

## SANAT ALANINDA ANDY WARHOL HADİSESİ

**NUR GÜRDAL**

M.A., Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü  
Uygulamalı Sanatlar Anabilim Dalı  
Seramik Eğitimi Bilim Dalı

### Öz

Andy Warhol, sanat alanına girdiği andan itibaren hem en çok konuşulan, en çok tartışılan isimlerden biri hem de hakkında ki bunca söyleme karşın çizgisini değiştirmemiş, iddialı açıklamalarından geri adım atmamış bir isim olma özelliğiyle sanat algımızın kırılma noktasında duruyor. Kimilerine göre “sanat’ ın sonu” kimilerine göre “yeni sanat’ ın başlangıcı” olarak nitelendiriliyor. Çoğu söyleminde derdinin sanat olmadığını beyan etmesine karşın, sanat alanında böylesine yankı uyandırması artık hiçbir şeyin aynı olmayacağını göstergesiydi.

Bu çalışmada, Sanatta kırılma noktaları genel hatlar üzerinde ele alınmakta ve Andy Warhol’ un sanat alanına girişinden itibaren sanata karşı duruşu, “fabrika” sı, işleri ve tüm bu süreç içerisinde genel sanat algısının ne yönde değiştiği ele alınmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Andy Warhol, Pop –Art, fabrika, tüketim kültürü.

## ANDY WARHOL INCIDENT IN THE ART SCENE

### Abstract

Andy Warhol brakes our perception about the art because despite the fact that he was one of the most talked-about and most controversial names since his very first entrance to the art scene, he neither changed his attitudes, nor stepped backed from his assertive statements. For some, he was “the end of the art”, for others he was “the beginning of the new art”. Although he claimed that his intend was not making art, his impact on the art world indicated that nothing will have ever been the same again.

In this essay, the milestones of the art history are described in general and Andy Warhol’s point of view about the art, his “factory”, his works and how the common perception of the art has changed after his appearance in the art scene are discussed.

**Key Words:** Andy Warhol, Pop-Art, factory, consumer culture.

## Giriş

Sanat tarihine baktığımız da belli kırılma noktaları olduğunu, değişip dönüşen insan ve dolayısıyla toplumla, sanatın da değişip dönüştüğünü görmekteyiz.

İlk kırılma noktası kuşkusuz Rönesans' la gerçekleşmektedir. Sanat siparişe dayalı olmaktan tam çıkamamış olmasına rağmen, dini konular dışında günlük hayata da değinilmekte ve insan ön plana çıkmaktadır. Kilise himayesinin yerine saray himayesi gelir ve bu yeni statü bir ayrıcalık yaratır, artık bir zanaatkar' dan değil, bir sanatçı' dan bahsetmek mümkün hale gelmektedir. Tüm bu yenilenme beraberinde farklı teknikleri getirecek, sanat alanında ki birçok ilkin de gerçekleştiği en önemli dönemi oluşturacaktır. Işık, perspektif, kompozisyon vb. Bu noktada dikkat çeken nokta; Sanat kilise' de ki kutsal havasından kısmen arınmıştır ama dokunulmazlık edasını korumaktadır. Her şey "olması gerektiği" gibi, ne eksik ne fazla tam kararındadır adeta, halktan kopmuş, bir "üst sınıf" göstergesi halini almıştır.

Bu noktadan sonraki tüm akımlar kuşkusuz üzerlerine sürekli yeni bir şeyler ekleyerek, ve sonraki akımlara zemin oluşturacak şekilde ilerlemektedir. Giderek bir şeyleri anlatabilme derdi artmakta ve sanatçının bağımsızlığı da süreçle paralellik göstermektedir.

Bu süreçte atlanmaması gereken önemli bir detay' da 1839' da bazı sanatçıların "resmin sonu" olarak gördüğü "Fotoğraf Makinesi" nin icadıdır. Bu icat aslında "resmin sonu" ndan ziyade yepyeni bir dünyanın kapılarını açmakta ve yeniden -üretilebilir olanın sanat alanına girişinin en önemli adımını oluşturmaktadır.

İkinci kırılma noktası; Empresyonizmle yaşanmaktadır. Sanatçı artık bazı kalıplardan kurtulmaya, olması gerekenden çok kendi isteğini ön plana çıkarmaktadır. Resimler tablolardan taşacakmış hissi yaratır, fırça vuruşları belki de hiç olmadığı kadar özgürdür. Sanat alanında sert eleştirilere maruz kalırlar, izleyiciler sergilerde tablolara ne kadar mesafeden bakmaları gerektiğini kestiremezler, alışıldık kurallar yoktur. "Modernizm" kavramı da bu dönemle başlamaktadır. Eskiden kopuş, yenilenme başlamıştır artık, bu durum adeta gelecekte ki keskin noktaları işaret etmektedir.

Sanat tarihine baktığımızda 19. yüzyıla gelene kadar sanat amaçtır, bir derdi vardır; dini konuları aktarmak, ideali yansıtmak, zaferleri anlatmak, teknik açıdan bir farklılık ortaya koymak, bir başka sanat akımına tepki olmak ve belki de en önemlisi ne anlatıyor olursa olsun, hangi teknik, hangi boya, hangi fırça darbesi kullanılırsa kullanılsın "sanat" olmak durumundadır. Yani sanat kendi içinde değişmektedir, derdi kendisi iledir demek belki daha yerinde olacaktır. 19. yüzyıl sonundan itibaren Ekpresyonizm ile beraber sanat "güzel" olma amacından sıyrılmış, 20. yüzyıl başlarında Kübizm ile form bozulmuş, kompozisyon altüst edilmiştir. Sanat amaç olmaktan çıkıp araç olmaya başlamıştır. Hiçbir şeye bağımlı değildir. Bu bağımsızlık hissi "sanat olma kriteri" ni net bir şekilde değiştirecektir.

Üçüncü kırılma noktası; Duchamp' la hiç olmadığı kadar net ve serttir. Beklentiler, algılar, estetik anlayış, kısacası sanata atfedilen değer kökten sarsılmaktadır. Duchamp' ın 1917' de sanat alanına attığı imza "Çeşme" isimli işidir. Hazır- nesne nasıl bir anlayışla değerlendirilmeliydi? ya da sanatçının böyle bir derdi var mıydı? Derdi muhtemelen tam da bu kalıpların yıkılmasıydı, sanat eserinin illa özel bir formda olması, belli sergileme

kurallarına uyması neden gerekiyordu? Bu dönem tam olarak sanat alanında her şeyin sorgulandığı, farklı yorumlamaların yapıldığı, sanatçıyla beraber izleyicinin ve sanat alıcısının da değiştiği, farklı sergilemelerin görüldüğü ve “sanat eseri” olmak için gereken kriterlerin kökten değiştiği bir dönemdi.

Bir sanat galerisinde bir pisuar sergilemek eşi benzeri görülmemiş bir fikirdi ve bizatihi gerçekliği alt -üst etmişti. Muhtemelen Duchamp’ın niyeti, Dada tarzında, sadece sanat kurumunu sarsmaktı -ama olan sanata oldu; bu darbe, Duchamp’ın çüretkar resim denemeleri de dahil olmak üzere sanat tarihinin çöküşünü hızlandırdı. Artık sanat realist mi, ekspresyonist mi, empresyonist mi yoksa fütürist mi olmalı, fovist, soyut, pop, minimal mi olmalı diye düşünmenin, ışığı resmetsin mi veya kendi iskeletini gösterebilirsin mi (Cézanne) göstermesin mi diye sormanın anlamı kalmamıştı. Her şey zihindeydi. [Duchamp’ın] retinal olmayan sanatı, terimlerde çelişkiydi, bir patlayıcı aletti (Lotringer, 2014: 22).

Toplumla, teknolojiyle, sanatçıların değişen algı ve istekleriyle süreç içerisinde değişen sanat; dönemlerden, sanat akımlarına evrilip, kalıplardan, her şey sanat eseri olabileceğine önlenemez bir şekilde gitmekteydi. Bu dönüşümün bir sonunun olmadığı aşikardı, gelinen nokta artık geriye dönülmeyeceğini göstermekteydi. 1960’lara gelindiğinde sanat alanı bu durumun en çarpıcı örneği ile karşılaşacak, anlamlandırmaya çalışıp içinden çıkamadıkça daha sert tartışmalara ev sahipliği yapacaktı. Tüm bu tartışmaların başrolünde Andy Warhol vardı ve sanat alanında hem etkili girişiyle hem de tüm serinkanlılığıyla arz-ı endam etmekteydi.

### **Andy Warhol’ un Sanat Alanına Girişi**

1960’lara gelindiğinde gelişen ve yaygınlaşan kitle iletişim araçları sayesinde kültür endüstrisi hayatın her alanında olduğu gibi sanat alanında da etkisini göstermektedir. Bu durum sanatçının olduğu kadar sanat izleyicisi ve alıcısı için de farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Sanat artık günlük yaşamdan bir parça ve bir tüketim ürünü haline gelmektedir. Tüm imkanlar kolay ulaşılabilir olmasını sağlamış ve üretim hızı, tüketim hızına yetişemez bir hal almıştır. Sanatçının bu hız içerisinde aylarca atölyesine kapanıp çalışma gibi bir şansı yoktur, doğru fikir, doğru malzeme, doğru sergileme önem kazanmıştır.

Tüm bu süreçte öncelikli olarak sanat eserinin metaya ve bu bağlamda sanat izleyicisinin de müşteriye dönüştüğünü görmekteyiz. Kültür endüstrisi içerisinde sanatın yerini alması öncelikli olarak izleyicide ki algıyı da etkilemektedir. Sanatın “aura” sını yitirmesi, yeniden -üretim teknikleriyle sadece yerinde gidip görebilecek eserlerin insanların evlerine girmesi, sanatçı ve eseri kadar izleyicisini de var olduğu alana ister istemez çekmektedir. Sanatçı tarafından üretilen eserlerin bireyler tarafından alınır ve tüketilir hale gelmesi bir sanat piyasası oluşmasına ve “tecimsel” bir kaygının doğal olarak ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Kültür endüstrisi ise tüketim sürecini hızlandırmakta ve müşteriyi bu yönde teşvik etmektedir (Boratav ve Gürdal, 2016).

Böyle hızlı değişen bir süreç içerisinde reklamcılıktan sanat' a geçiş yapan Andy Warhol tüm bu gelişmelerin ortasında aslında hem kültür endüstrisinin hem izleyicinin aradığı farklılığı ve heyecanı sunan hem de ölene kadar ilgiyi üzerinde tutmayı başaran en önemli örnektir. Onu bu kadar konuşulur bir hale getirense büyük ihtimalle farklı bir şeyler yapabilmek için sürekli denemeler yapması ve vazgeçmemesidir. Gompertz (2015) çalışmasında, Andy Warhol' un 1950' ler den başlayarak o doğru ve ses getirecek adımı atmak için yaptığı denemeleri şu şekilde aktarmaktadır;

Andy Warhol (1928 -1987) Rauschenberg ile Johns' un çalışmalarının karşısına geçip bakar ve iyice umutsuzluğa kapılırdı. Onun gibi biri –reklamcılık sektöründe çalışan ticari bir sanatçı- bu iki cesur sanatçının yarattıkları etkiyle boy ölçüşebilecek bir şey nasıl üretebilirdi ki? Mürekkeple çizilmiş ayakkabı tasarımlarıyla bir ün yakalamıştı ve göz alıcı dükkan vitrinleri tasarlayarak iyi para da kazanmıştı. Ama gidebildiği yer bu kadardı. Yıllardır pop motiflerle deneyler yapıyordu. Arka planda ters dönmüş arabasıyla ölü James Dean' in (1955) basit bir çizimini, yazar Truman Capote' nin (1954) bir portresini, bir de – üzerindeki Marcel Duchamp etkisine bir göndermeyle- Sürrealizm esinli bir satranç oyuncusu resmi üretmişti. Buna karşın, 1950' lerin sonu geldiğinde, Warhol hala üzerinde görsel sanatlar kariyerini inşa edeceği kendi konusunu veya üslubunu keşfedememişti. Elinde illüstrasyonları ve başka sanatçıların işlerinin zayıf pastişlerinden başka bir şey yoktu: Hala dışarıda durup içeriye bakmakla yetinen bir figürdü (Gompertz, 2015: 256).

Görüldüğü üzere 1950' ler Warhol için sanat alanına girişinin bir ön hazırlığı niteliğindedir. 1960' da ticari ürünleri işlerinin merkezi yapar ama onun imzası niteliği taşıyacak etkiyi henüz tam olarak bulamamıştır. Bu duruma örnek ilk işi, Coca –Cola şişesi ve logosunu kullanarak, en önemlisi de görseli büyütme ve sanki bir reklamdan kesilip yapıştırılmış gibi gözükmesinden başka bir “numarası” olmayan Coca –Cola (1960) adlı işidir, istediği etkiyi yaratamamıştır. İkinci deneme yine bir gazete ilanından taklit ettiği Su Isıtıcısı(1961) isimli işidir. Bu iki iş onun kendisini bulma yolunda attığı önemli adımlardır ve yıllarca konuşulmasını sağlayacak o ince detayı fark etmesi de çok yakındır.

Ona kulak veren herkese ne resmetmesi gerektiğini soruyordu ve birisi, ister bir dolarlık banknot formunda ister çiğnenmiş sakız formunda, düşünebileceği en bozguncu pop kültür öğesinin üzerine atlaması gerektiğini söyledi. İşte bu iyi bir fikirdi. [...] Tüketim çılgınlığının ikonlarının ve nesnelerinin iki şekilde yorumlanabileceğini fark etmişti. Mükemmel insanların ve hatasız ürünlerin idealize edilmiş imgeleri klişe olarak da görülebilirdi klasisizm olarak da; ruj sürmüş bir kadının suistimal edici ve kaba saba bir temsili olarak da görülebilirdi, ama aynı Yunanlıların saygın sanat yapıtlarıyla zamanında yaptıkları gibi mükemmellik idealinin yüceltilmesi olarak da görülebilirdi. Olasılıklarla dolu bir psikolojik gerilim söz konusuydu. Warhol uygun “değersiz” bir motif ararken öğle yemeği için annesinin yanına gitmişti bir gün. Masaya oturduğunda son yirmi yıldır tükettiği aynı yemeğin tadını çıkarmaya koyulmuştu: Bir dilim ekmek ve bir Campell's çorbası konservesi (Gompertz, 2015:257).

32 resimlik “Campell Çorba Konserveleri” adlı işi 1962 yılında Irving Blum’ un Ferus Galerisinde sergilendi. Bu 32 resim ufak fırça vuruşlarıyla birbirlerinden farklılık göstermektedir. Sergi düzeninde hepsi aynı hızda ve altlarına beyaz raflar monte edilerek sergilenmiş ve adeta market rafındaymış gibi bir his yaratılmıştır. Bu ilk sergi sanatın biricikliğine, sanatçı ile eseri arasındaki bağa adeta karşı çıktı.

Andy Warhol’un Campell Çorbası kutularından oluşan resminin tek yararı (ve bu, çok büyük bir yarardır), tıpkı Bizans ikonlarının Tanrı’ nın varlığı sorusunun –Tanrı’ ya inanmaya devam ederek –artık sorulmamasına olanak tanımaları gibi, güzel mi çirkin mi, gerçek mi gerçekdışı mı, aşkın mı içkin mi sorusunun sorulmasına da artık gerek bırakmamasıdır. Mucize buradadır. Bizim görüntülerimiz ikonlar gibidir: Sanatın varoluşu sorusunu es geçerek sanata inanmayı sürdürmemizi sağlıyorlar (Baudrillard, 2012).

Warhol’ un fark ettiği şey aslında sadece onun hayatını değil tüm sanat alanı ve söylemlerini de kökünden değiştirecekti. Çağa uygun olarak, her yeri saran ve tüketim çılgınlığını arttıran reklamlar, kültür endüstrisinin çarklarının dönmesini sağlayacak her türlü pop –kültür öğesi onun sanatında başrol de olacaktı. Adeta Duchamp’ ın bıraktığı yerden Warhol görevi devralmış sadece işi değil her şeyi reddeder bir havayla üretmeye başlamıştır. Bu süreç kadar genel olarak baktığımızda ve yeniden –üretim tekniklerinin sanat alanına etkisini düşündüğümüzde; sanat eserlerinin kopyalarının çoğaltıldığını ve bu sayede her an her yerde olabildiklerini görürüz ama kaçırılmaması gereken önemli nokta şudur; ne kadar çoğaltılırsa çoğaltılsın sanattan ve sanatçısından bir iz taşımaya devam edecektir. Peki Warhol’ dan sonrası nasıl olacaktı? Zaten üretilmiş var olan ürünün, çekilmiş bir fotoğrafın kopyasından üretilen işin kopyası, kısaca kopyanın kopyası olması kaçınılmazdı. Warhol endüstriyel bir ürünü alacak, birebir görüntü üzerinde ufak dokunuşlar yapacak ve sunacaktı. Bu da bir reklam afişinden farksızdı, bir tüketim ürünü, bir pop yıldızı vb. her şey zaten binlerce basılmış reklam afişleriyle her yerdediler. Tek ve en önemli fark ise Warhol imzası taşımalarıydı. Campell Çorba Konserveleri’ inden sonra Marilyn Monroe(1962) ve Marilyn Diptiği (1962) isimli çalışmalarını yapacaktı. İlk Marilyn çalışmasında ünlü yıldızın 1950’ lerde çekilen bir fotoğrafını serigrafi tekniğiyle çoğaltmıştır. Ama bu çalışmaya karar vermesi de alelade bir zamanda değil tam da toplumun ilgisinin Marilyn üzerinde olduğu bir dönemde gerçekleşmiştir.

1962 Ağustos’unun 5’inde, Warhol’un Los Angeles’ taki *Campell Çorba Konserveleri* sergisinin kapanışından bir gün sonra Marilyn Monroe, dünyaya adeta bir şok dalgası yayarak öldü. Basın, haftalarca dev yıldızın sıra dışı yaşamının, kariyerinin ve aşırı dozda uyku ilacı alması sonucu ortaya çıkan trajik ölümünün nedenleri üzerine spekülasyonların yapıldığı hikayelerle dolup taşı. [...] Warhol, Marilyn’ in ölümünü izleyen birkaç gün içerisinde onun 1950’ ler de yayımlanmış bir fotoğrafını ele geçirir ve yüzü, çenenin altından kestikten sonra fazla bir değişiklik yapmadan serigrafiyle basar (Şahiner,2008:28).

Warhol’ un bu atağı neredeyse o günlerde olduğu kadar günümüzde bile Marilyn Monroe’ nun orijinal fotoğraflarından bile daha çok gördüğümüz bir görsele dönüşmüştür. Kuşkusuz ki ölümünün üzerinden bu kadar zaman geçmiş olmasına rağmen hala konuşulur olmasının en önemli sebebi de doğru hamleler yapmış olmasıdır. Sanat tarihinde bütün sanatçılar

konusulur, dönemleri içinde yaptıkları değerlendirilir ama en akılda kalanlar sanat tarihinin seyrini değiştirenler, farklı olanı çekinmeden ortaya koyanlar, düşüncelerini çekinmeden söyleyen sanatçılardır.

Warhol' un bu hamlesi yine 1962 yılında yaptığı Marilyn Diptiği işiyle devam eder. Bu sefer tek bir Marilyn değil 50 Marilyn vardır. 25'i renkli 25'i siyah beyaz ve iki ayrı kanada yerleştirilmiştir ve Warhol serigrafilerinin en önemli örneklerindedir. Bir diğer önemli noktası da Kilise' ler de kullanılan iki kanatlı tablo olarak sergilemesidir.

İki kanatlı tablo anlamındaki "diptik" sözcüğü zekice bir düşünceydi çünkü kiliselerdeki atlar panosunu akla getiriyordu. Ve böylece bu "diptik" ile anarak sinema tanrıçasına şimdi gerçekten tanrı-benzeri bir tapınmaya layık bir figür gibi davranmak mümkündü. Öte yandan, resim Warhol' un araya giren oportünizmini de temsil ediyordu. Yakın zaman önce ölmüş sevilen bir film yıldızının şöhreti ve halkın onun için beslediği sıcak duyguları ticarete dökmekteydi (Gompertz, 2015: 260).

Warhol tüketim toplumunu seçmişti ve bu noktadan sonra da fazlasıyla sanat piyasasında boy gösterecekti. Ama asıl yankıyı uyandıracak işini henüz yapmamıştı. Onun deyimiyle "en iyi sanat para kazanmaktı" ve elini bile sürmeden neredeyse her ürün gibi seri üretim mantığıyla yaptığı işlerle herkesin ilgisini çeken bir sanatçıya dönüşmüştü. Şöhret, para, marka tüm bu tanımlamalar Warhol' de can bulmaktaydı. Yakında "Sanatın Sonu" ilan edilecek ve sanat da, sanat için konuşulanlarda eskisi gibi olmayacaktı.

### **Warhol'den Sonra Sanat**

Duchamp' ın hazır -nesne' si ile Warhol' un yaptığına genel olarak baktığımızda sanat alanında değişimin başlamasını sağlayan en önemli kırılma noktalarıdır. Ancak aralarında büyük bir fark vardır. Duchamp hazır -nesne' yi sergilediğinde sanat algısını dolayısıyla estetiği, sanat kurumlarını reddediyordu. Hiç de estetik olmayan bir hazır - nesne' yi sergilemek daha öncesinde de bahsettiğimiz üzere sanatı kökten sarsmıştı. İşin karşısına geçip her hangi bir yorum yapabilecek argüman bulmanız olanaksızdı çünkü öncesi yoktu. Herhangi bir akıma tepki değil sanata tepkiydi. Ama o an çokça eleştiriye maruz kalsa da, fikir muhteşemdi. Andy Warhol' un yaptığıysa sanatı metalaştırıp, bir tüketim ürününden farksız kılmasıydı. Estetik bir kaygı yoktu, sanatsal bir dokunuş yoktu. Olması gerekir miydi? Cevap evet de olsa hayır da olsa o dönemi düşündüğümüzde bir şeylerin ters gittiğini söylemek mümkün gözüküyor. Sanat algısının, estetik değerlendirmenin nasıl bir değişime uğradığı, Duchamp' ın 1962' de Hans Richter' e yazdıklarından anlaşılabilir;

Ready-made'leri keşfettiğimde, estetiği yıldırma'yı düşündüm... Şişe askılığı ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlattım; ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar ( Danto, 2014: 113).

Duchamp' ın şişe askılığı ve pisuarı estetik değer kazanmaya başlamışken, Warhol' un Duchamp gibi bir derdi olmadığı bellidir, o estetiği yıldırma düşüncesinden daha keskin olanı yapacak ve estetik adına ne varsa yok edecektir.

Warhol' daki her şey düzmedir: Nesne düzmedir çünkü artık özneye bir alakası kalmamıştır, yalnızca nesneye duyulan arzuyla alakalıdır. İmge düzmedir çünkü estetik mecburiyetiyle bir ilişkisi kalmamıştır, salt imgeye duyulan arzuyla ilişkilidir (ve Warhol' un imgeleri birbirlerini arzular ve üretir). Bu anlamda, Warhol yabancılaşmanın ötesindeki aşamaya, radikal fetişizm aşamasına –kusursuzluğa erdirilmiş ötekiliğin paradoksal aşamasına –erişen ilk sanatçıdır (Baudrillard, 2014).

Warhol' un her hamlesi sanat alanındaki tüm anlamları yok eder. Böylesine sorgusuz sualsiz bir saldırı daha önce görülmemiştir ve dolayısıyla savunma geliştirmek de mümkün değildir. Geliştirilmesi gerekir miydi? Tartışılabilir, ancak Warhol hep bir adım fazlasıyla Duchamp' in devamı niteliğindedir.

Duchamp ve Warhol züppe sanatçı geleneğini yirminci yüzyıla taşıdılar ; Duchamp entelektüel bir züppeydi, Warhol' sa popülist bir züppe. Onların umursamazlığı aslında sanattaki çöküşün, değer ve standartların birbirine karıştırılmasının, anlam kaybının ve manevi boşluğun bir belirtisi ve bir tür depresyondur.[...] Umursamazlık, katılmış bir duyarsızlıktır; Duchamp ve Warhol' un umursamazlıklarıysa, dünyanın duyarsızlığını dünyaya geri vermektedir; bu süreçte de kendilerini dünyanın duyarsızlığına karşı katılaştırmışlardır. Eğer duyarsızlık yaşamın kaynaklarını zehirliyorsa, o zaman onların umursamazlıkları da sanatın kaynaklarını zehirlemektedir. Duchamp ve Warhol' un umursamazlıkları, anomik, intihara yatkın sanatın zayıf noktasıdır; tıpkı kitlelerin umursamazlığının anomik, intihara yatkın toplumun zayıf noktası olması gibi (Kuspit, 2010:183).

Kuspit' in bahsettiği umursamazlıkla 1963' de işlerini üreteceği “The Factory” olarak bilinen atölyesini açar, bir atölye isminin “fabrika” olması dikkat çekicidir. Fabrikasını gümüş alüminyum ile kaplar ve kısa zamanda fabrika New York' un en çok konuşulan mekanı haline gelir.

Bu “Fabrika” dan çıkan ürünlerde kuşkusuz konuşulacaktır. Nisan 1964' de Stable Gallery' de sergilenir Brillo Kutuları, tüm sergi alanında kutulardan başka hiç bir şey yoktur. Danto bu sergiyle ilgili izlenimlerini şu şekilde aktarmaktadır; Warhol' un sergisi için içeri girdiğinizde, yanlış bir yere geldiğiniz izlenimine kapılıyordunuz. İçerisi bir süpermarket deposundan farksızdı. [...] Kutular, gerçek kutulara Andy ve yardımcılarının benzetebildiği kadar çok benziyordu. Andy' nin yönlendirmesiyle bir marangozhane de üretilmişlerdi. Gerçek karton kutuların fotoğrafları çekilmişti ve daha sonra üretilen kutuların üstüne markalar şablonla geçirilmişti.[...] Nadiren oraya buraya sıçramış boya damlaları olmasa, Warhol' un kutuları gerçek kutuların tıpatıp aynısıydı ( Danto, 2013:46).

Warhol bu hamlesiyle sanat ve gerçek arasındaki farkı sıfırlamaktadır. Hiç kimse markette gördüğü, aldığı, kullandığı bir kutuya değer atfetmiyordur ama Warhol' un tıpatıp aynı Brillo Kutuları bir sergi salonun da sergileniyor ve sanat olarak adlandırılıyordu. Arada hiçbir fark olmamasına rağmen birisi bir firmanın fabrikasından, bir diğeri Warhol' un fabrikasından çıkmıştı. Peki bu kadar konuşulmasını sağlayan ana sebep neydi? Gerçekten sanatın sonu gelmiş miydi? Kuşkusuz Danto' nun “Sanatın sonu” olarak bahsettiği sanatın tamamen bitmesi ve yok olması değildi, sanat yeni bir bakış açısı ve anlam kazanmaktaydı.

Sırf bu nedenle Warhol' un işleri kimileri tarafından sanat olarak görülmesi de sanattı. Bu kadar konuşulması da gördüklerimize dokunmadan, görme şeklimizi ve sanat algımızı kökten değiştirmesidir. Üstelik bunu bir karşı çıkış ya da ret olarak değil, normal bir akış içerisinde yapmaktadır. Artık her şey sanat eseri ve dolayısıyla herkes sanatçı olabilir.

XX.yüzyıla dek aslında sanat yapıtlarının daima teşhis edilebilir olduğu düşünülüyordu. Şimdi felsefi sorun bunların neden sanat eseri olduğunu açıklamaktır. Warhol ile birlikte, bir sanat yapıtlarının, hiçbir özel biçimde olmak zorunda olmadığı açık hale gelir; sanat yapıtı Brillo kutusuna ya da çorba konservesine benzeyebilir (Danto, 2014:60).

Warhol' un işleri ve duruşu aslında sanat için bir eşiktir ve artık o eşik atlanmıştır. Kabul edilsin ya da edilmesin yeni bir süreç başlamıştır ve bu süreç beraberinde Warhol' un işleri ve malum söylemleriyle onu ikonlaştıran bir hal almıştır.

### **HERŞEY SANAT, HERKES SANATÇI OLABİLİR!**

Sanat adına söylenen her şey, estetik yargılar, eleştiriler bu noktadan sonra tamamen farklı bir noktaya taşınmaktadır. Sanat adına yapılan her şey, sanat olarak kabul edilmek ya da edilmemek konusunda bir dayanak noktası bulmakta zorlanacaktır. Brillo Kutularının sanat kabul edilmesi de, algıların, değerlendirmelerin sancılı da olsa dönüşmek zorunda olduğunun kanıtıdır. Zira Warhol' un işlerini görmezden gelmek bir çıkış noktası görülse, daha sonra gelecek olanı görmezden gelmek imkansızdır. Çünkü bu değişim insanların tüketim kültürü içerisinde ki beklentilerinin karşılığıdır. Sanatı standart kalıplarında tutma çabası boşa olacaktır.

[...]Herhangi bir şeyin sanat eseri olmasına imkan veren seyreltilmiş sanat tanımıyla *Brillo Kutusu* sanat eseri olma şansını yakalamıştı. Sanat dünyası mensupları tanımın gitgide seyreltiğinin farkında olmalarına rağmen bu gerçek, eseri sanat galerilerinde karşılarında bulduklarında sanat dünyası mensuplarının dumura uğratılmaktan alıkoymuyordu. *Brillo Kutusu'* nu ayrı kılan, sözüm ona sanatseverlerin estetik kaygılarından olabildiğince uzakta yer aldığı için galerilerde onları şaşkınlığa uğratan tanıdık bir yer altı imgelemine kullandığı halde, mevcut sanat tanımında eserin sanat statüsünü reddetmeye yönelik herhangi bir ibare bulunmamasıydı ( Danto, 2016:58).

Sanat tanımı böylesine değişmişken, Warhol' un sanatçı tanımı da alışılmadık olacaktır: Sanatçı, insanların ihtiyaç duymadığı şeyleri üreten ve bu şeyleri onlara vermenin –nedense –iyi bir fikir olduğunu düşünen kişidir(Warhol, 2016:155).

Genel olarak baktığımızda; Warhol sanatı günlük hayata indirgemiş ve estetikleştirmiştir. Burada sanatsal bir estetik kaygı değil, gündelik olanın sanat olarak sunulup estetikleşmesi söz konusudur. Anlam verilemedikçe anlamlanan,değerlenen çarpıcı bir süreç, diğer yandan yılların sanatçı atölyesi bir an da bir fabrika' ya dönüşür. Görülen aynıdır ama bakış açısı hiç olamadığı kadar farklı hale gelir. Artık sanatçı ne yapsa olur, yeter ki fikri ilgi çekici olsun.



Warhol bizi estetikten ve sanattan kurtarmıştır.. Warhol, yaratıcı eylemden kendini çekerek, sanatın öznesini, sanatçıyı ortadan kaldırma yolunda en uç noktaya gitmiştir. Bu mekanik züppeliğin arkasında, aslında nesnenin, göstergenin, imgenin, simülakrın, değerinin gücünün tırmanması, fiiliyata dönüşmesi yatmaktadır. [...] Andy Warhol' da artık ne bir avangardın parçasıdır ne de bir ütopyanın.[...] Avangardın uzamı boyunca ilerleyerek, avangardın işgal etmek için yanıp tutuştuğu yere ulaşmıştır: hiçbir yere. Ötekiler sanat ve estetik aracılığıyla dolanıp durmanın[*detour*] hazzıyla yetinedursunlar, Warhol basamakları atlayıp tek bir hamlede döngüyü tamamlamıştır (Baudrillard, 2014: 58-59)

Bu noktadan sonra tam bir özgürlükten bahsetmek mümkün hale gelir. Bu özgürlük alanı da sanat piyasasını daha hareketli hale getirecek ve sanat tarihinde olmadığı kadar para mevhumuyla birlikte anılır olacaktır. Daha önce de değinildiği üzere; şöhret, para, marka Warhol' da can buluyor, Warhol' da sanat alanında dilediğince boy gösteriyordu. Artık kimse onun sanatçı olmadığını ve yaptıklarının sanat eseri olamayacağını söyleyemezdi.

Warhol sanat tarihinin bir parçası değildir. O, düpedüz, dünyaya aittir. Dünyayı temsil etmez; onun bir fragmanıdır: saf halde bir fragman. Dolayısıyla, sanat açısından bakıldığında, Warhol bir hayal kırıklığı olabilir. Dünyamızın kırılması olarak görüldüğünde ise son derece aşikardır. Tıpkı dünyanın kendisi gibi: Anlam açısından bakıldığında, dünya tam bir hayal kırıklığıdır. Fakat, görünüşler ve ayrıntılar açısından son derece apaçıktır. Maddi apaçıklığı içerisinde dünyayı filtreleyen bu olağanüstü makine –Warhol makinesi – içinde aynı şey geçerlidir. Hiç kimse bu makineyi tarif etme iddiasında olamaz. Böyle bir iddia, Warhol ile gerçek bir suç ortaklığını, mekanik bir suç ortaklığını ima eder. Doğruya doğru; herkes makine olacak kadar şanslı değildir(Baudrillard, 2014).

Baudrillard' ın da belirttiği gibi herkes o kadar şanslı değildi, her şey sanat, herkes sanatçı olabilirdi olmasına ama bir Andy Warhol olamayacaktı.

## Sonuç

Warhol' un 20. yüzyılın en çok konuşulan ismi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. İyi –kötü hakkında ne söylenirse söylensin onun iyi bir sanatçı olduğu gerçeğini değiştirmeyen bir gerçeklik mevcut Warhol' da ve bu onu ölümünden 30 yıl sonra dahi konuşulan bir isim yapıyor. Kalıplar dahilinde bir şeyler yapmak mümkünken, bir şeyleri reddetmek dururken “ben bunu yapıyorum, işinize gelirse” der gibi bir hali var ve İşadamı Sanatçı tanımlamasının tam karşılığı olmayı hakkıyla taşıyor. Sanat alanına girip alışıldık her şeyi bir kenara bırakıp, farklı olanı yapmak aslında döneminin en akıllıca işi, aksi takdirde ister istemez bir tekrara düşüleceği belli çünkü yapılabilecek her şey yapılmış, keşfedilecek her şey –sanat alanı- için keşfedilmiş durumda. Onu bu noktaya getiren “fikir” ama “iyi bir fikir” bulmuş olmasıdır. Bu iyi fikir çok konuşulmasını, çok konuşulması da bir “Warhol satın alma” nın kaçınılmaz olmasını sağlayan faktördür. Sanat, sanatçı, sanat piyasası ve sanat alanına dair herkes, her şey onun bu cesur adımıyla yenilenme sürecine girmektedir. Şüphe yok ki, Warhol dışında ki dönem sanatçıları da farklı şeyler denedi, fikirler üretti ama onun kadar ikonlaşmayı başaramadı. Para ile ilgili söylemleri yadırgandı ama herkes gerçeği biliyordu; Warhol aslında herkesin isteyip söyleyemediğini dillendirmişti. Peki tüm bu süreçte sanat algımız, estetik anlayışımız nasıl değişti? İzleyici olarak ne bekliyoruz

sanattan? Önce tüm bu değerlendirmeleri yaparken sanat tarihi ve modern sanat tarihini net bir şekilde ayırmak gerekmektedir.

Sanat algımız okuduğumuz, dinlediğimiz, müzelerde gördüğümüz eserleri üst bir noktaya yerleştirmektedir. Sanatın kutsallığı hem anlatımlarda hem müzelerde, özel düzenlenen retrospektif sergilerde vb. her mecrada bir alt metin olarak sunulmaktadır. Diğer taraftan düzenlenen müzayedelerde yüksek fiyatlarla satılan sanat eserleri izleyiciyi hayrete düşürmektedir. Sanatçının döneminde değer görmediği, para kazanamadığı ve dolayısıyla zor bir yaşam sürdürdüğü hikayeleri bugün hala konuşulmakta bu da hem sanatçının gerçekten sanat dışında hiçbir gayesinin olmadığını hem de para ile ilgili bir beklentisinin olmaması gerekmiş gibi bir hava yaratmaktadır. Hem kendi çıkarımlarımız hem de bu algıyı yaratan faktörler sanatın hep o üst noktada olması gerektiği izlenimine kapılmamıza ve bunu beklememize sebep olmakta. Bunu bozacak en ufak bir değişime önyargıyla yaklaşmakta ve sanat olmadığı yönünde bir algı oluşmaktadır.

Bu noktada en önemli iki örnek daha önce bahsedildiği gibi Duchamp ve Warhol' dur. Duchamp' ı hazır-nesne' yi sanat alanına soktuğu için, Warhol' u ise sanat adına tüm dayanak noktalarını çürüttüğü için kıyasıya eleştirmek dönemleri paralelinde olağandır. Ama daha sonrasında sanata yansımalarına baktığımızda her ikisinin de yaptığı muazzamdır.

Tüm bu değerlendirmelerden bugün sanat alanına baktığımızda, yirminci yüzyılda yakalanan etkinin yakalanabildiğini söylemek pek mümkün görünmemektedir. Bu sanat adına bir şey üretilmediği anlamında değil, fakat "fikir" in tekrara düşmekten kurtulamaması yirmi birinci yüzyılın tüm olanaklarına rağmen kaçınılmaz bir hal almıştır. Her şey sanat, herkes sanatçı olabilir buna artık kimsenin itirazı yok, ancak buna öylesine alışıldı ki, "sanat" artık etki edemeden ve dolayısıyla algılanamadan unutulmakta. Daha ne yapılabilir ki? Diye sormaktan ya da "bunu çocukta yapar" demekten kimse kendini alamıyor. Sanat her yerde, her zaman ulaşılabilir, sanat üzerine söylem her geçen gün çoğalıyor, büyük markalar sergilere sponsor oluyor, müzayedelerde muazzam rakamlar konuşuluyor vb. Sonuç olarak; tüm bu karmaşa ortasında "Sanatın sonu" artık hiç gelmeyecek gibi gözüküyor. Nedeni ise artık elimizde net bir "sanat" tanımımız olmaması, bu noktadan sonra sanat algımız her şey fazlasıyla sanat, herkes fazlasıyla sanatçı.

## KAYNAKLAR

- Baudrillard, J. 2012. *Trans Estetik*, çev. Işık Ergüden, Erişim: Eylül 20, 2017, [<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-trans-estetik/996>].
- Baudrillard, J. 2014. *Sanat Komplosu/ Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, çev: Elçin Gen –Işık Ergüden, İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J. 2014. *Makineleşmiş Züppelik:Andy Warhol*, çev. Ayşe Boren, Erişim: Eylül 20, 2017,[<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-makinelesmis-zuppelik-andy-warhol/1978>].
- Boratav, O. ve Gürdal, N. 2016. “Kültür Endüstrisi Bağlamında Sanat Eserinin Tecimselleşmesi ve Metanın Estetize Edilişi”, *Yıldız Journal Of Art And Design*: 3 (2), 96-109.
- Danto, A.2013. *Sanat Nedir*, çev. Zeynep Baransel, İstanbul: Sel
- Danto, A. 2014. *Sanatın Sonundan Sonra/ Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, çev. Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı.
- Danto, A. 2016. *Brillo Kutusu/ Post –Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar*, çev. Can Kayaş, İstanbul: Ayrıntı.
- Gompertz, W. 2015. *Pardon Neye Bakmıştınız ?*, çev. Süreyya Evren, İstanbul: Yapı Kredi.
- Kuspit, D. 2010. *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis.
- Lotringer, S. 2014. “Sanat Korsanlığı”, *Sanat Komplosu/ Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1* içerisinde sunuş, çev. Elçin Gen – Işık Ergüden, İstanbul: İletişim, 9 -24.
- Şahiner, R. 2008. *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, İstanbul: Yeni İnsan.
- Warhol, A. 2016. *Andy Warhol Felsefesi*, çev. Elif Gökteke, İstanbul: Sel.