz, 2000: 140). Bu yapılanmalar, fotoğraf ve film tekniklerinde de önemli yere sahiptir. Fütürist denemelerden sonra sanatçıların, hareket ve devinim arayışlarını daha cesaretli ortaya koymaya başladıklarına tanık oluruz (Köksal, 2012: 124). Duchamp'ın önceden oluşan pozisyonları gösteren yukarıdaki basamaklarda gölgeli efektlerle basamaktaki figürlerin oluşmasındaki geçen sürenin çalışmasına yansması bir çeşit grafiksel anlamdaki fotoğraf tekniklerinde uygulanan çalışmalara göndermedir (Kaplanoğlu, 2011: 72). Bu gibi araçlar ve uygulamalar zamanın hikâyesini anlatmaktadırlar. Richter ve Hamilton'ın yapmış olduğu çalışmalarına özellikle bu anlamda değerlendirmemiz mümkündür. Hamilton'ın fotoğraf tekniklerini kullanarak yapmış olduğu çalışması "*Azalan Çıplak*" olarak isim vermesi son derece ironiktir. Çünkü aynadan ile yansıyan görüntü ile merdivende görülen kişi

sayısını üçten dörde çıkararak azaltmak yerine arttırmıştır diyebiliriz. Sanatçının, merdivenden inilerek içinde bulunan alandan uzaklaşma anlamında izleyicide her ne kadar kişi olarak eksilme duygusunun oluşmasına neden olsa da, fotoğraf ve yansıma teknikleri ile ortamda dört kişinin varlığını hissetmesi çarpıcıdır. Hamilton'ın çalışmasında karşımıza çıkan çıplak kadınlar sıra ile merdivenden aşağı inerken mekanın içinde kaybolarak adeta objeden farksız ve hissiz bir et yığına dönüşmektedir.

Çıplak kadın bedeninin sanatsal kullanımının yirminci yüzyıla gelmesi ve Popüler Sanat Anlayışının gelişmesiyle birlikte, klasik sanat anlayışına nazaran, sanatçılarındaki oluşan feminist yaklaşımın neticesi olarak anarşist tavrılarla, çağın görsel diline uygun sanat söylemiyle biçim değiştirdiği söylenebilir. Bu sanat anlayışında kabul gören tavır, estetik anlayışın yerine, tepkisel bir eylemselliğe geçmek olmuştur. Kadın bedeni anarşist bir tavrıla biçim değiştirip, estetik algıyı altüst etse de kadın var oluşundan ötürü eril hafızada kutsal ya da cinsel bir yerleştirmeden kurtulamamıştır. Diğer bir ifadeyle, kadınlık bir koşul olarak var olurken, diğer yandan üretilen işler neticesine bakıldığında “sonuç” olmaktadır (Özgenç, 2011: 95). Hamilton seri üretimin ile meydana gelen gelişmeler kendisine sunmuş olduğu teknik uygulamalar (ipek baskı, kolaj) ile çok sayıda eserler vermiştir.



Resim 3.128. Richard Hamilton, *Solomon R. Guggenheim Müzesi*, 1965-66, Heykel, camfiberi ve selüloz, 121.9 x 121.9 x 20.3 cm., Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.



Resim 3.129. Frank Lloyd Wright Solomon, *R. Guggenheim Müzesi*, 1959, New York.

Richard Hamilton'ın çalışmalarında New York'ta yer alan Guggenheim Müzesi (bkz. resim 2.7) çalışmaları, serigrafi (ipek baskı) ve kabartma tekniği kullanarak yapmış olduğu önemli çalışmalarındandır. Sanatçının altı kez tekrar ederek yapmış

olduğu Solomon R. Guggenheim Müzesi (resim 3.128) çalışması tekrar çalışmaları ve teknik olarak ilk defa kuru kalem ve pastel malzemelerini kullanması açısından da son derece önemlidir.

New York'ta yer alan Guggenheim Müzesi mimarı olan Frank Lloyd Wright resim 3.129'da görmüş olduğumuz mimari yapının her türlü dogmacılıktan uzak "organik" mimarlık anlayışı ile eserle veren ve geçmiş çağların bütün mimarlık ilkelerinin yadsınamaz gerçeklerinin tersine, taklitçi olmayan yaratıcı mimarlık düşüncelerinin hepsine büyük uyum gösteren önemli bir mimarlardan biridir. Wright'ın mimarlığının en büyük özelliği, doğaya uymaktır. Gerçekte organik tanımlamasının sebebi de tamamen bu tarzdaki düşünce yapısıdır. Wright neredeyse romantik denilebilecek bir duyarlılıkla yapılarını doğanın büyümesinin, organik büyümenin ve organik hareketlerinin içine yerleştirilerek özgün eserler vermiştir (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1981: 688).

Organik mimariyi temel alan ve net bir biyomorfolojik açılımı olan organımsı mimarlık bu noktada üzerinde durulması gereken bir başka mimari harekettir. Organımsı mimarlık anlayışı 1920'lerde Amerika'da, önce Sullivan sonra Wright tarafından ortaya atılan organik mimariyle aynı dönemlerde Almanya'da gelişmiş ve 1950'li yıllardan sonra aktif biçimde devam ettirilmiştir. Canlıların hareket şemalarından faydalanarak mimari biçim yaratmak, organımsı mimarinin temel prensibidir. Modern mimarlık anlayışında, eğrisellik ve kütlelerde kırılmalara yer veren nadir anlayışlardan biri organımsı mimarlık, diğeri ise eklektizm akımıdır ve organımsı mimarlık eklektizme karşı geliştirilmiştir (Özer, 2000:14; Zeytün, 2014: 119). Guggenheim, dünyanın en büyük Empresyonizm akımı ve sonrasında meydana gelen sanat akımlarının resim koleksiyonlarından birine sahip müzelerin başında gelmektedir. "Claude Monet (1840-1926), Edgar Degas (1834-1917), Vincent Van Gogh (1853-1890), ve Paul Cézanne'den (1839-1906)," sonra "Jackson Pollock (1912-1956), Pablo Picasso (1881-1973), Roy Lichtenstein (1923-1997) Mark Rothko'nun (1903-1970)", önemli yapıtlarıyla bu müzede büyük bir yirminci yüzyıl sanat koleksiyonunu izleyicileriyle buluşturmaktadır (Adım Adım Art Academy, 2004: 1500).

Hamilton'ın bu çalışmasında yer alan Solomon R. Guggenheim müzesi resim 3.128'de gördüğümüz üzere, baskı ve kabartmalar ile çalışan sanatçı bir kare planda binanın tam olarak cepheden görünüşünü izleyiciye sunmuştur. Kabartmalar ile birlikte

beş renkli olarak çalıştığı bu çalışmasında Hamilton, müze ve arkasında görülen gökyüzü arasında bir ayrım yapmadan sadece ön kısımda yer alan bina girişini üst kısımdan ayıran siyah leke ile çalışmayı iki parçaya ayırmaya çalışmıştır. Sanatçı kahverengi, bronz tekniklerle de uygulamış olduğu çalışmalarında binanın büyük konturlu beton duvarlarının altında oluşan gölgeleri belli etmeye çalıştığı ayrıntılara da yer vermiştir.

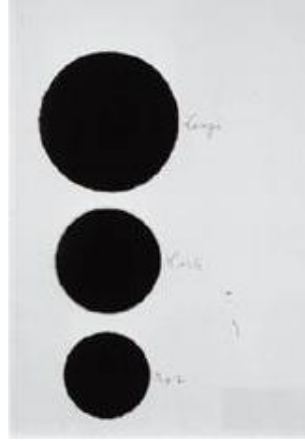
1959 yılında tamamlanan Frank Lloyd White'ın tartışmalı olan yeni binası mimarın ölüm yılı sebebiyle Hamilton tarafından, müzenin çarpıcı yapısını heykel formları ile bütünleştirmeye çalışılarak kartpostallara, renkli maviler, pembeler içinde basılmasına ve yeniden yorumlanmasına neden olmuştur. Guggenheim Müzesi'ni Hamilton'ın görüntüleri, basitleştirilerek idealize etme çabası ile binanın pop ikonu haline dönüşmesine neden olmuştur. 1950'li yıllarda ve 1980'lerin sonunda, Hamilton'ın yapmış olduğu ikonlaşan bu çalışmasını dergiler, dergilere reklam ve film çeken sanatçıları sıkça kullanarak yirminci yüzyılın sonunda yaygın bir uygulama haline gelmesine neden olmuşlardır. İdealize ederek yapmaya çalıştığı müzenin yoğun bir şekilde kullanılmaya başlaması, daha sonrasında parlak bir sembole dönüşmesine ve müzenin logoları ile özdeşleşmeye başlamasına sonrasında da kurumsal markalaşmasının sağlanmasına neden olmuştur (<http://www.tate.org.uk>, 18.Ocak.2004).



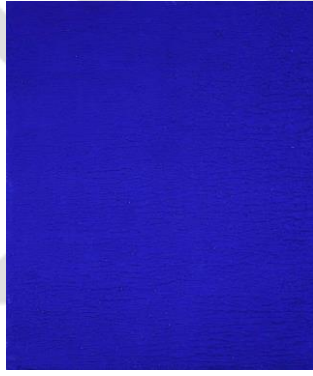
Resim 3.130. Richard Hamilton, *Monokrom ve İç Görünüm*, 1979, kağıt üzerine kolaj tekniği, 49,8x69,8 cm., Tate Galerisi, Londra.



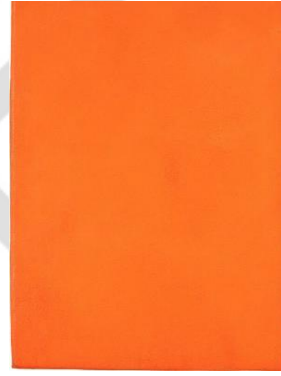
Resim 3.131. Gerrit Thomas Rietveld, *Kırmızı ve Mavi İskemle*, 1918, ahşap, 88x66x83 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.



Resim 3.132. Joseph Beuys, *Loch Lambasi*, 1976-79, Kağıt üzerine yağlı boya ve kalem, 99,5x65 cm., özel koleksiyon.



Resim 3.133. Yves Klein, *Mavi Monokrom*, 1959, tuval ve kontrplak üzerine mavi boya, 139.7x119.7x3.2 cm., Tate Galerisi, Londra.



Resim 3.134. Yves Klein, *Turuncu Monokrom*, 1956, tuval ve kontrplak üzerine turuncu boya, 57 x37 cm., özel koleksiyon.

Hamilton'ın Monokrom ve İç Görünüm "*Interior With Monochromes*" çalışması, kolaj ve baskı tekniklerinin başarıyla uygulanmış olduğu çalışmalardan biridir. Sanatçının monokrom, (Tek rengin var olan farklı tonlarıyla yapılmış çalışmalar anlamına gelmektedir) çalışmasındaki fotoğraflarda, üç farklı yerden çekilmiş görüntünün açılarını bir araya getirerek izleyicinin resmi bir bütünmüş gibi algılanmasını sağlamıştır. Aynı duvarın ayrıntılarına odaklanarak yakından görüntüsünü sunan sanatçı, soldan ilk fotoğrafta koltuk, duvarda çerçeveli bir resim ve merdiven ayrıntısına yer vermiştir. İkinci parçada kapı ayrıntısı ve tavanda yer alan ampule dikkat çekmektedir. Üçüncü parça resimde ise tavan görüntüsünün ayrıntısı yer almaktadır. Dördüncü parçayı ise resimde kapının hemen altında zemini oluşturan bölge olarak

yorumlayabiliriz. Sanatçının ilk parçadaki koltuğun yanında “Beefeater” ve “Schweppes” marka iki içecek şişesine yer verdiği görülmektedir. Bu da sanatçının tüketim kültürü ürünlerine olan bağlılığını adı geçen eserindeki uygulamasıyla bir kez daha kanıtlar niteliktedir.

Hamilton bu çalışmasında önemli sanatçıların bilinen eserlerine yer vermiştir. Örneğin en önde yer alan sandalye, Gerrit Thomas Rietveld’in önemli eserlerindendir. Rietveld, sanatın insanın bireysel olan bilincinden kurtulup toplumsal bilince yönelmesini hedefleyen ve De Stijl tarzında eserler veren önemli temsilcilerdendir. De Stijl üslup anlayışında yer alan temel dikdörtgen, kare, yuvarlak gibi geometrik şekiller ve sarı, kırmızı, mavi gibi “ana renkler” genel olarak tercih eden Rietveld’in sandalyesi (resim 3.131) “Kırmızı ve Mavi” adını taşır (Erdem, 2007: 57).

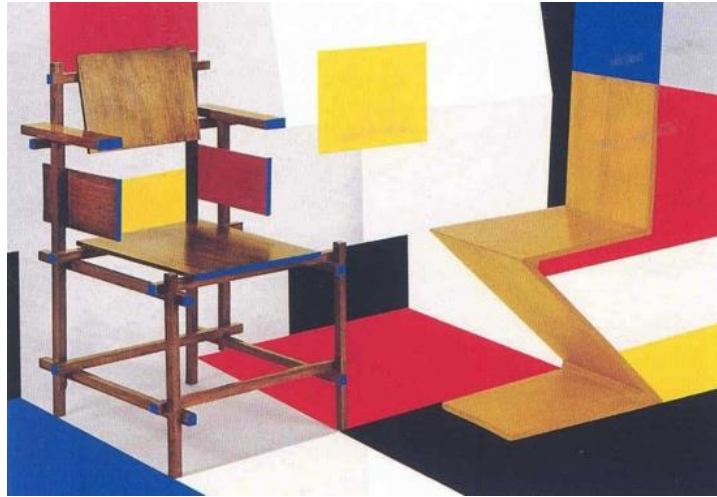
Kırmızı-mavi koltuk De Stijl grubunun adeta manifestosu niteliğini taşıyarak işlevsellik ve estetik bakımından bir plastik yapının tüm elemanlarının varlığını simgelemektedir. Üç boyutlu bir mekan içinde bir kütle-hacim orantısına olduğu gibi, ışık, renk ve malzeme elementlerine dayanmaktadır. Bunlar arasında, koltuğun “Kırmızı-Mavi” adı bile yapıtta ışık renk elementinin etkinliğini göstermektedir (Erdem, 2007: 58).

Kanepenin arkasında yer alan duvarda asılı duran resim 3.132’de daha iyi gözlemleyeceğimiz, Joseph Beuys tarafından yapılan Kırmızı Lamba Deliği “Lampe Loch Rot” (1976-9), gözün aşağı doğru hareket etmesine neden olurken, resmin boyutunu dik bir hat üzerinden diğer resimler ile birleştirmiştir. Ayrıca Hamilton’ın sağ tarafta duran üçüncü resim parçasında duvarda tek başına duran ve Beuys’un, ilk mekan fotoğrafı ile yatay ekseninde birleşen bir yapıda görünen yuvarlakların duruşu mekanın bir bütün olduğunun izleyici tarafından sağlamıştır.

Amerika’da 1960-1970’li yıllar arasında büyük etki yaratmış olan ve sanatçı Yves Klein’in de içinde bulunduğu Minimalizm akımı ilk olarak 1965 yılında “Richard Wolheim” tarafından kullanılarak gündeme getirilmiştir. Çoğunlukla birkaç sınırlı renk kullanarak “büyük monokrom renk alanları” oluşturarak ortaya çıkmasıyla meydana gelen sade geometriksel tasarım anlayışına sahip olan “minimalist” resmin amacı, objelerin ruhsal doğasına vurgulayarak seyircinin bu “ruhsal doğayı” algılayarak kendi cevaplarını bulmasını ilke edinmiştir. Minimalist üslubun öncüsü olarak kabul edilen

tasarımcı ve mimar “Ludwig Mies Van der Rohe” “Fakirlik yoksunluk, eksiklik değildir. Minimalizm; aksine bilinçli bir tercihtir, zor olanı seçmektir, azla çok yapmaktır.” diyerek “Minimalizm” sanat anlayışını “Less is more” ifadesiyle “Az çoktur” ifadesi ile tarif etmiştir. Minimalizm sanat anlayışını Marcel Duchamp, Yves Klein, Brice Marden, Frank Stella, Donald Judd, Robert Rauschenberg, Barnett Newman, Kazimir Malevich, Ad Reinhardt, Sol LeWitt, gibi sanatçıların eserlerinde etkileri görülmekte ve bunun yanında gibi “Pop Art, Post-Painterly Abstraction” ve “Abstract Expressionism” gibi sanat akımlarının da etkisi altında olduğu gözlemlenmektedir (Döl ve Avşar, 2001: 6).

Hamilton’ın üçüncü ve dördüncü fotoğraf parçalarının hemen altında görmüş olduğumuz canlı mavi ve turuncu “Monochrome” çalışmaları, (resim 3.133-34) Yves Klein’in (1928-1962) yapmış olduğu çalışmalara göndermede bulunarak gerçekleştirdiği kolaj çalışmalarındandır. Turuncu monokromu hafifçe yan döndürerek kompozisyona yerleştirdiği görülen Hamilton’ın kolaj çalışmasındaki amacını ön taraftaki sandalye ile dengelemek olduğu söylenebilir. Ayrıca Klein’e gönderme yapma nedeni ise; her iki sanatçının monokrom çalışması şeklinde yorumlamak mümkündür.



Resim 3.135. Richard Hamilton, *De Stijl Yerleştirilmesi*, 1979, dijital kolaj, 30x42 cm., Tate Galerisi, Londra.



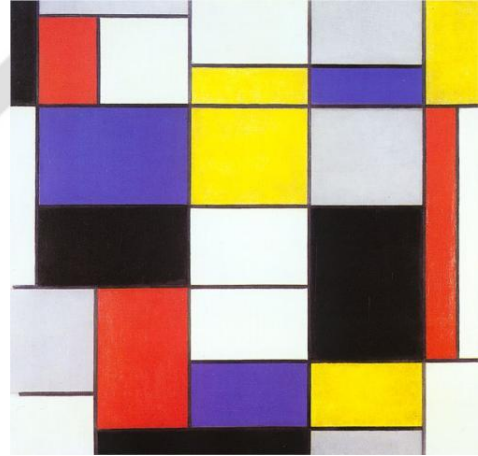
Resim 3.136. Gerrit Thomas Rietveld, *Zig Zag Sandalye*, 1934, masif ahşap, 47x80x60 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.



Resim 3.137. Gerrit Thomas Rietveld, *Çocuk Sandalyesi*, 1919, lekeli ve boyalı panga-panga ahşap, 91.7 x 60 x 60 cm., Pinakothek Modern Sanat Müzesi, Münih.



Resim 3.138. The Van Doesburg, *Karşıt Kompozisyon V*, 1924, Tuval üzeri yağlı boya, 100x1000 cm., Stedelijk Müzesi, Amsterdam.



Resim 3.139. Piet Mondrian, *Kompozisyon No. II* tuval üzeri yağlı boya, 1935, 72.5x69 cm., Mauritshuis Müzesi, Lahey Hollanda.

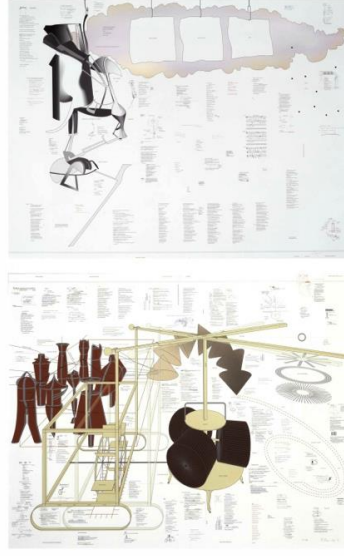
Richard Hamilton 1979 yılında yapmış olduğu De Stijl'i yerleştirme "Putting of De Stijl" (resim 3.135) çalışması kendisinden önce gelen sanat anlayışındaki göstergeler arası geçişleri son derece net bir şekilde algılanmaktadır. Sanatçı hemen merkezde Rietveld'in "Zig Zag" sandalyesini (resim 3.136) ve çocuk sandalyesi (resim 3.137) yerleştirmiştir. Merkeze yerleşen iki sandalye formunu bir çatışma halinde yerleştiren sanatçı, sağlı ve sollu olarak çalışmaya yerleştirerek çalışmayı ikiye ayırmıştır. Ayrıca sağ taraftaki sandalyenin zig zag formuna uygun zemin kullanarak resmin sağ tarafının

hareketi temsil ettiğini, sol tarafın ise denge ve istikrarı temsil ettiğini zemin ile olan uyumundan çıkarmamız mümkündür. Gerçekte her iki sandalye de dikey ve diyagonal çizgilerin duruşuna göre yerleştirilmiş olmasına rağmen bize sol hissi vermektedir.

Gerrit Rietveld'in en tanınmış sandalyelerinden olan “Zig Zag” sandalyesini arka bacakları bulunmaktadır ve dönemin en radikal formülasyonların biridir. Basitmiş gibi görünen zig zag hareketi, Rietveld tarafından geliştirilen karmaşık mühendislik uygulamaları sonucunda, serbest duran yüzeylere ağırlık yerleştirildiği zaman çökmesi sorununu engellemiş oldu. Tasarımın gerçek amacı işlevsel bir form oluşturmak olduğuna göre, oturduğu zaman insan vücudunun şeklini alan sandalyeler hem ergonomi hem maliyet açısından son derece önemli örnekleri temsil etmektedir (<http://www.tate.org.uk>, 27.Mart.2004). Hamilton'ın çalışmasında sağ tarafa yerleştirilen ahşap malzemeden yapılan sandalye De Stijl akımının öncüsü olan Rietveld'in çocuklar için hazırlamış olduğu “Çocuk Sandalyesi” çalışmasının kendisidir.

Hamilton'un resim 3.135'te görmüş olduğumuz çalışması, isminden de anlaşılacağı gibi, De Stijl akımına tamamen bir gönderme için hazırlamış olduğu serigrafi tekniğini ve kolaj tekniğini bir arada kullandığı önemli çalışmalarındandır. Zemin için kullanmış olduğu parçalar için, De Stijl akımının önemli temsilcilerinden olan Thea Van Doesburg'un ve Piet Mondrian'ın resim 3.138 ve 3.139'da görmüş olduğumuz eserleri, sanatçıya esin kaynağı olmuştur.

De Stijl sanat anlayışında karşılaştığımız, bireyselliğe karşı saf ifadeyi, evrensel biçimlerin, doğanın geçici ve koşula göre değişen biçimlerini değil de insan ruhunu temsil ettiği görüşünü benimseyen öğretisi, bilim ve teknoloji ile birlikte düşünölmeye başlanmıştır (Lynton, 2004: 117). Popöler sanatta karşılaştığımız bilim ve teknolojinin gelişmesini takip eden sanat anlayışı ve Hamilton'ın yapmış olduğu bu çalışması, De Stijl sanat anlayışı ile örtüşmektedir. Doesburg'un Maleviç'ten esinlenerek yapmış olduğu karşıt kompozisyon'un V. Serisi Hamilton'a esin kaynağı olmuştur. Hamilton çalışmasında her ne kadar Maleviç'ten esinlendiğini hissettirse de Maleviç'in eserlerinde kullanmış olduğu siyah kontur yapısı Hamilton'ın eserinde görölmemektedir.



Resim 3.140. Richard Hamilton, *Marcel Duchamp'ın Büyük Cam Topoğrafyası*, 2003
alüminyum panel üzerine monte edilmiş kağıt üzerine dijital baskı, 266.5 x 170 cm.,
Tate Galerisi, Londra.

Hamilton'ın 2003 yılında yapmış olduğu ve resim 3.140'ta görmüş olduğumuz bu çalışmada kendisinden önceki sanat anlayışında verilen eserlere gösterge olması bağlamında, sıklıkla eserlerinden yararlandığı Dadaizm'in öncüsü Marchel Duchamp'ın "*Büyük Cam*" olarak bilinen (bkz. resim 3.56) çalışmasının Tipo/Tipografik açılımını yaparak yeniden yorumlamıştır. O'nun hazırlamış olduğu bu çalışmada "*Büyük Cam*" bir topoğrafik harita niteliğini taşımaktadır. Sanatçı, Duchamp'ın "yeşil kutu" içinde yer alan ve "*Büyük Cam*"ı anlatan notları ile "*Büyük Cam*" çalışmasını birleştirerek bir anlamda yeni bir görüntüye kavuşturmuştur. Marcel Duchamp'ın "*Büyük Cam*" çalışması ile notlarının birleşmesi neticesinde meydana gelen Hamilton'ın "*Tipo/Tipografi*" çalışması, Adobe Illustrator (vektör tabanlı bir program) yazılımı kullanarak, Hamilton'un oğlu Rod Hamilton'ın yardımı ile sonuca ulaştırabildiği önemli çalışmalarındandır.

Lyton'a göre, Marchel Duchamp'ın "*Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin*" ismi ile de bilinen "*Büyük Cam*" çalışması matematik, teknoloji, simya, sembolizmin görsel ve sözel mirasıdır ve olan bu çalışması sanatçının daha önceki çalışmalarının da biçimsel ve kavramsal öğelerinin bir arada olduğu önemli çalışmalarından biridir. Kalıcılık niteliğini elde etmek yerine cam kullanma yoluna gitmiş ve renkleri iki saydam cam tabakasının arasına hava geçirmez bir biçimde

yerleştirmiştir. Çalışmanın Duchamp'ın kız kardeşini, kraliçeleri ve gelinleri konu alan bir dizi resmin özümsenmesi sonucu ortaya çıktığını savunmaktadır (Lyton, 2004: 135).

Hamilton'ın "Büyük Cam alışması" içine yerleştirmiş olduğu notlardan yola çıkarak incelediğimizde, iki cam panonun st tarafında sağ yanda duran parça gelin olarak sembolize edilmiştir. O'nun hemen yanında "iek aan bulut" görünümündeki parça ise, " aė pistonundan" meydana gelmektedir. "Dikdörtgeni andıran bu biçimler, kare biçimindeki bir aė fotoğrafının 1914'te st üste  kez" ekilmesi ile ortaya çıkmıştır. Bulutların hemen sağ altında bulunan "delikler, boyaya batırılmış kibrit çöplerinin oyuncak bir silahın namlusundan cama fırlatılmasıyla aılmıştır. Resmin alt bölümünde ise yarı uydurulmuş, yarı örneğe bakılarak resmedilmiş makineler vardır. Bunlar arasındaki ark, hareketi sağlayan edilgen bir aratır. Kakao değirmeni ise kendisi hareket eden etkin bir aratır. Sol tarafta toplanmış olan iplik parçaları ile belirlenmiş olan dokuz elma kabı ve ortada boyayla değil de New York'un tozuyla renklendirilmiş koni biçiminde elekler, hemen sağda göz doktorlarının muayenelerinde rastlanan levhalarıdır" (Lyton, 2004: 135).

İngiliz Popüler sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Hamilton'ın, günümüz tekniklerinden faydalanarak yeniden yorumlamış olduğu bu alışması Duchamp'ın çalışmasını anlamak açısından son derece önem taşımaktadır.



Resim 3.141. Richard Hamilton, *Duchamp'ın Portresi*, 1967, kağıt üzerinde taş baskı, 80 x 58.5 cm., Tate Galerisi, Londra.

Hamilton'un Dadazim sanat anlayışının çok fazla etkisi altında olduğunu, özellikle Duchamp'ın çalışmalarından fazlasıyla etkilendiğini, eserlerinde yer vermiş olduğu örneklerden rahatlıkla anlamak mümkündür. Yine Hamilton'ın resim 3.141'de gördüğümüz çalışmasında, Marchel Duchamp'ın eserlerinde kullanmış olduğu (bkz. resim 3.56) geometrik şekilleri görmekteyiz. Hamilton, Duchamp'ın bu şekillerini olduğu gibi çalışmasının bir parçası yapmıştır.

Çalışmada cam arkasından bakan kişi Marchel Duchamp'ın kendi portresidir. Büyük Cam çalışmasının alt tarafında yer alan, göz doktorlarının aletlerinde görülen hologramları andıran geometrik şekillerden biridir. Hamilton, çalışmada ayrıntı olarak görünse de, Solomon R. Guggenheim Müzesi serilerinden birini anlaşılır bir şekilde çalışmanın sağ tarafına yerleştirmiştir.



Resim 3.142. Richard Hamilton, AAH!, 1962, panel üzeri yağlı boya, 81x122 cm., Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Almanya.



Resim 3.143. AAH! Magazin dergisi, 1955.

Hamilton için, büyük dış mekan çalışmaları, kentsel bağlamda yaşanan şiddet, olayları, gangsterlik temaları, sanatçının sıklıkla kullandığı temalardan birisidir. Resim 3.142 de görmüş olduğumuz Hamilton'nın AAH! isimli eserinde, ilk olarak dikkat çeken görüntü o dönemde popüler olan arabanın ön konsol ayrıntısını yeniden perspektifini değiştirerek kullanmasıdır. Hamilton'nın AAH! Eserinin kaynağı ise resim 3.143'te görmüş olduğumuz, 1955 Plymouth'u için Life dergisinde kullanılmış olan bir reklam çalışmasıdır. Bu reklam çalışmasında vites kısmı kırmızı kadife eldivenle gösterilir. Arabanın konsol kısmının bulanık olması ile kadife eldivenli ve vites topuzunun net olması eldiven ve vites topuzunun ön planda olmasını sağlayarak sıkı bir fotoğraflık odaklanma yaratmaktadır. 3.142'deki resimde, Hamilton'nın ön planda

görülen parmak sayısını azaltarak kolu uzatması, bir tüfek, otomobil ve silah kültürleri ile yeniden ilişki kurmaya çalışması şeklinde yorumlamak mümkündür. Eserde görünen diğer hareketin iletimini ise Hamilton, bedensel kırmızılar, kahverengiler, pembeler ve maviler fışkırtarak bir girdap olarak çizgiler çizmektedir (Foster, 2012: 46).

Foster, AAH! eseri için Hamilton'ın, "Ben panelde üzerinde çalışmaya başladığımda, konu açıkça erotik oldu. Hedonizm (hazcılık), sadece fotoğraf lensleri sağlayabilen, çok bollukla görsel zevklerden türetilmiştir" cümlelerini dile getirmiştir. Foster'e göre, AAH! eserinde, bu haz kaynağını, özellikle dokunma hissi veren farklı yüzeyler ve mekanların görselliğinin çeşitli durumlarda bir dudak uzunluğu boyunca giriş ve çıkışlara odaklama ve bulanıklık hallerinin değişimleri olarak tanımlamaktadır. Bu aynı zamanda eşsiz erotik armonileriyle fantastik bir dünyadır. Mahremiyet, günah işlemek, henüz tamamen görsel düzlem üzerindedir. Tamamen sanatçının erotik olarak yorumladığı bu görüntü, basit bir hareketin ötesinde kuğu gibi renkli haz içinde gösterilen penetrasyon (nüfuz eden) baş döndürücü bir damlada şehvet içinde, takdir edilen hala bağımsız olarak tıklanan bir analiz için bağımsız bir şekilde yorumlaması son derece önem taşımaktadır. Burada Hamilton'ın düşündürmekte olduğu sadece çekim ve resimsel etkiler arasındaki ilişkiler değil aynı zamanda bu tür uyaranlara duysal ve cinsel yanıtlar veren uyum içinde var olabilen ilişkilerin olmasıdır. Hamilton'ın bu eserde görülen erotizm etkisi burada olduğu gibi baştan çıkarıcı bir sıvının görünebilir bir modda olması ve aynı zamanda tartışılan savaş sonrası somutluk kazanma yönüne uygun bir terim arama çabalarının bir karışımı içerisinde olması şeklinde yorumlamak mümkündür. Aynı zamanda, AAH! bu durumu azaltmak için bir girişim olarak yorumlanmaktadır.

3.8. Richard Hamilton ve Çağdaşlarının Pop Sanat Bağlamında Karşılaştırılması

Sanatta büyük bir yenilik olarak kabul edilen Pop Sanat, izleyici tarafından kullanılmış olan günlük objelerin, sanatçıların eserlerinde değerlendirilmesiyle birlikte Pop Sanat'ta büyük ölçüde kabul görmüştür. Bu durum bir anlamda sanatçı ile çevresindeki toplum arasında uyumu da göstermektedir. 1950'li yıllarda teknolojinin getirmiş olduğu yenilikler, sanatçıların da eserlerinde yer alan konuların değişimlerine

yol açmıştır. Bu değişim süresinde yeni teknik uygulamalar ve yeni objeleri farklı biçimlerde eserlerine konu yapan sanatçıların, sanatın meydana gelmesine sebep olan düşüncelerin de gelişimine sebep olmuştur. Sanatçılar eserlerinde, modern çağın getirdiği değişimler sonucunda yer alan tüm uygulamaları farklı şekillerde uygulamışlardır. İngiltere ve Amerika’da eş zamanlı çıkmış olarak kabul edilen Pop Sanat kültürel farklılıkların getirmiş olduğu etkilerden dolayı kendi içinde de çeşitlilik göstermiştir. Bu bağlamda Richard Hamilton kendi çağdaşları ile olan bağlarına ve etkilerine bakmak gerekmektedir.



Resim 3.144. Richard Hamilton, *Patricia Knight I Renkli*, 1982, serigrafi baskı, 23,7 x 16,2 cm., 1965, serigrafi baskı ve kolaj tekniği, 51.5 x 63.3 cm., Waddington Galleries, London.



Resim 3.145. Warhol, *Marilyn Monroe*, 1967, serigrafi baskı, her biri 91,5x91,5 cm, Andy Warhol Görsel Sanatlar Vakfı, New York.

Resim 3.44’te görülen *Patricia Knight I* adlı çalışma ile resim 3.145’te görülen Andy Warhol’un çalışması serigrafi tekniği kullanarak yapılmış bir kolaj çalışmasıdır. İki sanatçıda serigrafi tekniğini ustaca kullanan Pop Sanatçılarındandır. Hamilton, Knight ‘ın film sahnesinden almış olduğu fotoğrafını sergrafi tekniğini kullanarak defalarca çalışmıştır. Pop Sanat sanatçılarının en tanınmış sanatçılarından birisi olan Andy Warhol ise, belli bir konu ile ilgili tek bir biçimi tuval üzerinde tekrar tekrar yineleyerek, fotoğrafa ait olan imgeleri bir araya getirmiştir. Resim 3.145’te gördüğümüz çalışmayı, sanatçı Marilyn Monroe’nun intiharından sonraki dönemlerde

yaparak geleneksel portre yapma tarzına, radikal bir yeni teknik kazandırmıştır. Her iki sanatçı teknik olarak aynı tekniği kullanmış olsalar da Hamilton'un çalışmasında renk uyumu ve film sahnesinden alınarak hareketli görüntüyü dondurarak fotoğraflama tekniğini dönemin yeni uygulamalarından olmuştur diyebiliriz.



Resim 3.146. Richard Hamilton, *Vatandaş*, 1981-83, tuval üzerine yağlıboya, 206,5x210 cm., Tate Koleksiyonu, Londra, İngiltere.



Resim 3.147. Peter Blake, *Pop Sanat Kaynakları III*, 2007, Karışık Teknik, 66 x 68.5 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.

Richard Hamilton'ın resim 3.146'da görmüş olduğunuz yağlıboya çalışması, cumhuriyetçi mahkûmların Kuzey İrlanda Maze hapishanesindeki gerçekleştirdiği kirli protestoyu konu alan bir televizyon belgeselinden esinlenerek yapmış olduğu çalışma dönemin toplumsal sorunlarını konu çalışmaları arasında yer almaktadır. Sanatçı eserinde, ceza evinde hücresinin önünde ayakta duran kıyafeti, çevresi dışkı ile kirlenmiş olsa da Mesihsel bir görüntüye sahip bir protestocuyu resmetmiştir. Ameriken pop sanatçılarından olan Peter Blake ise dönemin tanınmış yıldızları ve pop unsurlarını bir araya getirdiği çalışmaları ile farklılıklar gözle görülmektedir. Amerika'nın çok kültürlü yapısı pop sanatçılarının eserlerine de yansıyor, çok evrensel bir dil oluşmasına neden olmuştur. İngiltere bu bağlamda daha içe kapanık daha toplumsal mesajı kaygıyla iletme çabasına giren bir sanat anlayışına dönüşmesini sağlamıştır.



Resim 3.148. Richard Hamilton, *Anne ve Çocuk*, 1984, kağıt üzerine akrilik, 17,6x17,6 cm., Tate Koleksiyonu, Londra, İngiltere.



Resim 3.149. Mel Ramos, *Candy II Snickers*, 2004, Dijital İllustrasyon, 33.3 x 22 cm., Ro Galerisi, İzlanda Norveç.

Richard Hamilton'ın akrilik çalışmalarından olan resim 3.148'de görmüş olduğumuz çalışma anne çocuk arasındaki bağın önemini anlatmak için yapılmış olduğu çalışmalardandır. 1980 yıllarda toplumda kadının yeri ve önemi gibi temaları konu ederken çağdaşı olan Mel Ramos resim 3.149'da kadını adeta metalaştırarak ticari bir araca dönüştürerek kadın vücudunu fütursuzca sergilemekten geri kalmamaktadır. Amerikan Pop Sanat'ının kadın vücudunu fütursuzca sergilemekten geri kalmayan Mel Ramos'un kullanmış olduğu renkler Richard Hamilton'dan oldukça farklıdır. Richard Hamilton uyumlu renk ahenngi içerisinde çalışmasını izleyiciye sunarken, Mel Ramos ise daha canlı, çarpıcı renkleri eserlerine yansıtmışlardır.

Richard Hamilton ve eserleri kitle iletişim araçlarının kendisine sunmuş olduğu faydalar ile birlikte beslenerek büyük bir etki yaratmıştır. Eserlerinde vermiş olduğu verdiği mesajlar çağdaşları ile hissedilir ölçüde farklılıklar göstermektedir. Hamilton'ın eseri, Pop Sanat akımının tüm özelliklerini içerisinde barındıran, toplumsal etkileri ve tüketim kültürüne dikkat çekerek günümüz sanatında da önemli bir sanatçıdır. Eserleri sanatsal yaratıcılıkla bütünleşerek farklı düşüncelere hitap etmiştir.

SONUÇ

Kültür, tarihsel ve toplumsal yapı içerisinde gelişme gösteren toplumların bu süreç içerisinde meydana getirdikleri çoğunluk tarafından kabul görmüş bütün maddi ve manevi değerlerin sonraki nesillere aktarılmasında araç olarak kullanılmış olduğu, insanın toplumsal ve doğal çevresine egemenlik derecesine göre ortaya çıkan kavramlar bütünüdür.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra bilimsel, teknolojik ve ekonomik gelişmenin hız kazanarak ilerlemesine bağlı olarak iletişim, enformasyon ve bilişim alanında meydana gelen hızlı değişimler toplumların yapısının da değişmesine paralel olarak kültürel yapısının da değişmesine neden olmuştur. İletişimin etkisi ile meydana gelen, uluslararası sınırların küçülmesiyle birlikte küresel bir yapının oluşmasına kültürel boyutta farklı kültürel kimlikleri bir araya gelmesine ve bu kavramın tartışılmasına neden olurken, tüketim kültürünü de tartışmaların odak noktası haline gelmesine neden olmaktadır. Kitle iletişim araçlarında meydana gelen çeşitliliğin ve bu araçların yaygınlaşmasının da etkisi ile ulusal pazarların biçimlenmesinde neden olmuştur. Kitle iletişim araçlarının etkisi ile tüketim kavramı temel ihtiyaçlar statüsünden çıkarak ihtiyaç dışı ürünlerin tüketimini sağlayan bir platforma taşımıştır. Meydana gelen bu platformun yaratmış olduğu sonuçlar ile geldiğimiz nokta ise tüketim toplumu, tüketim kültürü terimleri ile kavramsallaştırılmıştır. İhtiyaç dışı ürünlerin farkındalığını sağlayarak tüketimini artırmadaki en önemli faktör ise, ürünlerin popülaritesini artırmak ve kalıcılığı sağlamak için kitle iletişim araçları ile birlikte doğru pazar stratejilerinin belirlenmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Oluşan bu pazarda kalıcılığı ve popülariteyi sağlayan güç çoğunluğun kültürü olan “Halk Kültürü” nün kabullenilmesiyle mümkündür. Bu bağlamda, halk kültürünün benimsemiş olduğu her şey bir anlamda popüler kılınmakta ve popüler bir kültür meydana getirmektedir.

Popüler Kültürü ise, yirminci yüzyıldan sonra özellikle sanayi ve teknolojinin gelişmesi ve toplumsal yapının modernleşme sürecine girmesiyle birlikte yayılan bir kavram olarak değerlendirebiliriz. Popüler kültür, toplum içinde meydana gelen kültürel gelişmeleri ve sıradan günlük hayatın getirisinde meydana gelen olayları kapsamaları ile genel olarak halk kültürü kavramını da karşılayan bir yapı içinde karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, belli bir dönem için var olan, hızlı üreten ve tüketilen kültürel öğelerin

kapsamı içerisinde popüler kültürü tanımlamamız mümkündür. Popüler kültürün sanat cephesinde üretilen her eseri de Pop Sanat olarak değerlendirebiliriz. Çünkü Pop Sanat'ın çıkış noktasını popüler olan nesnelerin günlük hayattan alınan sıradan olaylarla bir araya getirilmesi ve dünyanın gerçeğini gözler önüne serme çabası şeklinde yorumlayabiliriz. Öyle ki toplumsal ve kültürel değişim sürecinde Pop Sanat yeni bir yaşam şekline dönüşerek adeta popüler kültürün birer simgesi haline dönüşmeyi başarmıştır.

Yirminci yüzyılda siyasal, kültürel ve bilimsel alanlarda yaşanan gelişmeler, tüm dünyada yaşanan ekonomik çalkantılar, savaşlar, iç politikalar, yeni meydana gelen siyasal yapılar, teknoloji, bilim ve uzay alanındaki gelişmelerin, insan yaşamını büyük oranda etkilemiş olabileceği gibi sanatı ve sanatçıyı etkilemesi kaçınılmaz hale getirmiştir. Özellikle Sanayi Devrimi ile kentlere göçün artmasıyla kentleri birer cazibe merkezi hâline dönüştürmüştür. Sanayinin gelişmesiyle birlikte üretilen ürünlerde estetik beğeni değişimi gözle görülür nitelik kazanmaya başlamıştır. Matbaanın keşfi ile seri üretim teknolojilerinde meydana gelen gelişme ile yaşanan ekonomik sıkıntılar ve İkinci Dünya savaşı sonrasında Avrupa'da yaşanan iç karışıklıkları, Avrupa'da yaşayan insanların sanatsal ve siyasal alanda Amerika'ya karşı üstünlüğünü kaybetmesine neden olmuştur. Hitler'in Fransa'yı işgali ve Fransa'nın aşırı gelenekselci tavrından dolayı, Avrupa'da yaşayan birçok sanatçının Amerika'ya göç ederek Amerika'nın sunduğu özgür dünya ile birlikte Paris'i geride bırakmaktadır. New York merkezli bir sanat anlayışının gelişmesine katkıda bulunarak ve Pop Sanat anlayışının merkezinin New York'a taşınmasına neden olmuşlardır. Seri üretim teknikleri o dönemde oluşan sanat anlayışının makineleşmesine yol açarak tüketim mekanizmasının paralel olarak hız kazanmasına zemin hazırlamıştır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, teknolojik gelişmelerin giderek ivme kazanması ile tüketim kültürü ve tüketim toplumu doğru orantılı olarak gelişmiştir. A.B.D.'nin İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından, endüstriyel gelişimin sonuçları ile gittikçe artan ulusal geliri, toplumda doyum tanımayan ve temeli tüketime dayalı bir yaşam biçimini oluşturmaya başlamıştır. Sanatı bu denli etkileyen bu gelişmeler halkın sanatı olarak yorumlanan Pop Sanat'ı, tekniğinden konusuna kadar etkisi altına almıştır.

Halk kültürünün sanatı olarak görülen Pop Sanat akımının, gündelik sıradan eşyaları eserlerine yansıtırken, Coca Cola, hamburger, film yıldızları, siyasi liderler pop

şarkıcılarını ikonlaştırarak eserlerinin ayrılmaz bir parçası haline dönüştürmüşlerdir. Pop Sanatçıları ise eserlerini icra ederken, ilgilerini çeken konuları yaratıcılıkları ile birleştirerek eserlerini titizlikle ortaya çıkarabildikleri gibi, bir başkasının irdelemeyi aklına bile getirmedığı tüketiciye yönelik her türlü malzemeyi imge haline dönüştürerek başarılı bir şekilde kurgulamayı başarmışlardır.

Bu bağlamda Pop Sanat akımının en önemli sanatçılarından biri olan Richard Hamilton, yapmış olduğu kolaj çalışması ile “*Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?*” popüler sanatın ilk sanatçısı olma özelliğini elde etmiştir.

Hamilton’un, çalışmamızda incelediğimiz eserlerinde dikkat çeken özelliğin, ağırlıklı olarak toplumsal temalı konuları işlemesi olduğu görülmüştür. Sanatçı her ne kadar perspektif ve endüstriyel alanda eserler vermiş olsa da, ticari sanat anlayışı toplumsal mesajlar vermiş olduğu çalışmaların çok az da olsa gerisinde kalmıştır.

Sanatçının eserlerinde yer alan konuların, materyallerin, renklerin, uyumlu ve ahenk içinde olması eserlerinde mesaj kaygısının daha yoğun bir şekilde izleyiciye geçmesine neden olmuştur. Sanatçının eserlerinde yapmış olduğu kurgunun yapısal bütünlüğü, imgesinin de güçlü olmasına olanak sağlamıştır. Sanatçının eserlerinde işlemiş olduğu gündelik yaşam konularını, sıradan bireyi ilgilendiren temaları içinde barındırarak vurgu yapması, izleyicinin eseri hemen algılamasına ve eserin hemen içine girmesine olanak sağlayarak, çalışmalarında uyguladığı kurguların inandırıcılığının da artmasına neden olmuştur. Hamilton’ın sanat anlayışındaki kavramsal ve gerçeklik arasındaki düşünce yapısının, önce nesneyi sorgulanmasına sonra da nesneyi imgesiyle bütünleştirerek ele almasıyla bir bütünlük kazanmasını sağlaması mümkün olmuştur.

Hamilton’ın eserlerinde şaşırtan unsur ise, son dönem eserlerinde görmüş olduğumuz çıplak kadın figürleri olmuştur. Daha çok popüler kültürün toplumsal sorunlarını dile getirmesine alıştığımız sanatçının, çıplak kadın temalı çalışmaları son derece dikkat çekicidir. Ölümünden sonra yayınlanan çalışmalarının niteliği bu anlamda çok tartışılabilir. Duchamp’ın yapmış olduğu “Büyük Cam” (bkz. resim 3.56) eserini irdelerken temasının cinsellik olduğu vurgusunun değindiğimiz konusunda Lyton’un çıplak kadına bakışını “gelinin zıfıf gecesinde çıplak soyulması, maddenin arıtılmasını ve aklın dikkat dağıtıcı öğelerden kurtarılmasını simgeler” (Lyton, 2004: 136). Lyton’un bu şekildeki açıklaması ve bir anlamda çıplaklığı kutsallaştırmaktadır.

Hamilton'ın Duchamp'ın çalışması olan "Büyük Cam" ı tekrar yorumlaması fikrinden yola çıkarak son dönem eserlerini bu bakış açısıyla değerlendirdiğimizde, Hamilton'un çıplaklığı son derece kutsal bir yapıya bürünmüş olduğunu söylememiz mümkündür. Fakat bu da tüketim kültüründe kadına atfedilen rolün, kadının bir objeye ve adeta hissizleştirilerek bir maddeye dönüştürülmüş tavrı ile tamamen zıtlık içermektedir. Hamilton'ın eski eserleri yeniden yorumlama anlayışına dayalı bir bakış açısıyla değerlendirdiğimizde ilk görüşete bizleri her ne kadar yaklaştırmış olsa da Hamilton'nın eserlerinden özellikle "*Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?*" çalışmasında, kadına bakış açısındaki genel yaklaşımı unutmamak gerekmektedir. Ölümünden sonra sergilenen son dönem eserleri olarak adlandırılan çalışmaları, bu konuda tam bir ironiyi beraberinde getirmiştir.

Sonuç olarak Hamilton'ın eserlerinde yapmış olduğu yeniden canlandırma, resmin aslındaki imgeyi göstermenin bir başka şekli olduğu gibi kendisinin başka imgeler ile esere katmış olduğu değerın bir anlamda yansımasıdır diyebiliriz. Bu da gösteriyor ki, sanat eserlerinde imgeye yüklenen ilk anlamların yanında görünenin arkasından yorumlanan ifadelerle birlikte değişime uğramasına neden olduğu ve imgenin taşıdığı anlam içinde yorumlanması ile birlikte eserin ilk görünen anlamından uzaklaşarak tüm bağlama yayılmasıyla birlikte yeni bir kimlik kazanmasına neden olduğu ortaya çıkmaktadır. Hamilton'ın eserlerinin özgün olmasını sağlayan da bu bakış açılarından bir tanesidir. Hamilton'ın yeniden canlandırmış olduğu çalışmalarda ikinci planda kurgulamış olduğu araçları, siyasal, toplumsal ve ticari açıdan olası kıldıkları şeyleri saklamak, yadsımak veya eleştirmek amacıyla kullanmıştır. Bunun için de eserlerinde kullanmış olduğu farklı malzeme (fotoğraf, kolaj, serigrafi..) teknikleri ile imgelerin aynı dili konuşmasını sağlamıştır.

Bu çalışmada son olarak, popüler sanat anlayışı Richard Hamilton örneği ele alınmak suretiyle değerlendirilmiş ve sanatçının eserlerinde mevcut olan kompozisyon, üslup, imgenin taşıdığı anlam ile kendisinden önceki sanat anlayışında pop ikonik olma durumları belirlenmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

Kitap

- Adım Adım Art Academy. (2004). *Büyük Koleksiyonlar Dünyanın En İyi Müzeleri ve Galerileri*. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Antmen, Ahu. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aliçavuşoğlu, Esra. (2001). *Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,
- Bahr, Herman. (2002). *“Dışavurumculuk” Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, Enis. (2004). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Baudrillard, Jean. (1997). *Tüketim Toplumu*. Çev. Hazal Deliçay, Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları,
- Baudrillard, Jean. (2002) *Tam Ekran*. Çev. Bahadır Gülmez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2010). *Sanat Komplosu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baykam, Bedri. (1992). *Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı-Yeni Ontoloji*. Çev. Deniz Şengel. İstanbul: A+A Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi.
- Bell, Julian. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Bennet, Tony. (1999). *Popüler ve Popüler Kültür Politikası, Popüler Kültür ve İktidar*. Çev. Taşkın Kızılok, Der. Nazife Güngör. Ankara: Vadi Yayınları.
- Bocock, Robert. (2005). *Tüketim*. Çev. İrem Kutluk. Ankara: Dost Kitabevi.
- Bruke, Peter. (2006). *Kültür Tarihi*. İstanbul. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Criren, Stephen Farthing. (2007). *1001 Resim*. Çev. Erkan Doğanay, İstanbul: Caretta Yayınları.
- Chaney, David. (1999). *Yaşam Tarzları*. Çev. İrem Kuluk, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cohen, P Anthony. (1999). *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*. Ankara: Dost Yayınevi.
- Çağan, Kenan. (2003). *Popüler Kültür ve Sanat*. Ankara: Altinküre Yayınları.
- Çetinkaya Yalçın. (1993). *Reklamcılık ve Manipülasyon*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Dağdaş, Banu. Dağdaş, Erdal. (2009). *Tüketim Kültürü, Yaşam Tarzları, Boş Zamanlar ve Medya Üzerine Bir Literatür Taraması*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Dönmezer, Sulhi. (1984). *Sosyoloji*. b.9. Ankara: Savaş Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). *Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları, Sanat Dizisi*. c.1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- El Sabah, Mansur. (2007). *Tüketim Cumhuriyeti*. İstanbul: Truva Yayınları.
- Ergüven, Mehmet. (2002). *Yoruma Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Erinç, Sıtkı. (1995). *Resmin Eleştirisi Üzerine*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Erinç, Sıtkı. (2004). *Kültür Sanat Sanat Kültür*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Erdoğan, İrfan. Korkmaz, Alemdar. (1994). *Popüler Kültür ve İletişim*. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Featherstone, Mike. (1996). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fiske, John. (1990). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Ark Yayınevi.
- Fiske Jhon. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*. Çev. Süleyman İrvan. Ankara: Ark Yayıncılık.
- Foster, Hal and Bacon, Alex. (2010) *Octobers Files: Richard Hamilton*. London, England: The MIT Press Cambridge, Massachusetts.
- Foster, Hal. (2012). *The First Pop Age*, United Kingdom: Princeton University Press.
- Gans, Herbert, John. (2007). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. Çev. Emine Onaran İncirlioğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Genç, Adem. (1983). *Dada Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine ilişkin Bir Yöntem Araştırması*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Geray, Haluk. (2003). *İletişim ve Teknoloji*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Germaner, Semra. (1997). *1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gramsci, Antonio. (2013). *Modern Hükümdar*, İstanbul: Babil Yayınları.
- Gökalp, Ziya. (1995). *Hars ve Medeniyet*. İstanbul: Toker Yayınları.
- Gökalp, Ziya. (1997). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Güngör, Nazife. (1984). *Popüler Kültür ve İktidar*. Görsel 20. yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi, Ankara: Vadi Yayınları.
- Richard, Hamilton. (1988). *The Fruitmarket Gallery*, Edinburg: The Fruitmarket Gallery is subsidised by the Scottish Arts Council.
- Hamilton, Richard. (1978). Jan Vann Eyck's *Arnolfini Marriage in The Artist's Eye catalogue*, Londra: National Gallery.
- Hamilton Richard. (2003). *Modern Moral Matters Serpentine Gallery, Richard Hamilton, Modern Moral Matters*, London: Kensington Garden.
- Hannerz, Ulf. (1992). *Cultural complexity: studies in the social organization of meaning*. New York: Columbia University Press.
- Hollingsworth, Mary. (2009). *Dünya Sanatı Tarihi*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Honore De, Balzac. (2009). *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. İstanbul: Can Yayınları.
- Hopkins, David. (2004). *Dada ve Gerçeküstücülük*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Kahraman, Hasan. (1997). *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonudur*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Keane, John. (1993). *Sivil Toplum ve Devlet Avrupa’da Yeni Yaklaşımlar*. Çev. Ahmet Çiğdem, Mehmet Küçük, Levent Köker, Aksu Bora, Erkan Akin, Ayşe Nur. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kızılçelik, Sezgin. (2004). *Zalimler ve Mazlumlar Küreselleşmenin İnsani Olmayan Doğası*. Ankara: Anı Yayınları.
- Kocabaş, Füsün. Elden Müge. (2002). *Reklamcılık*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kuspit, Donald. (2006). *Sanatın Sonu*. Çev. Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metriz Yayınları.
- Kongar, Emre. (1994). *Kültür Üzerine*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Leslie Richard. (2006). *Pop art: A New Generation of Style*, New Line Books, New York.
- Lodziak, Conrad. (2003). *İhtiyaçların Manipülasyonu-Kapitalizm ve Kültür*. Çev. Berna Kurt. İstanbul: Çilembik Yayınları.
- Lyon, David. (1994). *Postmodernity*. London: Open University Press.
- Lynton, Norbert. (2004). *Modern Sanatın Öncüsü Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Mutlu, Erol. (1995). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: ARK Yayınları.
- Odabaşı, Yavuz. (2006). *Tüketim Kültürü: Yetinilen Toplumdan Tüketen Topluma*, b.3, İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Oktay, Ahmet. (2000). *Postmodernist Tahayyüle İtirazlar*. İstanbul: İnkılap Yayıncılık.
- Oktay, Ahmet. (2002). *Popüler Kültürler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Osterworld, Tilman. (1989). *Pop Art*. Köln: Taschen.
- Ozankaya, Özer. (1994). *Toplumbilim*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özbek, Meral. (2002). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özlem, Doğan. (2000). *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Rayner, Geoffrey. Chamberlain, Richard. Stapleton Annamarie. (2012). *POP: Design Culture Fashion 1956-1976*. İngiltere: British Library Cataloguing-in-Publication Data a catalogue record for this book is available from the British Library.
- Read, Herbert. (1974). *Sanatın Anlamı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Reslany, Pierre. (1997). *“Pop Art”, Modernizmin Serüveni*. Der. Enis Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rıfat, Mehmet. (1992). *Göstergebilimcinin Kitabı*. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Ritzer, George. (2000). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*. Çev. Şen Sürer Kaya. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi. (1981). c.4. İstanbul: Görsel Yayınlar.

- Seylan, Ali. (2004). *Sanat-Teknoloji İşbirliği Ekseninde Sanat Eğitiminde Yeni Yönelimler, Resim-İş Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar-2*. Sanat Eğitimi Sempozyumu, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Smith, Edward Lucie. (1996). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. Çev. Ebru Kılınç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Stephen, Farthing. (2011). *Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Resim: Dünyanın Önde Gelen Sanat Eleştirmenlerinin Yorumuyla*. Çev. Erkan Doğanay. İstanbul: Caretta Yayıncılık.
- Stuart Hall. Lacques Martin. (1995). *Yeni Zamanlar*. (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sözen, Metin. Tanyeli, Uğur. (2009). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Swingewood, Alan. (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi*. Çev. Aykut Kansu, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şahiner, Rıfat. (2008). *Sanatta Post Modern Kırılmalar ya da Modernin Yapı Bozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Osterwold, Tiliman. (2011). *Pop Art*. Almanya: Taschen Yayınları.
- Tansey GR. Kleiner FS. (1996). *Art Through the Ages*. Florida: Harcourt Brace.
- Turani, Adnan. (2000). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Ünsal, Oskay. (1992). *İletişim ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları.
- Wernick, Andrew. (1994). *Promosyon Kültürü, Reklam İdeoloji ve Sembolik Anlatım*. Çev. Osman Akınbay. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Yılmaz, Mehmet. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi,
- Zeldin, Theodore. (1998). *İnsanlığın Mahrem Tarihi*. Çev. Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

e-Kitap

- Erdoğan, İrfan. Korkmaz Alemdar. (1994). *Popüler Kültür ve İletişim*. Erişim Tarihi: 19 Haziran 2015.
- Aristoteles. (2007). *Poetika, Şiir Sanatı Üstüne*. Erişim Tarihi:17.Mayıs 2015. Çev. Samih Rifat, Can Yayınları.

Makale

- Aliyazıcıoğlu Özlem, “Fütürizm’in Sahne Tasarımına Getirdikleri”, *Yedi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2010, S.4, s.17-28.
- Akdemir Müslim, “Küreselleşme ve Kültürel Kimlik Sorunu”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2004, c.3, S.1, s.44-50.

- Akman Kubilay, “Amerikan Tüketici Rüyası ve Sanatı”, *İzinsiz Gösteri Dergisi*, 2006, S.113, s.1-10.
- Akman Kubilay, “Türkiye’de Neden Pop Yok” *İzinsiz Gösteri Dergisi*, 2008, S.163, s.1-10.
- Aktoprak Elçin, “Bobby Sands’ın Ölmesine Gerek Var Mı?”, *Radikal Gazetesi*, s.1.
- Antakyalıoğlu Zekiye, “Satılık Sanat: Warhol ve Duchamp Karşılaştırması”, *Art-İst Actual Dergisi*, 2007, s.12-18.
- Arslan Ali, “Medyanın Birey, Toplum ve Kültür Üzerine Etkileri”, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 2004, c.1, S.1, s.1-12.
- Arslanoğlu İbrahim, “Kültür ve Medeniyet Kavramları” *Gazi Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2000, S.15, s.1-9.
- Batuş Gül, “Sözlü Kültürden Kitle Kültürüne Geçiş Sürecinde Direnen Değerler, Cennetten Kovulan Çocuk” *Uluslararası Çocuk ve İletişim Konferansı*, 2004, s.818-825.
- Beksaç Engin, “Velazquez’in “Las Meninas” ya da “ Iv. Felipe Ve Ailesi”: Anlam, İdeoloji ve Gerçek”, *Sanat Ve Bilgi Dergisi*, 2004, S.4., s.1-10.
- Benchley Peter. “Pop Art: Doğuşu ve Gelişimi”, *Mimarlık Odası Yayın Organı*, 1966, S. 3, s.21-24.
- Bevan Roger, “Richard Hamilton: Image And Process”, *Print Quarterly*, 1984, vol. 1, no. 2, s. 138-142.
- Birsen Özgül ve Öztürk Şule, “Tüketim Kültürü Çerçevesinde Sağlık Haberleri” *İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası, Kırgız, Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü Akademik Bakış Dergisi*, 2011, S.26, Ss1-21.
- Bora Aksu, “Kamusal Alan Sahiden Kamusal Mı?, Kamusal Alan”, *Hil Yayınları*, s.529–1538.
- Çetin Ayhan, “Soyut Sanatta Işık-Renk Olgusu”, *Yalova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2011, S.2, s.163-169.
- Çınar Recai ve Çubukçu İhsan, “Tüketim Toplumu Şekillenmesi ve Tüketici Davranışları Karşılaştırmalı Bir Uygulama”, *Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 2009, c.13, S.1, s.277-300.
- Çiğdem Pınar A, “Popüler Kültür ve Popüler Tiyatro”, *Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 2005, S.8, s.47-62.
- Cooke Rachel, “Pop Art’ın Babası Yeni Sergi Açtı”, *Radikal Gazetesi*, 2010, s.1.
- Doğan Binali ve Özdemirci Ata, Haziran “20. Yüzyılda Toplumsal Dinamiklerin İşletmelerin Yönetim Uygulamaları Üzerindeki Etkisi: Sinema Sanatında Yönetim ve Sistem Eleştirileri Üzerine Tarihsel Bir İnceleme”, *Marmara Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 2007, c.7, S.28., s.19-43.
- Dağdaş Erdal ve Dağdaş Banu, “Tüketim Kültürü, Yaşam Tarzları, Boş Zamanlar ve Medya Üzerine Bir Literatür Taraması”, *Eğitim-Sen Eğitim Bilim Toplum Dergisi*, 2006, c. 4, S.14, s. 4-31.

- De La Croix H and Tansey R, “Gardner's Art Through The Ages”, *New York: Harcourt Brace Jovanovich*, 1980, s.1-23.
- Döl Atilla Avşar Pelin, “Minimalizm Akımı ve Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi”, *Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü, İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 2013, c.2, S.10, s.1-11.
- Dyer Jennifer, “The Metaphysics of the Mundane: Understanding Andy Warhol's Serial Imagery”, *USA: Artibus et Historiae*, 2004, vol.25, no.49, ss.33-47.
- Eke Beğlü, “Tüketimin Sosyolojik Anlamı”, *Sosyal Siyaset Konferansları, İstanbul Üniversitesi Yayınları*, 1982, s.413-428.
- Elmas Hüseyin, “On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?”, *Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2006, c.15, s.281-298.
- Erdoğan İrfan, “Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu”, *Doğu Batı Dergisi*, 2001, c.2, y.4, S. 15, s.65-106.
- Ergin Demet, “Pop Art ve Temsilcileri”, *Martı Dergisi*, 2011, s.47-55.
- Ergüven Mehmet, “Bir Sergiden İzlenimler”, *Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, 1993, S.10, s.66-71.
- Erdoğan İrfan, “Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine”, *Eğitim, Özel Sayı, Milli Eğitim Bakanlığı Yayını*, 2004, y.5, S. 57, s.1-10.
- Erol Murat, “Memnuniyetsizlik Felsefesi Ya Da Popüler Kültür Dayatmaları”, *Eğitim, Özel Sayı, Milli Eğitim Bakanlığı Yayını*, 2004, y.5, S. 57, s.140-148.
- Eti Sevim, “Sonrası Günümüz Sanatı”, *Mimarlık Dergisi*, 1969, S.1, s.34-37.
- Field Richard S, “Retrospective: Paintings And Drawings 1937 To 2002 By Richard Hamilton; Richard Hamilton, Prints And Multiples 1939-2002”, *By Etienne Lullin, Print Quarterly*, 2005, vol. 22, no. 3, s. 348-351.
- Foster Hal, “Pop’un İlk Döneminde”, *Artist Modern Dergisi, çev. Deniz Güvensoy*, 2010, s:1-9.
- Francis Mark, “Pop Art”, *Theartbook*, 2008, vol. 15, no.4, s.50-80.
- Gemalmaz M. Semih, “Sanatta Yaratıcılık ve Hukuk- I”, *İstanbul Barosu Dergisi*, 1987, c. 61, S.1-3, s. 522-528.
- Güçhan Ayşegül, “Popüler Kültür Çalışmalarında Pop Art”, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2003, c.3, S.2. s.23-29.
- Gürgen Haluk, “Reklama Nasıl Bakalım”, *Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi Dergisi*, 1996, c.2, S.11, s.432-436.
- Hinds Jr. E. Harold, “Popülarite: Popüler Kültürün Olmazsa Olmazları”, *Milli Folklor Dergisi*, 2012, S.95, s.356-366.
- Higmore Ben, “Richard Hamilton At The Ideal Home Exhibition Of 1958: Gallery For A Collector Of Brutalist And Tachiste Art”, *Art History*, 2007, vol. 30, no. 5 s.712-737.

- İnce Özdemir, “Dada Akımının Amacı ve Serüveni”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 1975, S.4, s. 161-165.
- Kalkan Ayşegül ve Altinkurt Lale, “Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş/Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin, Sanatçı, Eleştirmen ve Sanat Galeristlerinin Görüşleri”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2012, S.34., s.125-136.
- Kaplanoglu Lütfü, “Resimde Zaman ve Eşzamanlılık”, *Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2011, S.19, s.65-74.
- Katz Jonathan D., “Dada’s Mama: Richard Hamilton’s Queer Pop”, *Art History Journal*, 2012, vol. 35, no. 2, s. 336-353.
- Karahan Çağatay, “Amerikan Sanatında Bir Öncü Robert Rauschenberg”, *Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2003, S.8, s.22-34.
- Karakaş Mehmet, “Tüketim Kültürü ve Tüketimin Yeniden Üretimi”, *Kocatepe Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 2001, c.3, S.1, s.1-27.
- Kaya Kamil ve Oğuz Zekavet Nuran, “Üniversite Gençliğinin Alışveriş Tercihinde Tüketim Kültürünün Rolü”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2010, S.22, s.147-164.
- Kellner Douglas, “Critical Theory, Marxism And Modernity”, *Cambridge and Baltimore: Polity Press And Johns Hopkins University Press*, 1989, s.147.
- Kılıç Abbas, “Siyasi İktidar-Sanat İlişkisinde Manevi Tazminat Pratiği”, *Atılım Üniversitesi İz Dergisi*, 2011, S.12, s.1-7.
- Kocadaş Bekir, “Kültür ve Medya”, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 2004, c.1, no.1, s.1-8.
- Kozanoğlu Can, “Futbol Üzerine Söyleşi”, *Milli Eğitim Bakanlığı Yayını Eğitim Özel Sayısı*, 2004, y. 5, s.54-60.
- Köksal Musa, “Plastik Sanatlar ve Sinemanın İlişkisi”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2012, c.2, S.4, s.121-131.
- Köse, Hüseyin. “Tüketim Toplumunda Bir Sosyal Beden Kurgusu Olarak Kadın”, *Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi Dergisi*, 2011, c.6, S.4, s.76-89.
- Kuspit, Donald. Ocak, “Semiyotik Anti-Özne”, *Çev. Ahmet Fevzi Korur, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2012, S.7, s.40-52.
- Limon Birsan, Mart, “Kültürel Değişim Sürecinde Kültür ve Kitsch Kavramı”, *İdil Dergisi*, 2007, c.1, S.3, s.106-115.
- Livingstone M., “Pop Art: A Continuing History”, *New York: Harry N. Abrams, Inc.*, (1990). Ss.1-17.
- Oksav Alev, *İstanbul Kültür Üniversitesi Dergisi*, (2003). İstanbul, 51-56.
- Oğuz Esin Sultan, “Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı”, *Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2011, c.28, S.2, s.123-139.
- Ötğün Cebrail ve Bolat Evren, “Jackson Pollock: Numara 1”, *Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 1950, S.14, s.15-22.

- Özkan Hasan Hüseyin, “Popüler Kültür ve Eğitim”, *Kastamonu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2006, c.14, S.1, s.29-38.
- Özgenç Neslihan, “Dünden Bugüne Batı Resim Sanatında Kadın-Mekan İlişkisi”, *Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2011, S.19, s.89-96.
- Paz Octavio, “Marcel Duchamp Ya Da Yalınlığın Şatosu”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, 2000, S.75, s.139-149.
- Potts Alex, “Realism Brutalism”, *Pop, Art History*, vol. 35, no.2, s. 288-313.
- Smith E.L, “Art Today Phaidon Ltd, Oxford Univesity, 1989, Taylor Pamela G. ve Morris Christine B., “Using Visual Culture To Put A Contemporary”, *"Fizz On The Study Of Pop Art"*, 2012, vol. 56, no. 2, s. 20-24.
- Thomas Krogh, “Frankfurt Okulunun Kültür Analizi”, *Medya İktidar Dergisi. Der. Mehmet Küçük*, 1999, s.1-15.
- Tuncay Mete, “Sivil Toplum Kuruluşlarıyla İlgili Kavramla”, *Sivil Toplum Dergisi*, 2003, c.1, S.9, s.1-10.
- Tunç Arif Ziya, “Tüketici Toplumun Sanatı Pop-Art ve Kaynakları”, *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2003, S.8., s.113-128.
- Türkmenoğlu Dilek, “Robet Rauschenberg’in Yapıtlarında Yüzey Organizasyonu Üzerine Bir Değerlendirme”, *Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2008, S.14., s.29-33.
- Sadler Simon, “The Situationist City”, *Cambridge: Mit Press*, 1999, s. 19.
- Sayın Önal, “Moda ve Toplumsal Katmanlar”, *Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, Sosyoloji Dergisi*, 1994, S. 5, s.99-109.
- Selçuk Güven, “Postmodern Söylem ve Popüler Kültür Kavramının Semantik Dönüşümü”, *Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2005, c.6, S.23., Ss.3879.
- Selçuk Ünal, “Popüler Bir Kültür Örneği Olarak Futbol”, *Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi*, 2007, c.31, S.1, s.25-41.
- Sever Serdar ve Uztuğ, Ferruh, “Reklam Etkinliği ve Özel Televizyonların Geleceği”, *Yeni Türkiye Dergisi*, 1996, S.11, s.437-444.
- Singer Fanny, “Richard Hamilton's, The Annunciation”, *Print Quarterly*, 2008, vol. 25, no. 3, s. 267-277.
- Slater Don, “Consumer Culture And Modernity”, Cambridge: Poliyt Press, 1997.
- Sözen Edibe, “Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu”, *Doğu Batı Dergisi*, 2001, y.4, S.15, s-55-56.
- Stepien Justyna, “Is That What Pop Art Is All About?” *Visual Ambiguities İn Pop Art Collage, This Article Was First Presented As A Paper On The Occasion Of The Skepsi Conference*, 2009, vol. 2, no. 2, s. 78-85.
- Stonard John-Paul, “Pop İn The Age Of Boom: Richard Hamilton’s “Just What Is İt That Makes Today’s Homes So Different, So Appealing?”, *The Burlington Magazine Twentieth-Century Art*, 2007, vol. 149, no. 1254, s. 607-620.

- Şahin Murat Cem, “Türkiye’de Gençliğin Toplumsal Kimliği ve Popüler Tüketim Kültürü”, *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2005, c.25, S.2, s.157-181.
- Şan Mustafa Kemal ve Hira, İsmail, “Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi Eleştirisi”, *Sakarya Üniversitesi Dergisi*, 2004, c.5, S.9, s.1-15.
- Tunç Arif Ziya, “Tüketici Toplumun Sanatı Pop-Art ve Kaynakları Açısından Kitle İletişim Araçları”, *Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2003, S.8, s.113-121.
- Türkmenoğlu Dilek, “Toplumsal ve Kültürel Değişim Sürecinde Pop Sanat”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2007, c.2, S.23, s.95-101.
- Uğur İmran ve Şimşek Sedat, “Kitle İletişim Araçlarındaki Reklamlarda Kadın ve Erkek Objelerinin Kullanılması”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2004, S.11, s.549-560.
- Usluca Özge, “Giyim Modası ve Güncel Sanat İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme Pop Art”, *I. Uluslararası Antalya Moda ve Tekstil Tasarım Bienali*, 2012, s.44-47.
- Ülger Billur, “Konfiçyüsçülüğün Sanata Bakış Açısı ve Bir Kültür Üretimi Olarak Popüler Müzik: Konfüçyüs’ün Mesajı Kırmızı Gül İle Somutlaşıyor”, *Tekirdağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2002-2003 c.2, S.2, s.1-38.
- Ültanır Gürcan, “Eğitim Ve Kültür İlişkisi-Eğitimde Kültürün Hangi Boyutlarının Genç Kuşaklara Aktarılacağı Kaygısı”, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, c.23, S.3, s.291-309.
- Yabanlioğlu Dilek İlge, “Warhol Dan Hirst The...”, *Artist Artucal, Tarihinde*, 2010, S.35., s.46-53.
- Yaşar Mesut, “Tüketim Toplumu Ve Sanat İlişkisi”, *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi*, 2006, S.15., s.173-178.
- Williamson J. Stanton ve Futrell Charles, “*Fundamentals Of Marketing*”, 1987, Mc Graw Hill, Inc., Usa.

Tez

- Genç Adem, “Dada Entropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması”, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, 1983.
- Bayraktar Gülşah, “Kitle Kültürünün Sanata Yansıması”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul 2004.
- Fişekçi Karolin, “Pop Art’da Kadın İmgelemi”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı, İstanbul, 2007.
- Erdem Tolga, “Mobilya Tarihine Genel Bir Bakış ve Art Deco”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı, İstanbul, 2007.

- Gözdaşoğlu Ebru, “Türk Çağdaş Mimarlığında Popüler Kültür Yansımaları”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İstanbul, 2001.
- Leach, D. *Richard Hamilton – The Beginnings of his Art Frankfurt am Main: Peter Lang*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, 1993.
- Muraz Özlem, “Nur Koçak’ın Pop Sanat, Foto Gerçeklik, Feminist Sanat ve Pop Sanatı İçerisinde İncelenmesi”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitim Anabilim Dalı, Adana, 2009.
- Öğüt Çağdaş Gül, “Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri ve Pop Sanat”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, İzmir, 2008.
- Özdemirci Ata, “Popüler Kültür Tüketim Psikolojisi Ve İmaj Yönetimi: Türkiye (1950-1980)”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı, İstanbul, 2004.
- Sözeri M. Ayça, “Popüler Sanat-Reklam Etkileşiminin Günümüz Sanatına Yansımaları”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2007.
- Tyler Andrew Kim, “Richard Hamilton a “multi-elusive” artist of the modern World? ” (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Loughborough Sanat Üniversitesi, İngiltere, 2011.
- Yasak Defne, “İngiliz Ve Amerikan Pop Art’larının Karşılaştırılması İle Türkiye’de Pop Sanat Yansımaları”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2004.
- Yavuz Hülya, “Pop Art Döneminin İncelenmesi Ve Pop Art Döneminin Günümüz Mobilya Tasarımlarına Etkileri”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2007.
- Zeytün Betül, “Mimari Tasarımda Biyomorfik Yaklaşımlar”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Yakın Doğu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Ana Bilim Dalı, Lefkoşa, Kıbrıs, 2014.

İnternet

- Kırtunç, Ayşe K. *Popüler Kültür Araştırmaları*, (22.11.2013)
http://www.kulturad.org/images/goc_kirtunc_konusma.html
- Durak, Mustafa, 2010, “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?” (22.12.2013)
[http://www.academia.edu/9705072/Richard_Hamilton_Evlerimizi_bu_kadar_farklı_bu_kadar_hoş_kılan_ne_\(22.12.2013\)](http://www.academia.edu/9705072/Richard_Hamilton_Evlerimizi_bu_kadar_farklı_bu_kadar_hoş_kılan_ne_(22.12.2013))
- <http://www.moma.org> (Modern Sanatlar Müzesi / New York) (22.12.2012)
- <http://www.uffizi.com> (Uffizi Galerisi / Floransa) (22.12.2012)
- <http://www.louvre.fr> (Louvre Müzesi / Paris) (22.12.2012)
- <https://www.centrepompidou.fr> (Ulusal Modern Sanatlar Müzesi / Paris) (22.12.2012)

<http://www.metmuseum.org> (Metropolitan Müzesi / New York) (22.12.2012)
<http://www.tate.org.uk> (Tate Galerisi / İngiltere) (22.12.2012)
<http://www.vangoghmuseum.nl> (Van Der Heydt Müzesi / Wuppertal / Almanya) (22.12.2012)
<http://www.sfmoma.org> (San Francisco Modern Sanatlar Müzesi (SFMOMA) / California) (22.12.2012)
<http://www.museum-ludwig.de> (Ludwing Müzesi /Köln / Almanya) (22.12.2012)
www.mmk-frankfurt.de (Kunst Modern Sanatlar Müzesi / Frankfurt / Almanya) (22.12.2013)
<http://www.tate.org.uk/visit/tate-britain> (Modern Sanatlar Müzesi / Londra) (22.12.2013)
<http://www.pallant.org.uk> (Pallant Galerisi / United Kingdom) (22.12.2013)
<http://www.liverpoolmuseums.org.uk> (Walker Resim Galerisi, Uluslararası Liverpool Müzesi / İngiltre) (22.12.2013)
<http://www.rlfeigen.com> (Richard Feigen Galerisi / New York) (22.12.2013)
<http://www.neuegalerie.org> (Neue Galerisi, Ludwig Koleksiyonu / Berlin / Almanya) (22.12.2013)
<http://www.modernamuseet.se/sv> (Stockholm Modern Sanatlar Müzesi/İsveç) (22.12.2013)
www.moca.org (Çağdaş Sanatlar Müzesi / Los Angeles) (22.12.2013)
rogallery.com (Ro Galerisi, İzlanda / Norveç) (22.12.2013)
<http://americanart.si.edu> (Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi / Amerika) (22.12.2013)
<http://hoodmuseum.dartmouth.edu> (Hood Sanat Müzesi, Yeni Hampshire / USA) (22.12.2014)
<http://www.brookgallery.co.uk> (Brook Galerisi / İngiltere) (22.12.2014)
<http://www.philamuseum.org> (Philadelphia Sanat Müzesi / Philadelphia) (22.12.2014)
<http://www.gallerieaccademia.org> (Sanat Akademisi Galerisi/Venedik / İtalya) (22.12.2014)
<http://www.nationalgallery.org.uk> (Uluslararası Resim Galerisi, İngiltere / Londra) (22.12.2014)
<http://www.mca.com.au> (Uluslararası Avusturalya Müzesi / Avusturalya) (22.12.2014)
<http://www.gelbeseiten.de/museen-darmstadt> (Doğal Tarih Müzesi, Darmstadt / Almanya) (22.12.2014)
<http://www.skd.museum> (Eski Ustalar Galerisi, Dresden / Almanya) (22.12.2014)
<http://www.musee-orsay.fr> (Orsay Müzesi / Paris) (22.12.2014)
<https://www.museodelprado.es> (Prado Müzesi / Madrid) (22.12.2014)
<http://www.guggenheim.org/new-york> (Guggenheim Müzesi / New York) (22.12.2014)
<http://www.pinakothek.de> (Pinakothek Modern Sanatlar Müzesi / Münih) (22.12.2014)
<http://www.stedelijk.nl> (Amsterdam Stedelijk Müzesi / Amsterdam) (22.12.2014)
<http://www.gemeentemuseum.nl/en> (Gemeente Müzesi, Hoge / Hollanda) (22.12.2014)





Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Solomon R. Guggenheim,
Eser Yapım Yılı: 1965
Uygulama: Karton üzeri karışık teknik
Ölçü: 50,7x58,4 cm.
Yer: Modern Sanatlar Müzesi, New York



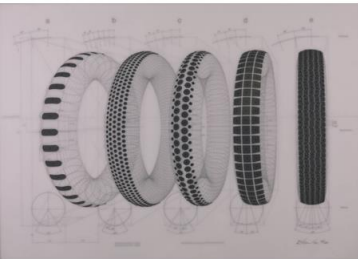
Sanatçı: Richard Hamilton
Eser adı: Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?
Eser Yapım Yılı: 1956,
Uygulama: Dijital kolaj tekniği
Ölçü: 26x25 cm.
Yer: Tübingen Sanat Müzesi, Zundel Koleksiyonu, Almanya



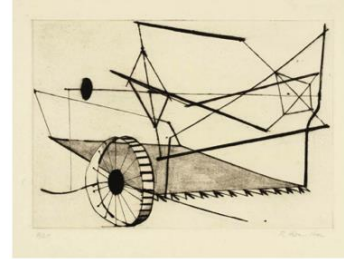
Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Yeşil Kutu
Eser Yapım Yılı: 1960
Uygulama: Kağıt üzeri baskı
Ölçü: 33x28.3x2.5 cm.
Yer: Metropolitan Sanat Müzesi, New York



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Chrysler Firmasına Saygı
Eser Yapım Yılı: 1957
Uygulama: Yağlı boya, panel üzerine metal yapraklar ve kolaj
Ölçü: 122x80 cm.
Yer: Özel Koleksiyon



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Boyutsal veri
Eser Yapım Yılı: 1972
Uygulama: kağıt ve karton üzerine hazırlanmış mürekkep silikon kalıp serigrafisi
Ölçü: 60x85 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Biçerdöver
Eser Yapım Yılı: 1949
Uygulama: Kağıt üzerine gravür
Ölçü: 17.1x24.7cm. desteği 28x38.5cm.,
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Kül Tablası
Eser Yapım Yılı: -
Uygulama: Sırlı Cam.
Ölçü: 3.4x12x13.5 cm.
Yer: MACBA Vakfı, Barselona, İspanya



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Şişe
Eser Yapım Yılı: 1999-2011
Uygulama: cam üzeri kağıt dijital baskı
Ölçü: -
Yer: Özel Koleksiyon



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: İç Dünya
Eser Yapım Yılı: 1965
Uygulama: Serigrafi Baskı ve Kolaj Tekniği
Ölçü: 49.1 x 63.8 cm.
Yer: Modern Sanat Müzesi, New York



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Sadece Bugünün Evlerini Farklı Kılan Nedir?
Eser Yapım Yılı: 1992
Uygulama: Kağıt Üzerine Dijital Kolaj
Ölçü: 17,6x26,7 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Nora Barnacle
Eser Yapım Yılı: 1988
Uygulama: Gravür Baskı
Ölçü: 13.5 x 7.0 cm.
Yer: Alan Cristea Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: She
Eser Yapım Yılı: 1959-60
Uygulama: Kağıt Üzerine Serigrafi,
Ölçü: 38.4x28 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Benim Marily'im
Eser Yapım Yılı: 1965
Uygulma: Serigrafi Baskı ve Kolaj Tekniği
Öçü: 51.5 x 63.3 cm.
Yer: Modern Sanatlar Müzesi, New York



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Bir Posta Kartı - Anne İçin (S.M.S.1)
Eser Yapım Yılı: 1969
Uygulma: kağıt üzeri dijital baskı
Öçü: -
Yer: Özel Koleksiyon



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Erkek Giyim ve Aksesuarı, Gelecek Trendler Hakkında (A) Birlikte Yıldızları Keşfedelim
Eser Yapım Yılı: 1960
Uygulma: Ahşap Üzerine Yağlı Boya
Öçü: 61x81.3 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra.



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Erkek Giyim ve Aksesuarı, Gelecek Trendler Hakkında (B)
Eser Yapım Yılı: 1962
Uygulma: Kağıt Üzerine Karışık Teknik
Öçü: 38.4 x 49 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra.



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Savaş Oyunları
Eser Yapım Yılı: 1990-92
Uygulma: Tuval Üzeri, Dijital Baskı
Öçü: 200x200 cm
Yer: Özel Koleksiyon



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Hotel du Rhone Büyük Kartpostal
Eser Yapım Yılı: 2005
Uygulma: Tuval Üzerine Dijital Baskı ve Yağlı Boya
Öçü: 14.8 x 21 cm.
Yer: Uluslararası Resim Galerisi, İngiltere, Londra.



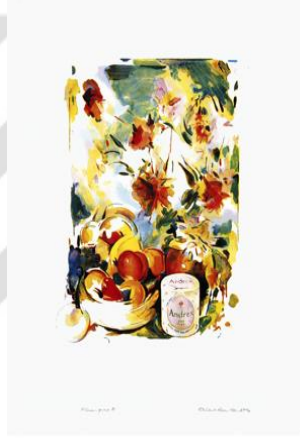
Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Lobi
Eser Yapım Yılı: 1984
Uygulma: Karışık Teknik
Öçü: 58.4x42,9 cm.
Yer: Metropolitan Müzesi, New York



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Çiçek parçalı B
Eser Yapım Yılı: 1975
Uygulma: Kağıt Üzeri Karakalem
Öçü: 43x30 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Çiçek Parçası B
Eser Yapım Yılı: 1975
Uygulma: Kağıt Üzeri Pastel
Öçü: 43x30 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Çiçek Parçası B
Eser Yapım Yılı: 1975
Uygulma: Kağıt Üzeri Akrilik
Öçü: 43x30 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Kamçılanan Londra
Eser Yapım Yılı: 1972
Uygulma: Kağıt Üzerine Serigrafi Baskı ve Kolaj Tekniği
Öçü: 68.2 x 85.5 cm.,
Yer: Modern Sanat Müzesi, New York



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Kamçılanan Londra
Eser Yapım Yılı: 1972
Uygulma: Kağıt Üzerine Serigrafi Baskı
Öçü: 68.2 x 85.5 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Kamçılanan Londra
Eser Yapım Yılı: 1972
Uygulma: Kağıt Üzerine Serigrafi Baskı
Öçü: 68.2 x 85.5 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra



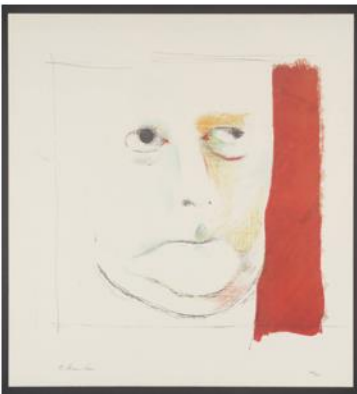
Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Beyaz Bir Noel Hayal Ediyorum
Eser Yapım Yılı: 1967
Uygulma: Kağıt Üzerine Serigrafi Baskı
Öçü: 76.8x104.0 cm.,
Yer: Modern Sanat Müzesi, New York



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Beyaz Bir Noel Hayal Ediyorum
Eser Yapım Yılı: 1967
Uygulma: Kağıt Üzerine Serigrafi Baskı
Öçü: 76.8x104.0 cm.
Yer: Uluslararası Avustralya Müzesi, Avustralya



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Siyah Bir Noel Hayal Ediyorum
Eser Yapım Yılı: 1967
Uygulma: Kağıt Üzerine Serigrafi Baskı
Öçü: 76.8x104.0 cm.
Yer: Metropolitan Müzesi, New York



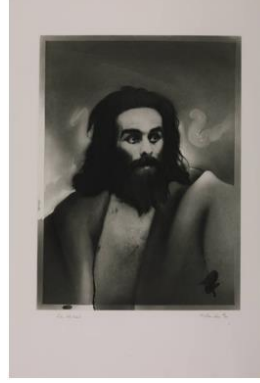
Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Hugh Gaitskell
Eser Yapım Yılı: 1982
Uygulma: Kağıt Üzerinde Serigrafi ve Karakalem
Öçü: 38.4 x 37.5 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Hugh Gaitskell
Eser Yapım Yılı: 1982
Uygulma: Kağıt Üzerinde Serigrafi ve Karakalem
Öçü: 38.4 x 37.5 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Kamçılanan Londra 67
Eser Yapım Yılı: 1967
Uygulma: 69 x 47.6 cm.
Öçü: Kolaj tekniği
Yer: Metropolitan Müzesi, New York



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Finn MacCool
Eser Yapım Yılı: 1983
Uygulma: 53.5 x 39.8 cm.
Öçü: Kağıt Üzerine Gravür Baskı
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Şok ve Dehşet,
Eser Yapım Yılı: 2007-8
Uygulma: Kağıt Üzerine Dijital Kolaj
Öçü: 200x100 cm.
Yer: Özel Koleksiyon



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Patricia Knight II
Eser Yapım Yılı: 1982
Uygulma: Kağıt Üzerine Gravür Baskı ve kolaj
Tekniği
Öçü: 23,5 x 16,1 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Dört Öz-Portre
Eser Yapım Yılı: 1990
Uygulma: Emaye Tuvaller Üzerine Baskı ve Yağlı Boya
Öçü: 75,5 x 75,4 x 3,2 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra.



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Hazır Gölgele
Eser Yapım Yılı: 2004-05
Uygulma: Dijital Kolaj Tekniği
Öçü: 57.5x86.5 cm.
Yer: Özel Koleksiyon



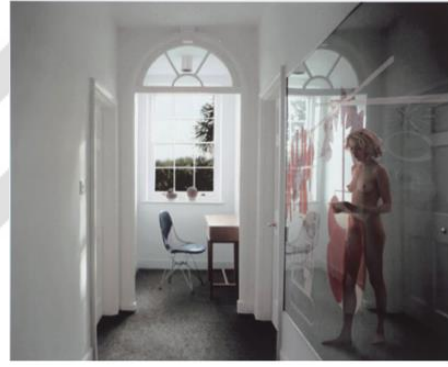
Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Bakire Melek Pasajı
Eser Yapım Yılı: 2007
Uygulma: Dijital Kolaj Tekniği
Öçü: 44x44 cm.
Yer: Uluslararası Resim Galerisi, İngiltere, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Müjde
Eser Yapım Yılı: 2005
Uygulma: Kağıt Üzerine Dijital Baskı ve Yağlı Boya
Öçü: 56.5x55.5 cm.
Yer: Uluslararası Resim Galerisi, İngiltere, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Banyo 2
Eser Yapım Yılı: 1998
Uygulma: 40x40 cm.
Öçü: Kağıt Üzerine Dijital Baskı
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Aynaya Dönüş
Eser Yapım Yılı: 1998
Uygulma: Kağıt Üzerine Dijital Baskı
Öçü: 53x66,1 cm
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Ulusal Galerisi'nin İçinde Bir Çıplak,
 Saensbury Kanadı
Eser Yapım Yılı: 1999-2000
Uygulma: Yağlı Boya
Öçü: 59,7x82 cm.
Yer: Uluslararası Resim Galerisi



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Le Chef-d'oeuvre inconnu
Eser Yapım Yılı: 2011
Uygulma: Dijital Boyama, Püskürtme Boyama
Öçü: 112x176 cm.
Yer: Uluslararası Resim Galerisi, Londra İngiltere



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Le Chef-d'oeuvre inconnu
Eser Yapım Yılı: 2011
Uygulma: Tuval Üzerine Mürekkep Püskürtme
Öçü: 112x176 cm.
Yer: Uluslararası Resim Galerisi, Londra İngiltere



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Le Chef-d'oeuvre inconnu
Eser Yapım Yılı: 2011
Uygulma: Dijital Baskı
Öçü: 112x176 cm.
Yer: Uluslararası Resim Galerisi, Londra İngiltere



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Picasso'nun Meninas'ı
Eser Yapım Yılı: 1973
Uygulma: Kağıt Üzerine Gravür Baskı
Öçü: 57x49 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Azalan Çıplak
Eser Yapım Yılı: 2006
Uygulma: Tuval Üzerine Dijital Baskı
Öçü: 14.8x21 cm
Yer: Modern Sanat Müzesi, New York



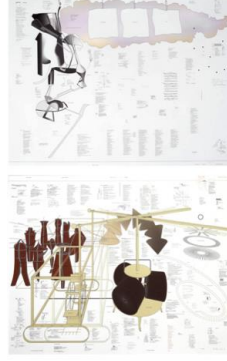
Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Solomon R. Guggenheim Müzesi,
Eser Yapım Yılı: 1965-66
Uygulma: Heykel, camfiberi ve selüloz
Öçü: 121.9 x 121.9 x 20.3 cm.
Yer: Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Monokrom ve İç Görünüm
Eser Yapım Yılı: 1979
Uygulma: Kağıt Üzerine Kolaj Tekniği
Öçü: 49,8x69,8 cm.,
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: De Stijl Yerleştirmesi
Eser Yapım Yılı: 1979
Uygulma: Dijital Kolaj
Öçü: 30x42 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Marcel Duchamp'ın Büyük Cam Topoğrafyası
Eser Yapım Yılı: 2003
Uygulma: Alüminyum Panel Üzerine Monte Edilmiş Kağıt Üzerine Dijital Baskı,
Öçü: 266.5 x 170 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Duchamp'ın Portresi
Eser Yapım Yılı: 1967
Uygulma: Kağıt Üzerinde Taş Baskı
Öçü: 80 x 58.5 cm.
Yer: Tate Galerisi, Londra



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: AAH!,
Eser Yapım Yılı: 1962
Uygulma: 81x122 cm.
Öçü: Panel Üzeri Yağlı Boya,
Yer: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Almanya



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Patricia Knight I Renkli
Eser Yapım Yılı: 1982
Uygulma: Serigrafi Baskı ve Kolaj Tekniğı
Öçü: 51.5 x 63.3 cm.
Yer: Waddington Galleries, London.



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Vatandaş
Eser Yapım Yılı: 1981-83
Uygulma: Tuval Üzerine Yağlıboya,
Öçü: 206,5x210 cm.
Yer: Tate Koleksiyonu, Londra, İngiltere



Sanatçı: Richard Hamilton
Eser Adı: Anne ve Çocuk
Eser Yapım Yılı: 1984
Uygulma: Kağıt Üzeri Akrilik
Öçü: 17,6x17,6 cm.
Yer: Tate Koleksiyonu, Londra, İngiltere

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler:

Adı ve Soyadı: Yasemin DURAN
Doğum Yeri ve Yılı: Mersin, 1980

Eğitim Durumu:

Lisans Öğrenimi: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü (2004-2006).
Yüksek Lisans Öğrenimi: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı (2010-Devam Ediyor).

Yabancı Dil ve Düzeyi:

İngilizce (Orta)

İş Denevimi:

2006 Isparta, Isparta Belediyesi, Tasarım Birimi.
2010 Burdur, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Basın Halkla İlişkiler Birimi
2011 Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Bucak Emin Gülmez Meslek Yüksekokulu, Grafik Tasarım Programı, Öğretim Görevlisi.
2013 Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta Meslek Yüksekokulu, Öğretim Görevlisi. (Devam Ediyor)