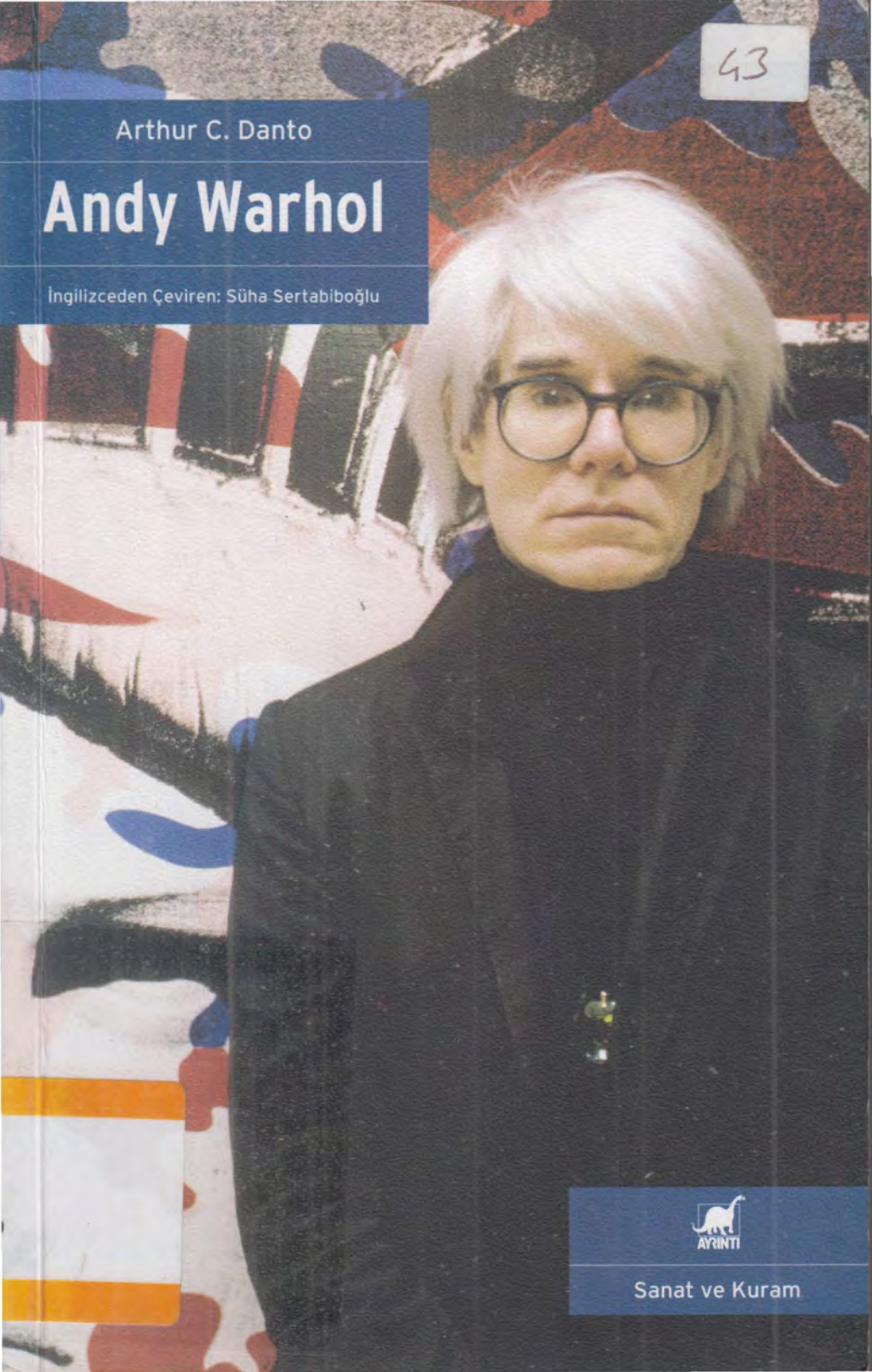
43

Arthur C. Danto

Andy Warhol

İngilizceden Çeviren: Süha Sertabiboğlu



AYRINTI

Sanat ve Kuram

ARTHUR C. DANTO: Günümüz felsefesinin, özellikle de estetik teorisinin önemli isimlerinden olan Arthur Coleman Danto 1924 yılında ABD, Michigan'da doğdu ve Detroit'te büyüdü. Önce Wayne Üniversitesi'nde, ardından da Columbia Üniversitesi'nde sanat ve tarih öğrenimi gördü. 1949-50 yıllarında Paris'te sanat felsefesi öğrenimi gördükten sonra yeniden, bu defa hoca olarak Columbia'ya döndü.

The Nation'ın eski sanat eleştirmeni olan Danto, felsefe ve sanat alanında birçok kitabın da yazarıdır. Bu kitaplardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz: National Book Critics Circle Award for Criticism ödülünü alan *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present* (Farrar, Straus & Giroux, 1990); *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (Farrar, Straus & Giroux, 1992); *Playing With the Edge: The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe* (University of California, 1995); *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World* (Farrar, Straus & Giroux, 2000); *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life* (Columbia University Press, 2007). Ayrıca yazarın *After the end of Art* [*Sanatın Sonundan Sonra*, Çev. Zeynep Demirsu, 2010]; *Beyond the Brillo Box-The Visual Arts in Post-Historical Perspective* [*Brillo Kutusu-Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar*, Çev. Can Kayaş, 2016] kitapları Ayrıntı Yayınları tarafından Türkçeye kazandırılmıştır. Arthur C. Danto 25 Ekim 2013'te hayatını kaybetmiştir.

ARTHUR C. DANTO

Andy Warhol

Arthur C. Danto

Ayrıntı: 1149
Sanat ve Kuram Dizisi: 56

Andy Warhol
Arthur C. Danto

Kitabın Özgün Adı
Andy Warhol

İngilizceden Çeviren
Süha Sertabiboğlu

Yayıma Hazırlayan
Bülent Usta

Son Okuma
Öykü Badur

© 2009 by Arthur Danto

Bu Çevirinin Türkçe Yayım Hakları
Ayrıntı Yayınları'na Aittir.

Kapak Fotoğrafı
Francois LOCHON / Gamma-Rapho / Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Dizgi
Kâni Kumanovalı

Baskı ve Cilt
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2
Topkapı/İstanbul Tel.: (0212) 612 31 85- 576 00 66
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım *2018*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-255-3
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Andy Warhol

Arthur C. Danto

SANAT VE KURAM DİZİSİ

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş/Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine
Jacques Attali

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ATEŞ VE GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

MARX'IN KAYIP ESTETİĞİ
Margaret A. Rose

Edebiyatta ve Felsefede
VAROLUŞÇULAR VE MİSTİKLER
Iris Murdoch

ŞİİR NASIL OKUNUR
Terry Eagleton

YALNIZ ŞİİR
Şeref Bilsel

ŞAİR VE TAİFESİ
Hüseyin Köse

TÜRKİYE'NİN POP MÜZİĞİ
Uğur Küçükkaplan

KARANLIK KARDEŞ
Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan
Müslüm Yücel

BRİLLO KUTUSU
Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar
Arthur C. Danto

PERFORMATİF ESTETİK
Erika Fischer-Lichte

TANGO BÖYLE BİR ŞEY!
Yeşim Narter

SANAT İÇGÜDÜSÜ
Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi
Denis Dutton

"BENLİK" ÜZERİNE DENEMELER
Virginia Woolf

İçindekiler

Notlar Hakkında Bir Not 13
Önsöz 15

Andy Warhol

1 Bonwit Vitrini 23
2 Pop, Siyaset ve Sanatla Yaşam Arasındaki Uçurum 41
3 Brillo Kutusu 57
4 Hareketli İmajlar 75
5 İlk Ölüm 89
6 Andy Warhol Kuruluşu 109
7 Din ve Ortak Yaşantı 120

Kaynakça 130
Dizin 132

Barrack ve Michelle Obama'ya
ve Amerikan sanatının geleceğine...

YAYINCININ NOTU

Arthur C. Danto, kitaplarında büyük harf kullanımı gibi bazı yazım kurallarını kendine özgü bir biçimde kullanmaktadır. Yazarın üslubunu korumak adına, kitaptaki anlamı bozmayan yazım tercihlerine özen gösterilmiştir.

Teşekkür

Pau Üniversitesi'nden Profesör Bertrand Rougé'a, Andy Warhol'un 1964 Nisanı'nda Manhattan'daki Stable Galerisi'nde yaptığı ikinci serginin düzenlenmesiyle ilgili görüşüme itirazlarından ötürü özellikle minnettarım. Bunlar *The Library of Living Philosophers* dizisinde (Open Court Press, 2009), *The Philosophy of Arthur Danto* adı altında yayınlanmıştı. O sergi hakkında şimdiki görüşüm, Rougé'un algısıyla karşılaşmış olmaya çok şey borçludur. Tek tek market kutularının özellikleri, süpermarket raflarındaki görünümlerine dayanarak açıklanmalıdır. Bunun kabulü, *Lebenswelt*'in –ortak yaşantı dünyasını– gerçek kolileriyle, Warhol kutularının bir şekilde Fütüristik, bir şekilde tasarımsal tarzı arasındaki farkların nasıl izah edileceğinin ontolojik karakterini bozmaz. Sanat tarihi diliyle, bunlar *Arte Metafisica*'nın son örnekleridir.

Başkalarına borçlu olduğum düzeltimler arasında, bu dereceye kadar etraflıca düşünmeyi gerektirenler çok az: Bunlar çoğunlukla, eserimi okumaya gönüllülükleriyle sanki bir hediye gibi geldiler bana. David Carrier'a, çok uzun ve derin araştırmalarla dolu yazışmalar için tarifsiz derecede çok şey borçluyum. Mükemmel iş arkadaşı Lydia Goehr'e minnettarlığım varoluşsal bir şey. Alison McDonald, metnin okunmasına muazzam bir sanat dünyası bilgisini getirdi. Noel Carroll, sürekli bir felsefi bilgi ve sanatsal anlayış kaynağı oldu. Richard Kuhns, bir ömür boyu vazgeçilmez dosttur; onun bilgeliğinden ve insanca farkındalığından yoksun kalsaydım anlamlı hiçbir şey yazamazdım. Anlaşılması zor Valerie Solanas hakkında özel olarak ne biliyorsam her şeyi ve feminizmin derin konularına karşı duyarlılığımı, Ti-Grace Atkinson'a borçluyum; ve üstat ressam Sean Scully'nin bu kitaba konu olan kişiye karşı kuşkularının, yazarıyla kesin dostluğunu herhangi bir şekilde engellemesine asla izin vermemiş olması, benim için çok değerli. Son olarak bu kitap ve daha birçok benzerleri, varlığını Georges ve Anne Borchardt'a ve onların edebi ve pratik sezgisine borçludur. Barbara Westman'la evliliğim sayesinde, onun ruhunun güzelliği, harika mizah anlayışı, keskin görüşü ve sağduyusu ve sevgisinin armağanıyla kutsandım –*kutsandım!*– ben.

Notlar Hakkında Bir Not

Düzenleme gayet basit. Metinde parantez içindeki referanslar, kaynakçada listelenen kitaplarla ilgilidir. Her kitabın adını ifade eden bir sözcük ve yanına da sayfa numaralarını koydum. Zevkli bir dille kolay okunur bir metin amaçladım ve referansları minimum düzeyde tuttum.

Önsöz

Andy Warhol'un yeni bir biyografisini yazmam mümkün değil. Yeterliliğim başka bir alanda. Kitabım kabaca kronolojik; çok şükür ki Warhol'un yararlanabileceğim pek çok iyi "hayatı" var; Victor Bockris, David Bourdon ve daha yakın zamanlarda da Steven Watson gibi yazarlar, Andy'nin hayatının –nasıl yaşadığı ve nasıl öldüğünün– iyi bir hikâyesini kolektif bir şekilde yazdılar ve üstelik onların Warhol'u ve çevresindeki birçok kişiyi tanıyor olma gibi bir avantajı da vardı. Benimse bunlara katabileceğim bir şey yok. Bir yazar olarak önceleri felsefe konulu kitaplar yazdım, bunlar sanat felsefesini de kapsıyordu; sonrasında da başlıca 4 Temmuz 1865'te çıkan ve ilk sayısından itibaren daima bir sanat eleştirmenine yer ayıran fikir dergisi *The Nation*'da sanat eleştirmeni olarak yazdım. Bu iki uğraş arasında olduğu gibi, o uğraşların bu kitapla

da arasında bir bağ var. Sanat felsefem iki yazıyla gelişti: 1964'te *Journal of Philosophy*'de yayımlanan "Sanat Dünyası" başlıklı makale ve 1981'de *The Transfiguration of the Commonplace* adlı kitap. Bunların ikisi de 1960'larda, başlıca New York'ta gerçekleşen ve aralarında Andy Warhol'un 1962 ve 1964'te Stable Galerisi'ndeki ve çağdaş sanat galerisindeki iki sergisinin de yer aldığı modern sanat gelişmelerine tepkilerdi. Bu iki sergideki fakat özellikle de ikincisindeki yapıtlar, bana göre sanat felsefesine yepyeni bir yaklaşımı gerektiriyordu; bence estetikçilerin ve sanat felsefecilerinin çoğu, az önce söz edilen yazıların Andy Warhol'un 1960'ların başından ortalarına kadarki dönemde sanatçı olarak dikkat çekici bir rol oynadığı muazzam sanatsal devrimi dikkate alarak sanat felsefesine getirdiği yeni bir bakış açısı nedeniyle takdir edilmesi gerektiği konusunda bana hak vereceklerdir. Ama Warhol'un tarihsel bir önem kazandığı sanat, içten içe, onun Amerikan ikonu olma adaylığıyla bağlantılıdır. Warhol, ikon statüsünü, yaptığı sanatın doğrudan Amerikalıların yaşadığı hayattan, yiyip içtikleri şeylerden, kendi ikonları saydıkları kişilerden, sinema ve popüler müzik gibi kitlesel kültürün önde gelen figürlerinden ve bunları gerçekten yücelten içeriği sayesinde kazandı.

Warhol bir bakıma, dünyanın gözünde seçtiği konuların ötesine geçti. Onun sanatı, Avrupalı entelektüeller tarafından tipik bir şekilde, hem Amerikan kitle kültürünün hem de Campbell çorbaları gibi Amerikan kapitalizmi ürünlerinin eleştirisi olarak yorumlandı. Amerikan kültürünü eleştiren biri olarak görülen Warhol –ve genel olarak Pop ressamları– Avrupalılardan epey takdir gördü ve sanatçı olarak, en azından önceleri New York Okulu denen resimlerle– II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında yaratılan müthiş Soyut Dışavurumcu tuvallerle– tarihinde ilk kez dünya çapında bir sanat yarattığını kabul etmeye başlamış Amerikan sanat dünyasının onları önemsediğinden daha çok önemsendiler. Pop sanatçıların, Amerikalı ressamların kazandığı bu muazzam estetik başarıyı reddetmesi ve çorba kutuları ya da Donald Duck resimleri gibi basit görünüşlü tablolar, Amerikan sanat çevrelerine bir şok gibi geldi. Çoğu kişi, önemli resimlerin zor olması gerektiği kanısındaydı ama Pop sanatın gösterdiği şeyleri herkes hemen anlayabiliyordu. Avrupalılar Pop sanatın Amerikan kültürünün eleştirisi olduğu konusunda haklı olsalar da olmasalar da en azın-

dan bu yeni sanatta göze görünenden daha fazla bir şey olduğu kanısındaydılar. En azından Andy, Avrupa sanat dünyasına kendisini önemli bir şey olarak sunmaya çok istekli görünüyordu. O ve simsarı Ileana Sonnabend, Bayan Sonnabend'in Paris'teki galerisinde yapılacak ilk Warhol sergisinin nasıl sunulacağı konusunda anlaşmazlığa düştü. Warhol sergiye "Amerika'da Ölüm" adı verilmesini, otomobil kazaları, ırkçı saldırılar ve elektrikli sandalye tablolarından oluşmasını ve bulvar gazetelerindeki fotoğrafların serigrafi imajlarına dayanmasını ama bunların genellikle şeker renginde olmasını istiyordu. Sonunda Sonnabend serginin içeriğini kabul etse de ismini kabul etmedi. Sergiye sadece "Warhol" adı verildi. Avrupalıların saygı gösterdiği, kesinlikle ciddi bir sergiydi. O zamanlar –1964 Ocak ayında– bu gösteriyi Amerika'da yapamazdı.

Yirminci yüzyılda Avrupa sanat dünyası, Amerikan sanat dünyasından muhakkak ki daha derindi; çünkü söz konusu daha çok şey vardı. Avrupa'da sanat çok siyasileşmişti. Örneğin Soyut sanat hem Hitler hem de Stalin yönetimlerince siyasi olarak kabul edilemez bir şeydi. Sovyet Rusya'da Soğuk Savaş süresince kabul edilemez olarak kaldı. Öte yandan, Alman sanatçılar II. Dünya Savaşı'ndan sonra, soyutlamanın demokrasinin siyasi değerlerini ifade ettiği kanısına vardılar. Hitler döneminden sonra, kiçimsi bir gerçekçiliğin Nasyonal Sosyalizmin değerlerini ifade ettiği kanısına varılmış ve figürsel sanat, savaş sonrasında siyasi yönden kuşkulu hâle gelmişti. Böylece, Pop sanatın Soyut Dışavurumculuğun değerlerini sorguluyor gibi göründüğü 1960'larda, bu özellikle bir özgürleşme momenti gibi algılandı. Almanya'da Pop, soyutlamayı reddettiğinden, siyasi yönden önemli görüldü. Bu durum, Warhol'un Avrupa kıtasında saygınlığını arttırdı. Sadece kapitalist üretimi değil, Amerikan yüksek kültürünü de eleştiren biri olarak görüldü. Warhol üzerine Rainer Crone tarafından yazılan ilk ciddi inceleme Almanya'da yayınlanınca bir best-seller oldu. Ancak, Warhol'un Amerika'da entelektüel yönden saygın hâle gelmesi çok uzun bir zaman aldı. Bunun yerine, bir ikon oldu. Yücelttiği kültürün bir parçası –sosisli sandviçi ve Coca-Cola'yı seven, Marilyn ve Elvis'e tapan bir yıldız– hâline geldi.

Benim Pop sanatına ve özellikle de Warhol'a yönelik ilgimse başka bir konuda. New York Okulu'nda bulduğum müthiş heyecan

nedeniyle, savaştan sonra New York'a yerleşmiştim ve bir ressam olarak bu ekolde kariyer yapma umutlarım vardı. Bir savaş gazisiydim ve eğitimle ilgili ayrıcalıklarımı felsefe okumak için kullanmaya karar verdim. Ressam olarak bazı başarılarım varsa da felsefe bana daha ilginç gelmişti; 1960'ların başında Columbia Üniversitesi'nde kadrolu bir öğretim görevlisiydim ve izinle gönderildiğim Avrupa'da ilk kitabımı yazıyordum. Pop sanatıyla ilk kez, Paris'teki Amerikan Kütüphanesi'nde, *ARTnews* dergisindeki bir siyah-beyaz reprodüksiyon aracılığıyla karşılaştım. Adı *Öpüşme*'ydi*, yapan Roy Lichtenstein'dı ve bir Amerikan gazetesinin çizgi roman bölümünden kesilmişe benziyordu. Afalladığımı söylemem yeterli. Bunun sanat olmadığından gayet emindim; ama Fransa'da geçirdiğim yılın devamında, eğer bu sanat ise, her şeyin sanat olabileceği görüşüne gittikçe daha çok inanır oldum. Amerika'ya dönünce mümkün olduğunca Pop sanatı izlemeye karar verdim.

Warhol'un yeni bir biyografisini yazarken bir otobiyografi yazarmış gibi heyecan duydum; Warhol'un benim için önemini anlatmanın, okuru bu kitapta vurgulanan şeye hazırlamak için gerekli olduğu kanısındayım. Aslında bu kitap, bir biyografinin ötesinde sanat tarihi çalışmasından çok, Warhol'u böylesine büyüleyici bir sanatçı kılan şeyin felsefi açıdan incelenmesidir. Onun 1964 Nisan'ında Stable Galerisi'ndeki ikinci sergisini gezmek, benim için farklılaştırıcı bir deneyimdi. Bir sanat felsefecisine dönüştürdü beni. O zamana kadar, sanata ve özellikle çağdaş sanata karşı büyük bir ilgim varsa da bizzat sanat felsefesine karşı ayrıca bir ilgim yoktu. Felsefeyle sanatı bir araya getirmenin pek ilginç bir yolunu göremiyordum. Sergi, bir süpermarket deposundaki gibi istiflenmiş, sıradan market kutularına benzer yüzlerce şeyden oluşuyordu. Bunların arasında, gerçek şeyler gibi duran *Brillo Kutuları*** vardı. Brillo Kutusu, sanırım bir Amerikan ikonu sayılabilir; ama bunun nedeni, sadece Andy Warhol'un bunlardan birinin resmini yapmasıdır. Bu en ünlü yapıtını, kitabın ilerleyen sayfalarında açıklayacağım nedenlerden ötürü, onun başyapıtı olarak görüyorum. Ticari bir dizayn olarak müthiş bir şeydir. İronik bir şekilde, bunun dizaynını yapan kişi de büyük bir ressam olmak için çok büyük

* *The Kiss.* (ç.n.)

** *Brillo Boxes.* (ç.n.)

tutkular besleyen bir ticari ressamdı; aslında, James Harvey adında, Detroit'li bir Soyut Dışavurumcuydu. Ama benim için asıl soru, bunu bu kadar iyi kılan şey değil, bunu sanat kılan şeyin ne olduğudur. *Brillo Kutusu,* felsefe kadar eski bir sorunu, yani sanatın nasıl tanımlanacağını çözmeme yardımcı oldu. Bundan da öte, her şeyden önce, bunun niçin felsefi bir sorun olduğunun açıklanmasına yardımcı oldu. Söylemeye gerek yok ki, sanatın yeterli bir tanımı sanatı evrensel bir şekilde kapsamalıdır. *Mona Lisa*'nın niçin sanat olduğunu, *Rigoletto*'nun niçin sanat olduğunu, *Washington Crossing the Delaware*'in niçin sanat olduğunu açıklamalıdır. Herhangi bir şeyin niçin sanat olduğunu açıklamalıdır. O yıllarda birçok kişi, *Brillo Kutusu*'nun sanat olmadığını söylemeye çoktan hazırdı. Ben onların yanıldığı kanısındaydım tabii ki ve *Brillo Kutusu*'nu gerçekten seviyordum. Aynı zamanda onun felsefi yönden hoş yanı, çok basit bir yapıt olmasıdır; tepesinde ve yanlarında baskılar olan dikdörtgen bir kutudur sadece. Sizin o tipik Soyut Dışavurumcu tablolara kıyasla, üzerinde karmaşık hiçbir şey yoktur gerçekten.

Andy'yi bir ikon yapan şey, elbette onun felsefi yönden çok öğretici olmamasıdır; ama bu onun sanatçı olarak üstünlüğünün önemli bir yanıdır. Onu bir Amerikan ikonuna dönüştüren şey, konu aldığı materyalin daima, sıradan Amerikalıların anlayabileceği bir şey, yani her şey ya da sıradan Amerikalıların günlük yaşamından çıkıp da onun sanat hâline getirdiği hemen hemen her şey olmasıdır. Amerikan tarzı hayat yaşayan herkes, size bir market kutusunun nasıl olduğunu ve nerede bulunacağını ve ona niçin ihtiyaç duyduğunuzu söyleyebilir. Ya da bir kutu Campbell çorbasının nerede bulunacağını, nasıl hazırlanacağını ve genellikle de fiyatının ne kadar olduğunu söyleyebilir.

Sanayi nesnelerinin sıradan dünyası, beğeniye çok önem verenler tarafından estetik yönden hor görülürdü tabii ki. Reklam afişleri, çizgi-roman kitapları ve ucuz dergilerdeki sıradan imajlar da aynı estetik değerlendirme hakemleri tarafından, estetik yönden tutulacak tarafı olmayan şeyler olarak görülüyordu. Çizgi-romanların insan aklını yoldan çıkarması gibi çok geçmeden fast food'ların da insan bedenini kirlettiği düşünüldü. Ben Paris'te öğrenciyken, Coca-Cola kansere yol açmaktan sorumlu tutuluyordu. Amerika, sürgün Henry Miller'in bir başlığından alıntı yaparsak, "klimalı

bir kâbus"tu. On dokuzuncu yüzyılda, Sanat ve Zanaat Hareketi sanayi ürünü mobilyaları lanetledi. Sanat, bu anlamda, 1960'a kadar sıradan kültüre amansızca karşı durdu. 1960'ların başında birdenbire tam tersi bir konuma geçerek, resimlerinde ticari sanatın basit renklerini ve sert konturlarını sahiplenip halk tarzını yücelten gerçek sanatçılar çıktı. Sıradan insanların zevkleri ve değerleri, birden ileri sanattan ayrılmaz oldu. Bu sanat, benim perspektifimden, estetiğin karmaşasına yüksek analitik felsefenin netliğini getirmenin yolunu gösterdi. Warhol olmasa, *The Transfiguration of the Commonplace*'i* asla yazamazdım. Dolayısıyla, bu kitap bir minnettarlığın ilanıdır.

Andy Warhol'la, Soho'da Ronald Feldman Galerisi'ndeki baskılardan oluşan *Mitler* sergisinin açılışında, yeni eşim Barbara Westman için serginin bir ilanını imzalarken Andy Warhol'un yakınında durmama karşın, kendisiyle hiç tanışmadım. Onu zaman zaman bir partide ya da bir sergide görüyordum. Felsefe onun yaşadığı New York merkezindeki hayata o kadar uzaktı ki "Sanat Dünyası"nda, "Pop sanatçısı Andy Warhol, Brillo Kutuları'nın suretlerini süpermarket deposundaki gibi düzgün sıralar hâlinde, üst üste dizilmiş hâlde sergiliyor" diye yazdığımda, bu makalenin 1964'te yayımlandığı *Journal of Philosophy*'yi okuyan hiç kimsenin kimden söz ettiğim hakkında bir fikrinin olmayacağından gayet emindim. Pop sanatın sergilendiği Stable Galerisi'ne, Green Galerisi'ne ya da hatta Janis Galerisi'ne sık sık gidiyor olması muhtemel felsefeci pek yoktu. Yıllar geçip de ben felsefecinin yanı sıra bir sanat eleştirmeni de olduktan sonra eşimle beraber Andy'nin malikânesinde düzenlenen müzayedeye katıldık ve onun sanat kadar Fransız Art Deco mobilyalar konusundaki zevkinin de mükemmelliğine hayran kaldık. Her şeyde olduğu gibi bunda da zamanının ilerisindeydi; her ne kadar, zulaladığı olağanüstü mallarını East Side'daki müstakil evine sanki bir hazine odasına doldurur gibi yığmaktan başka bir şey bilmiyorsa da.

---

* *Sıradanın Dönüşümü*. (ç.n.)

Andy Warhol

1
Bonwit Vitrini

Victor Bockris'in *Warhol* adlı biyografisinde "Andy Warhol'un Doğumu: 1959-61" başlıklı bir bölüm var. Bu tabii ki, Andy Warhol'un 1928'de Pittsburgh'daki Rutenyalı* göçmen bir ailede, bebek olarak dünyaya gelişini kastetmiyor. Kastettiği daha ziyade, Warhol'un kimliğindeki bir dizi değişim; daha doğrusu, onun bir ikon hâline gelmesini sağlayan çıkıştır. Bu çıkışın gözümüzde canlanmasına yardımcı olan yapıtlardan biri 1961'de yapılmış, ucuz gazetelerin yan sütunlarında ve arka sayfalarında çıkan türden, basit bir siyah-beyaz ilanın çok büyütülmüş bir versiyonuna dayanan bir resimdir. Bir plastik cerrahın faaliyetleriyle ilgili bir ilandı

* Ukrayna'nın Karpatlar'ın güneyinde kalan bölümü. (ç.n.)

bu ve bir kadının burun ameliyatından önceki ve sonraki profillerini gösteriyordu. Soldaki profil, kadını cadılarınki gibi kocaman bir burunla, sağdakiyse bir amigo kızınki ya da bir genç yıldızınki gibi ucu kalkık, güzel bir burunla –kanca burunlu okurların hayalindeki burunla– gösteriyor. Bizler soldan sağa doğru okuduğumuzdan, iki görüntü arasında bir önce ve sonra ilişkisi var ve Warhol da birçok versiyonunu yaptığı bu yapıtına *Önce ve Sonra* adını verdi. Aslında bu, kendi fikirlerince daha çekici hâle gelmek için görünümlerini değiştirmeyi düşünen insanların aklından hiç çıkmayan bir hayalin somutlaşmasıydı. Onların zannınca güzelliğe ve mutluluğa giden yol, *önce*'nin yerine *sonra*'yı koymaktır.

1959 ve 1961 yılları, Warhol'un hayatının iki bölümü arasında biyografik bir değişim kuşağı, bir dönüşüm kuşağı oluşturur. Warhol çok başarılı bir ticari ressamdan, New York avangardının bir üyesine –yani Warhol'un, Bayan Mini Kalkık Burun'un görünümüne büyük bir özlem duyan Bayan Koca Burun'unki gibi büyük bir tutkuyla can attığı bir şeye– dönüştü. Sanat olarak, *Önce ve Sonra** betimlemesiyle vurgulanan bir dönüşümdü bu. *Önce ve Sonra,* Warhol'dan önce, yapanın çoktan unutulacağı, sıradan bir ticari sanat ürününden başka bir şey olamazdı. 1961'deyse, büyük ölçüde büyütülerek bir yüksek sanat eseri hâline geldi. *Önce ve Sonra*'nın bu dönüşümden önce ve sonra yapılacak reprodüksiyonları, birbirinin tıpatıp aynısıydı. Aradaki fark, gözle görünmez denebilir. Warhol'u dönüştüğü ikon hâline getiren şey, kısmen, ilk başta hemen hemen hiç kimsenin o iki görüntü arasında bir fark olduğunu kabullenmemesiyle ilgilidir. Warhol'un yaptığı şey, sadece uyduruk bir ticari sanat ürününü kopyalamak değildi. Uyduruk bir sanat ürünüyle yüksek bir sanat ürünü arasındaki farkı hem görünmez hem de çok önemli hâle getirdi. Ama bunun önemi, sanata bakışımızdan çok, sanatı anlama tarzımızı değiştirmesidir. Bu da, 1959'la 1961 arasında, görsel ve aslında kültürel bir devrimin tohumlarının ekilmesi demektir.

Andy Warhol, Andy Warhol adlı kültürel ikon hâline gelirken olanlar sadece başarılı bir ticari ressamın ciddi bir avangart sanatçı hâline geldiği biyografik bir dönüşümden ibaret değildi. Bu bir sosyal dönüşümdü; çünkü sanatın sınırlarında bekçilik eden çok saygın bazı kişiler, Warhol'un o sınırların biçimine yönelik önemli

* *Before and After.* (ç.n.)



Önce ve Sonra: Amerikan İkonsal Düşü. Andy Warhol, *Önce ve Sonra,* 1960. Tuval üzerine sentetik polimer boya ve serigrafi mürekkebi, 137x178 cm. © Copyright Andy Warhol Görsel Sanatlar Vakfı/ARS, NY.

bir şey yaptığını kabul ettiler. Sanatsal değişimin, o zamanın "*sanat dünyası*" olarak (usullerini takip etmek üzere) belirlediğimiz kişiler –bazı küratörler, simsarlar, eleştirmenler, koleksiyoncular ve tabii ki diğer sanatçılar– tarafından tanınması ve kabul edilmesi gerekiyordu. Sanat dünyası, bu bakımdan Andy Warhol için hazırdı. Warhol süregiden bir söylemin içine girdi ve bu söylemin sonraki yıllarda aldığı yönlerin belirlenmesine katkıda bulundu. Bu tabii ki onu bir ikon kılmaya tek başına yeterli değildi. Bunun için 1960'ların ilk başındaki sanat dünyasından çok daha geniş bir gündelik kültür gerekliydi ve Warhol'un da sanatın sınırları sorununun çok ötesine geçecek şekilde algılanması lazımdı. Onun bir ikon hâline gelmesinin esası, elbette sanatçı olmasıydı; ama her şeyden önce, sanatçıların kaçı ikon hâline geliyordu ki? Çok azı. Örneğin, 1960'ların ortasında sanatın yüzünü kolektif bir şekilde değiştiren Pop sanat hareketinde gerçekten ikon statüsüne yükse-

len sadece Warhol'du. Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Jim Dine, Tom Wesselman ve James Rosenquist önde gelen Pop sanatçılarıydı ve onların hiçbiri, sanat dünyasının bazı sektörleri dışında gerçek anlamda bir ikon hâline gelemedi. Her biri harika sanatçılardı. Ama yirminci yüzyılın ikinci yarısının *sanatçısı* hâline gelecek olan Warhol'du. Sanat hakkında pek bir şey bilmeyen insanların sanatçısı hâline geldi. Onların dünyasına birçok yönden dokunan ideal bir yaşam biçimini simgeliyordu. Hâlâ içinde yaşadığımız çağın değerlerini kucaklayan bir yaşam anlayışını somutlaştırıyordu. Bir şekilde, tüm hayatın ikonik bir imajını yaratmıştı. Başka hiçbir sanatçı bunu yapmaya bu kadar yaklaşamamıştı.

Ressamdan ikona değişim epey hızlı gerçekleşti. Örneğin, 1965'te dönüşüm tamamlanmıştı. O yılın ekim ayında Andy, "Superstar"ı Edie Sedgwick'le* birlikte, kendisinin Philadelphia'daki Pennsylvania Üniversitesi kampüsündeki Çağdaş Sanat Enstitüsü'nde gerçekleşen ilk Amerikan retrospektif sergisinde hazır bulundu. Çoğu öğrencilerden oluşan, en az iki bin kişilik coşkulu bir kalabalık vardı. Kimse bu kadar büyük bir kalabalık beklemiyordu ve küratör Sam Green tedbirli davranarak, tablolaların çoğunu duvardan indirdi ve galeriyi neredeyse bomboş bıraktı. Ama kalabalık, sanattan ziyade Warhol'la arkadaşını görmeye gelmişti. "Andy ve Edie! Andy ve Edie!" diye tezahüratlar yapıldı. İnsanlar itişip kakışıyor, eziliyordu. Kalabalığı kontrol altında tutmak, tıpkı rock konserlerindeki gibi büyük bir mesele hâline geldi. Andy, Edie ve arkadaşları, çareyi demir bir merdivenin tepesine çıkmakta buldular ve oradan, balkona çıkmış demagoglar gibi aşağıdaki kalabalığa el salladılar. Sonunda, tavan kesilerek bir boşluk açıldı ve ünlüler üst kata kaçarak kurtulabildi. Bundan öncesinde, Beatles ya da Frank Sinatra gibi bazı tapılan müzisyenlere kalabalıkların böyle davranması neredeyse standart bir şeydi. Ama müzenin kurumsal atmosferinin sessizlik ve saygıyı emrettiği sanat organizasyonlarında böyle bir şey hiç duyulmamıştı. Bu değişiklik, Warhol'un gözünden kaçmadı. "Düşünün ki bu bir sergi açılışında olmuştu" diyordu. "Hatta bir Pop Sanat açılışında. Fakat o sırada sadece bir sanat sergisinde değildik; sergi *biz*dik" (Bourdon, 213-14).

Andy Warhol'un filmlerinde oynamış, onun süperstarlarından biri olarak ünlenmiş aktris ve manken. (ç.n.)

Modernist sanatın tarihi bir öfke ve dargınlıklar tarihidir. 1863'teki Salon des Refusés olayında seçim komisyonunca reddedilen tablolar, Louis Napoleon'un emriyle seyircilerin kendileri karar verebilmesi için ayrı bir galeride sergilenmişti. Manet'nin *Déjeuner sur l'herbe** adlı resmi, yuhalamalara ve aşağılayıcı bağırtılara hedef oldu. Paris'te, Alfred Jarry'nin *Kral Übü*'sü ilk kez sahnelendiğinde ya da Stravinsky'nin *Bahar Ayini* ilk kez sunulduğunda olaylar çıktı. Matisse ve Fauves ekolünden resimlerin sergilendiği 1905'in Salon'undaki galeride de yuhalamalar vardı. 1960'lardaki sanatın başına bunlar gelmedi. Tam tersine, özellikle genç seyirciler bunun onların sanatı, *onların* kültürünün bir parçası olduğu kanısındaydılar. 1965'te herkes, Warhol'un yaptığı sanat türünü genel olarak biliyordu. ICA'daki** kalabalık, Lichtenstein yahut Oldenburg'ta hiç ortaya çıkmamış ve Soyut Dışavurumcuların daha önceki kuşağından ressamlar için kesinlikle söz konusu olmayan bir olayı, spontan bir şekilde yaratmıştı. Aslında böyle bir şey, 1960'ların ortasında ana akım avangart sanat olarak Pop'un yerini alan Minimalist sanata karşı da hiç olmadı. Pop sanatın bu ardılı, çoğu kişiye göre bayağı sıkıcı bir şeydi. Ama sanatta Pop'la yaşanan değişim radikal bir şey olarak algılandı, sıradan insanlar için sanatın anlamı değişmiş ve bunun büyük kısmını Warhol gerçekleştirmişti. Warhol, en azından kendi vakasında, ikon statüsüne doğru yükselişine, sanatı sayesinde başlamıştı.

Ama şimdi "Andy Warhol'un Doğumu"na ve *Önce ve Sonra* resmini yaptığı zamana geri dönelim. 1950'lerden 1960'lara geçerken hiç kimse, tüm Batı kültürünün sarsıcı bir değişim dönemine giriyor olduğunu bilmiyordu. İleride hazır bekleyen şeyi, özellikle gençlik kültüründe 1968'de gerçekleşecek o büyük tavır değişikliğini, kimse tahmin edememişti. Bu on yılda sınırlar birbirinin ardı sıra yıkılıyor ve silinip gidiyordu. 1960'ların hemen başında, halk sanatıyla yüksek sanat arasındaki sınır aşıldı. Sanatla yaşam arasındaki uçurumu geçmenin bir yoluydu bu. Benim teorim, derin bir kültürel değişim dönemi geliyorsa, bunun kendini ilk olarak sanatta göstereceğidir. Romantizm çağı ilk olarak İngiliz bahçelerinin, muntazamın karşıtı olarak, "doğal" bir şekilde düzenlenmesiyle belirdi. 1964'te Beatles üyeleri Amerika'ya ilk

---

* *Kırda Öğle Yemeği*. (ç.n.)

** Institute of Contemporary Art, Çağdaş Sanat Enstitüsü. (ç.n.)

kez gittiklerinde, uzun saçlarıyla cinsiyetler arasındaki sınırı zorluyorlardı. Tam da o yılda, Özgürlük Süvarileri'nin Amerika'nın güneyine giderek siyah yurttaşlara medeni haklarını geri almalarında yardım etmesiyle ırklar arasındaki sınır saldırıya uğradı. 1968'in üniversite ayaklanmaları, kuşaklar arasındaki sınıra saldırdı ve gençler müfredatı belirleme ve daha önceki yıllarda hiç duyulmamış etnik ve cinsel inceleme kurslarını da kapsayan, kendilerine yakın konularda eğitim görme hakkını istediler. Ama talepleri üniversite kurumunun ötesine geçerken geniş kapsamlı siyasi kararların alındığı alana girdi. Bu arada, 1960'ların sonunda radikal feminizm ortaya çıkıp erkeklerin ve kadınların hayatlarının arasındaki geleneksel sınırlara saldırdı ve kadınlar eşitlik ya da dahası, otonomi talep etti. 1969'da Stonewall İsyanları normal ve gey cinsel farklılıklar arasındaki sınıra saldırarak, bunların sivil yaşamla ilgisiz şeyler olduğunu gösterdi. Daha sonra bu on yılda Warhol, rock grubu Velvet Underground'un yer aldığı ve "Patlayan Plastik Kaçınılmazlar"* adını verdiği başka gösterilerin de bulunduğu bir tür kabare yarattı. "Patlayan" ve "Kaçınılmaz" sözcükleri, 1960'lara damgasını vuran değişimin uçarılığını bir şekilde yakalıyordu. Ama ticari ressam Andy Warhol'dan sanat ikonu Andy Warhol'a dönüşüm belki kaçınılmaz idiyse de, patlayıcı değildi. İlk başta, aslında henüz var olmayan bir sanatı ve ne Warhol'un ne de yakınındaki herhangi birinin yakalayamayacağı bir kimliği tereddütlü bir yoklama girişimiydi. Sözünü ettiğim Warhol'un sonunda bir giriş yolu bulduğu "söylem" de henüz iyi tanımlanmamıştı ve kesinlikten uzaktı. Bu durum, Bockris'in doğum metaforunu gayet uygun kılıyor. Fetus karanlıkta, şimdiye dek tüm atmosferini oluşturan ılık boşluğun içinde, gözünde canlandıramadığı bir dünyaya doğru el yordamıyla körlemesine ilerliyor.

1959 ya da 1960'ta Warhol'da bir tür içsel değişim olsa gerek. New York'a güzel sanatlar okulu mezunu olarak gelmiş ve müthiş başarılı bir ticari ressam olmuştu. Şarkıda dendiği gibi, New York'ta başarırsan dünyanın her yerinde başarırsın; ama Warhol'un amacı, New York'ta farklı bir şekilde, farklı bir düzlemde ve neye mal olursa olsun başarmaktı. Çok farklı türde bir sanatçı olarak yükselmek istiyordu. Onun o yıllarda, New York sanat dünyasının

* Exploding Plastic Inevitable. (ç.n.)

hâkimi Soyut Dışavurumculardan biri olmak istediğini düşünmek bile zor. Göreceğimiz gibi, ilk hamlelerini Soyut Dışavurumcu pigment felsefesinin koruyucu renklerinin altına sığınarak yapmıştı. Ama Soyut Dışavurumcu *sanat* felsefesi denebilecek ve denebilen şey, Warhol'un ilgisini çekmiyordu. Bu görüş, ressamın kendi bilinçaltının derinliklerine dalması ve Robert Motherware'in "özgün yaratıcı dürtü" dediği şeyi resim ya da çizim yüzeyinde, sert fırça hareketleriyle, dürtüsel bir şekilde bırakılan izlere dönüştürmenin yollarını bulmasıdır. Andy Warhol vecizemsi tarzıyla, "Andy Warhol'un kim olduğunu öğrenmek istiyorsanız benim yüzüme yahut eserimin yüzeyine bakın yeter. Hepsi ordadır" derken, sanatçının ruhuyla ilgili bu romantik görüşü reddediyordu (*Andy Warhol: A Retrospective,* 457). Pop ressamlar ve Soyut Dışavurumcular, sanatçının yaptıkları konusunda belirgin bir şekilde zıt anlayışlara sahiptiler. Pop sanatçıların içsel sırları yoktu. Seyircilere bazı şeyleri ifşa ediyorlarsa, bunlar zaten seyircilerin tanıdığı ya da hakkında bilgi sahibi olduğu şeylerdi. Bu nedenle, sanatçıyla seyircinin arasında zaten doğal bir bağ vardı ve bu da Warhol'un olayında, onun bir ikon hâline gelme sürecine katkıda bulundu. Warhol, seyircilerinin bildiği ve etkilendiği şeyleri biliyor ve bunlardan etkileniyordu.

Soyut Dışavurumculuğun pili kabaca 1962'de bittiyse de, 1950'lerin sonunda kuşkusuz ki zaten onun ortodoksluk içeren bazı yönlerine karşı –örneğin, düşman eleştirmenlerin onun "boya mutfağı" diye söz ettiği şeye karşı– şiddetli bir tepki vardı. Örneğin, ressamın biçimler arasındaki ilişkiyi denetim altında tuttuğu Soyut Dışavurumcu tuvalleri öylesine heyecan verici kılan tuşe ve boya rastlantısallıklarına bel bağlamadığı, net bir şekilde belirlenmiş biçimler ve lekesiz, üniform renkler arayan bir Keskin Hatlı Soyutlamacılık vardı. Ama bunun sanatın ilerlemek istediği yol olmadığı söylenebilir. Keskin Hat, çağdaş resmin nüvesini oluşturduğu görülen şeye, yani resmin bir resim olarak *dışavurumculuğuna* ve ressamın bununla ilişkisindeki dürtüselliğe ve aslında Soyut Dışavurumculuğu sanat tarihindeki bütün hareketlerden gerçekten de farklı kılan doğaçlama ve serbestlik esprisine karşı çıkıyordu. Onun yerine geçecek olan her neyse, bunu ya da bundaki bazı şeyleri unutmamalıydı. Soyut Dışavurumculukta üstat hâline gelen Mark Rothko gibi sanatçıların bunun bin yıl –en azından, Rönesans

paradigmalarının hâkimiyetini koruduğu zaman kadar– süreceğini düşünmüş olmalarını anlamak zor değil. Soyut sanat, 1912'lerden başlayarak, Jackson Pollock ve Willem de Koonig'le ve New York Okulu soyutlamasıyla 1940'ların sonlarında bir seçenek hâline gelmişti. Normal seyri yirmi yıldan az sürdü.

Başarılı bir isyan, Keskin Kenarlı Soyutlama'dan farklı bir biçim almalıydı ve Warhol için *beaux ideals* (mükemmel örnekler) hâline gelen sanatçılarla –Robert Rauschenberg ve Jasper Johns ve biraz farklı bir şekilde de Cy Twombly ile– başladı. Özellikle Johns, Soyut Dışavurumcu fırçanın ustası olmuştu. Ressam olarak, New York Okulu'nun bütün üstatlarının en azından dengiydi. Resim panolarına boyayı sürüşünde bir güzellik vardı. Ama resminin konusu kendisi değil, fenomenolojistlerin *Lebenswelt* –yani ortak yaşantı dünyası– diye söz ettikleri şeyden alınmış alelade biçimlerdi: Rakamlar, harfler, haritalar, hedefler. Johns bir şekilde, herkesin bildiği konuları arıyordu; fakat onun özellikle ilgisini çeken şey bu varlıkların arasındaki ilişki ve bunların sunumuydu. Resmi yapılmış bir rakam sadece bir rakamdır, resmi yapılmış bir harf de sadece bir harftir. Resmi yapılmış bir bayrak sadece bir bayraktır. Onun resminin güzel bir şekilde yapılmış olması önemli değildir. Johns, konularının sunumla gerçeklik arasındaki farkı aşmasıyla, gerçekliği sanata dönüştürmenin bir yolunu bulmuştu. Rauschenberg daha başından beri hep gerçek şeylerle çalışıyordu. Gerçek bir şeyin resmini yaptığına göre, bu en dolaysız ve gerçeğe uygun tarzdı; üzerine bolca boya sürdü. Onun ünlü "kombine" *Monogram*'ı başlıca, karnının etrafında kauçuk bir araba lastiği bulunan, doldurulmuş bir Ankara keçisinden oluşuyordu. Ve sonra Johns keçinin kafasına ve vücudunun diğer kısımlarına bolca boya sürdü. Onun kombine *Yatak** adlı yapıtı, tahta bir yatak çerçevesinin içine konup duvara asılmış bir yorgan ve bir yastıktan oluşmaktaydı ve –tabii ki– üzerine öylesine boya sıvamıştı ki içine girip yatmak pek cazip değildi. Boyanın varlığı, gerçekliği sanata dönüştürmeye yetiyormuş gibiydi sanki. Twombly iki arkadaşından da daha soyuttu. Tuval ya da kâğıt üzerine çiziktiriyordu. Bu nedenle, çizimleri ve resimleri biraz jestural** ve Soyut Dışavurumculuk anlayışındaydı. Bunlar, çiziktirmelerin gerçekten de gerçek çocukların yapacağı türden şeyler olması nedeniyle primitifti. Anlaşılmaz

---

* *Bed.* (ç.n.)

** Boyanın şiddetli bir şekilde ve sert fırça darbeleriyle sürüldüğü resim tarzı. (ç.n.)

şeyler gevelemenin konuşmaya meyilli olması gibi yazıya meyilli görünür. Ama kuşkusuz ki gerçekti. Yüzeyin bir tarafından öteki tarafına doğru yayılıp gidiyordu ama kesinlikle keyfî değildi. Herkesin bildiği bir şeydi.

Bu tiplerin, özellikle de Rauschenberg ve Johns'un Warhol üzerinde büyük etkisi olmuştu. Ayrıca bunların, örneğin Rauschenberg ve Twombly gibi sevgililer olduğu da bir gerçekti. Gey olmaları, Warhol'un çok ilgisini çekiyordu; çünkü kendisinin cinsel eğilimi de buydu. Onlar çok erkeksiydiler ve bu nedenle Warhol onlara yaklaşmada çekingen davrandı. Kendini onlardan kabul göremeyecek kadar "şatafatlı*" hissettiğini söylemişti. Gey erkeklerin davranış kuralı değişiyor, şatafatlılar giderek makbul olmaktan çıkıyorlardı. Amaç, mümkün olduğu kadar saldırganca erkeksi olmaktı. Warhol, 1960'ların ortasında görünüşünü tümüyle değiştirdi. Sıskalaştı. Deri ceket ve blucin giyiyordu. İki ayrı dünyaya, ikisi de değişmeye başlamış sanat dünyasına ve geyler dünyasına girmeye çalışıyordu. Onun uğraştığı sanatın cinsel terimlerle karakterize edilmesi zordur; fakat onu 1950'lerin ticari dünyasında muteber kılan sanatsa belirgin bir şekilde efemine hâle gelmişti. Neredeyse,kediciklerle ve melek yüzlü bebeklerle bir tür halk sanatıydı bu ve onun imzası hâline gelmiş biçim de arası soluk mavi ve pembe, sarı ve yeşil şeker rengiyle doldurulmuş kesik bir çizgi olarak tanımlanabilirdi. Üzerlerinde sıklıkla, annesinin sevimli el yazısıyla birtakım ifadeler bulunurdu. Estetik, lüks kartpostallardaki gibiydi. Daha doğrusu onun ticari sanatının estetiği, özellikle bana göre buydu. Miller ayakkabıları... Fetişimsi vurgular taşıyan yüksek topuklu kadın ayakkabıları. Ayakkabı resimlerinin bir şekilde Warhol'u tam da baş Pop ressamı hâline getirecek imajlardan oluşan bir içeriği vardı; ama bunları ayakkabı reklamlarının parıltısından arındırması ve ayakkabıyı basit reklamlarda görüldüğü gibi büyüsünden arınmış, yanına fiyatı basılı hâlde, çarpıtılmamış bir imaj hâlinde yansıtması gerekiyordu. *Önce ve Sonra* ilanındaki gibi bir gerçekçilik olmalıydı bunlarda.

Derindeki psikolojik soru, Warhol'un niçin ilk resimli kitaplarındaki narin estetiği bir kenara bırakıp da bunların yerine, açık bir bildiriye benzeyen proletaryamsı resimleri tercih etmeye baş-

* Yazar burada İngilizce "swish" kelimesini kullanmaktadır. Bu kelime aşırı davranışlarda bulunarak cinsel kimliğini (homoseksüellik) belli etme anlamına da gelmektedir. Çeviride "şatafatlı" kelimesini kullanmayı uygun bulduk. (ç.n.)

ladığının açıklanmasıdır. Ucuz bulvar basını, onun için bir tür av sahası hâline geldi ve iki türlü imajı resmetmeye başladı: Dick Tracy, Süpermen, Temel Reis*, Nancy ya da Küçük Kral gibi çizgi-roman sayfalarından gelen imajlar ve reklam bölümünden alınma kaba, siyah-beyaz imajlar, doğrudan logolar, belirsizliğe yer vermeyen ve sanatsız denebilecek görüntüler.

Çizgi-resim içeren reklam panoları, bugün herkese Pop sanat imajlarının ilk örneklerini hatırlatır. Ama Roy Lichtenstein'ın Mickey Mouse ya da Blondie gibi çizgi-resim imajlarıyla, Warhol'un daha karmaşık imajları arasında derin bir fark vardır. Lichtenstein'ın imajları, bunların çizgi-roman kitaplarında ya da gazetelerde göründüğü hâlinin neredeyse mekanik bir şekilde yeniden üretilmişidir. Lichtenstein, yeniden üretim tarzlarını yani Benda yeleğiyle** yaratılan noktaları yeniden üretir ve böylece sizler imajların, bu tür noktaların kullanıldığı düşük kaliteli gazete baskılarında göründüğü ya da görüneceği hâlinin elle yapılmış kopya resimlerini görürsünüz. Lichtenstein'ın imajlarının birçoğu pilotların düşman uçaklarını zapladığı macera çizgi-romanlarından alınmıştır ve aynı çerçevenin içinde çizgi-roman sözcüğü "Zap!" vardır. Ya da güzel kızların akıllarından geçen düşünceler, başlarının üzerindeki kabarcıklarla bağlanan düşünce balonlarının içinde yazılı hâlde görünür. Warhol bundan çeşitli şekillerde farklıdır; ama bu farkların en başlıcası sözcüklerin üzerlerine sürülen boyayla bulanıklaştırılmış olması ya da daha doğrusu, sözcük fragmanlarının ancak kısmen görülebilmesidir. Seyirci, damlayarak akmasına izin verilen boyanın varlığının tam anlamıyla farkındadır. Lichtenstein, boyayı çizgi-roman ressamları gibi dikkatle çizilmiş sınırlar içinde kullanır. Warhol'sa boyayı Soyut Dışavurumcu ressamlar gibi akmasına izin vererek kullanır. "Damlatmadan resim yapamazsın" demişti Castelli Galerisi'nin yöneticisi Ivan Karp'a. Koruyucu renklendirme olarak Soyut Dışavurumcu boyama tarzını kullandığını söylerken kastettiğim budur. Damlalar, içsel bir fikirden falan kaynaklanmıyordu. Soyut Dışavurumcu ressamın tabloyu düzeltmeden bırakıverdiği trans anını da göstermiyordu. Aslında o yıllarda 'damla'nın bir keşif olduğu düşünülüyordu. Bir özgünlük

---

* Popeye. (ç.n.)

** Eskiden gazetelerdeki resimlerde gölge vermek için kullanılan noktaların yapım tekniği. (ç.n.)

imzasıydı. Ama Warhol için böyle değildi. Damla, Warhol için bir gösteriş, eserini *şimdi* olarak damgalamanın bir biçimiydi. Bu yapıtlardaki özel şey, kitle sanatını yüksek sanatla kaynaştırma çabasıydı; Soyut Dışavurumcuların yaptığı tabloları –yahut onların bir şekilde benzerini– kullanarak, Temel Reis ya da Nancy gibi çok bildik şeylerin resmini yapmaktı. Warhol, Soyut Dışavurumcu karikatür tablosu yapıyordu sanki. Warhol'un yetenekli olduğu yolunda güçlü bir kanıya sahip sanat dünyası bilirkişilerinin hoş karşılamadığı bir biçimsel sentez denemesiydi bu.

Bu bilirkişilerden biri kesinlikle Ivan Karp'tı. Warhol, en hayran olduğu ressamların eserlerinin sergilendiği Castelli Galerisi'ne düzenli bir şekilde giderdi. Katılmayı en çok istediği galeriydi bu. Oraya yaptığı ziyaretlerden birinde keşfettiği şey, böyle düşünenin sadece kendisi olmadığıydı; onun ilerlemeye çalıştığı yola çok yakın bir yolda başkaları da vardı. Karp ona, galeriye yeni katılmış Roy Lichtenstein'ın yapıtlarını gösterdi.

Warhol, başka birinin de karikatürlerin ve reklam ikonlarının resmini yaptığını görünce hayretler içinde kaldı. Lichtenstein, mayolu ve elinde bir deniz topu tutarak bağıran bir kızı renkli bir şekilde gösteren bir ikonun büyütülmüş bir versiyonunu resmetmişti. Aslında bu, Mount Airy Lodge adlı bir tatil yerinin reklamlarında kullanılan standart bir ikondu. Lichtenstein, imajı hiç değiştirmeden –Benday noktalarını bile kullanarak– sadece Soyut Dışavurumcu tabloların boyutuna kadar büyütmüştü. O yıllarda, bir tablonun önemli olması için büyük olması gerekliydi. *New York Post* okuyan herkes bu imajı tanıyacak ama bunu birisinin duvarında büyük boyutta ve yanında bir metin olmadan asılı hâlde görünce şaşıracaktı. Estetik bir hibrit olarak görülecekti bu. Lichtenstein, son derece sofistike bir seyirci kitlesi için resim yapıyordu. Ama gerçek şu ki, elle boyanmış olmasına karşın bu imajda tabloyu satın alacak birinin boya kullanımında fark edeceği hiçbir Soyut Dışavurumcu tuşe yoktu. Warhol, Karp'a kendisinin de aynı türde resimler yaptığını söyledi ve onu atölyesine davet etti. Karp, Warhol'un yaptıklarını beğendi ama düzgün olmayan resme kesinlikle karşı çıktı.

Warhol'un bu eleştiriye tepkisi, onun ileriye doğru hamlelerini nasıl yaptığının anlaşılması bakımından çok öğreticidir. Bu olayda, görüşüne güvendiği birisinin yardımına başvurdu. Emile de An-

tonio adında bir belgesel film yapımcısıydı bu kişi ve yaptığı birçok başarılı filminin arasında *Point of Order* –1954'teki McCarthy duruşmalarından kamera görüntülerinin kullanıldığı bir film– vardı. De Antonio, 1960 yazında Warhol'un evine içki içmeye gelmişti:

> [Andy] iki büyük tabloyu yan yana koydu. Yapıtlarını bana genellikle daha kayıtsızca gösterirdi ve bu yüzden, bunun bir sunum olduğunu fark ettim. Coca-Cola şişelerinin yaklaşık 180 santim boyunda iki resmini yapmıştı. Biri sadece, hiç değiştirilmemiş, siyah-beyaz bir kola şişesiydi. Diğerinde bir sürü Soyut Dışavurumcu izler vardı. "Yapma yahu Andy" dedim, "soyut olanı çok boktan bir şey ama diğeri harika. Bizim toplumumuz bu işte, biz buyuz, kesinlikle güzel ve çıplak bir şey bu ve sen şu birinciyi yok edip ikinciyi sergile." [Bockris, 98]

Neredeyse *Önce ve Sonra* gibi bir yan yana koyuştu bu. Warhol'un yaptığı, bir tablonun "biz" olması için gerekeceğini düşündüğü izleri katmaktı. De Antonio'ysa ona, doğru yönün onun sandığının tersi tarafta olduğunu gösterdi. Bütün o taklit dışavurumcu izleri kaldırmalıydı. Daha doğrusu, bu konuda Lichtenstein'ın içine doğan doğru şeyi yapmalıydı. Ben bu epizodu "Soyut Dışavurumcu Coca-Cola Şişesi" başlıklı bir denemede yazdım. Kola şişesi elbette, gerçekten bir ikondu. Onun bir ikon olarak resmini yapmak istiyorsanız olduğu gibi resmetmeliydiniz. Herhangi bir süslemeye gereksinimi yoktu.

İleriye doğru giden yol açıktı. Bu bir emir ve bir buluştu. Emir şuydu: *Biz neysek onu yap.* Buluşsa bizim ne olduğumuzun sezgisiydi. Bizler, reklamların bize kolayca ve ucuz bir şekilde kavuşacağımızı vaat ettiği mutluluğu arayan bir halkız. *Önce ve Sonra* Amerikan ruhunun bir röntgeni gibidir. Warhol, eksikliklerimizin ve umutlarımızın sergilendiği reklamları resmetmeye başladı. Değişimin ardından onun imajları, işçi sınıfı gazetelerinin arka sayfalarından, sansasyoncu bulvar basınının ön sayfalarından, ucuz resimli romanlardan, fan dergilerinden, reklam için gönderilen ilanlardan, tanıtım broşürlerinden, alelade el ilanlarından çizilmiş, halka ait, tanıdık ve anonim şeylerdi. Warhol, resimlerin en aşağılarını yüksek sanat alanına sokma komutu almıştı sanki. Sanatsal yaratıcılık tarihindeki belki de en esrarengiz dönüşümden geriye kalan hiçbir ifşa yahut itiraf yoktu. Ama hepsi bu kadar değildi.

Warhol, Henry James'in karakterlerinden birinin, sanat dünyasının kıyısının kıyısında "bir küçük sanatçı" diye tanımladığı şeyden kalkıp, çağının belirleyici sanatçısına gitti. Ama dünya da beklediği sanatçı olarak Warhol'un ortaya çıktığı zamanda, buna paralel bir değişimden geçmeseydi, böyle bir şey olamazdı.

Warhol'un bu dönüşümden sonraki ilk sergisi, gerçekten, ayakkabıların ve pisilerin Warhol'una yaraşır bir mekândaydı: Bonwit Teller'in Elli Yedinci Cadde'deki vitrininde. Ama 1961 Nisan'ının ortasında sadece bir hafta sergilenen resimler, onun yeni aşamasına aittir. Hepsi beş tanedir. *Reklam,* siyah-beyaz gazete ilanlarından yapılmış bir montaja dayanır: Saç boyası, güçlü kollar ve geniş omuzlara sahip olmak, burun düzeltimi, yırtıklar için protetik yardım ve ("Bundan Hoş İçecek Yok") Pepsi-Cola. 1960'ta Pepsi-Cola "Genç düşünenler için" diye ilan ettiği bir reklam kampanyasına başlamıştı, sanki Ponce de Leon'un Yeni Dünya'ya gelip de keşfettiği gençlik iksiriymiş gibi. Bonwit'in vitrininde, utandığınız burnunuzun uğrunda ölünecek bir burna dönüşeceğinin reklamını yapan *Önce ve Sonra* da vardı. Geri kalanlar Süpermen'in, (bir şövalede) Küçük Kral'ın ve Temel Reis'in resimleridir. İlanlar, Warhol'un kendi kafasını meşgul eden sorunları yansıtıyor: Yakında gelecek bir kellik, çirkin bir burun ve gevşek, alımsız bir vücut. Ama –*National Enquirer*'ın arka sayfa reklam bölümlerindeki ve benzeri kitlesel tüketim tanıtımlarındaki– orijinal imajların konulması, bu rahatsız edici "kendinden hoşnutsuzluk" halleriyle insanların sağlığı, mutluluğu bulmanın ve "Ona Kendini Arzulat"manın kolay yolları olduğu konusunda bitmez tükenmez umutlarının evrenselliğine tanıklık ediyor. Resimler, önlerine konmuş mankenlerin üzerinde sergilenen ince yazlık kadın elbiseleri hakkında neredeyse birer felsefi yorumlardı. Ama bu mesaj, herkesin tanıdığı çizgi-roman tiplerinin imajlarıyla yumuşatılmıştı. Durup da bu sergilemeye bakanlardan hangisi, *Reklam*'ın, Monchengladbach müzesi ve Hamburg Bahnhof Çağdaş Sanatlar Müzesi yoluyla Berlin'deki Ulusal Galeri'ye gideceğini tahmin edebilirdi ki? Böylesine ümitsiz imajlar güzel sanat hâline gelebiliyorsa, az umut vaat eden bizler için de böylesi bir umut vardır o hâlde!



Andy'nin danışmanı Emile de Antonio'ya göre yaklaşık bir yıl arayla yapılmış iki Coca-Cola şişesinden sadece sonraki bize ne olduğumuzu gösteriyor. *(Solda)* Andy Warhol, *Büyük Coca-Cola,* yak. 1962. Tuval üzerine sentetik polimer boya, 213 x 143 cm. © Copyright Andy Warhol Görsel Sanatlar Vakfı/ARS, NY; *(sağda)* Andy Warhol, *Coca-Cola,* 1961. Keten üzerine kazein ve pastel boya, 174 x 132 cm. © Copyright Andy Warhol Görsel Sanatlar Vakfı/ARS, NY



Warhol, yıllar sonra, 1980'lerin başında *Reklam*'ı, kendisini büyük bir ressam olarak gören Alman küratör Heiner Bastien aracılığıyla, Dr. Marx adında önde gelen bir Alman çağdaş sanat koleksiyoncusuna sundu. Bastien, "Biz Warhol'u Marx için bere-

ketli görüyorduk" diyor, "çünkü adam onun bütün eski resimlerini kapmıştı. Sonunda onun *Reklam*'ını bile kaptı; çünkü koleksiyonuna Warhol'un bu ilk resmini de katmasının harika bir şey olacağını söyledim. Andy'nin yaptığının gerçekten de ne kadar radikal bir şey olduğunu henüz anlayabildiğimizi sanmıyorum. Andy muhtemelen günümüzün diğer tüm sanatlarına nazaran daha çok şey yansıtan bir resmini çizdi. Uygarlığımızın nereye gittiği konusunda içgüdüsel bir anlayışı varmış gibi." (Bockris, 435)



Andy'nin 1961 Nisan'ında, New York'ta Bonwit Teller vitrininde sunulan ilk sergisi, insanlık durumuyla ilgili duygularını açığa vuruyor. Fotoğraf: Nathan Gluck.

İnsanlar 1961'de Bonwit Teller vitrininin önünden geçseler de neredeyse hiçbirinin göremediği şey, oranın sanatla dolu olduğudur. İnsanlar, kadın kıyafetlerine ve yanındaki, hayalperest ve büyük olasılıkla gey bir vitrin dekoratörünün ortak kültürden alarak yarattığı birtakım gündelik imajlara bakıyor olduklarını düşündüler. O yıllarda kim bunları sanat olarak görebilirdi ki? Ben göremezdim elbette. O zamanlar henüz Soyut Dışavurumculuk'la koşturan sanat dünyasındakilerin çoğu da göremezdi. Ben Pop'un farkına ancak 1962'de, *ARTnews*'taki *Steve Canyon* gibi bir macera

çizgi-romanından alınmış kareye benzeyen, bir pilotu sevgilisiyle öpüşürken gösteren ve *Öpüşme* adlı bir illüstrasyonu görünce vardım. Lichtenstein bunu sanat olarak görüyordu, Ivan Karp da... De Antonio ve Metropolitan Müzesi'nde Modern Amerikan Sanatı'nın genç küratörü Henry Geldzahler de... Birkaç simsar, birkaç koleksiyoncu da...

Bunu sanat kılan şey neydi peki? Warhol bunu herhâlde açıklayamıyordu. Bir anlaşılmazlık havası takınmış, bocalıyor, ağzında bir şeyler geveliyordu. Bu şey, herhâlde reklamların gazetedeki boyutuyla, Warhol'un Bonwit Teller vitrininde kullandığı büyük paneller arasındaki boyut farkından kaynaklanıyor olamazdı. *Önce ve Sonra,* New York'taki metroların yahut otobüslerin vitrinlerindeki afişlerin boyutunda ya da hatta Times Meydanı'ndaki gayet dramatik reklam panelleri gibi düşünülebilirdi. Pop ressamlarından biri, James Rosenquist, aslında Artkraft Strauss reklam şirketiyle çalışıyor, kentin her tarafına asılan dev reklam afişlerini yapıyordu. Benim görüşüm, bütün bu "sahiplenilmiş"* reklamlarda –bu terim** 1960'larda kullanılmıyordu ve kullanıldığında da, 1980'lerdeki gibi, imajları kapma tarzı hâline geldi ve anlamı tümüyle farklıydı– ortak bir şey olduğudur. Bunların hepsi, Grace Paley'in öykü seçkisinin adını kullanırsak, "insanların küçük rahatsızlıkları"ndan söz eder. Sarkan göbeklerden, ağrıyan kol ve bacaklardan, bozulmuş ciltlerden, düzeltilmesi istenen kıvırcık saçlardan ve kıvrılması istenen düz saçlardan falan söz ederler. Yardım sunarlar. Ama kolektif bir biçimde, insanın hâlinin bir imajını yansıtırlar ve bu nedenle sanattırlar. Karikatürlerinse başka bir anlamı var. Bunların karakterleri Amerikan idolleridir. Bunların meziyetleri bizimkini aşar. Temel Reis'in gücü, onu çağının Herkül'ü kılar. Nancy, yaşının çok ilerisinde akıllıdır. Ve Süpermen, bir Bodhisattva'nın –dünyanın çığlıklarını duyanın– niteliklerini taşıyan bir Süpermen'dir. Onlar da yardım vaat eder. Sonuçta Bonwit Teller vitrini, yoldan geçenler dünyasının bir gösteri salonuydu. İmajları herkes anlıyordu, çünkü yansıttıkları dünya herkesin dünyasıydı. Soyut Dışavu-

---

* Appropriated. (ç.n.)

** Kastedilen terim "Appropriation"dır. "Sahiplenme", "el koyma", "kullanma" ve "ödünç alma" gibi anlamlar taşıyabilen bu sözcük görsel sanatlarda, bir sanatçının önceden yapılmış bir nesneyi ya da sanat eserini olduğu gibi ya da biraz değiştirerek kullanması anlamına gelir ve Türk sanat çevrelerinde "temellük", "uyarlama", "kendileme" gibi, tam anlamıyla yerleşmemiş karşılıkları kullanılmaktadır. (ç.n.)

rumculuğun yansıttığı dünyaysa, onun resimlerini yapanların dünyasıydı.

Warhol, sanat sorusunu çok radikal biçimde ortaya atan ilk kişi değildi. O sadece, sorunun biçimini yeniden belirledi. Bu yeni biçim, "Sanat nedir?" diye sormuyordu. Sorduğu şuydu: Biri sanat olan, öteki sanat olmayan, birbirinin tıpatıp aynısı olan iki şey arasındaki fark nedir? Kendince, dinsel bir soruya benziyor bu. İsa hem insan hem de Tanrı'dır. İnsan olmanın nasıl bir şey olduğunu biliyoruz. Kan akması ve acı çekmedir bu, İsa'da ya da reklamların seslendiği müşterilerde olduğu gibi. Peki, Tanrı olan bir insanla, Tanrı olmayan insan arasındaki fark nedir? Nasıl anlaşılacak *bunların* arasındaki fark? İsa'nın insan olduğu, İsa'nın sünnetinin doğal bir mesajıdır. Gerçek kanın aktığını gösteren ilk işarettir. Onun Tanrı olduğuysa, Tanrısallığın gayet açık, dışa yönelik belirtisi olarak anlaşılan bir sembolle, yani başındaki haleyle verilmek istenen mesajdır.

2

Pop, Siyaset ve Sanatla Yaşam Arasındaki Uçurum

1960'ların başlarında, New York'ta ya da civarında, çoğu birbirini tanıyorsa bile ancak uzaktan tanıyan pek çok ressamın, neden halk için tanıdık imgelerden –gazetelerde çıkan çizgi-romanlardaki karikatür imajlardan ya da herkesin kullandığı tüketim ürünlerinin reklam logolarından veya film yıldızları gibi ünlülerin tanıtım fotoğraflarından ya da hamburger ve Coca-Cola gibi Amerika'daki herkesin kaçınılmaz olarak bildiği şeylerin resimlerinden– kendi tarzlarında sanat yapmaya başladıklarının net bir açıklaması yok. Warhol, 1960 baharında Leo Castelli'nin galerisinden Jasper Johns'un küçük bir ampul resmini satın aldı. Lichtenstein'ın Catskill'deki bir tatil yerinin reklamını yeniden ürettiği büyük tuvalini

görünce, başkalarının da kendisinin ertesi yıl Bonwit Teller vitrininde sergileyeceği türden, çok bildik reklamların resmini yapmasına şaşırdı. Aslında kendisi, Karp'ın birkaç ay içinde ziyaret ettiği, bu türden imajlarla çalışan dördüncü ressamdı. Hepsi de içerikleri tanıdık olmasına karşın, yeni türde resimler üreten ressamlardan oluşan bu takımyıldız hareketten ziyade, er ya da geç yaşamın tümünü dönüştürecek bir kültürel çalkantının yüzeydeki tezahürüydü. "Bu, yirminci yüzyılın bir sarsıntısıdır" diyordu Karp. "Bunu hissediyordum, biliyordum ve buna karşı teyakkuzdaydım."

Birçok ressamın benzer projelere giriştiği ortaya çıktığında, biz buna yeni bir şeylerin rüzgârı var deriz ve bunlar için artık sadece biyografik açıklamalar aramayız. Bu bölümde, daha sonra Warhol'un *Campbell Çorba Kutuları*'ndan söz edeceğim ki birçok kişi bunu, onun biyografisine –örneğin her gün çorba içmesine– atfetmiş görünüyor. Fakat aslında böyle bir şeyin resmini yapmak, Warhol'a Castelli'nin ressamlarından biri olmak ve onun en ileri sanatın bir türünde uzmanlaşmış galerisinde sergilenme yolunda bir adım gibi gelmişti. Castelli, Robert Rauschenberg ve Jasper Johns'u –yani Warhol'un en hayran olduğu ressamları– almıştı. Hemen öncesinde de sanatı Warhol'un ürettiğine çok yakın olan Lichtenstein'ı almıştı; fakat anlaşılan Warhol, Lichtenstein'ın farkında değildi. Castelli'nin sanat direktörü Karp, tam da bu tür sanat yapan ressamları arıyordu; soyut resim yapsaydı Warhol'la ilgilenmezdi. Karp, ayrıca bu tür sanatla ilgilenen ve Warhol'un atölyesine getirebileceği on ya da yirmi koleksiyoncu tanıyordu. Warhol'un henüz bir galerisi yoktu ama bir sanat dünyasının –onun eserlerini ciddiye almaya hazır simsarlardan, yazarlardan, koleksiyonculardan ve tabii ki diğer ressamlardan oluşan karmaşık bir grubun– içindeydi. Bu sanat dünyası, medyanın fark etmesi ve hakkında yazılar yazması kaçınılmaz bir sanatın etrafında oluşan, 1960'lı yılların belirleyici kurumu olmaya hazırdı. Böyle bir şey gerçekleştiğinde Warhol, basının büyük bir kısmının olumsuz tavrına karşın, gerçekten de çok ünlenecekti. Kısacası, bir sansasyona dönüşecekti.

Pop sanat terimi ilk kez 1958'de, Lawrence Alloway adında bir İngiliz eleştirmen tarafından, Amerikan kitlesel medya popüler kültürünü özellikle de Hollywood filmlerini tanımlamak için kullanıldı. Alloway'in tezi, tıpkı bilim-kurgu romanları gibi bunların da, sanat filmleri, yüksek edebiyat ve genel olarak elit kültürün

ürünleri kadar ciddi ve incelenmeye değer olduğuydu. Ama bir anlam kayması sonucunda bu terim, özellikle ticari kültürden gelen şeylerin ve imajların, yahut ortak kültürdeki herkesin, ne işe yaradığı ya da ne anlama geldiği açıklanmadan tanıyacağı objelerin resimlerini –ve heykellerini-tanımlar hâle geldi. Warhol'un Bonwit vitrinindeki ilk sergisi, bir yıl sonra bir sanat hareketi hâline gelecek şeylerin parçasıydı. Çizgi-roman tipleri –Nancy, Süpermen, Temel Reis, Küçük Kral, Dick Tracy– Amerikan sanat bilincine 1960'ların başında, bir şekilde Japon estamp resimlerinin 1880'lerin ileri Fransız sanatsal bilincine girişi gibi girdi; fakat aradaki fark, estamplar Japonya'da popüler olmalarına karşın Fransa'da egzotik bir şey olarak değerlendirildi; Amerikan çizgi-romanlarıysa beğenide bir devrimin işaretini taşımalarından ötürü heyecan veren imajlar hâline geldiği sanat dünyası haricinde, birkaç istisnayı dışarıda tutarsak, süprüntü denilerek dışlandı. Bu imajlar, Warhol ve Lichtenstein aracılığıyla yüksek sanat alanına yükselmişti. Pop sanatçıların bunları beğenmesini sağlayan şey popülerlikleriydi ve bu da bunların sanat olarak tanıtımına biraz siyasi bir hava kattı.

Bu küstah ve saygısız sanat, anlamların kişisel ve sır dolu olduğu, çok enerjik bir şekilde sürülen, akıtılan ya da geniş tuval yüzeylerine fırlatılan boyalarla dışa vurulduğu, seyirciye de buna tepki olarak "Vauv!" demekten başka bir şeyin kalmadığı Soyut Dışavurumcu resim kültüründen çok farklıydı. Pop sanatın karşısında da söylenecek çok fazla şey yoktu; çünkü neyle ilgili olduğunu herkes biliyordu. Mesele, gündelik hayatın öğelerini birdenbire böylesine çekici kılan –çizgi-roman tiplerini ya da çorba etiketlerini ya da dondurma külahlarını ilgi odağı hâline getiren– neydi? İnsan niçin bunların resmini ya da tasvirini yapmak isterdi ki? Gündelik kültürdeki herkes, bunların anlamı ve retoriği konusunda zaten o kadar bilgiliydi ki sorulabilecek tek soru, bunların hangi gerekçeyle sanat sayılabileceğiydi. Soyut Dışavurumcuların perspektifinden bunlar ancak ünlü bir eleştirmenin dediği gibi, galerileri doldurmaya başlayan ve dişlerinin arasından bir ıslık çıkarmakla yetinmezlerse, muhtemelen "Vauv" diyen, "çiklet çiğneyen kuşbeyinli" çocuk suçlular tarafından sanat olarak görülebilirdi.

Yorumcuların bu sanatı, sadece Soyut Dışavurumculuğa karşı öngörülebilir bir tepki diye açıklaması, seyrek rastlanan bir şey

değildir. Ama bir tepkinin alabileceği birçok biçim vardı. Soyutlamacılar, Keskin Kenarlı Soyutlamacılar denen kişiler gibi, nonjestural* soyut resme dönebilirdi. Yahut ressamlar manzara resimlerine ve natürmortlara da dönebilirdi. Ama Pop sanatta patavatsızca bir şeyler vardı. Evet, Süpermen'in ve Mickey Mouse'un kim olduğunu herkes biliyordu. Ama bunlardan birinin resmini yüksek sanat olarak kabul etmek özel bir cesaret gerektiriyordu. Önsözümde, 1962 yılında Roy Lichtenstein'ın *Öpüşme* resminin siyah-beyaz bir reprodüksiyonunu *ARTnews*'ta, yani zamanın önde gelen ve en yetkin sanat dergisinde ilk kez görünce yaşadığım şoku yazmıştım. *Terry ve Korsanlar*'dan ya da *Steve Canyon*'dan alınmış bir kare gibi duruyordu ama Lichtenstein'ın Castelli'deki ilk tek kişilik sergisinin eleştirisini resimlendirmek için kullanılmıştı. Bu bana son derece rahatsız edici gelmişti,ama sonunda, eğer bu sanatsa her şey –*her şey!*– sanat olabilir kanısına varmıştım. Yıllar sonra Lichtenstein'ın, amacım bir resimli roman karesinin resmini bir sanat galerisine sokarak yüksek ve düşük sanat arasındaki ayrımı aşmaktı, dediğini duydum. Lichtenstein'ın yaklaşımında devrimci bir şey, Nietzsche'nin "değerlerin yeniden değerlendirilmesi" dediği kavramdan bir şeyler vardı. Sanatın takdiriyle bağlantılı her şeyi gereksiz diye reddediyordu. Bu dönüşü gerçekleştiren ressamlar, Soyut Dışavurumculuğa karşı tepki göstermekle kalmıyor, sanat kavramında da devrim yapıyorlardı. Bir sınırı zorluyorlardı. Birisinin kalkıp, evinin duvarına bir ayakkabı boyası kutusunu gösteren bir tabloyu, aynen olduğu gibi yapılmış, yani ressamlığına hayran olunamayacak, bir dergiye ayakkabı boyası reklamı diye konabilecek bir resim astığını düşünün. Ne anlama gelebilir bu? En azından, resmin sahibinin şahsen bir sınırı aştığını, sanatla ve kendisiyle ilgili bir manifestoda bulunduğu anlamına gelir.

Devrim süreçleri, sanatsal sınırların zorlanmasıyla başlar; sonra bu zorlama, yaşamın merkezine daha yakın sınırlara dek uzanır ve nihayet bu sürecin sonunda toplumun tümü dönüşür: Romantizm akımını ve Fransız Devrimi'ni ya da 1905'le 1915 arası yıllardaki Rus avangardını ve Aleksandr Rodçenko'nun "Sanatı yaşama sok!" sloganını düşünün. Doğrusunu söylemek gerekirse, bence

---

* Boyanın şiddetli bir şekilde ve sert fırça darbeleriyle sürüldüğü jestural dışavurumculuğun tersi. (ç n.)

Modernizm çağı, 1915'te Dada'nın I. Dünya Savaşı'na şiddetli bir tepki olarak ortaya çıkışıyla başladı. İlk olarak, savaşta tarafsız kalmış İsviçre'de gerçekleşti. Hâkim fikir, sanatçıların artık vatanseverlik adına milyonlarca gencin ölümünden ve sivil halkların mahvolmasından sorumlu tuttukları Avrupa'nın egemen sınıflarının keyfine göre sanat yapmaya niyetli olmamasıydı. Dada sanatçıları, sanatın müşterisi olan sınıflara karşı saygısız bir sanat üretmek ve yapıtları bu iktidardakilere şan-şeref ve aydınlanma sağlayan Büyük Sanatçı fikriyle alay etmek dışında yapılan her şeyin güçsüzlük olduğu kanısındaydı. Simge hâline gelmiş Dada yapıtı, Marcel Duchamp'ın L.H.O.O.Q'suydu –harfler telaffuz edilince biraz müstehcen bir Fransızca sözcük ortaya çıkıyordu– ve bu harfler ressamın bıyık çizdiği bir *Mona Lisa* kartpostalının altına yazılmıştı. Duchamp, Dada isyanına köprü oluşturan ve Modernizmi belirleyen sınırlara karşı saldırıyı patlatan kışkırtıcı saygısızlığın merkezî figürüydü. Artık doruğuna varmış Modernist estetik siyasiydi. Hayatın sistemli bir şekilde düzenlenmesini ve savaşın yüceltilmesini savunan büyük monolitik devletlerde, özellikle de Nazi Almanyası'nda ve Faşist İtalya'daydı. Soyut Dışavurumcu resimler bu devletlerin siyasi görüşünden ve onların iktidar kavramından çok uzaktı. Onlar, aslında kişisel mahremiyetin yüceltilmesiydi. Ama kendi ölçüleri ve olanaklarınca, kahramanlık ruhunun da yüceltilmesiydiler ve Dada, macerasına bununla alay ederek başladı. Soyut Dışavurumculuk, Modernist ruhun son büyük sanatsal dışavurumuydu.

1950'lerde Amerika'da, bazı sanatsal yeniliklerin teşvik edildiği merkezler vardı: Robert Rauschenberg ve Cy Twombly'nin öğrenci, John Cage'in öğretmen olarak bulunduğu Black Mountain College; Columbia Üniversitesi'nde, D. T. Suzuki'nin ders verdiği ve özellikle, John Cage ve Morton Feldman gibi avangart bestecilerin ve Philip Guston ve Agnes Martin gibi ressamların katıldığı Zen Budizm semineri ve sonra Cage'in, Yeni Toplumsal Araştırmalar Okulu'ndaki, Fluxus adlı radikal bir sanat ve müzik hareketinin oluşup kendini "sanatla yaşam arasındaki uçurumu aşmaya" adadığı deneysel kompozisyon kursu. Fluxus'un sloganı, Rodçenko'nun "Sanatı yaşama sok"ma gündemini yansıtıyordu ve ifadesini Robert Rauschenberg'in 1959'da, Modern Sanatlar Müzesi'nde gerçekleşen *On Altı Amerikalı* sergisinin kataloğundaki bildirisinde bulmuştu:

"Resim hem sanat hem de yaşamla ilgilidir. Ben ikisinin arasındaki uçurumda çabalıyorum. Kötü konu yoktur. Bir çift çorap da resim yapmak için tahta, çiviler, terebentin, yağ ve kumaş kadar uygundur." Rauschenberg, 'resim'den ziyade "sanat" sözcüğünü kullanmalıydı. Bir sanat eseri yapmak için kullanmak istediği her şeyi kullanılabilir görüyordu. 1960'ların başında bu her şeyi kapsayıcı dürtü, dansa kadar yayıldı. Dans hareketi, bir sandalyede oturmayı, bir sandviç yemeyi ya da bir etek ütülemeyi içerebilirdi. "Dans nedir?" sorusu, "Müzik nedir?" ve "Resim nedir?" sorularına katıldı. Sanatla yaşam arasındaki çizgi, nereye ve nasıl çizilmeliydi? 1960'lı yıllar ilerlerken, kültürel sınırların zorlanması, dönemi tanımlayan proje hâline geldi.

Pop sanat, Modernizm ruhunun çatlaması ve yaşadığımız post modern çağın başlamasının bir bölümüydü. 1961 Aralık'ında Claes Oldenburg, Manhattan'ın East Side'ında, kent merkezindeki bir dükkânı alçıdan, kümes telinden ve kumaştan yaptığı, üzerini evde kullanılan emayeyle boyayarak gündelik şeylerin –giysilerin, tayt-ların, külotların, pastaların, soda kutularının, turtaların, hamburgerlerin, otomobil lastiklerinin– kaba tasvirlerini oluşturduğu heykellerini sattığı bir yere dönüştürdü. Orası bir sanat galerisinden ziyade bir genel dükkâna benziyordu ve Oldenburg da oraya "Dükkân" diyordu; satış yeri ve satılan şeyler bir sanat eserini oluşturuyordu sanki. Oldenburg, satış etiketlerini yazan dükkâncıydı. Mallar dükkân vitrininde sergileniyordu. İnsanlar bu dükkândan sanatı, bakkaldan öteberi ya da manifaturacıdan mal alır gibi alıyorlardı. Bu dükkân, Warhol'un Nisan'da sanatını sergilediği Bonwit Teller'ın şık vitrininden belirgin bir şekilde çok farklıydı. Oldenburg'unki bir anlamda, kurumsal eleştiri eylemiydi. Sanat galerilerinde ve müzelerde sergiledikleri sanatın değerini göstermek için yaratılmış yapmacık özenli havanın bir eleştirisiydi. Bu da sanatla yaşam arasındaki uçurumu aşmanın bir yoluydu. Fakat aynı zamanda, yapıtınız medyanın dikkatini çekerse çok çabuk tanınmanın da bir yoluydu. En azından, 1913'teki (Duchamp'ın *Merdivenden İnen Çıplak** adlı yapıtının avangart sanatın örneği hâline geldiği) Cephanelik sergisinden beri, avangart sanatçıların yaptığı şeyler, ağızlara epey sakız olmuştu. Warhol'un, Bonwit Teller vitrinine kısa bir süre için yerleştirdiği reklam ve çizgi-roman

* *Nude Descending a Staircase.* (ç.n.)

resimlerini yapmaya başlamasına neyin yol açtığı, onun biyografisinin en büyük sırlarından biridir. Ama Campbell Çorba Kutuları'nın resmini yapma kararı konusunda böyle bir sır yok. Çok çabuk bir şekilde çok ünlü olmak istedi ve medyanın dikkatini çekmeyen hiçbir şey ona bunu sağlayamazdı. O, henüz Pop sanatçı teriminin anlamı yerleşmeden önce bir Pop sanatçısıydı; ama 1962'de Pop, insanların üzerinde konuşmasına yol açan bir şeydi.

Warhol'un *Campbell Çorba Kutuları* fikrini nereden aldığı konusunda çeşitli hikâyeler var ama bunların en azından bir tanesi incelenmeye değer: Dekoratör Muriel Latow'la karşılaşıp ondan fikir istediği. Bunun Warhol için normal bir yol olduğunu gösteren yeteri kadar bu tür hikâye mevcut. Fikirlerini çoğu zaman başkalarından alırdı. 1970'te, asistanı ve sağ kolu Gerard Malanga'yla yaptığı bir konuşmada Warhol, "Ben fikirlerimi hep insanlardan alırım" diyordu. "Bazen bu fikri hiç değiştirmeden kullanırım. Bazen de bunu hemen bir fikir olarak kullanmam ama daha sonra hatırlayıp bir şey için kullanabilirim. Fikirleri seviyorum." Warhol, Latow'a, "büyük bir etki yapacak, Lichtenstein ve Rosenquist'ten farklı olacak, çok kişisel olacak, onların yaptığının tam aynısını yapıyormuşum gibi gelmeyecek" bir şey istediğini söyledi. Latow ona, "herkesin her gün gördüğü bir şeyin resmini yap" dedi, "herkesin bildiği... bir çorba kutusu gibi bir şeyin". Warhol'un sorusunun biçimi, birçok olasılığı geçersiz kılıyordu. Güzel, coşkulu bir soyutlama, yahut ay ışığında Manhattan ya da pencere kenarında mektup okuyan güzel bir kız resmi yaptığının konuşulması, Warhol'un ilgisini çekmiyordu. Ortak kültürden alınmış ve başka hiç kimsenin yapmadığı bir şey olmalıydı. İnsanların görmeden de hakkında konuşacağı bir şey olmalıydı. İnsanların kaçı, Damien Hirst'ün yüz milyon dolara sattığı söylenen, elmasla kaplı kurukafasını gerçekten görmüştür? Ama bu durum kimseyi bu kurukafanın kaç paraya gittiğini, kimin aldığını, ne anlama geldiğini, birinin böyle bir şeyi niçin yaptığını merak etmekten alıkoymuyor.

Çorba kutularının resmini yap demek başka bir şey, bu resmin ya da resimlerin nasıl bir görünümde olacağını belirlemek başka bir şeydir. Warhol'un buna verdiği karşılık, sadece bir çorba kutusu resmi yapmanın çok ötesindedir. Bu resim, sekize dörtlü bir ızgaraydı ve her birinde Campbell çorbalarının o zamanlar üretilen

otuz iki çeşidinden biri vardı; ünlü kişilerin portrelerinden yapılan bir enstalasyon gibi yani. Warhol, Emile de Antonio'dan öğrendiğini uyguladı; resimlerde tablovari hiçbir şey yoktu ve mekanik olarak üretilmiş gibi görünüyorlardı ki gerçekten de öyleydiler; çünkü Warhol kusursuzca birörneklik görüntüsü sağlamak için bir serigrafi yöntemi kullandı. Nasıl olursa olsun, diziliş tamamen cephedendi, Bizans portreleri gibi ve sekiz resimden oluşan dört sıranın her biri günümüzün bir ikonostazı gibiydi; yani Andy büyürken annesi Julia Warhola'nın Pittsburgh'ta ibadet ettiği Bizans Katolik kilisesindekilere benzeyen, ikonalarla dolu bir duvardaki gibi. Ya da Warhol'un kafasını çok meşgul eden estetiği somutlaştıran, düzgün bir şekilde dizilmiş süpermarket rafları gibi. Aslında, aynı imajın boyuna tekrarlandığı bu türde bir formatı kullanmış başka hiçbir Pop ressamı yoktu. Warhol, kariyerinin daha sonraki bölümünde portreler yapmaya başladığında da aynı kişinin farklı renklerdeki aynı resimlerinden bir blok kullanmayı yeğledi. *Campbell Çorba Kutuları* birer portreydi; çünkü her biri çorbanın, etiketlerinde isimleri yazan farklı bir çeşidini içeriyordu. Tekrarlama, Warhol estetiği denebilecek şeyin ana öğelerinden biri hâline geldi.

Warhol'un o zamanlar yaptığı –ister otuz iki resim, ister otuz iki parçadan oluşan bir enstalasyon olsun– hemen hemen her şeyde geçerli bir tarz meselesi vardı. Kanımca, onun kafasında bunların hepsi tek bir yapıt gibiydi. Tasarlandılar ve sonra elle çizildiler. Her çeşitten istediği kadar çoğunu yapabilirdi. Ama her birinden sadece bir tane yaptı, otuz iki birim içeren bir çorba kutuları duvarı yapmaya niyetlendiğini düşündürürcesine. Ama bu yapıtlar, 1962 Temmuz'unda Ferus Galerisi'nde sergilendiği zaman, galerinin duvarlarını dolaşan dar bir raf üzerine tek sıra hâlinde yerleştirilmişlerdi. Anlaşılan, her biri 100'er dolardan, tek tek satıldı. Ama simsar Irving Blum, giderek bu resimlerin, kendi deyişiyle "bir takım gibi" birbirine ait olduğu kanısına vardı. Warhol, Blum'un bu kararına sevindi; çünkü resimler "bir seri olarak kabul edilmişti". Blum sattığı tek tek resimleri tekrar satın alabilirdi ve Warhol artık tek bir eser olduğu kabul edilen bu yapıt için 1.000 dolar fiyat saptadı. Blum ona her ay 100 dolar gönderdi ve sonunda borç bitti. Bu eserler, tek bir ünite, bir matriks olarak sergilenmeye başlandı.

Campbell Çorba Kutuları, Warhol'un atölyesine uğrayanlar dışında kimse henüz görmeden meşhur olmuştu. 1962 Mayıs'ında *Time* dergisinde haklarında bir yazı çıktı. Yapıtları, yalnızca sanat dünyasındaki bir olaydan ziyade, bir kültür vakası olarak kaydeden bir yazıydı bu; yani sanat dünyası ne düşünürse düşünsün, Warhol bir Amerikan ikonu olma yolundaydı. Yazının iyi ya da kötü olması pek önemli değildi; sanat dünyası çekişmelerle gelişirdi. Warhol, Yedinci Bulvar'ın yakınındaki Batı Elli Sekizinci Cadde'deki, aslında ilk önce eski bir ahırda kurulmuş olan Stable* Galerisi'nin sahibi Eleanor Ward'ın dikkatini çekmişti. Warhol'un danışmanı Emile de Antonio'dan kendisini Warhol'un atölyesine götürmesini istedi. Kadın, Warhol'a bir teklifte bulundu; Andy onun iki dolarlık uğur parasının resmini yaparsa, kadın ona o yılın Kasım ayında bir sergi yaptıracaktı. (Muriel Latow, Warhol'a çorba kutularının yanı sıra para resmi de yapmasını önermişti.) Ward, ciddi sanatı hemen anlardı. Rauschenberg ve Twombly onun ressamlarındandı. Robert Motherwell'e sergi yaptırmış ve kısa zaman önce Marisol ve Robert Indiana'yı almıştı. Fakat onların hepsinden öte, Warhol'un *Çorba Kutuları,* sanat nedir sorusunu karşı durulamayacak bir şekilde ortaya atıyordu.

Herkesin sanat anlayışında, altın çerçeveler içinde sergilenen ve müze duvarlarını ya da varlıklı kişilerin malikânelerini süsleyen, manen zengin bir şeyler vardı. Victor Bockris'in Warhol biyografisinde, Warhol'un eski arkadaşlarından olan, onun Marilyn Monroe portrelerinden birini açıkça geri çevirmiş Charles Lisanby ile bir röportaj var. "Bütün samimiyetinle, bunun sanat olmadığını biliyorum de bana" demiş Warhol'a. "Bunu kesinlikle kabul etmedi ama bunun sanat olmadığını bildiğini biliyordum." (s. 157) Warhol'un bu sorular karşısında ne düşündüğünü bilmek zor ama ben onun sanatı yeni bir yere götürdüğünü bildiği kanısındayım. Ben bir yeniyetmeyken Detroit Sanat Enstitüsü'nün galerilerine sık sık giderdim ve orada azizlerin, ata binmiş prenslerin, aşk mektubu okuyan, uzun saten etekli hanımefendilerin parlak yağlıboya tabloları vardı. Bir Campbell Çorba Kutusu'nun tamı tamına ve aslına sadık bir imajının onların yanına asılmaya layık bir sanat eseri olacağını hayal etmek bile düşünülemezdi. O tablonun, boyanarak yapılmış bir resim olması dışında, sanat olduğu düşü-

* Hem "ahır" hem de "güvenilir" anlamına gelir. (ç.n.)

nülen şeylerle ortak hiçbir şeyi yok gibi geliyordu. Hayatın bir parçasıydı ama sanat olarak kabul edilen şeyin pek bir parçası falan değildi. En azından, El Greco'nun azizleri ya da Terborch'un Hollandalı güzelleri ya da Velásquez'in soyluları için geçerli felsefi sanat tanımı onun için de geçerli olmalıydı. Bir tanım onun için geçerli olacaksa, bu şaheserler için geçerli ama çorba kutusu resmi için geçerli olmayan her şeyden arındırılmalıydı. Campbell Çorba Kutusu, bir anda hem estetik felsefesinin tüm ilkelerini tamamen yetersiz ve hükümsüz kıldı hem de aynı anda çağını belirledi. De Antonio'nun dediği gibi, biz buyduk.

Warhol, hayatı boyunca Campbell Çorba Kutuları'nın resmini yaptı. Ferus Galerisi'nin çorba kutularından sonra yüz ve hatta iki yüz *Campbell Çorba Kutusu* oldu. O zaman, kutuların bir tür şehit olduğu –bir kutu açacağıyla delinen yahut ezilen ya da etiketi yırtılarak derisi yüzülen– Campbell Çorba Kutusu resimleri vardı. Bunlar onun kısa bir süre sonra yöneleceği, insan facialarıyla –araba kazalarıyla, düşen uçaklarla falan– ilgili çeşitli resimlerindeki ruh hâliyle bağlantılıdır. Kutuları göstermek için keşfettiği biçimler, neredeyse dinsel resim biçimleri –korolar, cemaatler, ikonostazlar– gibi bir duygu veriyor ve kutular bizim günlük çorbamızı taşıyan araçlar gibi görülüyordu. 1987'de, öldüğü ameliyata gireceği hastaneye giderken son kez ayrıldığı atölyesinde, karşı duvara dayalı duran, buharları tüten bir tas Campbell çorbası vardı. Son yıllarında yaptığı *Son Yemek* varyasyonlarından biri olan ikili İsa'nın bitişiğindedir. Latow'un ona verdiği "fikir" her neyse, bu fikir onun kişisel bir şey olması isteğine uygundu. Onun ticari kültürde hayran olduğu şey, her gün üretilen yiyeceğin birörnekliği ve öngörülebilirliğiydi. Bir kutu Campbell domates çorbası, diğer tüm kutular gibidir. Kim olursanız olun, sizden bir sonraki kişiden daha iyi bir kutu çorba alamazsınız. Wittgenstein, yiyeceği hep aynı şey olursa ne yiyeceğini düşünmeyeceğini söylemişti. Hemen tanınan yiyecek muhafazalarının –Campbell kutularının, Coca-Cola şişelerinin-tekrarlılığı, siyasal eşitliğin bir amblemiydi. İleri resmin biçimsel bir aracı değildi bu sadece.

Warhol'un sergisi 1962 Kasım'ında, artık yeni yerine, Doğu Yetmiş Dördüncü Cadde'deki şık bir müstakil eve taşınmış Stable Galerisi'nde açıldı. Yapıtlarından dördü, bir hafta önce Elli Yedinci Cadde'deki Sidney Janis Galerisi'nde, küratörlüğünü Fransa'da

Nouveau Realiste hareketiyle birlikte anılan Fransız eleştirmen Pierre Restany'nin yaptığı "Yeni Gerçekçiler" adlı bir sergide yer almıştı. Janis sergisi, Pop sanatı Avrupa hareketinin içinde bir özümseme çabası olarak görülebilirdi ve aynı zamanda da Soyut Dışavurumculuk hareketinin sona erdiğinin ilanıydı; çünkü Janis'in galerisinde daha önce bu akımın önde gelen isimlerinden birçoğu sergilenmişti. O galeri mekânının Pop'a ve Yeni Gerçekçilere verilmesi, "çiklet çiğneyen, kuş beyinli suçlu çocuklar"ın değerleri için New York Okulu'nun değerlerine bir ihanet gibi görüldü. Eski ressamların birçoğu bunu protesto ederek çekildi.

Kuşkusuz ki New York'un sanatsal üretimindeki iki dönemin arasına ama daha da ötesi, her ne kadar o zamanlar o kadar belirgin değilse de, sanat tarihinin iki dönemi arasına bir çizgi çekiliyordu. 1960'lar Modernizm'in sonunu ve Pop'un temsil ettiği yepyeni bir çağın başlangıcını çarpıcı bir biçimde gördü. Pop da esas olarak Avrupa değerlerinin bir ifadesi olan *Nouveau Realiste*'lerle kolay kolay tek bir hareket hâline gelemeyecek kadar Amerikan havalıydı. Pop'un güçlü Amerikancılığı, belki de o yılın 26 Ekim'inde Küba füze krizinin bitişiyle bir vurgu kazanmıştı. Pop ressamlarının yücelttiği yaşam biçimlerine karşı tehdidin birdenbire kalkıvermesi, Amerikan ruhunun Campbell çorbaları ve Coca-Cola gibi masum eserlerine bir parıltı katmış olsa gerek. Ben, bir Fullbright öğrencisiyken, sürgün *New Yorker* yazarı Janet Flanner'ın yaptığı bir konuşmada dinleyiciler arasında oturduğumu hatırlıyorum; kadın bize, midenin en vatansever organ olduğunu, çünkü Paris'te bazı yiyeceklere karşı giderilemeyen bir özlemin ağır bastığı anlar olduğunu söylüyordu.

Warhol'un ilk Stable sergisinde, gayet heterojen on sekiz eser vardı: Yüz çorba kutusu, yüz Coca-Cola şişesi ve yüz dolar banknotu denen, seri diye sayılan üç eser grubu, ayrıca da *Red Elvis* (otuz altı Elvis başından oluşan seri hâlinde bir dizi). Marilyn Monroe konulu iki resim vardı ve gerçi bunlardan biri elli tane Marilyn başını içeriyorsa da seri bir resim sayılabilirdi; beysbol oyuncusu Roger Maris'in bir sopayı tekrarlayan bir anı gibi tekrar tekrar savurduğu serigrafi resmi de öyle. Sonra, *Dans Diyagramı** vardı; sol ve sağ ayakların nereye konacağını ve bir dans adımını gerçekleştirirken takip edilecek hareketlerin çizgilerini gösteren

* *Dance Diagram.* (ç.n.)

büyük bir siyah-beyaz tablo ve *Do It Yourself (Çiçekler),* göz alıcı bir "rakamlarla resim" tablosu. Bonwit Teller vitrinindeki türden bir çizgi-roman imajı yoktu; Warhol bu Pop tarzını Roy Lichtenstein'a bırakmıştı. Sonra, Warhol'un *Ölüm ve Felaket* resimlerinin ilki, *127 Die* vardı. Bir eleştirmen bütün bunları tutarlı bir külliyat olarak birleştirmeye kalksa zorlanırdı. Ama bunlar Warhol'un sadece çorba kutusu ressamı olmadığını gösteriyordu.

Dans Diyagramı ve *Do It Yourself (Çiçekler),* Bonwit Teller vitrinindeki noktalardan oluşan, görüntüsü bozuk ilanlar grubundandı; bunları, önemsiz dertlerinden oluşan envanterleri ve onları en azından kendi kafalarında alımsız ve dolayısıyla sevilmeyecek ve yalnız kişiler kılan estetik kusurlarıyla her erkeğin ve her kadının bir tür portresi olarak düşünebiliriz. Dans öğrenme, yalnızlığı yenmenin bir yolu olarak sunuluyor; insan, müzik çalarken bir partnere sarılabilir ve başkasının sıcaklığını hissedebilir. Bir kit alarak resim yapmayı öğrenmek ve bezden bir yüzeyde rakamlarla gösterilen boşlukları boyayla doldurmak, herhangi bir yetenek gerektirmeyen bir 'marifet'te bulunarak kendi kendini geliştirmek için harcanan acıklı bir çabadır. İnsanın kendi hayatıyla ünlülerin hayatı arasındaki kendini aşağılık hissetmesine yol açan uzaklığı vurgulamaktan başka bir işe yaramaz. Fakat ünlüler bile mutlu değildir. Marilyn Monroe, Warhol'un Ferus Galerisi'ndeki sergisi bittiği gün intihar etti. Warhol onun güzel yüzünü, sanki bir azizenin dinsel bir ikonanın altın varağındaki yüzü gibi resmetti. O, Hüzünlerin Azizesi Marilyn'di. Güzelliği bir maskeydi. Warhol'un ticari bir ressam olarak yetenekleri, Marilyn Monroe resimleri yapmaya başladığında çok işine yaradı. Marilyn'in *Niagara* filminin bir tanıtım fotoğrafındaki yüzünün etrafına bir çerçeve çizdi ve ondan bir serigrafi yaptı. Sonuçta, Marilyn'in yüzünü yeniden tekrar tekrar üretebileceği bir maskeye dönüştürdü. Warhol aslında, en gösterişlisi Stable Galerisi'ndeki sergisinde gösterilen *Marilyn Diptik** olan yirmi dört *Marilyn* resmi yaptı.

Marilyn Diptik'in renkleri cafcaflıydı; krom sarısı saçlar, açık yeşil göz farı, bulaşık kırmızı ruj. Yirmi beşer Marilyn'den oluşan iki grup vardı; soldakiler renkli, sağdakiler siyah-beyazdı. Renkliler, düzgün dizilmemiş olmalarına karşın oldukça birörnektir. Siyah-beyazlar bazı varyasyonlar gösterir. Örneğin soldan ikinci

* İki kanatlı tablo. (ç.n.)

sütunda görüntü siyah mürekkeple lekelenmiştir, sanki yıldızın yüzüne bir gölge düşmüş gibi. Sonra yüzler gittikçe soluklaşır ve sonunda, sağ üst köşedeki yüz, biz diptiğin bir ucundan başlayıp ötekine kadar bakarken dünyadan solup gidiyormuş gibi bir duygu verir. Bu, gülümsemesi yüzünden gitmeden Marilyn'in ölümünün grafik bir sunumu gibidir. Marilyn Monroe'nun elli yüzü bu yönden, hepsi de aynı şekilde parlak ve net olan otuz ikili *Campbell Çorba Kutuları* dizisinden çok farklıdır. Orada içsel bir dönüşüm yoktur. *Marilyn Diptik*'te tekrarlama vardır ama dönüşümsel bir tekrarlamadır bu; serigrafi boyasındaki rastgele arızalar olduğu gibi bırakılmıştır; tıpkı John Coltrane'in saksafon solo performanslarındaki kaz sesleri ve ciyaklamalar gibi.

Tek anormal eser *129 Die,* 4 Haziran 1962 tarihli *New York Mirror*'un ön sayfasında yer alan bir jet kazası fotoğrafıydı. Bunu Warhol'a Metropolitan Müzesi'nin çağdaş sanat küratörü Henry Geldzahler getirmiş, "Hayat yeter artık, biraz ölümün zamanı geldi" demişti. Warhol'un tüketimi yücelten biri olmaktan çıkıp, daha derin ve daha ciddi bir şeye dönüşmesini istiyordu. Warhol ertesi yılın çoğunu, *Ölüm ve Felaket* konulu serigrafi resimler yaparak geçirdi: Otomobil kazaları, düşen uçaklar, ırkçı saldırılar, intiharlar, zehirlenmeler... Akşam haberlerinde gördüğümüz ya da bulvar gazetelerinde yazılan ve sonra unutulan facialar; sanki bu feci ölümler başkalarının, hakkında hiçbir şey bilmediğimiz insanların başına gelmiş gibi. Bunlar Marcel Duchamp'ın alaycı mezar yazısı gibiydi: *D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent* –"Zaten, ölen hep başkalarıdır." Facialar, beyzbolda tekrar tekrar isabetli vuruşlar yapmayı düşleyen bir oyuncuyu hatırlatır şekilde, tek bir karenin içinde boyuna tekrarlanır, sanki dehşeti körletmek istermiş gibi. Birden fazla kez ölemezsin –"İlk ölümden sonra bir diğeri yok" şair Dylan Thomas'ın dediği gibi– ama Warhol aslında gerçekten iki kez öldü. Fakat tekrar tekrar aynı ölümde ölen insanları göstermenin amacı nedir? Warhol bu resimlerinde –sanki bir duvar kâğıdı yapıyormuş gibi– dekoratör renkleri, lavanta, pembe, turuncu ve nane yeşili kullandı. Bazen bir facia resmiyle, aynı ve tek renkli boş bir tuvali eşleştiriyordu. Tek başına duran faciadan daha etkileyici bir eser oluyordu. Ama facialar ve mahvolmalar dünyasıyla, boşluk –vukuatlardan arınmış bir dünya, lavanta rengi bir boşluk– arasındaki bir zıtlığı da gösteriyor bu.



Amerika'da ölmek. Andy Warhol, *Marilyn Diptik*, 1962. Tuval üzerine sentetik polimer boya ve serigrafi mürekkebi (205,4 x 144,8 cm). Tate, Londra/Art Resource, NY.



1962'deki Stable sergisi, eleştiriler yönünden ve parasal açıdan muazzam bir başarıysa da Warhol'a kalan ücretler alışılmadık derecede mütevazıydı. Ama bir şekilde Warhol'un kendisi de takma saçı, bozuk gözleri, kötü cildi, sarkık ve biçimsiz adale yapısı, eserlerinin yanında taşındı. Lichtenstein'ı yahut Oldenburg'u ya da Wesselman'ı ya da Rosenquist'i şahsen tanımayanlar, onların birer insan olarak aslında neye benzediğini nereden bilebilirlerdi ki? Fakat Andy, Charlie Chaplin ya da Mickey Mouse kadar tanınır olmuştu. Kamusal bir kişilik hâline geldi. İlk Stable sergisinden sonra Warhol, Pop sanatçısı Andy –şaşırtıcı bir şekilde apaçık eserleriyle ve Amerikalıların içinde yaşadığı dünyayla özdeşleşen bir ikon– oldu. O dünyayı alıp, herkesin anlıyorum diye düşündüğü bir sanata çevirendi. Propagandaların çoğu olumsuzdu; çok fazlaydı ve ne söyledikleri hiç önemli değildi.

Zamanın en iyi eleştirmenlerinden biri, olumsuzlukların dokunmadan bıraktığı şeye tepki gösterdi. Gazete eleştirmenlerinin çoğundan daha kültürlü ve entelektüel Michael Fried, Stable sergisindeki önemli gerçekleri kavramıştı: "Bugün çalışan –ya da kölelik eden– tüm ressamlar arasında, popüler bir ikonograf Andy Warhol, belki de en çok ne istediğini bilen ve görmeye en değer olanı. En güçlü olduğu yerde –ve ben bunu Marilyn Monroe resimleri diye kabul ediyorum– Warhol'da bir ressamlık becerisi, bayağılık konusunda (renklerin seçiminde olduğu gibi) kesin bir içgüdü ve zamanımızın örnek mitlerinden birindeki gerçekten insani ve acıklı şeyi hissetme yeteneği var. Ki benim özellikle etkileyici bulduğum da bu."

Sıradanlığın trajedisi –"güzellik düşüyor yerlere göklerden, prensesler öldü henüz genç ve güzelken"– Paris ve Rönesans zamanındaki Lombardiya gibi 1960'ların New York ve Los Angeles'ı için de geçerlidir. *Marilyn*'in söylediği şeyin karşısında kimse duramaz –ne kadar ucuz, ne kadar boş. Warhol, bize sanata dönüşmüş dünyamızı verirken, bu süreçte bizi ve kendini de dönüştürdü. *Ölüm ve Felaket* resimleri satmasa da Pop'un günleri sayılıysa da çağımız Warhol Çağı hâline geliyordu. Çağlar, sanatına göre tanımlanır. Andy'den önceki sanat, ondan sonra ve onunla gelen sanattan radikal bir şekilde farklıydı.

3
Brillo Kutusu

Andy, Stable Galerisi'ndeki ilk sergisinin başarısından ötürü, Pop hareketindeki diğer ressamların görmediği bir üne kavuştu ve bir sanat hareketinin yanı sıra kültürel bir çılgınlık olan arsızlığa yahut acayipliğe dayalı Pop hareketinden daha uzun ömürlü bir ün oldu bu. Andy'nin üretim kariyeri, diğer türdeşlerinin hepsinden çok farklı bir yön aldı. Onunki, düzenli aralıklarla bir galeride sergilenecek eserler üreten, eleştirileri ve önemli koleksiyonculara satışları hasat eden bir "Atölye Ressamı"nın tipik kariyeri değildi. Andy, 1960'ları "Altmışlar" hâline getiren büyük değişimleri kendisiyle kıyaslanacak önemdeki diğer tüm ressamlardan daha çok sezdi ve yaşadığı çağın biçimlenmesine daha çok katkıda bulundu ve böylece sanatı hem onun zamanının ayrılmaz bir parçası hâline

geldi hem de zamanının ötesine geçti. Onun, bir ressamın sürdüreceği, sanatın yanı sıra müzik, görünüş tarzı, seks, dil, film ve uyuşturucuyu da kapsayan yepyeni bir yaşam türü yarattığı söylenebilir. Ama bunun da ötesinde, sanat kavramının kendisini değiştirdi ve onun yapıtları sanat felsefesinde öylesine derin bir dönüşüme yol açtı ki sanat hakkında ondan henüz birkaç yıl önceki gibi düşünülmesi bile artık olanaksız hâle geldi. Onun, herkesin sanatın özünde var olduğunu düşündüğü şeyi, sanatın genel anlaşılma tarzından çıkararak, sanat tarihinde derin bir kopukluğa yol açtığı söylenebilir. Picasso, söylemek gerekir ki resimde ve heykelde derin ve özgürlükçü tarzlarla bir devrim yarattığı için yirminci yüzyılın ilk yarısının en önemli sanatçısıydı. Warhol da sanatta böyle bir devrim yaptı. Kararları daima şaşırtıcıydı ve bunlar onun eserlerini çok beğenilir kılmadıysa da geriye dönük bir bakışla, çağının ruhuyla tam bir uyum hâlinde oldukları görülür. Bu da çağımızı, onun yapılması caiz şeylerin üzerine damgasını vurmuş olması derecesinde, Warhol Çağı olarak düşünmeyi doğal hâle getiriyor.

Sanatın kavramsal yönden bu şekilde yeniden biçimlenmesi 1964'ün başlarında, daha önce yapılmış şeylere hiç benzemeyen bir grup eserle ve Warhol'un çalışma yerini, tam kullanılır hâlde olmayan bir itfaiye istasyonundan yeni bir yere –Manhattan'ın Doğu Kırk Yedinci Caddesi 231 numaradaki eski bir fabrikaya ki gerçekten de "Fabrika" diye tanınır olan bir yere– taşımasıyla başladı. Bu Fabrika, sanat yapılacak bir yerin çok ötesinde bir şeye dönüştü; altmışlar tarzı kişilerin, altmışlar tarzı bir yaşam sürdürebileceği bir yer hâline geldi. Rabelais'in metinlerinde öne sürülen bir vizyonu kullanırsak, sloganı *Fais ce que tu voudras* –"Ne istersen onu yap"– olan bir çeşit Abbey* de Thélème olup çıktı. Rabelais'in manastırında güzel çiftler cinsel aşk yollarını, nereye götürürse götürsün takip ederdi. Andy'nin Fabrika'sının yolunu bulanlar, tipik bir şekilde güzel kişilerdi; fakat öte yandan her şeyi kaybettiler ki zaten olsa olsa bir zamanlar Warhol'un örnek süperstarı Edie Sedgwick'e bahşedilmiş bir lakabı kullanırsak, "sidik güzelliği"nden başka bir şeyleri yoktu. Birçoğu, Fabrika'nın seks yahut uyuşturucu serbestliği yüzünden mahvoldu. Bunların hepsinin ortasında da kendisi güzellikten tamamen uzak, işkolik kişiliğiyle sanat üre-

* Manastır. (ç n.)

ten, yönü belirleyen ve Fabrika'ya gelen uyumsuzları, yapmak istedikleri şeyi yaparlarken seyredilmeye izin vermelerine karşılık esin kaynağı olarak kullanan Warhol vardı. Bu kişiler, ona yüz yüzeyken Andy diyor, fakat arkasından "Drella" –Dracula'yla Cinderella'nın bir karışımı– diyorlardı ve sonunda bu terim hemen hemen onun Fabrika'daki adı hâline geldi.

Ama başlangıçta Fabrika sadece işle değil, Andy ve birkaç asistanının heykel diye adlandırdıkları ama sanayi ürünlerine benzeyen çeşitli üç boyutlu nesneleri –normalde sadece onları üretmek için tasarlanmış makineler tarafından kullanım amaçlı üretilen, kişisellikten yoksun, mekanik bir şekilde yaratılmış, estetik bir aurası bulunmayan nesneler gibi şeyleri– çok ama mümkün olabilen sayıda yaptıkları, tekrara dayalı, fabrikavari bir çalışmayla tanımlanıyordu. Biz heykeli düşündüğümüz zaman aklımıza güzel ve anlamlı, bir eşi bulunmayan objeler yaratan Michelangelo, Canova, Rodin, Brancusi ya da Noguchi gelir. Warhol'dan önce hiç kimsenin aklına heykel diye tüketim mallarının nakliye kolisi olarak kullanılan karton kutulara benzer bir şey yaratmak gelmemişti. Warhol'un yaptığı sadece bunu üretmek değildi; bunu yaptığı süreçte bir şekilde de seri üretimin parodisini yapıyordu. Onun heykelleri, yiyecek konservelerinin ya da temizlik maddelerinin üretildiği fabrikalardan, tüketicilere satıldığı süpermarket gibi yerlere naklinde kullanılan, normalde oluklu mukavvadan kutulara benziyordu. Üzerinde markalar ve logolar bulunan mukavva kutular, her Amerikalının gündelik yaşamında son derece tanıdığı mallardı; kutular boşaldıktan sonra, logolarıyla bir zamanlar içlerindeki ürünlerin reklamını yapmaya devam ederek, eşya koymak ve taşımak için kullanılan ve daha birçok evsel işlevi bulunan, bizzat ev yaşantısının tanıdık parçaları olan şeylerdi. Ama Warhol, onların gündelikliğinden ziyade, süpermarket depolarında, tasnif edilmiş istifler hâlinde göz alabildiğince dizili duran, açılmamış kolilerin estetiğiyle ilgiliydi. Asistanı Gerard Malanga'nın deyişiyle, "yaptığı işte, normalde bir ambalaj fabrikasının mukavva kutuların üzerine birtakım bilgileri serigrafiyle basması gibi tam anlamıyla mekanik olmak" istiyordu (Malanga, *Archiving Andy Warhol,* 34). Bunun için de bir atölyeden ziyade bir fabrikaya gereksinimi vardı. Çalışma yerinin adı bundan ötürü Fabrika'ydı.

Malanga, bu kutuların nasıl üretildiği ve Andy'nin paradoksal bir şekilde, Fabrika'daki nüfusun bir parçası hâline gelenlerin robottan başka bir şey olmadığı düşünülürken, Fabrika'yı endüstriyel planlara göre örgütlemedeki vizyonu konusunda birincil kaynağımızdır. "Andy, süpermarketlerdeki yiyecek raflarından, bunların yarattığı tekrarlayan ve makineye benzeyen etkisinden büyülenmişti... Bu etkiyi kopyalamak istiyordu ama hemen, mukavva yüzeyinin uygun olmadığını keşfetti" (Malanga, 94). Söz konusu etki, normalde mukavva kutuların hangarlarda ve depolarda istiflenmesiyle sağlandığından, Warhol'un mukavva kutuları hazır nesne gibi görüp de çok daha az bir çabayla ve sadece bunları yapan şirketlerden satın alarak kullanabilecekken mukavvada nasıl bir sorun bulduğunu görmek zordur. Gerçeklik, onun vizyonuyla uyum sağlayacak kadar makinemsi değildi sanki. Aynı şekilde, en önemlisi, çalışmak onun sanat kavramının öylesine bir esasını oluşturuyordu ki sanatı çalışarak üretilmemiş bir şey hâlinde kullanma düşüncesi, onun ilgisini çekemezdi.

Warhol'un sık sık benzetildiği Dadacı Marcel Duchamp 1913-17'de "yarattığı" bir dizi yapıtla, hazır nesne* kavramını sanata sokmuştu. En ünlü hazır nesnesi, bir sıhhi tesisatçıdan aldığı söylenen bir pisuardı; bir sıhhi tesisatçı dükkânının vitrininde gördüğü Mott Demircilik tarafından üretilmiş beyaz bir porselen kap. Üzerine bir imza –kendininki değil, "R. Mutt"; muhtemelen "Mott"a yakın bir sözcük oyunu– ve bir tarih attıktan sonra, bunu Bağımsız Ressamlar Derneği'nin bir jürisi ve bir ödülü olmadığı düşünülen sergisine koymaya kalkışarak bir tarih yazdı. Aslında bu, her sanat eserinin tabii ki konabileceğini,ama problemin bunun sanat olmaması olduğunu savunan sergi komitesi tarafından reddedildi. "Sanat nedir?" sorusu bir anda yepyeni bir biçimde ortaya atılmıştı. I. Dünya Savaşı'ndan kaçıp Zürih'e yerleşen ilk Dadacılar, 1915'te Büyük Savaş'tan sorumlu sınıfları protesto ederek, çoğu kişinin sanatın tek amacının güzellik olduğuna inandığı bir zamanda güzel olan bir sanat yapmayı reddetmeye karar vermişlerdi. Modern sanatın böylesine önemli bir bileşeni hâline gelen anti-estetizmin ilk çatışmasıydı bu. Sanatın güzel olması gerekmiyorsa, sanat olmak için gereken neydi? Benim görüşümce Warhol, sanatın ne olduğu sorusunu bir sonraki aşamaya götürdü. Eğer Modernizm tarihini,

* Ready made. (ç.n.)

sanat alanında farkındalık bilincine sanatın ne olduğu konusunda bir anlayış getirme mücadelesi olarak düşünürsek, o zaman Warhol'un "market kutuları" tüm Modernist eserlerin en önemlilerinden biridir. Aslında, "Sanat nedir?" felsefi sorusunun nasıl yanıtlanacağını göstererek Modernizmi sona erdirmiştir.

1968'de Stockholm'deki Moderna Museet'teki bir sergisinde Warhol, Brillo şirketinden beş yüz mukavva Brillo Kutusu ısmarlayarak bunları bir depo atmosferi yaratmak için kullandı; ama bunlar gerek kendi başlarına, gerekse bir bütün olarak, kesinlikle sanat eseri sayılmadı. 1968'de, market kutuları ve özellikle de *Brillo Kutuları, Campbell Çorba Kutusu* resimleriyle birlikte Warhol'un ikonik eserleriydi; yani onun gerçek bir retrospektif sergisinde market kutularının, ideal olarak da *Brillo Kutuları*'nın bulunması gerekliydi. Aslında Warhol, küratör Pontus Hulten'in eline, özellikle Stockholm gösterisi için imal edilmiş, serginin son toplantısı bittikten sonra Moderna Museet'e bağışlamaya niyetlendiği çok sayıda *Brillo Kutusu*'nun geçmesini sağlamıştı. Bunu 1970'te, Kaliforniya'daki Pasadena Sanat Müzesi'ndeki sergisinde de yaptı. Ama Hulten, esrarengiz nedenlerden ötürü, böyle bir şeye yanaşmadı. Birkaç tane *Brillo Kutusu* vardı belki; ama çoğunlukla, gerçekte sanat eseri olmayan ve aslında değeri bulunmayan mukavva kutulardı. Ama 1990'da, Warhol'un ölümünden sonra, Hulten yaklaşık 120 Brillo kutusu yaptırdı; sonra bunları 1968'de yapılmış gibi belgeledi ve muazzam paralara sattı. Ama bunlar sahteydi. Bunun tersine, Sahiplenmeci Ressam Mike Bidlo da 1990'larda birçok "Brillo Kutusu" yaptı, bunlara kendi imzasını koydu ve *Andy Warhol Değil* adını verdi. Bidlo'nun kutuları, Sahiplenmeci hareketin bir parçası olarak, kendi sorularını ortaya atan sanat eserleriydi ve Warhol'un kutularından daha fazla sahte değildi. Ama burada bu meseleyi ele almak konu dışına çıkmaya neden olacağı için, 1964'ün "Fabrika yapımı" market kutularının hikâyesine döneyim.

Warhol, bizzat Brillo şirketi tarafından kullanılan mukavva kutular –ve başka şirketler tarafından, yine Warhol'un 1964 sergisi için yaratılmış kopya kutular– amaçladığı görsel efekti sağlayamadığından, market kutularının tahtadan yapılması gerektiğine, tahta parçalarını kendilerine verilen tarifnameye uygun hâle getirecek şekilde kesip birleştirmede eğitilmiş ahşap zanaatkârları

tarafından imal edilmesine karar verdi. Zanaatkârlık sanatsal sürecin bir parçası değildi yahut en fazla, ressamın kendi kullandığı boyayı bizzat yapmasının resim sanatının bir parçası olması kadar parçasıydı. Malanga, Doğu On Yedinci Cadde'de bir marangoz dükkânı buldu, çeşitli boylarda yüzlerce tahta kutu siparişi verdi ve bunlar 28 Ocak 1964'te Fabrika'ya teslim edildi. 1960'ların ortalarında, sanatçıların arzuladıkları estetik etkiyi yaratmak için gereken becerilerden yoksun olduklarında zanaatkâr kişilere bel bağlaması yaygın bir pratik hâline geliyordu. Örneğin minimalist heykeltıraş Donald Judd, heykel olarak kullandığı metal kutuların imalatında bir torna atölyesinin hizmetinden yararlandı; çünkü kendisinin tanındığı, kusursuz bir şekilde çatılmış –kendi deyişiyle "spesifik nesneler"i meydana getiren– metal ünitelerin estetik özelliğini oluşturan keskin kenarları ve sivri köşeleri elle yapamıyordu. 1990'larda Jeff Koons, kullandığı parçaları, bizzat yapmak için gereken beceriden yoksun olduğunu bildiğinden, rutin bir şekilde seramik ya da metal zanaatkârlarına gönderiyordu. O bir zanaatkâr değil, sanatçıydı. Sanatçının fikirleri olurdu; bu fikirleri *somutlaştıran* materyal nesneleri, kendisinin yapması gerekmiyordu. Robert Therrien'in heykelleri, yaklaşık bire üç buçuk ölçeğinde imal edilmiş normal ev eşyalarından oluşuyordu: Kocaman tencereler, tavalar, portatif iskemleler, portatif metal briç masaları. Bazı yapıtları, tava ya da tabak yığınlarından oluşuyordu. Bu nesneleri elle yapması mümkün olsa bile, becerisinin boşa harcanması demek olurdu. Bazı sanatçılar –akla özellikle Damien Hirst geliyor– tablolarını, üzerine resim yapılmak üzere başkalarına emanet eder ve böylece, Hirst'ün tablolarının sergisi bazen bir grup sergisi gibidir. Başka bir olanak Duchamp'tan beri –belki de Cage'den beri– sanatsal üretimde yerleşti ve böylece, bir sanatçının bir listeden rastgele bir ressam seçmesi ve onun tablosunu, tarzı yahut içeriği ne olursa olsun, kendisininmiş gibi sergilemesi düşünülebilir bir şey hâline geldi. Her halükârda, eserin gerçekten de onu kendine mal eden sanatçı tarafından yapılmış olması, artık orijinal sanat kavramının bir parçası değil. O yapıtı temsil eden fikri onun düşünmüş olması yeterlidir. Antiparantez, bildiğim kadarıyla başka hiç kimse market kutuları yapma fikrini, mesela çorba kutuları yahut *Ölüm ve Felaket* resimleri yapma fikri gibi kendine mal etmeye kalkmadı. Gerçekleştirilmesinde, ikisi de Warhol'un esteti-

ğinde esas oluşturan tekrarlamanın ve makineyle yapılmışlık etkisinin birleştiği bir fikirdi bu. Ve bunların üretimi, Andy'nin bir makine olmak istediği düşüncesiyle tamamen uyuşuyor. "Her şey tekrar tekrar tıpkı birbirinin aynı olsun istiyorum."

Bir bakıma, bir kar küreği ya da metal bir kaşağı –ya da bir şişelik ya da bir sıhhi tesisat gereci– gibi bir hazır nesneyi seçmekle, bir şeyi imal ettirmek arasında çok büyük bir fark yoktur. Her ikisinde de nesne başkası tarafından üretilmiş ve sanatçı bunu, sanat olduğu gerçeğiyle kendine mal etmiştir. Öte yandan, her şey bir hazır nesne olamaz. Duchamp 1961'de Modern Sanatlar Müzesi'nde yaptığı bir konuşmada diyordu ki: "Bu 'hazır nesneler'in seçimini belirleyen şey, asla estetik beğeni değildir. Bu seçim, görsel tarafsızlıkla birlikte, aynı zamanda, iyi ve kötü tadın da tümüyle yokluğundan... Daha doğrusu, tam bir duyarsızlıktan oluşan bir tepkiye dayanır" (Duchamp, "'Hazır Nesneler' Üzerine", 21). Duchamp'ın demecinde "tat" sözcüğünü kullanması, polemik amacıylaydı. Klasik estetikte tat, özellikle de güzel tat çok önemli bir rol oynardı; zevkle bağlantılıydı. 1950'lerde ve 1960'ların başında, görsel zevk –yani Duchamp'ın "retinal" diyerek alay ettiği şey– resmin meşgul olduğu varsayılan şeydi. Eleştirmen Pierre Cabanne, Duchamp'a, anti-retinal yaklaşımının nereden geldiğini sorunca Duchamp, "Retinale verilen çok aşırı büyük önemden" diye yanıtladı. "Courbet'ten beri, resmin retinaya hitap ettiğine inanıldı. Herkesin hatasıydı bu. Retinal ürperti! Öncesinde resmin başka fonksiyonları vardı: Dinsel, felsefi, ahlaksal olmalıydı... Bizim bütün yüzyılımız tümüyle retinal... Kesinlikle saçma bir şey bu. Değişmesi gerek" (Cabanne, 43).

Warhol bir anlamda Duchamp'ın takipçisiydi. Bir asistanından, Nathan Gluck'tan, evinin yakınındaki süpermarketten mukavva kutular getirmesini istediğinde, Gluck'un şık dizaynlı kutular getirdiğini görünce hayal kırıklığına uğradı. Andy daha sıradan bir şey istemişti. Malanga onun ne istediğini seziyordu: "Seçilen markalar, Brillo'nun iki versiyonu, Heinz Domates Ketçabı, Kellogg Mısır Gevreği ve Mott Elma Suyu'ndan oluşuyordu." (Delmonte Doğranmış Şeftalilerini ve Campbell Domates Suyu'nu hariç bıraktı.) Ama Warhol, Duchamp kadar anti-estetik değildi. Duchamp, resmi gözü hoşnut etme zorunluluğundan kurtarmaya çalışıyordu. O, entelektüel bir resimle ilgiliydi. Warhol'un dürtüleriyse daha

siyasiydi. Andy, sıradan Amerikan yaşamını gerçekten de yüceltti. Amerikalıların hep aynı şeyi yemesi ve tatların önceden tahmin edilebilir bir şekilde hep aynı olması, gerçekten hoşuna gidiyordu. "Bu ülkenin harika tarafı, en zengin tüketicilerin en yoksullarla esasen aynı şeyi satın alması geleneğini Amerika'nın başlatmış olması. TV seyredersin ve Coca-Cola'yı görürsün ve bilirsin ki Başkan kola içiyor, Liz Taylor kola içiyor ve düşünürsün ki sen de kola içebilirsin. Bir kola bir koladır ve ne kadar çok paran olsa da, köşedeki berduşun içtiğinden daha iyi bir kola alamazsın. Bütün kolalar aynıdır ve bütün kolalar iyidir. Bunu Liz Taylor biliyor, Başkan biliyor, berduş biliyor ve sen de biliyorsun" (*Andy Warhol: A Retrospective,* 458).

Andy'nin sanatı bir şekilde, her Amerikalının bildiğinin sanat olarak yüceltilmesidir. Yine de, onun kutularının 1962'de Malvina Reynolds'un yazdığı ve 1963'te folk şarkıcısı Pete Seeger'ın üne kavuşturduğu "Küçük Kutular"* adlı ünlü protest şarkıdan esinlenmediğini kim bilebilir ki? Bu şarkı, sitedeki her birimin tıpkı diğer hepsine benzediği konut projelerinin çoğalması konusunda bir taşlamaydı. Kuşkusuz ki McDonald's, globalizmin kınandığı her yerde vurgulanan, dünyada yiyecek yönünden evrensel aynılığın paradigmasıdır. Ama bildiğimiz gibi, Andy her şeyin aynı olmasından hoşlanıyordu.

Andy, Amerika'nın muhteşem tarafının bu olduğu kanısındaydı. Ve her şeyden önce, Pittsburgh'un kasvetli bir mahallesinde, sefalet içinde büyüdü. Birinde, büyüdüğü ev için "hayatımda bulunduğum en kötü yerdi" demişti (Watson, 5). Kaliforniya'daki Daly City'nin "küçük kutular"ı, onun çocukken Pittsburgh'ta tanıdığı gecekondu semtinin yanında saray gibi kalırdı. Süpermarketlerden alınan sıcak, lezzetli, besleyici yiyecek gündelik bir ziyafetti. Küçükken yaşadığı eziyetli yoksulluğa karşı, resmini yaptığı o rüzgâr kapıları** ve market buzdolapları, sıcaklığın ve doymanın somutlaşmış hâliydi; tıpkı, battaniyelerin ve içyağının Josef Beuys'un simgesel sisteminde soğuğun ve açlığın antidotları olduğu gibi. Kenar mahalle hayatının manevi yoksulluğuna karşı çıkanların küçük kutulara taktığı "Ucuzuyduruk" adı, bu ifadeyi kullananların açlık ve soğuk kurbanlarının uğrunda hayatlarını vereceği temel

* Little Boxes. (ç.n.)

** *Storm door.* Binaların rüzgâra karşı korunaklı çıkış kapısı. (ç.n.)

gereksinimleri gözden kaçırdığını belli ediyordu. "Amerika'ya tapıyorum" demişti birinde Warhol: "Benim *Rüzgâr Kapısı,* 1960, Amerika'nın bugün üzerine kurulduğu haşin kişi dışı ürünlerin bir ifadesidir. Alınıp satılabilen her şeyin, bizi ayakta tutan pratik ama sürekli olmayan simgelerin yansıtılmasıdır" (*Andy Warhol: A Retrospective,* 458). Pop sanat konusunda bir söyleşide de şöyle demişti: "Pop sanatçıları, Broadway'de yürüyen herkesin bir saniyede tanıyıvereceği imajları –çizgi-roman tiplerini, piknik masalarını, erkek pantolonlarını, ünlüleri, duş perdelerini, market buzdolaplarını, kola şişelerini– yani Soyut Dışavurumcuların fark etmemek için çok uğraştığı bütün o modern muhteşem şeyleri yaptılar" (*Andy Warhol: A Retrospective,* 461). Ama Pop sanatçılarından önce kim market kutularından heykel yapmayı düşünürdü ki?

Neyse, kutuların neden mobilyacıların birleştireceği tahtalardan yapılması gerektiğini artık anladığımıza göre, şimdi market kutularının yapılışındaki fabrikavari tarza dönelim. Kutular teslim edilince, Andy ve asistanları "yerleri kahverengi kâğıt rulolarıyla kaplamak ve kutuların her birini uzunlamasına sekiz sıralı bir ızgara biçiminde yerleştirmek için gayretli bir faaliyet"e giriştiler. Aslında Fabrika, bir imalathanede düşünülebilecek bir görüntüye hiç benzemeyecek şekilde dekore ediliyordu. Duvarlar ve tavanlar, kent merkezinde yaşayan Billy Linich adında bir bohem tarafından gümüş folyo ya da gümüş rengi boyayla kaplandı ve Linich, demografik kayıtlarda oradan Gümüş Fabrika, kendisinden de bir tür kâhya yahut sürveyan olarak söz edilmesinde belirleyici bir rol oynayacaktı. Bu arada Linich, Malanga'yla birlikte kutuların orijinal mukavva karton rengine uyması için beyaz ya da kahverengi Liquitex'le boyama işinde çalıştırıldı. Bir şair olan Malanga, önceleri geçici bir atölye olarak kullanılan metruk İtfaiye Aracında Andy'ye serigrafi boyamada yardım etmek üzere tutulmuştu.

Bu arada, orijinal kutular düzlendi ve bir uzman, bunlardan serigrafi şablonları yaptı. Alt boya kuruduktan sonra Warhol'la Malanga, boyanmış kutuların üzerine serigrafi yapmaya başladılar ve sonunda meyve suyu ya da yiyecek konservesi kolileri, yahut en unutulmazı, Brillo sabunlarının kolileri gibi gözün göreceği kopyalar ürettiler. "Fabrika işçileri" kutudan kutuya geçiyor, bir kutu türünün iki tarafını belki bir günde tamamlıyorlardı. Alt tarafları

boş ve işaretsiz bırakılıyordu. Malanga, market kutularının "orijinal ürünlerin resmen üç boyutlu birer fotoğrafı" olduğunu söylüyor ve bu da orijinallerine niçin bu kadar benzediklerini açıklıyordu. Elbette, bazen şablon delikleri tıkanıyor ve boya sıçrıyor yahut akıyordu. Fakat Andy, hiçbir şeyi atmadı. Warhol'a göre, bu "kusurlar" işlemin bir parçasıydı. Yani Fabrika'nın kutuları, kalite kontrol uygulanan gerçek bir fabrikada kabul edilmezdi. Uzaktan bakınca, bir şekilde makineden çıkmış gibi görünüyorlardı. Warhol'a göre, arızalar işlemin bir parçasıydı. Böylece, hiçbir şeyi çıkarıp atmadı. Bu iki nitelik –düzeltilmemiş ama mekanik bir şekilde üretilmişlik– hangi ortamda çalışırsa çalışsın, Warhol estetiğinin bir parçası hâline geldi.

Wittgenstein'ı okuyanlar, market kutularının Gümüş Fabrika'da nasıl yaratıldığını gösteren bu resmin ve Wittgenstein'ın *Philosophical Investigations*'daki "dil oyunu" resmi karşısında, benim gibi şaşkına dönebilirler. "Dil oyunu", az sayıda nesnenin az sayıda sözcükle ilintilendirildiği, son derece basitleştirilmiş bir durumdur.

İşte Wittgenstein'ın tanımladığı dil oyunu: "Dil, inşaatçı A ile yardımcısı B arasında haberleşmeyi sağlamak içindir. A, inşaat taşlarıyla inşaat yapıyor: Bloklar, sütunlar, levhalar ve kirişler var. B'nin taşları vermesi ve bunu A'nın onlara gerek duyduğu bir sırayla yapması gerekiyor. Bunun için, 'blok', 'sütun', 'levha' ve 'kiriş' sözcüklerinden oluşan bir dil kullanıyorlar. A seslenerek bunları söylüyor; B, böyle bir şeyi duyunca getirmesi gereken taşı getiriyor. Bunu tam bir ilkel dil olarak düşünün" (Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations,* Oxford: Blackwell, 1958, I, 2).

Gümüş Fabrika'daki montaj hattında bir sanatçı –Warhol– ve iki asistanı var, Malanga ve Linich. Warhol "kutu" diye sesleniyor ve asistanlarından biri yahut öteki bir kutu getiriyor. Sonra Warhol "şablon" diye sesleniyor, şablon getirilip yerleştiriliyor. Sonra Warhol "silecek" diye sesleniyor, vesaire. Tekrar tekrar emirler ve itaatlerle, oldukça kısa bir zamanda, bir sergi için yeterli sayıda market kutusu yaratılıyor. Bunun biraz kafa karıştırıcı "dil oyunu" kavramına bir ışık getirip getiremeyeceğini kesin bir şekilde söyleyemem ama bu kitabı yazarken ikisinin arasındaki rezonans bana bir rüyada geldi ve bu benzetmeyi iyi de olsa kötü de olsa buraya katma fikrine karşı koyamadım.

Bu bize, market kutularıyla ortaya çıkan büyük felsefi soruyu getiriyor. Fabrika'nın *Brillo Kutuları*, birtakım arızaları olsa da ülkedeki her süpermarketin depolarında görülebilen gerçek kutuların tamamen aynısı gibi görünüyor. Andy'nin, üst üste dizili kendi *Brillo Kutuları*'nın arasında dururken Fred MacDarrah tarafından çekilmiş bir fotoğrafı var; ama 1964'ün en modern sanatından habersiz biri, bunu, açıp boşaltmakla görevli olduğu kutuların arasında duran, soluk benizli bir depo işçisinin fotoğrafı sanabilir. İşin doğrusu, 1964'teki avangart sanattan habersiz hiç kimsenin bu kutuları sanat olarak görmesi mümkün değil. Bu daha da kesin bir şekilde söylenebilir. 1964'ten önce Andy'nin kutularının sanat *olması* mümkün değildi. Büyük sanat tarihçisi Heinrich Wolfflin, her şeyin her zaman olmayacağını söylemişti. Sanat tarihi her zaman yeni olasılıklar yaratır; fakat, örneğin avangart sanatın Empresyonist olduğu 1874'te Brillo Kutusu gibi bir şeyin sanat olması gibi bir olasılığı yaratmazdı. Böyle bir obje o zamanlar var olsaydı ancak belki bir Empresyonistin onun resmini yapması mümkün olabilirdi; fakat o kişi, bir sanat resmi yapıyor olmazdı. Herhangi bir işlevi olan bir objenin resmini yapıyor olurdu ama bu sanat olmazdı. Empresyonistler 1874'te, yaptıkları resimleri sanat olarak kabul ettirmekte yeterince zorlanmışlardı. Çoğu kişi onların tuvallerini boyalı çuval bezinden pek farklı görmüyordu. Fabrika'nın *Brillo Kutuları*'nı sanat olarak görmek için sanatın yakın tarihi hakkında bir şeyler bilmek –örneğin Marcel Duchamp hakkında bir şeyler bilmek– ve bir insanın neden Amerika'daki her depoda rastlanabilecek şeylerin tıpatıp aynısı gibi görünen objelerin yüzlercesini yaptığı konusunda bir anlayışa sahip olması gerekirdi. Andy'nin kutularını, gerçek yaşamdaki emsalleri hiçbir sanatsal statü talepleri olmayan, sadece kullanım amaçlı kolilerken, sanat kılan neydi? "Sanat nedir?" sorusu, Platon zamanından beri felsefenin bir parçası olagelmişti. Fakat Andy, bizi bu soruyu yepyeni bir şekilde yeniden düşünmeye zorladı. Bu antik sorunun yeni biçimi şuydu: Birbirinin tıpatıp aynı görünen iki nesne varsa, bunlardan birinin bir sanat eseri, diğerininse sadece sıradan bir nesne olması nasıl mümkündür? Şöyle bir şey söylenebilir: Andy'nin kutuları tahtadan yapılmıştır, sıradan Brillo Kutularıysa oluklu mukavvadan. Ama sanatla gerçeklik arasındaki fark, tahtayla mukavvanın arasındaki farka bağlı bir şey olamaz



Büyük Amerikan sanatçısı mı, depo işçisi mi; ya da sanat eserleri mi, gerçek nesneler mi? Ünlü *Village Voice* fotoğrafçısı Fred McDarrah, Stable Galerisi'nde Andy'yi ve *Brillo Kutuları*'nı çekmiş. Fred W. McDarrah/Getty Images.

herhâlde! Her şeyden önce, tahtadan yapılmış bir sürü kutu var, örneğin şarap şişesi kutuları. Ya da birisi, Andy'nin kutularının arızalarla dolu olduğunu, oysa ticari Brillo ambalajlarının baskı yönünden kusursuz olduğunu söyleyebilir. Fakat Andy'ninkiler de pekâlâ kusursuz olabilirdi. Bu durumda, sanatla gerçeklik arasındaki fark ortadan kalkmazdı.

Aslında, Brillo Kutuları'nın dizayncısı da bir sanatçıydı; James Harvey adında, yarı zamanlı bir iş olarak ambalaj dizaynı yapan bir Soyut Dışavurumcu ressamdı. Harvey, Andy'nin market kutuları sergisinin açılışına gelip de kendi kutuları hiç para etmezken Stable Galerisi'nin onun dizayn ettiği kutuları yüzlerce dolara sattığını fark edince şaşkına döndü. Ama Harvey, kendi kutularını elbette sanat olarak görmüyordu. Onlar, kabul edilebilir ki ticari bir sanattı. Ve ticari bir sanat olarak mükemmeldiler. Neden herkesin Brillo Kutularını hatırlayıp, mesela Mott elma suyu kutularını hatırlamamasının bir açıklaması olmalı. Andy, *Brillo Kutusu*'nun dizaynından ötürü takdir edilmiyor. Bu takdir, tümüyle Harvey'in. Andy'nin takdir edilmesinin nedeni, gündelik yaşamın tümüyle sıradan bir nesnesinden sanat yaratmasıdır. O, kimsenin sanat olarak görmediği bir şeyi bir heykele dönüştürdü. Aynı şeyi, dizayn yönünden Brillo Kutusu'nun yanında çok daha sıradan kutularla –mesela Kellogg Mısır Gevreği Kutusuyla– da yaptı. Sadece *Brillo Kutusu* değil, market kutularının sekiz çeşitlemesinin her biri birer heykeldir.

Yazar Edmund White diyor ki:

> Andy akla gelebilecek her türlü *sanat* tanımına meydan okudu... Sanat, ressamın elinin izini gösterir: Andy serigrafi kullandı. Sanat eseri tek ve benzersiz bir objedir: Andy çok sayıda çıkardı. Ressam, resim yapar: Andy film yaptı. Sanat, ticariden ve pratikten boşanmıştır. Andy, Campbell Çorba Kutuları ve dolar banknotları üzerinde yoğunlaştı. Resim ancak fotoğrafa zıtlığıyla tanımlanabilir: Andy fotoğraf karelerini yeniden kullandı. Sanat eseri, sanatçının imzaladığı bir şeydir; onun yaratıcı seçiminin amaçladığı şeylerin kanıtıdır: Andy, nasıl olursa olsun her türlü objeye imzasını attı. Sanat, sanatçının kişiliğinin, kendi söylemine uygun bir ifadesidir: Andy kendi yerine, tanıtım turu gibi bir görüntü gönderdi. [*Andy Warhol: A Retrospective*, 441]

Bunu, Andy'nin market kutularına imza *atmadığını* görerek doğrulayabiliriz. Ama White doğru söylüyor: Andy, felsefecilerin

sanat hakkında söylediği neredeyse her şeyi çürüttü. Ve bunun nasıl olduğunu anlamak oldukça kolay: Hem Brillo Kutusu'nda, hem de Andy'nin *Brillo Kutuları*'nda var olan hiçbir şey sanat kavramının bir parçası olamaz; çünkü ikisi birbiriyle tamamen aynı görünür ya da görülebilir. Dolayısıyla, bir şeyi sanat kılan, gözle görülmez bir şey olsa gerektir.

Filozofların sanat eserinin ontolojisi dediği şeye –yani "bir sanat eseri *olmak* nedir; bir sanat eseri olmanın gerekli koşulları nelerdir"e– daha fazla girmeyeceğim. Bunun için, okuru sanat felsefesi hakkında toplu yazılarıma yönlendirmem gerekir. Ama tersine, Andy'nin filozofların ve diğerlerinin sanat dediği şeye karşı her çeşit itirazı, market kutularının yanında *sönük* kalır. Andy, gerçek bir nesneden ve bir sanat eserinden oluşan bir örnek bulduğuna göre, niçin her şeyin sanat eseri bir benzeri olmasın ve sonuçta her şey bir sanat olmasın? Bunun anlamı, en azından, sanat eserlerinin gerçek şeylerden prensip olarak ayırt edilemediği –benim Sanatın Sonu dediğim– yeni bir sanat çağıdır. Eleştirmenler bana sordular, sanatın daha önce anlaşıldığı hâliyle sanat tarihini neden –hazır nesneleriyle Duchamp'ın değil de– Warhol'un bitirdiği kanısındaydım? Pekâlâ, Andy kendi market kutularını fiilen kendi yaptı; oysa Duchamp, prensip olarak, hazır nesnelerini kendi yapmış olamazdı. Fakat o zaman her obje hazır nesne olamaz; çünkü Duchamp hazır neneleri, estetik yönden sıradan objelerle sınırladı. Ama retinal sanata karşı düşmanlığı olmayan biri, bunu niçin yapsın ki? *Brillo Kutuları* hakkında söylenecek bir şey varsa, bu da, onların güzel olduğudur. Eşim ve ben yıllardır bunlardan biriyle yaşıyoruz ama ben hâlâ bunun güzelliğine hayranım. Niçin estetikten yoksun, sıkıcı şeylerle yaşayalım ki? Neden *Brillo Kutuları* gibi güzel nesneler olmasın?

Andy'nin Stable Galerisi'ndeki ikinci –ve son– sergisi, 21 Nisan 1964'te açıldı. Mekân, yerden tavana kadar market kutularıyla doluydu. Yetmiş Dördüncü Cadde'deki cepheye bakan salon artık bilinen, beyaz üzerine kırmızı ve mavi *Brillo Kutusu* heykellerine tahsis edilmişti ve bunlardan yaklaşık yüz tane vardı. Kellogg Mısır Gevreği Kutuları arka galerideydi. Galeri, o zamandan beri müşteri girişi olarak Whitney Müzesi'ne katılmış olan, beyaz taştan, şık ve lüks bir müstakil binanın zemin katındaydı. Giriş bölgesinin siyah-beyaz mermer karolardan bir döşemesi, sağ tarafında zarif

bir merdiven ve parlak pirinçten bir tırabzanı vardı. Büyük bir maun kapıdan geçilerek girilen galerideyse, serginin yapıldığı birkaç hafta süresince bir deponun ambarımsı görüntüsü hâkimdi. Binanın zarif girişiyle Stable Galerisi'nin salonu arasındaki kontrast, uyanık yaşamla düş arasındaki kontrast gibiydi; birdenbire, Madison Bulvarı'nın ve Manhattan'ın Yukarı Doğu Yakası'nın üst sınıf atmosferinden radikal bir şekilde kopuk, kaba bir ambarımsı mekâna geçiliyordu sanki. Sergiye girmek, sürrealist bir deneyim yaşamak gibiydi. Düzenleme Billy Linich tarafından yapılmıştı ve benim hatırladığım kadarıyla, Warhol'un vizyonuna pek uyacak, geometrik yönden düzgün bir yerleştirme değildi, bir keşmekeş hissi veriyordu. İstiflerin arasından geçen bir yolun takip edilmesi gerekiyordu, yani bunun o günlerde sanatla ilgili herkesin görmesi gereken bir sergi olmasına karşın galeri kalabalık değildi; fakat açılış gecesinde kuyruğa girenler binanın dış kapısından dışarıya, caddenin ötesine kadar uzanıyordu. Ama bu daha ziyade, içeride her seferinde ancak bir avuç insana yetecek kadar boşluk kalmasından ötürüydü. *Brillo Kutuları*'yla ilgili eleştirel ve felsefi literatür, çoğunlukla tek tek kutular hakkında konuşmak eğilimindedir; çünkü sanat-gerçeklik kontrastı buradadır. Ayrı bir sanat janrı tanımı olarak *enstalasyon* terimi, ilk kez 1969'da *OED*'de* yer aldı; ama kuşkusuz ki bundan önce de kullanımdaydı. Warhol'un, kutuların tahtadan yapılması kararının, bunların birbiriyle yan yana, düzgün ve dikkatli bir şekilde istiflenmesiyle sağlamak istediği etkiyi düşündürdüğü kuşkusuz; fakat onun ikinci Stable sergisinin tek bir eserden oluştuğunu savunmak zordur. *Brillo Kutusu*'yla ilgili eleştirel ve felsefi literatürün çoğu, kutuları ayrı ayrı yapıtlar olarak görür ve bunun nedeni, onlarla süpermarket kolileri arasındaki ilişkidir. Öte yandan, Andy'nin her bir kutuyu, sanki Brillo kolilerinin portreleriymişler gibi, birer heykel kaidesinin üzerinde ya da hatta şu ya da bu şekilde duvara tutturulmuş ya da raflara dizili hâlde sergileyebileceği de düşünülebilirdi. Ama Warhol, bunlar müzelerde ve sanat galerilerinde bu şekilde sergilense de böyle yapmak istemedi. Andy'nin onları döşemenin üstüne istiflemek ve masif bir duruş sağlamak istediği gerçekten yadsınamaz; belki de Allen Kaprow'un Stable Galerisi'nin az ilerisindeki Martha Jackson Galerisi'nin avlusuna yerleştirdiği eski otomobil

* Oxford Sözlüğü. (ç.n.)

lastiği istiflerinin benzeriydi bu. Kaprow, Louise Nevelson'un 1958'de Nierendorf Galerisi'ndeki büyük sergisini tanımlamak için kullandığı "topluluk" sözcüğüyle kontrast olarak "çevre" sözcüğünü kullandı. Bayan Nevelson, galeriyi tek bir devasa heykel ya da "topluluk" olarak düşünmüştü. "Her şey birbirine uymalı, çaba harcamaksızın akmalı ve ben de buna uymalıyım" diyordu bir *New York Times* muhabirine. Topluluk kavramından, market kutularıyla dolu bir galeriden daha uzak bir şey olamaz!

Sergi, eleştiriler yönünden başarılı olsa da ticari yönden hiç değildi. Elde kalan bir sürü market kutusu vardı. 1965'in başında, Torontolu bir sanat simsarı, kutuların seksen tanesini Kanada'ya ithal etmeye kalkıştı; ancak Kanada gümrüğünde sorunlarla karşılaştı. Bunların heykel olarak gümrüksüz geçmesi gerekirken, gümrük bunları mal olarak gördü ve 4.000 dolar ithalat vergisi istedi. Brancusi'nin ünlü *Bird in Flight* davası gibi bir şeydi bu; ABD gümrüğü onu sanat olarak kabul etmeyerek mutfak gereçleri ve hastane malzemesi sınıfına sokup gümrük vergisi talep edince olay gerçekten mahkemeye gitmişti. (Tesadüf bu ya, 1927'de Brancusi'nin heykelinin üzerinde 240 dolarlık fiyat etiketi varken, Warhol'un kutularına da 250 dolar değer konulmuştu) Bu mesele, Kanada Ulusal Galerisi Müdürü Charles Comfort'a götürüldü ve o da market kutularının fotoğrafları gösterildikten sonra, gümrüğün kararını doğruladı. "Gördüğüm kadarıyla bunlar heykel değil" dedi.

Bu fiyaskonun komik tarafının yanı sıra bir de felsefi tarafı var. 1960'larda ve daha ziyade de *Brillo Kutusu* gibi yapıtların görüntüsünün bir sonucu olarak, düşünürler yukarıda söz edilen soruyla ilgilenmeye başladı: Bir sanat eserini, özellikle de pratik amaçlara göre sıradan bir bakkaliye malzemesine benzeyen *Brillo Kutusu* gibi bir sanat eserini oluşturan şey nedir? Yine genişçe analiz edilmiş bir fikir, Amerikalı düşünür George Dickie tarafından, Kurumsal Sanat Teorisi diye bilinen bir kavram olarak öne sürüldü. Dickie'ye göre, herhangi bir şey (1) insan yapısıysa ve (2) sanat dünyası tarafından "değerlendirilmeye aday" olarak görülüyorsa sanat eseriydi. Charles Comfort olayı ise, sanat dünyasının tek bir kütle olmadığını gösteriyordu. Müze müdürleri, elbette sanat dünyasının birer parçası olarak görülecekti. Belki de sanat dünyası bir seçmen kitlesi gibi düşünülebilirdi; herhangi bir şey, sanat dünyasındakilerin çoğunluğu sanattır diye oy verirse eğer,

sanat olurdu. Kuşkusuz ki, sanatın ne olduğu meselesinde konsensustan öte bir şeyler vardır. Sonuçta, bir şeyin sanat olması için nedenler olmalıdır. Sokrates, muhteşem *Euthyphro* diyaloğunda, bir şeyin eğer Tanrılar onu severse kutsal olacağı tezini inceler. Tanrılar onu kutsal olduğu için mi sever, diye sorar, yoksa onlar sevdiği için mi kutsaldır? Eğer kutsal olduğu için seviyorlarsa, nedenlerinin neler olduğunu bulabiliriz ve dolayısıyla da neyin kutsal olduğu, neyin olmadığı konusunda onlar kadar iyi bir yargıç olabiliriz. Öte yandan, eğer o şey, Tanrılar ondan hoşlandığı için kutsalsa, bizim için önemli olması gereken nedir sorusu doğar. Sanat da böyle bir şey işte. Belgesel film yapımcısı Ric Burns'ün kullandığı bir çekimde, bir kadın gazeteci sanatçıyla röportaj yapıyor. "Andy" diye soruyor, "Kanada hükümet sözcüsü senin sanatının orijinal bir heykel olarak nitelenemeyeceğini söyledi. Sen aynı fikirde misin?" Warhol "Evet" diye yanıtlıyor. "Niçin aynı fikirdesin?", "Evet, çünkü orijinal değil", "Sen sadece, sıradan bir şeyi mi kopyaladın yani?", "Evet". Röportajcı sinirleniyor. "Niye böyle bir şey yapmaya kalktın ki? Niye yeni bir şey yaratmadın?", "Çünkü böyle yapmak daha kolay", "Ee, öyleyse senin kamuoyuna yaptığın bir çeşit şaka değil mi bu?", "Hayır. Yapacak bir şey sağlıyor bana". Andy'nin gözünde güneş gözlüğü var ve tümüyle yapmacık bir tarzda konuşuyor ve bu da bir çeşit kamuflaj olarak kullandığı budalalık havasına mükemmel uyuyor. Castelli'nin yöneticisi Ivan Karp onun yanında durmuş, sırıtıyor. Andy, Stable Galerisi'nden ayrılmıştı. Castelli Galerisi kesinlikle onun için en doğru galeriydi. Leo Castelli, 1960'ların sanatında yeni ve önemli şeyler konusunda büyük bir eksperdi. Andy'nin kahramanları Robert Rauschenberg ve Jasper Johns'u temsil etmişti. Andy'yi, yapıtlarını Lichtenstein'ınkilere çok yakın bulduğu için almadığı yolundaki ilk kararını doğruladı ama şimdi heykele geçtiğinde, onun için bir yer vardı. Bu da, Andy'nin sanatçı olmaya karar verdiği ilk günlerden beri hedeflediği galeriydi. Eleanor Ward market kutuları yüzünden rezil olmuştu ve Andy'yle aralarında para konusunda gerilimler vardı. Market kutuları konusunda kuşkularına ek olarak, *Ölüm ve Felaket* yapıtları için Amerika'da bir pazar göremiyordu. Andy'nin Castelli'deki ilk sergisi, çok iyi satan *Çiçek* resimlerinden oluşuyordu. Bunun fikri Andy'ye, ölüm konusunda yaptıkların yeter –şimdi biraz yaşamın vaktidir– diyen Henry Geldzahler'den

gelmişti yine. *Çiçek* resimleri Paris'te, Ileana Sonnabend'in galerisinde de sergilendi ve o zamanlar bir şair olan Amerikalı eleştirmen Peter Schjeldahl bunları orada gördü. Schjeldahl, Amerikan kültürüne sırtını dönen birçok genç Amerikalının yaptığı gibi, Fransa'ya yazmak için gitmişti. Çiçekleri görünce, kendi sözleriyle, yanlış ülkede olduğunu fark etti ve hemen gerçek sanatın bulunduğu Amerika'ya dönmek için hazırlık yapmaya başladı.

4
Hareketli İmajlar

Andy ve Fabrika'sıyla ilgili olduğunu fark ettiğim birkaç kurgu yapıttan biri –*Who Killed Andrei Warhol?*– 1968 başında Amerika'ya, kaçınılmaz olduğundan emin olduğu bir devrimi gözleyip yazmak için gelen bir Sovyet gazetecisinin tuttuğu günlük biçiminde. O zamanlar Fabrika, Kırk Yedinci Cadde'den Union Meydanı'ndaki, aynı zamanda Amerikan Komünist Partisi'nin de genel merkezinin bulunduğu, bir binaya taşınmıştı. Kafası gülünç bir şekilde karışık günlük yazarı, "Andrey"in sanatı gerçek Sosyalist Gerçekçilik olan proleter bir sanatçı olduğuna inanmıştır. "O tam bir sosyalist gerçekçi" diye yazıyor günlüğüne gazeteci, "ama bu sanat biçimini kapitalist koşullara uyarlamayı başarmış biri. Ve bu süreçte kapitalizmi çökertti" (Motyl, 49). Bu müthiş yanlış yorum, Avrupalı

Marksist eleştirmenlerin solcu gazetelerde Warhol hakkında hiç bıkmadan yazdıklarından pek de farklı değildir. En azından, Warhol'un kapitalist kültürle alay ettiğini savunuyorlardı. Aslında, Sovyet bloğundaki sanatçılar, Pop sanatı son derece özgürleştirici bir şey olarak görüyordu. Muhâlif Sovyet ressamlar Komar ve Melamid'in kendi yapıtlarına verdikleri isimle Zotz Sanat, fabrikalarda ve çiftliklerde kotalarını aşan kahraman işçileri gösteren yüce gönüllü resmî Sovyet resimleriyle alay etme yoluydu. Ama gördüğümüz gibi, Andy'nin sanatı yüceltici ve vatanseverdi. O bir liberal, Demokrat Partili ve birinde bir arkadaşına söylediğine göre Cumhuriyetçi Partili olabilirdi ama böyle bir dönüşüm yapamazdı. Bir keresinde, Başkan Richard Nixon'ı korkunç bir yeşil suratla gösteren bir afiş yapmıştı. Altında "Oyunu McGovern'a –1972'de Nixon'un Demokrat rakibine– ver" yazıyordu. Afişin gelirini Demokrat Parti'ye bağışladı ve o kadar çok sattı ki sonunda Warhol partinin en büyük bağışçısı oldu. Bunun sonucunda birçok kez Vergi Dairesi'nin cezalandırıcı hesap denetimlerine maruz kaldı. Pat Hackett'le, yani kız arkadaşı Friday'le, günlük telefon konuşmalarından oluşan sözde *Günlükler*'inde bu yüzden kadına sürekli makbuz almasını hatırlatır.

Sovyet gazeteci 1964'ün başında Gümüş Fabrika'yı ziyaret etse ve benzerliği fark etseydi, Andy ve yardımcılarının Rambouillet'teki şık ve küçük *Laiterie de la Reine*'de –"Kraliçe'nin Mandırası"nda– sütçü kızlar olarak oyun oynayan Marie Antoinette ve hizmetçileri gibi market kutularını seri bir şekilde üreterek, görünüşte sanki proleter sanayi işçileriymiş gibi yaptıklarını görürdü. Benim bildiğim kadarıyla Warhol, Stable Galerisi'ndeki ikinci sergisinden sonra Gümüş Fabrika'da hiç heykel yapmadı; *Brillo Kutuları*'nın 1970 sürümü gerçekten fabrikasyon ürünlerdi ve inekli duvar kâğıtlarıyla beraber onun Castelli'deki sergilerinin ilkini oluşturan şişirilmiş *Gümüş Bulutlar* da öyleydi. Ve Warhol 1965'te ressamlıktan "emekli" oldu. O zamanlar onun asıl yaratıcı dürtüleri, sinemaya ve televizyona yönelikti. Gümüş Fabrika, bir film stüdyosuna dönüştürülmüştü.

Warhol 1960'ların başında, biraz ilkel olmasına karşın başarılı "yeraltı film" hareketinden büyülenmişti. Kendisinin ilk filmlerinde, yaşamın temel etkinlikleriyle, yemek yemekle, uyumakla, saçlarını kestirmekle, tütün içmekle, içki içmekle ve cinsel eylemlerle

meşgul, sıradan insanları görüntülüyordu. Bazıları bunu, onun resmini yaptığı şeylerin –çorba kutularının, rüzgâr kapılarının, market buzdolaplarının, kolilerin– devamı, yani herkesin her yerde çoğu zaman yaptığı sıradan ve gündelik şeyler gibi görebilirdi. Her şey ilginçti, hiçbir şey başka herhangi bir şeyden daha ilginç değildi. Herkesin bildiği şeylere karşı düpedüz hayranlık, film şeritlerinde ne kadar uzun olursa olsun bir görüntü bırakılmasından daha ilginç hiçbir şeyin olmadığı filmlere bir gerekçe oluşturmaya yeterliydi. Üstelik, Gümüş Fabrika neredeyse daha başından beri bir "sahne" –yani insanların gelip girdiği ve olan bitenin bir parçası olduğu bir yer– hâline gelmişti. Herkese açıklığıyla, zamanının hiçbir sanat atölyesine kesinlikle benzemiyordu. İş sürüp gidiyor ama bundan çok daha fazlası ilerleyip gidiyordu. Market kutuları projesi başladığında Andy'nin sinema faaliyeti çoktandır devam ediyordu ve kuşkusuz ki sinemanın büyüsü, pek yetenekli değilse de cazibeli bir sürü insan için en ilgi çekici şeydi. Andy'nin ilk filmi *Uyku**, o zamanlar erkek flörtü, şair John Giorno'ya bir armağandı. Yani başından beri film yapmak, Warhol için bir aşk eylemiydi.

Sanat tarihçi Leo Steinberg, Picasso'nun, uyuyan bir kadını seyreden, genellikle erkek bir figürün bulunduğu özel bir eser janrı hakkında, gayet ilginç bir deneme yazmıştı. Steinberg bu figürden *uyku seyircileri***, dolayısıyla bir çeşit röntgenci diye söz eder. "Sanatçı daha başından beri, konu kişinin yaşlı olduğunu biliyor olsa gerek" diye yazıyor Steinberg. "Uyuyan perilerin uyanık erkekler tarafından seyredildiği sahneler –özlemle ve bakmakla ilgili sahneler– antik dönemlerde ve yine Rönesans'tan beri tekrarlayan, büyük bir sanat geleneğinin bir parçasıdır" (Steinberg, 95). Bir geyin uyurken başka bir gey sevgili tarafından seyredildiği yeraltı gravürleri var mı yok mu bilmiyorum. Çoğu kişi, özellikle de amfetamin kullananlar mümkün olduğu kadar az uykuyla idare etmeye çalışırken, Giorno uyumaya özen gösteriyordu. Ama Steinberg'in dikkatimizi çektiği geleneğin varlığı, uyku seyirciliğinin eğer aşkla değilse herhâlde seksle bağlantılı bir şey olduğunu düşündürür. Giorno bu filmin yapımıyla ilgili, oldukça açık sözlü bir anı yazmıştı. Andy'yle sevgiliydik, diye açıklıyor her şeyi göze

---

* *Sleep.* (ç.n.)

** *Sleepwatchers.* (ç.n.)

alarak; birbirlerine âşıktılar. Andy, Giorno'yu annesiyle bile tanıştırmıştı! Fakat aralarındaki seks, Giorno'nun Andy'yi fiziksel yönden itici bulması yüzünden sorunluydu. "Çirkinleşmişti, bunu biliyordu ve kimse onurunun kırılması riskine girmek istemez" (Giorno, 132). Kadınlar böyle konularda gey erkekler kadar müşkülpesent değildir; ama Giorno sevecendi ve anlaşılan, estetik engellerin etrafından dolaşmanın yolunu bulmuşlardı. "Andy çok istediği için yaptım bunu. Andy zavallıydı ve ben onu seviyordum" Andy her halükârda bir uyku seyircisiydi. Giorno, bir sarhoşluk uykusundan uyanıp da Andy'yi ona bakarken gördüğünü anlatıyor. Giorno ona, ne yapıyorsun diye sorunca Andy "*Seni uyurken seyrediyordum!*" demiş.

Andy, *Uyku*'yu 1963 Ağustos'unda çekmeye başladı. Bir ay sürdü ve bunun nedeni aslında büyük ölçüde, elindeki biraz ilkel Bolex kamerayı nasıl kullanacağını bilmemesiydi. Yüzlerce, dört dakikalık filmler çekti; ama bunları nasıl düzenleyeceğini pek bilmiyordu. Sonunda, karakteristik bir şekilde, "hepsini kullanayım gitsin" diye karar verdi. Aynı şeyi fotoğraf kabininde çekilen fotoğraflar için de yapardı; aynı yüzü birçok yüz ifadesiyle göstererek, seçim yapma gereksiniminden kaçınıyor ve kişiliğin tümüne hâkim oluyordu sanki. Giorno, *Uyku*'nun 60'lı yıllarda New York'un en kıdemli yeraltı filmcisi Jonas Mekas'a nasıl seyrettirildiğini anlatıyor. Mekas, filmden bir kareyi *Film Culture*'ın kapağına koydu ve "City Hall civarındaki eski, harap bir sinemada" bir dünya prömiyeri düzenledi (Giorno, 142). Dakikada on altı kare hızında, yavaş çekimle gösterilen *Uyku,* beş saat yirmi altı dakika sürer, yani seyredenlerin çoğu, olsa olsa, uyuyan kişinin uykulu bedeninin görüntülerinden oluşan, değişik uzunluklarda klipleri görür.

Minimalist denen bu sessiz filmlerin hiçbirinde, hatta kendisine perde dışında oral seks yapılan, kimliği belirsiz ama çekici bir genç erkeğin yüzünü gösteren 1964 yapımı *Blow Job*'da da görülecek pek bir şey yoktur. Yani filmin adı sahte yahut en azından yanıltıcı bir reklam gibi duruyor. Film çok uzundu ama 1966'da Columbia Üniversitesi'nde Warhol'un rock grubu Velvet Underground'un bir konseriyle birlikte gösterildiğinde kısa sürdü ve neredeyse bir isyana yol açacaktı. Öğrenciler sabırsızlandı ve ortalığı yuhalamalar, ıslıklar ve "He shall never come*" gibi gırgır

* (Adamın) beli hiç gelmeyecek. (ç.n.)

şarkılar doldurdu. "Öğrenciler bizden taraf olur sanmıştık" dedi Gerard Malanga bana. Andy seyirciler arasındaydı ve film gösteriminden sonra birkaç söz söylemeyi planlamış olsa da taşkınlık başlayınca sessizce sıvıştı.

Bu janrın başyapıtı hiç kuşkusuz *Empire* filmiydi; sekiz saatten biraz daha fazla sürüyordu. Filmde minimum olay ve bir tek aktör, yani Empire State Building vardı ve Rockfeller Center'ın bir penceresinden binanın kesintisiz bir görüntüsü hâlinde bir Auricon sinema kamerasıyla pozlandırma sırasına göre birbirine yapıştırılıp eklenen makaralarca film kullanılarak çekildi. Benim görüşümce, neredeyse *Brillo Kutusu* kadar derin bir felsefi başyapıttır. Nedenini açıklayayım. Filozoflar antik çağlardan beri hep kavramların analiziyle ilgilenmiştir ve bu da aslında, belli bir türde tanımlar aramakla meşgul oldukları anlamına gelir. Platon'un yazdığı bazı tartışmalı terimlerin anlamını netleştirmeye çalışan kahramanı Sokrates'in rol aldığı büyük diyaloglar, gerçek, bilgi, güzellik, dostluk ve cesaret gibi su kaldırır terimlerin irdelendiği örneklerdir. Bu araştırmalar hiçbir zaman lügatçilik anlamında değil, daha ziyade yaptığımız ayrımları oluştururken kullandığımız dilin daha iyi kavranması anlamındadır. Sokrates'in diyalogdaki partnerleri, tipik bir şekilde yaşamdaki pozisyonlarını yansıtan tanımlar sunar. *Cumhuriyet*'te, yaşlı bir beyefendi Cephalus, adaleti "gerçeği söylemek ve sözlerini tutmak" diye tanımlar; tıpkı bir işadamının dürüst bir adam sayılmak için yeterli geleceğini düşündüğü şeyler gibi. Bir asker olan oğlu Polymarchus'un kanısınca adalet, "dostlarına yardım etmek ve düşmanlarına zarar vermek"tir. Tanımlar ortaya atılır, istisnalar aranır ve sonra istisnaların ortaya çıktığı tanımlarda boşluklar açılmaya çalışılır. Benim ilgimse, *Brillo Kutusu*'nu benim için böylesine önemli kılan sanat tanımına yönelikti. Bu konuda sınama, onu sanat kılan ve son derece benzer göründükleri hâlde, onda ve ticari nesnede, yani sıradan Brillo kolilerinde ortak bulunan hiçbir şeyle açıklanamayan şeyi görmekti. Başka bir deyişle, ondaki sanat özü nedir diye sorulabilirdi; fakat asıl zorluk, Warhol'un kutusunun gündelik yaşamdaki benzeri sanat değilken neden sanat olduğunu açıklamaktı.

Diyelim ki birisi, "Hareketli resimlerin içerdiği öz nedir?" diye sordu. Bu öz, onlarda imajların bulunması olamaz; çünkü aynı şey, Cindy Sherman'ın isimsiz nefis Film Kareleri gibi hareketsiz fotoğ-

raflarda da var. Birisi, imajlar hareket ediyor, diyebilir; fakat *Empire*'daki imaj hiç hareket etmiyor ki! Biri *Empire*'ı, diğeri *Empire*'dan bir fotoğrafı gösteren iki perde görüntüsü; tıpkı, *Brillo Kutusu*'nun bir Brillo Kutusu'na benzemesi gibi birbirine çok benzer görünüyor! Birinde, Whitney Müzesi'nde bir *Empire* gösterimini seyrederken, bir adamın "Film ne zaman başladı?" diye sorduğunu duydum. Film, on beş dakikadır devam ediyordu! Dikkatli bakılırsa, kabarcıkların ve çiziklerin geçip gittiği görülebilirdi. Yani belki de, "hareketli resim, hareket eden bir resim değil, hareket eden bir film şeridi*dir*" denebilirdi. Warhol, sezgisel bir şekilde, tanımlar ortaya atan ve sınayan Sokrates ya da partnerlerinden biri gibi düşünüyordu. Şeylerin özünün peşindeydi. Burada, bir hareketli resimde, resimdeki hiçbir şeyin hareket etmesi gerekmediğini gösterdi. Gerçekten de, bir şeyin gerçekten hiç kımıldamadan durması, ancak bir hareketli resimde olur. Kimse Empire State Building'in bir fotoğrafına bakıp da, "Niye hareket etmiyor?" diye sormaz.

Dillere destan uzunluğuna karşın, *Empire*'ın çekimine, Fabrika'daki tiplerin çok azı katıldı: Andy, Gerard Malanga, (Andy'ye Empire State Building'in bir portresini yapma fikrini veren) John Palmer, Jonas Mekas ve diğer bir iki kişi. Andy, Bolex'ten çok daha gelişmiş bir alet olan ve dörder dakika değil otuz beşer dakika süren film makaralarının kullanıldığı bir Auricon kamera kiraladı. Anlaşılan, Palmer'in "senaryosu" objektifi bir yandan öbür yana döndürerek yapılan çekimler gerektiriyordu ama bina kadraja girince Andy makaraları değiştirmekten başka bir şey yapılmamasında diretti. Filmin kahramanı kamera değil, binaydı. Filmde, filmin karşılaştıklarından başka bir şey olmayacaktı. "Güneşin battığı ve binanın üzerindeki dış projektörlerin birdenbire yandığı dramatik ilk makarada filmdeki tek aksiyon, ışıkların ara sıra göz kırpmasıdır ve sonunda, sondan bir önceki makarada projektörler tekrar söner." Böyle yazıyor Warhol'un filmsel girişimleri konusunda önde gelen uzman Callie Angell. (Angell, 1994, 126)

Warhol'un yaptığı filmler arasında, 1964'te çekmeye başladığı, Perde Testi denen yaklaşık üç yüz yapıt vardır ve Fabrika'nın demografisini yavaş yavaş değiştiren de bunlardı. Andy, ilginç ya da çekici bulduğu kişileri gelip bir deneme filmine* katılmaya davet etti. Bunların birçoğu Fabrika atmosferini sevimli buldu ve müda-

* *Screen test.* (ç.n.)

vimi oldu; bazıları film ekibine yardım etti hatta aktörlük yaptı ve bunların arasından bazıları da "süperstar" oldu. Ama bu durum, bazı yorumcuların iddia ettiği gibi Andy'nin hikâye anlatamadığı anlamına gelmez. Andy, örneğin 1967 tarihli *Yalnız Kovboylar*'daki* gibi hikâye içeriği kullandığında, filme bir durumla başlar: Viva'nın canlandırdığı bir kadına ait çiftlikteki kovboylarla... Kovboylar birbirlerine birtakım kaba şakalar yapmaktadırlar ve bunların bazılarında cinsel şiddet vardır; birbirlerinin meme uçlarını çimdiklerler ya da gruptan birini sıcak demirle dağlamaya kalkarlar. Bir noktada, gerçekten inandırıcı bir şekilde, Viva'ya toplu hâlde tecavüz ediliyormuş gibi gelen bir şeyler var. Ama sonra, erkekler arasında başlayan bir bağ ve hatta Viva'nın oynadığı karakterin "Ramona" dediği kişiyle kovboylardan biri arasında, boşuna da olsa, bir şefkat gösterme çabasının sergilendiği bir tür aşk sahnesi var. Onların yeşil bir çardakta soyunup çıplak kaldıkları ve Viva'nın pantolon giymeye karşı saçma sapan eleştirisine karşın, Correggio'nun kibarlık düşkünü bir tanrıçası gibi baktığı o sahneyi gerçekten güzel buluyorum. Warhol, filmlerinin 1980'lerde Whitney Müzesi'nde yapılacak festivali hakkında ne düşündüğü sorulduğunda, bu filmlerin daima, seyredilmekten ziyade hakkında konuşulduğunu söyledi. Ama sadece bir örnek verirsek, *Yalnız Kovboylar*'da sergilenen duygular, tipik Hollywood kovboy filmlerinin, işin içinden sıyrılıverdiği basmakalıp insan duygusu sergilemelerinden çok daha insani, çok daha derindir. Bu film, ikincil kaynakların tanımladığı gibi bir gey gırgırından çok ötededir.

Warhol 1965'te, ressam olarak ününün kaynaklandığı yapıtlarının çoğunu yapmıştı; *Campbell Çorba Kutuları, Brillo Kutuları, Do It Yourself (Çiçekler)* resimleri, *Marilyn'ler, Jackie'ler, Elvis'ler, Liz Taylor'lar, Mona Lisa'lar, S&H Yeşil Pullar, Dolar Banknotları, Ölüm ve Felaket*. O yıl, Paris'te Sonnabend Galerisi'nde *Çiçek* resimlerini sergiledikten sonra, resimden "emekli" olduğunu ilan etti. "Resmin ilerisine geçmem gerekeceğini biliyordum" dedi bir söyleşide. "Yeni ve farklı şeyler bulmam gerekeceğini biliyordum." Planı, kendini tümüyle film yapmaya vermekti. Elbette resimler ve baskılar, sırf sinema girişimlerini finanse edecek araçlar olarak da olsa, üretilmeye devam edecekti; ama sinema ve daha sonra video, bu daha geleneksel sanatsal çıkışların görünürlüğünü sınırlı kıl-

* *Lonesome Cowboys*. (ç.n.)

mıştı. Warhol "Artık kimse resimle bir şey gösteremez" dedi, "en azından, sinemada göstereceği gibi gösteremez." Bu iddia, Warhol'un bir sinemacı olarak en dillere destan başarıları düşünülürse kulağa biraz ironik gibi gelebilir: Neredeyse sıfır derece hadiseli, aşırı uzunlukta filmler; resimdeki hiçbir şeyin hareket etmediği hareketli resimler.

Bu benzeri görülmemiş filmler, Warhol'un bir avangart sanatçı olarak dürtülerini güçlendirdi ama bir film yapımcısı olarak tutkularını tümüyle karakterize etmiyordu. Sanat kurumunda, kavramsal denemenin en ucunda yer almaktan memnun değildi. Hollywood'un yakaladığı göz kamaştırıcılığa ve ticari başarıya imreniyordu ve Fabrika'nın üretim organizasyonu yavaş yavaş, sanat galerilerinde sergilenecek imajlar yapmakla, satılacak imajlar yapmak arasındaki farkı yansıtacak şekilde yeniden biçimlendi; hatta bir ara, deneme filmlerini "hareketli portreler" olarak satmayı ve ticari sinema salonlarına dağıtılacak filmler yapmayı bile düşündü. 1966'da Warhol, *Chelsea Kızları*'yla* hatırı sayılır bir başarı kazandığında, Fabrika'nın dönüşümü az ya da çok tamamlanmıştı. Fabrika, bohem kimliğini yitirmeden, en azından bazı seyircilerin seyretmek için para vermeye hazır olduğu filmler üretecek, oldukça verimli bir makine hâline gelmişti.

Warhol kuşkusuz ki bir film yapımcısı olarak algılanmaya başladığından –1964'te *Film Culture* dergisi tarafından kendisine Bağımsız Film Ödülü verilmişti– bir üretici kendisine, neler bulabileceğini görmek için amatör video kamerasını ödünç olarak vermişti. Warhol'un ilk başta bulduğu şey, bir amatör video kamerasının sıradan yaşamda sıradan insanlar tarafından kullanılacağı tarzdan –arkadaşlarını ve aile üyelerini çeşitli aktiviteler sırasında kaydetmekten– çok belirgin bir şekilde farklı değildi. Warhol, Fabrika'nın bir tür evleri hâline geldiği bazı kişileri çekti; Edie Sedgwick, Ondine, Billy Name. Bu ilk videoların amatör film formatında olması ilk filmlerinin avangart ruhuna uygundu; çünkü bunlar sanatta, sanatçının gözünün yahut elinin hiçbir izini bırakmaması anlayışına dahildi. 1960 ortalarının avangart sanatçıları, sapına kadar "her şeyden önce elin unutulmasına dayalı" bir sanat arayan Marcel Duchamp'ın çocuklarıydılar. Warhol'un kafamızdaki bir kamerayı sadece doğrultan, bir tripodun üstüne sabitleyen

* *Chelsea Girls.* (ç.n.)

ve hiçbir müdahalede bulunmadan çalışmaya bırakan imajı bu yalın estetiğin canlı bir amblemidir. Warhol, hatta deneme filmlerinde gördüğümüz gibi kameranın yanından uzaklaşır ve konukişilerini kendi başına, ya yüzmek ya da boğulmak üzere bırakırdı. Warhol'un kendini bir TV sanatçısı olarak geliştirmesinde en yakın arkadaşı Vincent Fremont'un, Warhol'un kameranın sürekli çalışmasını istediğini söylediği aktarılır. Onun ideal videosu, objektifin önünden geçen her şeyi hiçbir ayrım gözetmeden kaydeden bir güvenlik kamerasından çıkan bir film gibiydi sanki. Herkese sıkıcı şeylerden hoşlandığını iddia eden Warhol, zaman zaman da sanatçının dış dünyada olan biten ne varsa bunların kesintisiz bir kaydı için ortadan kaybolduğu, tümüyle mekanik bir sanat arayışında görünüyordu. Bu şekilde sanat yapma tarzı, Warhol gibi sıradan dünyayı aynen olduğu hâliyle büyüleyici bulan birine gayet uygundu. Onun bir roman "yazma" konusundaki tek girişimi –*A: Bir Roman**– mizahı ve esprileri çok olağanüstü bulunan ve saklanmayı hak ediyor görünen Ondine'nin hayatından, kesintisiz olması şart olmayan yirmi dört saatte kaydedilmiş ses teyp bantlarının yazıya dökülmesiydi. Okurda James Joyce'un *Finnegan's Wake*'inden bir sayfa gibi etki yapabilirdi. Ama yaratılmış bir şey değildi. Olaylar kurgulanmış değildi. Metin çekicilikten uzaktı. Bütün "he"lerin ve "ee-ee"lerin korunduğu bir söyleşi gibiydi. Her türlü editörlük girişimi "yazarın" amacının çiğnenmesi demek olurdu. Bu yapıt, Warhol'un umduğu, ticari yönden iddialı televizyon programları yapma amacına pek hizmet etmiyordu. Ondine'yi bir sonraki bölümde anlatacağım.

Warhol 1971'de daha gelişmiş bir video sistemi –bir Sony Portapack– edindi ve *Interview* dergisinin editörü Bob Colacello'ya göre, "TV işine giriyor" olduğunu ilan etti (Colacello, 61). Bu sözler, Warhol'un bunu "filmler için bazı fikirleri denemek amacıyla" kullanmaya niyetlendiği anlamında yorumlandı. Ama Warhol, 1970'ler boyunca videoyu tıpkı daha önceki gibi –Fabrika'nın yörüngesine girenleri konu kişilere ve bir anlamda "yıldız"a dönüştürmede– kullanmaya devam etti. 1971'den 1978'e kadar, *Fabrika Günlükleri***diye adlandırılan bir dizi bant yaptı: Kendilerine Fabrika'da yeni kimlikler arayan bireylerin –Candy Darling ve

---

* *A: A Novel.* (ç.n.)

** *Factory Diaries.* (ç.n.)

Jackie Curtis, Brigid Berlin, Lou Reed, Ultra Violet, Viva adlı travestilerin– ayrıca Fabrika'ya kendi büyülerini getiren birkaç kişiliğin –Mick Jagger'ın, David Bowie'nin, Dennis Hopper'ın, Yves Saint-Laurent'in ve diğerlerinin– yine minimalist tarzda, hiç düzeltilmemiş amatör sinema çekimleri. Callie Angell bunu, "birbiriyle örtüşen ve giderek çoğalan sanat dünyalarından gelen ve giderek artan sayıda ziyaretçinin Warhol'u görmek için uğradığı, çoğu kez filmlerinde göründüğü, olağanüstü bir sosyal sahne" diye niteliyor (Angell, 1994, 128). *Fabrika Günlükleri*'nde de tıpkı ilk filmlerindekine çok benzer bir düzenlenmemişlik ve yönetilmemişlik niteliği vardır. Çeşitli ilginçlik derecesindeki kişiler, yaptıkları hiç özel bir şey yokken filme çekilmişti. "Özel Bir Şey Yok" aslında, Warhol'un ilk televizyon gösterilerinden birine önerdiği bir isimdi.

Televizyon, Warhol'un sanatsal tutkularını giderek daha çok belirliyordu. "Filmlerim" diyordu, "TV'ye yönelik çalışılmıştır. Yeni her şey budur işte. Artık kitap ya da sinema yok, sadece TV." *Fabrika Günlükleri* onun bütün eserlerinin bağlamında pek o kadar yeni gibi görünmüyordu; ama Warhol, Fabrika müdavimlerini ve dışarıdan gelen ünlüleri çekerken, bir güvenlik kamerasıyla sağlanabilecek şeylerden daha geçerli bir televizyon formatı arıyordu. Yapıtları, filmlerinin aslında hiçbir zaman ulaşamadığı bir şeye, ticari TV'lerin profesyonel niteliğine ancak 1980'lerde yaklaşmaya başladı. Warhol'un filmlerinde, en iyi hâlinde bile, 1960'ların avangardına has, giderilmez, doğaçlama bir derbederlik vardır. Ama bu da bir şekilde, Warhol'un televizyonunun ticari televizyona, onun bir sanatçı olarak daha çok bilinen eserlerinin hepsine nazaran daha çok benzediği anlamına gelir. Öyle de olsa, Andy Warhol'un TV'si önemli bir şekilde, o yapıtlarla derinden bir devamlılık gösterir.

Onun 1964 yapımı, monoton devam edip giden filmi *Empire*'ı sonuna kadar izlemeye hazır olanlar ancak onun en sâdık seyircileriydi. *Empire* televizyonda verilseydi, sıradan seyirci televizyon kanalında bir aktarım sorunu var diye düşünürdü. Sıkıcı filmlerden çıkıp gitmek belli bir fiziksel efor gerektirir; ama televizyon sıkıcı geldiğinde kanallar hiçbir efor harcamadan değiştirilebilir. Televizyon seyircisinin sıkıntıdan hoşlanacağına hiç güvenilemez. Ticari yönden başarılı bir televizyon, maymun iştahlı ve durgun-

luğa karşı sıfır toleranslı seyircilerin dikkatini korumak zorundadır. Avangartların tasalarını pek bilmeyen ve umursamayan seyircilerin dikkatini çekmek zorundadır.

Warhol, 1960'ların sonunda kendi imajını kamu bilincine yansıtırken bu gerçeği kısmen kavramıştı. Bugün bile, yüzü ortak kültürdeki herkes tarafından tanınan belki de tek Amerikan sanatçısıdır. Sözleri çok kişi tarafından alıntılanıyor ve çağdaş sanat hakkında pek başka bir şey bilmeyen kişiler, onun yapıtlarını görür görmez tanıyor. 1985'te *Aşk Gemisi* adlı televizyon programında kendisine küçük bir rol verildiğinde herkes bunun "ünlü sanatçı Andy Warhol" olduğunu biliyordu. Sırf ekranda *Andy Warhol*'un olması bile herkes için, onun ne dediğini ya da yaptığını görecek kadar uzun süre kanalda kalma nedeniydi. İnsanların *Empire* gibi filmlerden sıkılacağı neredeyse kesindi. Ama birisinin böyle bir filmi gerçekten yapmış olması hiç de sıkıcı değildi. Bir çorba kutusuna bakmayı ilginç bulacak çok az insan vardı. Ama herkes, estetik yönden bu kadar ümitsiz bir nesnenin resmini sahiden yapan bir ressama hayran kalmıştı. Warhol, kendisinin hayranlık duyulacak bir nesne olduğunu biliyordu. Ama kendisinin etrafında televizyon gösterileri oluşturmaya karar vermesinde herhâlde bir anlık bir içgörü de vardı. İlk video girişimlerinde kendisi, yönetmen olarak aksiyonun dışındaydı. O da gerçekten bir star olarak aksiyonun içine girince, televizyonu ilginç hâle geldi. Geriye kalan sorun, aksiyonlarda, gösterilere eğlence derecesinde bir ilginçlik katabilecek başka nelerin bulunması gerektiğiydi ve yanıtı gayet açıktı: Kendisi kadar etkileyici kişilikler. Yapması gereken tek şey, kendini can sıkıntısı çekmek istemediğinde seyretmek isteyeceği kişilerle çevrelemekti.

Warhol'un bu projeyi ne kadar ciddiye aldığı, Vincent Fremont'tan öğrenilir. Bir noktada *Kavga*'yı* –Brigid Berlin'le Charles Rydell'in birbiriyle tartıştığı bir videoyu– ürettiler. Çiftler arasında kavgalar, bir sitkom janrında standart olaylardır ve anlaşılan, bir sitkomu bu hadiseye indirgemek Warhol'un fikriydi. Daha sonra, kavgayı bir yemekli davetle, ilginç konuklarla birleştirmeye, yani sitkomla talk şovu kaynaştırmaya yeltendi. Sonuç, Bob Colacello'ya göre, "yapılanı geçerli bir şeye dönüştüremeyecek kadar amorf ve amatörce bir şeydi" (Colacello, 145). Warhol, kendisinin ve çalıştığı

* *Fight*. (ç.n.)

kişilerin en başa geri dönmeleri ve profesyonel ölçüde bir televizyon programının nasıl yapılacağını gerçekten öğrenmeleri gerektiğini fark etti. Hatta çok pahalı bir yayın kamerası satın aldı. 1979'da, küçük farklılıklarla 1980'lerdeki televizyon girişimlerini karakterize eden ve 1985-87'deki *Andy Warhol'un On Beş Dakikası*'nda* geliştirdiği formatı buldu. Onun birtakım ünlülere konuk olduğu ve bunların da seyircilerin önünde kendilerine ün kazandıran şeyleri canlandırdığı bir formattı bu. Kendisinin, ünlüler dünyasında bir ünlü olma fantezisini somutlaştırıyordu; moda dünyasında, sanat yıldızları, müzik yıldızları ve güzellik yıldızları dünyasında ve onların parladığı yerlerin dünyasında. Diskolar ve herkesin görmek istediği sıcak sahneler: Mudd Club, Tunnel, Studio 54. Warhol, güzel ve ünlülerin resimleriyle dolu, bize bir sonraki sayfada neler olduğunu görmek için sürekli sayfa çevirten (ve bunu yaparken de reklamlara baktığımız) parlak dergilerdeki heyecan gibi bir şeylerin olduğu şovlar üretti. Bu dünya, Shakespeare'in deyişiyle "özden yoksun bir gösteri"dir ve çeşitli programlardaki, hatırlanmaya değer anlardan oluşan bir antoloji biriktirilebilirse de şöhretin çok kısa ömürlü olduğu ("on beş dakika" sürdüğü), parlaklığın yerini bir sonraki parlak şeye bıraktığı gösterinin birer parçasıdır. Yıldızlar önce göz kamaştırır sonra söner ve böylece seyretmesi büyüleyici ve hatırlaması zor, sonsuz şovlar olabilir. Ama daima var olan Warhol, televizyon programına süreklilik kazandırdı.

Warhol 1987'de öldü ve geride, yaşasaydı Andy Warhol TV prodüksiyonları daha ne kadar devam edebilirdi, gibi bir soru bıraktı. Warhol gibi müthiş orijinaliteye sahip bir sanatçı şöyle dursun, herhangi bir sanatçının bile yaratıcı yörüngesini önceden tahmin etmek daima zordur; fakat onun yapıtlarının arasında, hangi mecrada çalışırsa çalışsın belli bir tutarlılık vardır. Onun konusu, zamanının ortak bilinciydi; görüngübilimcilerin hepimizin içinde yaşadığı dünyayı tanımladığı gibi sıradan yaşam –dünyaydı. Warhol, bu dünyayı paylaşan herkesin, neye bakıyor olduğunun anlatılmasına gerek olmadan zaten bildiği şeyi gösterir. Yıldızlar ortak bilincimizin önemli bir bileşenidir ve bu yüzden o, Marilyn'in, Liz'in, Jackie'nin ve Elvis'in resmini yaptı. Fabrika'ya gelseydiler, tıpkı oraya gelen yıldızları filme çektiği gibi onları da

* *Andy Warhol's Fifteen Minutes.* (ç.n.)

filme çekerdi. Yıldızlar herkesin ilgisini çeker. Böylece, onun televizyonu da yıldızları ve tabii ki kendisini de katarak göstermekten başka bir şey yapmasa bile, ilgi çekici olacaktı. Warhol şahsen, kafayı şöhrete, güzelliğe, partilere, alışverişe ve sekse takmıştı. Kafasının yuvarlanıp gittiği, unutulmayan bir epizot var (resmin gösteremediği şeylerden biri yani). Gövdeden ayrılmış kafa, Warhol'un dünyaya bir veda mesajı olabilecek, "Bütün partilerde iyi eğlenceler!" diyor. Kuşkusuz ki bir TV yapımcısı ve kendi TV programının sunucusu olmak, onun bu tür şeylere daha da büyük oranda erişmesini sağlıyordu. Warhol, herkesin görmek isteyeceği şeyleri içeriden öğrenmişti sanki.

Ama sıradan seyircilerin gerçekten eğlenceli bulabileceği şovlar yapmak için bir sürü teknolojinin hayata geçirilmesi gerekir. Ve bu da Warhol'un televizyonunun varabileceği birtakım iç sınırları düşündürüyor. Warhol'un ilk videolarının ve *Andy Warhol'un On Beş Dakikası*'nın aldığı övgüleri karşılaştırmak ilginçtir. İlk başta sadece Warhol ve Fremont vardı. 1979'da çalışma, profesyonel bir cazibe kazanmaya başlayınca, Don Monroe da sanat direktörü olarak eklendi. *Andy Warhol'un On Beş Dakikası*'nın aldığı övgüler, Warhol, Fremont ve Monroe'nun yanı sıra tüm prodüksiyon ekibineydi; yıldızlar kadar da bir prodüksiyon yöneticisine, bir prodüksiyon koordinatörüne ve prodüksiyon asistanlarından, editörlerinden, grafik sanatçılarından, müzik araştırmacılarından, bestecilerinden oluşan bir gruba yani. Warhol, 1965'te Norelco I kamerasıyla tek başına yapabilecekleri konusunda epey yol almıştı. Onun TV'si, bir MTV zaman diliminde gösterilmesini haklı kılan niteliğe ulaştı. Ama Fabrika'nın prodüksiyon konusunda yeterliliği, muhtemelen bundan ileriye gidemeyecek hatta şovlar sezonunu bile sürdüremeyecek kadar sınırlıydı. Bunun için daha çok para ve belki de çok daha fazla para gerekirdi. Ama bu durum Warhol'u, ticari televizyon yapmak için Faustvari bir pazarlık yaptığında hiç tahmin etmediği bir şeyle karşı karşıya bıraktı: Sanatsal kararlarına, üzerinde bir denetiminin olmadığı başka kişilerin müdahalesiyle.

Colacello'nun kitabı *Kutsal Terör*'de* –Warhol'un, Fabrika'nın bir parçası olan hayatının biyografisinde– ibret verici bir pasaj var. Warhol'la, Saturday Night Live'in yaratıcısı Lorne Michaels için bir

* *Holy Terror*. (ç.n.)

buluşma ayarlanmıştı. Michaels, Warhol'un TV'sinin geleceğinden çok heyecan duyuyordu. Geliştirme kredisi ve Saturday Night Live'da prime-time bir zaman dilimi teklif etti. "Ne istiyorlarsa yapabilirlerdi; adam onları, bazı daha deneysel fikirlerini sorgulayabilecek kanal patronlarından koruyacaktı." Tüm bunlara karşın, Warhol tek bir söz söylemedi ve Vincent Fremont hemen, bu tekliften hiçbir şey çıkmayacağını fark etti. "Andy, paternalizmin hiçbir biçimine tahammül edemiyordu. O pasif görünümünün ardında, denetim onun elinde olmalıydı." Onun "pasif görünümü" bir denetim sağlama yoluydu. Bu bakımdan, Andy Warhol TV Prodüksiyonları esasen bir Fabrika operasyonu olmak zorundaydı. TV ancak Warhol'un gereksinimi olan sanatın bütünlüğüne başka hiç kimseyi karıştırmadığı sürece var olabilirdi. Bu anlamda, TV stüdyosu Fabrika, sanat atölyesi ya da film stüdyosu Fabrika'dan pek farklı değildi. Andy Warhol televizyonunu böylesine benzersizce ve böylesine tümüyle onun kılan şey budur. Ticari televizyonda, otonomluğunu bırakmaksızın gidebildiği kadar ötelere gitti. Onun televizyonu, iki farklı gerekliliğin beklenmedik ürünüdür: Ticari eğlencenin gereklilikleri ve kendisinden başka hiç kimseye karşı sorumlu olmayan, şiddetle bağımsız bir sanatçının gereklilikleri.

5
İlk Ölüm

New York'ta yaşamın hikâyesi, gayrimenkulün hikâyesidir ve dolayısıyla gayrimenkul de aşk gibi sürükleyici bir konudur: İnsanın yaşadığı ya da yaşayabildiği yerin hikâyesi, birlikte yaşadığınız –ya da ne yazık ki artık birlikte yaşayamayacağınız– kişiyle karşılaşmanızın hikâyesi kadar ilginçtir. Tama Janowitz'in komik başyapıtı *New York Köleleri*'nin* dayandığı konu budur; romandaki adı "Stash" olan –ve gerçek hayattaki adı Ronnie Cutrone olup, yaklaşık 1965'ten beri Gümüş Fabrika'da bir otlakçıysa da 1972'den 1982'ye kadar Andy Warhol'un stüdyo asistanlığını yapmış– huysuz bir ressamdan oldukça yaşlı, kent merkezinden bir kadının ağzından, birinci şahıs formatında ve alaycı bir dille yazılmıştır.

* *Slaves of New York.* (ç.n.)

Warhol'un sıklıkla, kullanacağı fikirler için etrafındakilere bağımlı olmasından ötürü Cutrone, Andy'nin sanatsal kariyerinin sonraki bölümünde önemli bir rol oynadı. Stash, Cutrone'nin iyi bir portresiyse, "New York kölesi" yani Eleanor'un eserinde yazdıkları da tam kendisine göredir; çünkü hem birlikte yaşadıkları kiralık yerin kontratı adamındır hem de gözü cinsel yönden çekici piliçlerdedir. Eleanor genellikle meteliksizdir –kadının "yaratıcılığı" East Village kadınları için orijinal şapkalar tasarlamaktan ibarettir– ve Stash'ın sadakatsiz gözlerine yaranmaya devam etmezse her an evsiz kalmanın eşiğindedir. Bu hikâyeler, 1970'lerde New York yaşamının gerçek bir aynası olsa da olmasa da her New York'lunun anlayacağı bir metafor oluşturur. Erkek ya da kadın, evli ya da bekâr her New York'lu, kendi kiralık yeri yoksa birlikte yaşadığı veya kira kontratı bulunan kişiye bağımlıdır.

Büro mekânı açıkça daha farklı, daha az yürek burkan türden bir hikâyedir. Ama ticari mekânın "kültürü", sırf mimari gerçeğinden ziyade gayrimenkulü mülk kılan şeye bağımlıdır. Gümüş Fabrika'nın gümüşlenmesi, 1960'ların ortalarında New York'un sanatsal yaşamının ruhunu çok güzel bir şekilde ifade eder ama bunun ömrü Andy Warhol Kuruluşu'nun kira kontratını yapan kişi olarak Andy Warhol'a, Gümüş Fabrika'nın bulunduğu binanın yıkılıp yerine modern bir apartman dikileceğinin ve orayı boşaltması gerektiğinin söylendiği, 1967 sonunda yapacağı bir sonraki hamleyi görmeye yetmedi. Gümüşleme, sakinlerinin gençlik kültürüne, dans ettikleri müziğe, kafayı buldukları ya da bağımlı oldukları uyuşturuculara ve cinsel serbestliklerine ya da tutuculuklarına, hatta Wittgenstein'ın, bir dili düşünmek bir yaşam biçimini düşünmektir, sözünün izinden gidilirse, dillerine bile gayet uygundu. Mekânın "bir bildirisi vardı" ve bu bildiri içten içe, orada üretilen ve karşılığı verilen sanatla, başlıca da yeraltı sinemasıyla ilişkiliydi. Fabrika'nın gümüşe boyanması Billy Linich'in –ya da kullanılan adıyla "Billy Name"in– fikriydi; ilk kez, birisi ona bütün enerjisini yok eden uyuşukluktan kurtarmak için amfetamin verdiğinde kendi dairesini gümüşlemişti. Sonunda Andy, Billy'ye yeni atölyesini gümüşlemesini teklif etti ve söylediği bir söze gümüşlemenin yol açtığı yorumunda bulundu: "Gümüşün tam zamanıydı. Gümüş, gelecekti... Astronotlar gümüş giysiler giydi. Ve

gümüş aynı zamanda geçmişti de –gümüş ekran*– Hollywood aktrisleri gümüş banyosuyla fotoğraflandı." Gümüş, "Silver Surfer"ın** ve Art Deco zamanlarında platin sarışınların rengiydi.

Orada bizzat yaşayan tek kişi Linich'ti; banyolardan birini sahiplenmişti ve aynı zamanda orasını, değişen Gümüş Fabrika'daki yaşamın günlük tarihini kaydetmek için çektiği fotoğrafları banyo etmek için karanlık oda olarak kullanıyordu. Warhol'un iki yardımcısı Billy Linich ve Gerard Malanga'dan, Malanga az da olsa bir maaş alırken Billy Name'e*** sadece harçlık verilmesi çok anlamlıdır. Malanga, fotoğrafik serigrafi işlemiyle ve market kutularının seri üretimiyle özdeşleşmiş bir yetişkin, iş güç sahibi biriydi; Billy Name'deyse ebedi bir yeniyetmenin tutkuları vardı ve orada evi gibi yaşıyor, oranın günlük işlerine yardım ediyor ve kişisel ihtiyaçları için verilen cep harçlığıyla idare ediyordu.

Gümüş Fabrika'yı "kulüp" gibi kullananların çoğu orada yaşamıyordu. Ya kendi evlerinde kalıp Gümüş Fabrika'ya takılıyorlardı ya da paraları vardı ve bağımsız, nezih bir hayat yaşıyorlardı. Ama yaşamlarında Gümüş Fabrika'nın, bohemyanın talep ettiği müthiş serbestliğin baharatı katılmış bir özgürlüğü simgelediğine inanıyorlardı. Bunlar genellikle ünlülerdi. Andy'nin bir arkadaşı, 1965 baharında konuk olarak Judy Garland, Rudolf Nureyev, Tennessee Williams ve Montgomery Clift'in geldiği bir Güzel İnsanlar Partisi verdi. O zamanlar Andy de bir Güzel İnsan, bir yıldız ve gerçekten bir ikondu. Ama Gümüş Fabrika müdavimlerinden hiçbirinde bunun için gereken parıltı pek yoktu. Bunlar belki yıldızlığı umut etmek için gereken yeteneklerden paylarına düşenleri almış ve Gümüş Fabrika'ya farklı insan kaynaklarıyla bağı bulunan Malanga ya da Linich tarafından veya katıldığı gece partilerinde yetenek olabileceğini düşündüğü şeyleri gören, bizzat Andy tarafından getirilmiş genç, güzel görünüşlü kişilerdi.

Billy Name, Ric Burns'ün 2006'da yayınlanan Warhol'la ilgili dört saatlik televizyon yayınına çıkıyor ve neşeli bir kıkırdamayla, Gümüş Fabrika'nın kent merkezindeki varlığından sorumlu kişi olduğunu söylüyordu. New York'a 1950'lerin sonunda gelmişti; ince ve esmer, çekici bir gençti. Kitapçılara ve bazı gey bohem

---

* Sinema. (ç.n.)

** Bilim-kurgu tarzı bir çizgi-roman kahramanı. (ç.n.)

*** William George Linich, profesyonel olarak Billy Name adıyla ünlendi. (y.h.n.)

ortamlara takılıyor, orada dostlar ediniyor ve koruyucular arıyordu. İlk amfetamin kullanıcılardan, birtakım yeteneklere sahip, operadan ve belirgin bir anarşist yaşam tarzından hoşlanan, kaba ve keskin bir espri yeteneği bulunan, serbest ve açık bir seks hayatı yaşayan ve kendini haylazlığa adamış kişilerden oluşan ve Köstebekler denmeye başlanan –yani kendilerine böyle diyen– bir gruba katıldı. Köstebekler'in "Papa"sı, Fabrika'daki adı Ondine olan Bob Olivio'ydu; yaratıcı bir şovmen ve pleybekçiydi; müthiş orijinal ve tuhaf bir kişilikti.

İşte, Mary Woronov'un anı kitabı *Swimming Underground: My Years in the Warhol Factory*'den, Ondine'nin ve Köstebekler'in bir tasviri size:

> Ondine, Kasırga gibiydi; bir lunaparkta olduğumu bildiğim hâlde beni heyecanlandırır ve dehşete düşürürdü. Çıkıp gittiği mekânlar hemen bayatlıyordu ve ben onunla konuştuktan sonra artık normal konuşmaya tahammül edemez oldum. Ona yakın olabileceğim yerlere, en gey barlara, en tuhaf partilere gitmeye başladım. Hiçbir korkum yoktu ve 47'nci Cadde'deki Gümüş Fabrika günlerinde Warhol'un etrafındaki son derece dar çevreyle, Köstebekler'le tanıştırılmam sadece zaman meselesiydi. Köstebekler çünkü sadece geceleri, gözlerinde güneş gözlükleriyle ve yıllardır yeraltında yaşamanın kaçınılmaz sonucu, soluk benizli görünürlerdi; Köstebekler çünkü bu çekirdek çevre dışında kimsenin farkında olmadığı büyük bir deliliğe doğru tünel kazdıkları biliniyordu. Büyük Beyaz Köstebekler'den bazıları, Papa Ondine, satıcı Berbat Rita, cadı Orion ve tabii ki Fabrika'nın koruyucusu Billy Name'di... Drella beni Köstebekler'den uzak durmam için uyardı, ben de onlarla mesafemi korudum ve sonunda bir gece Ronnie beni onlarla birlikte kafa bulmaya çağırdı. Ronnie oldukça yakışıklı, cinsel eğilimi normal gibi görünen ama birisinin onun cana yakın davranışına kanması hâlinde Rezil lakaplı, tam gaz çılgın bir homoseksüeldi. Köstebekler'in beş gündür kentin varoşlarında bir daireye, gerdanlık yapmak üzere tıkıldıklarını söyledi ve benim düşünebildiğim tek şey, herhâlde o güruhu bir hafta boncuk dizmek için içerde tutacak kadar güçlü bir uyuşturucu almış olduklarıydı. Ama Ronnie'yle taksiye binmemin asıl nedeni, Ondine'nin orada olduğunu söylemesiydi. [Woronov, 62-63]

O gece Woronov, o biraz sadist ve gayet açık bir cesarete sahip aktris ve yazar, nihayet Köstebekler'in gerçekliği olan ebedi bir Walpurgisnacht'a* yakalandı. Sonunda partiden ayrılıp evine gitti.

---

* (Alm.) Ortaçağ'da cadıların bayram gecesine verilen ad. (y.h.n.)

"Ama doğru yerde değildim. Değişmiştim. Dıştan bir belirti yoktu ama biliyordum. Artık onlar yoktu, biz vardık. Onların kuralları benim kurallarımdı, delilikleri benim gerçeğimdi ve dünyanın geri kalanına gelince, hiç önemli değildi. Ben bir Köstebek'tim" (Woronov, 72).

Andy, Ondine'nin espri tarzının öylesine bir esiri olmuştu ki yirmi dört saat elinde bir teyple onun peşinde dolaşıyor, bu sürede Ondine'nin söylediği her şeyi kaydetmeye çalışıyordu. En azından, iddia ettiği budur. Metin araştırması yapılarak gerçek tarih belirlenebilir; tıpkı 16 Haziran 1904'ün Bloomsday, yani Joyce'un kahramanı Leopold Bloom tarafından yaşanmış gerçek yirmi dört saat olduğunun bulunabilmesi gibi. Ama Joyce, o kitabı tabii ki o yirmi dört saatte yazmamıştı. Warhol bunun "kötü bir kitap" olmasını istiyordu; sanırım tıpkı, ilk eleştirilere göre, filmlerinin kötü filmler ve resimlerinin kötü resimler olması gibi. Teyplerinin deşifre edilmiş metni kendisine verildiğinde hatalarla ve tutarsızlıklarla doluydu; ama kendi karakterine yakışır şekilde, olduğu gibi yayınlamaya karar verdi ve "Bunlar fantastik" dedi. "Muhteşem bunlar!" Ve bir şekilde de fantastik ve muhteşemdir: Aslında, insanların söyledikleri şeyler teybin kaydedildiği yerdeki gürültüden ayırt edilmiyor ve bunlar bir şekilde metne aktarılıyor. Şöyle: "Takırtı, lıkırtı, çıngırtı, tıkırtı. / Klik, ara, klik, zil. / Çevirme sesi, çevirme sesi"; kitap bununla başlıyor. Ama seslerin adı, seslerin kendi değil; teyp kayıtlarını dinlersek bunları duyabiliriz. Bu kitap kesinlikle avangart edebiyat sayılabilir (kitabın başındaki kocaman "A" belli ki okura *Ulysses*'in tipografik bir tuhaflığını hatırlatmayı amaçlıyor). Ama Warhol'un istediği şeyi yapmıyor yani Ondine'nin espri anlayışından bir şeyler vermiyor bize! *A*'yı, Diderot'nun başyapıtı *Rameau'nun Yeğeni*'ndeki "lui"nin çıkardığı seslerle karşılaştırın, yetenekli olduğunu fakat amcası gibi bir dâhi olmadığını bilir; oysa hiç kimse –ve tabii ki amcası da– yeğenin, Hegel'in *Aklın Fenomenolojisi*'ndeki* bir pasajda kaydettiği acayip dilini ve seslerini taklit edemez:

> Bu konuşma tarzı müzikçinin çıldırmasıdır; "İtalyanca, Fransızca, trajik, komik, envai türden otuz kadar havayı bir araya yığarak birleştirmiş; şimdi, tok bir basla cehennemin dibine indi, sonra, gırtlağını kasıp yük-

* *Phenomenology of Mind*. (ç.n.)

sek bir tiz falsetto çıkararak göklerin kubbesini yırttı kudurmuşçasına ve yatışarak, mağrur bir buyurganlıkla ve dönüşlerde alaycı bir şekilde eğlenerek... Bilgelikle deliliğin fantastik bir karışımı, bir arbede; düşünceler öylesine büyük bir yetenek ve öylesine aşağılık bir şeytanlıkla düzenlenmiş ki doğru da yanlış da olabilir, içlerinde ne kadar tam bir duygusal sapkınlık, ne kadar dört dörtlük bir utanmazlık varsa o kadar da mutlak bir açık sözlülük, içtenlik ve gerçeklikle." [Hegel, 543-54]

A: Bir Roman 1968'e kadar yayınlanmadı. Ama Warhol'un başarısız denemesindeki düşünce bir şekilde, Willem de Kooning'in 1969'daki bir davette, sarhoşken yapıldığı itiraf edilen sert sözlerinin altında yatan şeymiş gibi geliyor insana: "Sen bir sanat katilisin, sen bir güzellik katilisin ve sen kahkahanın katilisin hatta. Senin eserlerine tahammül edemiyorum" (Bockris, 320). *A: Bir Roman*, bir teyp cihazıyla avangart edebiyat yapılamayacağının felsefi bir demonstrasyonu olarak kabul edilse bile, Andy espriyi katletmeyi beceriyordu. Joyce her şeyden önce, *Finnegan's Wake*'in insanlığın kahkahası için yazıldığını söylemişti. Ve Warhol'un çeşitli biyografi yazarlarından Ondine'nin esprileri konusunda epey iyi bir fikir alınabilir. *A: Bir Roman*'ın 190. sayfasında, Ondine'nin iyi bir hikâyeci olduğu hissedilebilir. Fakat o sayfaya kadar okumak bir azaptır. *Chelsea Kızları*'ndaki epizotlardan birinde Ondine, onu süperstar hâline getiren epik bir öfke nöbetindeyken izleniyor.

Bir bedel ödemeden Köstebek olunamaz ve bunun nedeni de en azından uyuşturucuyla yaşayıp, az ya da çok bir bedel ödememenin mümkün olmamasıdır. Kullanan kişilere uyuma ya da yemek yeme gereksinimleri olmadığı hissini veren amfetaminde özellikle çok hızla gerçekleşir bu. Dansçı, güzel Freddy Herko, Köstebekler'in gündeminde bir örnek oluşturuyordu; çünkü sınırlı bir yeteneğe eşlik eden muazzam bir azamete erişmişti. Ondine onu, "mekânla ve zamanla uğraşan ve seyircileriyle uğraşan ve avangart denen o küçük şeyin içindeki her şeyle uğraşan tam bir star" diye tanımlıyor. "Ama Freddy Herko'nun gideceği hiçlikti bu. Herko daha büyük şeylere dalmıştı. Görülmek istiyordu. Fred Herko uçmak istiyordu" (57). Warhol'un *Haircut*'ı gibi bir avangart filmde, ön planda Billy Name birisinin saçını keserken arka planda bir şekilde minimal koreografili bir dans rutini yapmak, öz-imgesi Herko'nunki kadar muazzam biri için yetersiz bir görkemdi. Sonunda

dünya onu soyutladı. Bir arkadaşı onu bir restoran tezgâhının üstünde, kontrolünü yitirmiş hâlde dans ederken görünce evine götürdü. Herko yıkandı, sonra beşinci katın açık bir penceresinden, Mozart'ın Taç Giyme Missası'nı dinleyerek ve dans ederek çıktı: Uçtu sonunda. Sonrasında Andy'nin, keşke Herko'nun ölüm düşüşünü filme çekebilseydim dediği, herkesçe biliniyor. Ama Herko'nun aklı ve ruhu tümüyle boncuk dizmeye, Köstebekler'i tanımlayan meşguliyete dalmıştı. Herkes onun, Gümüş Fabrika'nın değer sistemine göre doğru olanı yaptığını biliyordu.

Köstebekler'in dâhi diye saygı duyduğu kişi, biraz daha ileri yaşta ve bütün Köstebekler gibi manik ama herhâlde bizzat bir Köstebek olamayacak kadar yaşlı Dorothy Podber'di. Kadın, "Ben hayatım boyunca hep kötüydüm" diyordu. "Benim uzmanlığım insanlara pis numaralar çevirmek." Warhol onu bir filme çıkarmak istiyordu. Bunun yerine Podber, 2008'deki ölümüne dek sürecek hayatını taçlandıran başarı hâline gelen bir olayı sahneledi. Bir gün Gümüş Fabrika'ya meşin pantolon ve güneş gözlüğüyle, yanında Büyük Danimarkalısıyla geldi. Warhol bir resim çekiyordu ve onunla konuşamayacak kadar meşguldü. Bu hikâye sık sık anlatılır. Podber, "*Ben* de bazı resimler çekebilir miyim*?" diye sordu ve Warhol, "Elbette" dedi. Kadın belinden gümüş bir tabanca çıkardı ve bir dizi Marilyn Monroe portresinin tam da gözlerinin arasına bir mermi sıktı. Warhol bunları "Vurulmuş Marilyn'ler" diye sergiledi; fakat o günden sonra Dorothy Podber Gümüş Fabrika'da *persona non grata* hâline geldi. Bu epizot, onun hayatının ayrılmaz bir parçası oldu ve ölüm ilanında hatırlanan en önemli şey buydu.

Warhol'a başarısız bir suikastta bulunan Valerie Solanas, bir Köstebek değildi. Onun deliliği başka türdendi. Yeni Fabrika –artık Gümüş Fabrika değildi; çünkü onun parlak dekoru artık geçmişte kalmış bir çağa aitti– Köstebekler'in temsil ettiği türden kişileri elemek niyetindeydi. 1968'de Warhol'un çekirdek yönetim grubu değişmişti. Bu grup, artık Warhol'un sanatını piyasa değerine yakın bir şekilde satan ve Andy'ye filmlerini finanse etmek için kullandığı portre siparişlerini bulan Fred Hughes ve film çekme işini öyle ya da böyle üstlenen ve *My Hustler*'dan başlayarak Warhol'un filmlerini gittikçe daha konulu olmaya doğru yönlen-

* Burada kullanılan "shoot" sözcüğü hem (resim) "çekmek", hem de (resmi silahla) "vurmak" anlamına gelir. (ç.n.)

diren Paul Morrissey'den oluşuyordu. Gerard Malanga gözden düşmüştü, Billy Name ise gittikçe daha marjinal olmuştu ve gümüş artık maddi ve manevi yönden *passé** hâle geldiğinden, yeni Fabrika'da işinin ne olduğu artık belli değildi. Köstebekler'in zamanı büyük ölçüde geçmişti ve Andy, suikast girişiminden sonra bundan ötürü büyük bir pişmanlık duydu: "Şunu fark ettim ki bunun tam zamanıydı; bugüne kadar hiçbirimizin başına korkunç bir şey gelmemişti. Çılgın insanlar beni daima büyülemişti çünkü çok yaratıcıydılar. Hiçbir şeyi normal yapamazlardı. Genellikle asla kimseye zarar vermezler, sadece kendilerini üzerlerdi; ama şimdi yeniden, neyin ne olduğu nerden bileceğim ben?" (Bockris, 306).

Feminist teorisyen ve o zamanlar –3 Haziran 1968'de– NOW'un** New York şubesi başkanı Ti-Grace Atkinson, hiçbir kadının bu kadar deli olmadığına gerçekten inanıyordu. Eğer kadınlar delice davranıyorsa, onun kanısınca, erkeklerin onlara yaptıkları yüzündendi. Suçun liberal açıklamasının, yani "İnsanların suç işlemesine dış, ekonomik koşullar yol açar"ın feminist bir versiyonuydu bu. "Yıllar sonra" dedi Atkinson alaycı bir şekilde, "Valerie Solanas bana bunun yanlış olduğunu öğretti. O kadın gerçekten tam bir deliydi."

Solanas eğitimli bir kadındı. Maryland Üniversitesi'nde psikoloji konusunda uzmanlaşmıştı ve erkeklerin çok önemli bir kromozomları eksik olduğundan, genetik yönden kusurlu olduğu görüşüne varmıştı. Çocukken ona oral seks yaptıran babası tarafından tecavüze uğramıştı yahut uğradığı kanısındaydı. Üniversitedeyken bir çocuğu vardı.

Factory-Made: Warhol and the Sixties'in yazarı Steven Watson, Solanas'ı okul yıllığına kadar izlemiş, kadının beyin gücünün ve gayretinin övüldüğünü görmüştü. Tuhaftır, görüşleri Atkinson'dan farklı değildi: Erkekler kusurludur, kadınlar değil. Solanas, SCUM*** –"Society for Cutting Up Men"in**** kısaltılmışı– adında bir dernek kurmuştu ve ancak kadın üne kavuştuğu zaman okunan bir manifestoda, genetik nedenlerden ötürü, erkekler elimine edilmeden toplumun iyileşemeyeceğini açıklıyordu (Bu, Atkinson'un

---

* (Fr.) Modası geçmiş. (y.h.n.)

** National Organization for Women. (ç.n.)

*** "Pislik" anlamına gelir. (ç.n.)

**** "Erkekleri Doğrama Derneği." (ç n.)

görüşü değildi tabii). Solanas lezbiyendi ve başka kadınlarla seks yaparken poz vererek, zorlukla geçiniyordu.

Warhol'la ilişkisinin hikâyesi sık sık anlatılır. 1967'de Warhol'a telefon etti ve gelip *Up Your Ass* adında, Warhol'a bile çok müstehcen gelen bir film senaryosu teklif etti. Aslında Warhol, onun tuzak kurmaya çalışan bir kadın polis olabileceğini düşündü. Warhol, sonra senaryoyu kaybetmişe benziyor. Solanas ona musallat olup para istedi. Warhol'un karşılığı, çekmekte olduğu filmi *I, a Man*'de oynaması karşılığında para teklif etmek oldu ve kadın aslında berbat da olsa, hatırı sayılır bir zekâyla oynadı. Ama Solanas'ın hoşnutsuzluğu geçmemişti ve umutsuzca kaybolan senaryosunun geri verilmesi talebinde diretti. 3 Haziran'da Warhol'u cezalandırmaya karar vermişti. Onun yeni Fabrika'ya gelmesini bekledi hatta asansörde onunla birlikte çıktı; makyaj yapmış, muflon astarlı kalın bir ceket giymişti ve her iki cebinde birer tabanca vardı. Ceketinin kalınlığı elbette dikkatleri üzerine çekmekten ziyade –ki dikkat çekiyordu tabii– silahları gizlemek içindi. (Londra metrosunun bombalanması sırasında bir şüpheli şahıs, sırf mevsime hiç uygun olmayan kalın bir ceket giydiği için öldürülmüştü!)

Fabrika'da hiç kimse, Valerie'yi korkulacak biri gibi görmüyordu ve bu da Warhol'un, çılgın insanlar genel bir kural olarak başkalarına pek zarar vermez, görüşünü doğruluyor. Mantıklı düşünen herkes için Valerie sadece can sıkıcı biriydi. Ve Valerie hiçbir tehditte, hiçbir uyarıda bulunmadı. Sadece ateş etti; ilk atışta Warhol'u vuramadı, sonra Warhol kendini masasının altına atınca onun gövdesine ateş etti. Valerie, bir süre Londra'da yaşayan sanat profesyoneli Mario Amayo'yu da vurdu ve Fred Hughes'u vurup vurmamakta tereddüt etti. Asansör açıldı ve Hughes, "İşte asansör" dedi. "Git haydi!" Ve Valerie, ardında Fabrika'da bir kaos ve Warhol'un yaşayıp yaşamayacağı konusunda bir belirsizlik bırakarak gitti. O gün akşam saat yedide bir trafik polisine teslim oldu. Andy Warhol'u, hayatını çok aşırı denetim altına aldığı için vurduğunu söyledi.

Duruşmasında Solanas, ona "kadın haklarının ilk öne çıkan savunucusu" diyen, Atkinson gibi yüksek feministler tarafından övüldü. Atkinson güney aristokrasisinden geliyordu ve yüksek çevrelerde nasıl davranılacağını bilen biriydi. Betty Friedan, Atkinson'u başkan seçtirmeyi becerdiğinde NOW'un New York

şubesini emin ellere bıraktığı kanısındaydı. O kadın, zarif davranışlı bir feminist devrimciydi. Ve Friedan *New York Times*'da, şube başkanı olarak konuşan Atkinson'un mahkemede Solanas'ı savunduğunu okuyunca şok geçirdi. Valerie pişman değildi; hatta Warhol'un ona kâğıtları için 20.000 dolar ödemesini talep ediyordu. Hayatının geri kalanını hapishaneye ve akıl hastanelerine girip çıkarak geçirdi ve Warhol'un peşine her zaman tekrar düşebileceğini söyledi.

Warhol aslında ölmüştü –ya da klinik olarak ölüydü– ve sonunda açık kalp masajıyla hayata döndürüldü.

Solanas'ın attığı kurşun bundan büyük zarar veremezdi: Warhol'un sağ tarafından girmiş, akciğerinden geçmiş, sekip gırtlağını, safra kesesini, karaciğerini, dalağını ve bağırsaklarını delmiş, sol tarafında kocaman bir delik bırakmıştı. Yara izlerinin Richard Avedon ve büyük portreci Alice Neel tarafından sunulan ünlü imajları vardır. Valerie'nin sorgulandığı gece Bobby Kennedy suikasta uğradı ve Andy'ye yapılan saldırı arka sayfaya itildi. (Kennedy suikastı, 4 Nisan'da Martin Luther King Jr.'un vurulup öldürülmesiyle birleşince 1968'de dünya, her şey darmadağın oluyor izlenimine kapıldı. Bunların üstüne bir de Nisan ve Mayıs'ta New York ve Paris'teki öğrenci ayaklanmaları gelmişti.)

Warhol, nekahetinin bir kısmını *Yalnız Kovboylar*'ı düzelterek geçirdi. İroniktir, John Schlesinger'ın Akademi Ödüllü *Geceyarısı Kovboyu,* Warhol'un bazı fikirlerini, özellikle de romantikleştirilmiş dolandırıcılar fikrini sahipleniyor ve hatta bir "Warhol Partisi" olarak görülen davette gerçekten Warhol'un bazı karakterleri kullanılarak roller veriliyor ve Viva yeraltı filmcisini oynuyor. Morrissey *Geceyarısı Kovboyu*'nun, içinde bir dolandırıcının bulunduğu bir yeraltı parodisini yaptı ve bunu John Ford'a bir saygı olarak adlandırdı. Samimi bir anda, yeraltı sinemasıyla Hollywood sineması arasında bir diyalog vardı; sonuç olarak, işin içindekiler için manidardı, ama bir işe yaramıyordu ve başlıca nedeni de yeraltı film hareketinin artık modasının geçmiş olmasıydı.

Warhol'un, sarsılmış bir adamın yaşadıklarını yaşamasında pek şaşacak bir şey yok. Valerie Solanas'la sokakta karşılaşma ihtimalinden gerçekten çok korkuyordu. Dokunaklı bir şekilde, hayatında daha önce hiç korkmadığını söyledi; ama şimdi, ölümden dönmüşken, gerçekten yaşıyor olup olmadığından emin değildi.

"İnsanlara merhaba ya da güle güle diyemez oldum sanki. Yaşam bir düş gibi" (Bockris, 311). Artık, hafif bir amfetamin olan iştah azaltıcı Obitrol almasına izin yoktu. Hayatının bu noktasında uyuşturucularını bırakmış olması her şeyi açıklasa da açıklamasa da, suikastın onun sanat yaşamında büyük bir değişiklik yaptığı çoğu kişi tarafından kabul ediliyordu. Meseleyi biraz sürrealistçe söylersek, ölüp dirildikten sonra farklı bir kişiydi. Bu da yanıtlanması mümkün olmayan bir soruyu akla getiriyor; yani Warhol'un sanatında, 1961'le 1968 arasında, hafif düzeyde de olsa kullandığı amfetaminin ne kadar büyük bir rol oynadığını nasıl açıklayabiliriz? O yıllarda çevresindeki birçok kişi amfetamin kullandığına göre, Warhol Çağı Amfetamin Çağı'dır mı diyeceğiz? Warhol çok az kullandı ama çok şey yaptı demenin bir yararı yok; yahut belki de var. Billy Name de bu uyuşturucuyu seyreltik dozda kullanıyordu; peki ona nasıl bir yararı oldu bunun? Amfetamini çıkarınca arada kalan fark, Warhol'un bir dâhi, Billy Name'inse tam bir ahmak olduğudur.

Başka kaç Amerikan sanatçısı, vurulsa gazetelerde manşet olurdu diye sormaya değer. *New York Post,* okurlarına "Andy Warhol Ölümle Boğuşuyor" diye bildirdi; okurlarının kimden söz edildiğini bileceğini ve daha fazla şey öğrenmek için bir gazete satın alacağını varsayıyorlardı. Böyle bir şey Amerika'da başka hiçbir sanatçı için geçerli değildi. *Post*'un okurları, bunun *Campbell Çorba Kutuları* resmini yapan adam olduğunu bilirdi. Resim yapmayı bırakmış olsa da, halkın aklında bir sanatçı olarak kalmıştı. Onun şimdi resim yerine film yapıyor olması, onun film yapan bir ressam olduğu anlamına geliyordu. Sanatçı kavramını genişletip, ürünlerini tek bir mecrayla sınırlandırmayan biri hâline getirmişti. Böyle bir şeyin geçerli olacağı başka bir Amerikalı sanatçı yoktu. Aslında o, bulduğu her mecrayı kullanmada özgür sanatçı kavramını yeniden yarattı. En yaratıcı sanatçılar bile onunkine nazaran alışılagelmiş bir sanatçı hayatı yaşamıştı. Ressamlığın en azından kendi vakasında, artık bitmiş bir aşama olduğunu ama bunun kendisinin bir sanatçı olmaya devam etmemesi anlamına gelmediği görüşünde diretti. Artık resim yapmayıp ressam olmaya devam etmenin yollarını bulmuştu. Ama bu, Leo Castelli'nin onun hakkında dediği gibi, bulunduğu yerde kendini rahat hissettiği anlamına gelmiyordu. Kendini rahat

hissetmenin, onun sandığı gibi sanatçı olmakla bağdaşmadığı anlamına geliyordu sadece.

1970'te, Pasadena Sanat Müzesi küratörü John Coplans'la gezici bir retrospektif sergi düşüncesini tartıştılar. Gezinin izleyeceği yol, 1971 baharında Whitney Sanat Müzesi'nde sonlanacaktı. Warhol manidar bir şekilde, on yıl önce Bonwit vitrininde sergilediği yapıtları kapsayan ve Donna di Salvo'nun "Elle Çizilmiş Pop" diye tanımladığı şeyleri, retrospektifin dışında bıraktı. Bu serginin sadece çorba kutusu ve market kolileri, ikonların portreleri ve facia imajları ve son olarak da *Çiçek* resimleri gibi serilerden oluşmasını istiyordu. Sanki, her şeye rağmen, olmak istediğini söylediği şeydi, yani bir makineydi o; tek tek yapıtlar değil, sadece seriler üreten bir makine. Peki şimdi ne yapacaktı? Warhol, 1960'ların geçtiğini ve yeni girilen on yılın boş bir sayfa olduğunu bir şekilde hissetmişe benziyor. Doğrusu, kimsenin bundan sonra ne geleceğini pek biliyor gibi görünmediğini söylemek gerekir. Ressamlık, çoğu kişinin dediği gibi, bitmişti. 1970'te Cal Arts'da* bir öğrenci olan Eric Fischl, fakültenin sanatın nereye gittiğini ve ne olması gerektiğini söylemek için öğrencilere baktığını hatırlıyor. Örneğin çizim, yerini neyin alacağı konusunda belirgin bir anlayış olmamasına karşın, uygun bulunmuyordu. Fischl, zamanının en ileri sanat okullarından birindeki atmosferi anlatıyor:

> Yaklaşık 1970'ti; eğitim ve kendini geliştirme konusunda çılgın liberal düşüncelerin zirvesi. Kendine ait bir şey yap. Kural yok. Geçmiş yok. Allan Hacklin'in bir araya getirdiği bir çizim sınıfımız vardı. Ben geç kaldım. Sabah dokuzda yahut onda başlıyordu ama ben ancak on birde varabildim. Atölyeye girdim, herkes çıplaktı. Evet! *Herkes* çıplaktı. İnsanların yarısının her yeri boyayla kaplıydı. Yerde, bir rulodan kopardıkları kâğıt parçalarının üzerinde yuvarlanıp duruyorlardı. İki model köşede, sıkıntıdan patlamış hâlde, hiç kımıldamadan oturuyordu. Geri kalan herkes sağa sola bir şeyler fırlatıyordu ve tavana doğru tırmanıyor, boya dolu gerdellerin içine atlıyorlardı. Tam bir hayvanat bahçesiydi. [Kuspit, 33]

Sonuç olarak, Amerika'nın sanat okulları beceri öğretmeyi bırakmıştı. Varsayım, nasıl bir sanatçı olacaklarını bir şekilde belirlemenin öğrencilere bağlı olduğuydu. Düşündükleri şeyin sanat

---

* California Institute of the Arts. (ç.n.)

olduğunu fark etmeleri için gereken şeyleri öğreneceklerdi. Eğitim programının yerini, sanat okulunun "krit"i* almıştı; öğrenciler yaptıkları son eseri bir tür bilinç uyandırma oturumunda savunuyorlardı. Öğrenci, yaptığını bir "krit"te haklı gösterebilirse her şey kabul ediliyordu; her şey. Fakat en azından resim hariç; geçen on yılda, tıpkı Warhol'un 1965'te yaptığı gibi karşı çıkılan ve artık çoğu ressamlığı Soyut Dışavurumcu kültürün yarattığı yoğun bir maçolukla özdeşleştiren kadınlardan oluşan yeni bir sanatçı kuşağının gereksinimlerini karşılamayan resim yani. Jackson Pollock'un dulu Lee Krasner de tabii ki Soyut Dışavurumculuk hareketinin önemli figürlerinden biriydi ve kariyerinin sonunda, duygudaş eleştirmen Anne Wagner'e göre, "Ben bu uygarlığın bir ürünüyüm" demişti, "ve bütün bu uygarlığın ve kültürün maço olduğunu söyleyebilirsin." Bu itirafta bir örtük tasımın mantıksal biçimi var: Bir büyük ve bir de küçük önerme ve ifade edilmemiş bir sonuç, yani, "Ben, kadın olmama karşın, maçoyum." Sanki kendisinin ressam olarak varlığını sürdürmek için maço olması gerekmiş gibi. 1970'lerdeki kadınlar, hiç de bu kanıda değildi. 1980'lerin ortasında, alt başlığı "Kadın Sanatçılar Ana Akıma Giriyor" olan büyük bir kadın sanatçılar sergisinde, ana akımın dişi duyarlılığı diye düşünülen kavrama daha uygun olacak şekilde yeniden yapılandırıldığı gayet açıktı. 1980'lerin ortasında, Barbara Rose'un Krasner'in yapıtlarından yerleştirmeler yaptığı Modern Sanat Müzesi'ndeki sergide, Krasner'in tablolarının onun yaşadığı yerde, yanında bitkiler ve desenli koltuk kılıflarıyla fotoğrafları vardı. Ama MoMa'nın** kendi sergisindeyse tablolar galerinin kaba tünellerindeki küp şeklinde çirkin beyaz boşlukların içindeydi, sanki sergi bir arena ve sanat da resimlerin karşı durması gereken zorlu bir sınama, bir ergenliğe geçiş ritüeliymiş gibi. Resim küratörü William Rubin, resimlerin çerçevelerini bile çıkarmıştı! Gymnasium'daki çıplak güreşçiler gibi buna hiç aldırmamalıydılar. Resime hayatın içinde yer yoktu.

Kadınların sanattaki varlığının artışı, 1970'ler boyunca güçlü bir şekilde sürdü ve sonrasında, o dönemdeki sanatın tek çetrefilli faktörü bu değildi. Ayrıca, çeşitli ırksal ve etnik gruplardan, sanatlarının, sanat dünyasının belirleyici kurumları, en önemlisi de

* "Eleştiri" anlamında. (ç.n.)

** Museum of Modern Art. (ç.n.)

müzeler tarafından tanınması için baskılar vardı. Multikültüralizm, sanat tarihi müfredatını, müzelerin ve galerilerin sergi programlarını kaçınılmaz bir şekilde çeşitlendirdi. Sanat dünyası, bırakın Soyut Dışavurumculuğun yüce bir saltanat sürdüğü 1950'leri, 1960'larda bile pek tahmin edilemeyecek bir şeye dönüşüyordu. Bir mantığı yok değildi ama sanatın ve sanatı değerlendirmenin mantığı gittikçe daha serbest hâle gelirken, her noktada itiraz edilebilir duruma da geldi. 1960'ta, büyük eleştirmen Clement Greenberg "Modernist Resim" başlıklı, önemli bir makale yazdı. Greenberg'in tezi, her sanatın kendi belirleyici mecrasındaki en önemli şeyi sorgulamaya başladığıydı. Greenberg, resmin, giderek özüne daha sadık olmak bakımından, daha saf hâle geldiği kanısındaydı. Ama 1970'lerde bunun tam tersi gerçekleşecekti. Sanatsal üretimde bir tür "kirlenme" hâkim olmaya başladı. Warhol'un bunda çok aşırı derecede ileri gittiği görüldü. Duvar kâğıdını meşru bir sanat ürünü sayan ilk çağdaş sanatçıydı. Onun "Gümüş Bulutlar"ı, şişirilen heykele öncülük etti. Müzik, dans ve filmin birbirine karıştırıldığı ve en yüksek desibele kadar çıktığı "Patlayan Plastik Kaçınılmaz"dan daha heterojen bir şey olamazdı. Resim yapmak, ileri sanatı simgeleyen birine tümüyle geri bir hareket gibi görünmüştü. Yani Warhol tekrar resim yapacak olsaydı da kendisinin inanılmaz derecede heterojen eserler külliyatındakinden bile farklı anlamda bir şey olacaktı bu.

Dili konuşan çoğu kişi, her ne kadar, sanatı düşündüklerinde akıllarına şövale resmi geliyorsa da bu resim janrının Modernist çağın çoğu döneminde avangart üyeler tarafından modası geçmiş olarak görülmesi tuhaftır. "Resim silinip gitti" demişti Marcel Duchamp, arkadaşları Fernand Léger ve Constantin Brancusi'ye, 1911'de Paris'te bir uçak pervanesine hayran hayran baktıkları bir havacılık sergisinde: "Bunun kadar güzel bir şeyin resmini yapabilir misiniz?" Rus Devrimi'nden sonra Sovyet sanatçılar, resmin uygun görülmediği yeni toplumda ne rol oynayacaklarını soruyorlardı. Meksikalı duvar ressamları, halka hitap eden kahramanca mesajlar taşıyan kocaman duvar resimleri varken şövale ressamlığını kınadılar. 1980'lerin başında New York sanat dünyasının önemli düşünürleri, resmin yanı sıra resme özellikle değer veren kurumların, yani güzel sanatlar müzelerinin de ölümünü ilan etti. Fakat o dönemde, Duchamp, Warhol ve Beuys'un bir sürü çıkışının

sonunda, sanatın nasıl bir şey olacağı ya da bir şey olup olmayacağı belli hâle gelince, resmi sanat düşüncesinden dışlamak için bir neden olmadığı yavaş yavaş aşikâr oldu ve bugünün çoğulcu sanat dünyasında resmin Whitney Bienali gibi büyük sergilerden dışlanması, sadece bir küratör kaprisi olarak görülüyor artık. Resim savaşları bitti ve geriye bunların neden tırmandığının sanat tarihi yönünden açıklanması gibi bir sorun kaldı. Warhol, 1970'lerde film yapmaya devam etmesine karşın, 1972'de birdenbire resme dönüverdi; çok sayıda ve çeşitli boyutlarda Başkan Mao portreleri dizisine başladı.

1972 Şubat'ında Mao Zedong, Başkan Nixon'u Çin'e gelmeye teşvik etti ve çoğu kişi bunu Soğuk Savaş'ı yumuşatma yönünde bir adım olarak gördü. Ancak çok katı bir antikomünist diye ünlenmiş biri böyle bir yolculuğu yapmaya cesaret edebilirdi ve Nixon, böylesine müthiş cesaretinden dolayı övüldü. Warhol, dünyanın bu iki tarihsel figürünün de portrelerini yaptı. Nixon, "4. Bölüm"de değinildiği gibi, yeşil bir surat ve sivri dişlerle tasvir edilmiştir, altında da "Oyunu McGovern'a ver" sözü yazılıdır. *Mao* resimlerindeyse tam tersine, iyicil bir yumuşaklık vardır ve son derece tanıdık bir imaja –bilge rolündeki Çin liderinin sözlerindeki alıntılardan oluşan "Küçük Kızıl Kitap"ın kapağında kullanılan Mao'nun yüzünün resmine– dayanır. Warhol bu imajı değiştirmiş, Mao sanki ruj ve göz farı sürmüş gibi, sanki (ima edildiğini düşündüğüm) öfkeli bir kraliçeye benzer bir hâle sokulmuştur. Warhol, Chris Makos'un çektiği fotoğraflarında sıklıkla bir travesti gibi gösteriliyordu ve Victor Bockris'in onun biyografisinde yazdığına göre, laf arasında şaka yollu, kendi çektiği ve Gümüş Fabrika'nın üç büyük travestisinin –Holly Woodlawn, Candy Darling ve Jackie Curtis'in– oynadığı *Women in Revolt* filminde rujun hem erkekler hem de kadınlar için talep edilen haklardan biri olduğunu söylemişti.

Andy'nin travestilik üzerine derin bir görüşü vardı:

> Diğer birçok şeyin yanı sıra, kadın kıyafetli balo kraliçeleri, ideal film yıldızı kadınlığının ayaklı arşivleridir. Tüm yaşamlarını tam bir kız hâline gelmeye çalışarak geçiren erkeklere hayranım çünkü onlar bütün erkek belirtilerinden kurtulup tümüyle dişi belirtilere bürünmek için çok –iki kat daha fazla– uğraşmak zorunda. Bunun kendi kendini engellemek ve kendi kendine zarar vermek olmadığını ve belki de bir erkeğin hayatında

yapabileceği en absürt şey olmadığını söylemiyorum. Söylediğim şey, doğanın sizi yarattığı şeyin tam tersi gibi görünmenin ve her şeyden önce sadece bir fantezi kadınlık olan bir şeyde bir sahte kadın olmanın çok zor bir iş olduğudur. [Warhol ve Hackett, 317-18]

Bu arada, *Mao* portrelerinin, adamı gerçekten ruj sürmüş hâlde göstermeyi mi amaçladığına, yoksa bunun sadece Warhol'un portre yapma tarzının özelliğinden mi kaynaklandığına karar vermek olanaksızdır. Benim anladığım, Warhol'un gerçekten, erkeklerin tıpkı kadınların yaptığı gibi kendilerini doğanın onları yarattığından daha güzel gösterme hakkının olmaması için bir neden göremediği ve kendisinin de dışarı çıktığında makyaj yaparak bu hakkı bizzat savunduğudur.

Warhol, herkes kendi olanaklarına uygun bir *Mao* resmi satın alabilsin diye, ünlü *Çiçekler* resimlerinde olduğu gibi, *Mao* portrelerini de her boyutta ve fiyatta üretti; bunların arasında, beş metreye dört metre boyutunda Tiananmen Meydanı'ndaki bir mitingde güçlü bir görüntü yaratacak kadar etkileyici dört dev *Mao* da vardı. Gazetelerde yazıldığına göre, özel kişilerde kalan bir dev *Mao,* Hong Kong'daki bir müzayedeye gönderildi ve söylentilere göre muhtemelen 120 milyon dolar getirerek, Andy'nin 2007'de 80 milyon doların üzerinde satılan *Yeşil Araba Kazası*'nın* fiyatını geçti. Ama Warhol, *Maolar*'ı küçük ve orta boylarda da yaptı ve hatta üzerinde tekrarlayan *Maolar* bulunan duvar kâğıdı ruloları bile bastı. Başkan'ın yüzü panellerde sadece serigrafiyle basılı değildi; Warhol yüzeye spontan fırça darbeleriyle canlılık kattı ve böylece, elle resmedilmiş Pop görüntüsüne kavuşmuşlardı.

Son dönüşüm hayret vericiydi. Warhol'un yapmayı başardığı şey, zamanın en korkutucu siyasi imajlarından birini zehirsizleştirmekti. Warhol, Başkan Mao'nun yüzünü sahipleninceye kadar, Başkan Mao'nun bir resmini asmak sadece siyasi bir ifadede bulunmak değildi; bu bir inancın deklarasyonunu yapmak anlamına da geliyordu. Amerika'da hiçbir kurum, Çin'in çok güçlü radikal liderinin portresini asmanın yol açacağı yıkıcılık kuşkusunu göze alamazdı. Karl Marx'ın ya da Jozef Stalin'in portresini asmak gibi bir şey olurdu bu. Warhol bu tehlikeli imajı, masum ve dekoratif bir hâle dönüştürmeyi başardı. Herkes, kimseyi kızdırmaktan ya

* *Green Car Crash.* (ç.n.)

da tehlikeli ve devrimci fikirler taşıdığının düşünülmesinden korkmadan bir ya da on *Mao* asabilirdi. Çin'deki Kızıl Muhafızlar'ın taşıdığı fikirlerden heyecana kapılan genç bir öğrencinin, Başkan Mao'nun bir posterini yatak odasına asmak için eve getirdiğinde, annesiyle babasının yeni Warhol'larını –yumuşak bir *Mao* portresini– duvarları yeşil ve mor inek başlı duvar kâğıdıyla kaplı bir oturma odasında, şöminenin üzerinde, Andy'nin çorba kutularından birinin yanında gördüğünü bir düşünün! Andy'nin, Madison Bulvarı'nın bitişiğinde, Altmış Altıncı Cadde'deki kendi müstakil evinde yer alan komodininin üzerinde küçükçe bir *Mao* vardı.

Andy, Fabrika'yı yeniden Malanga'yla birlikte, yüzlerce market kutusu çıkardıkları zamanki gibi seri üretim yapan bir şeye dönüştürerek yaklaşık iki bin *Mao* portresi yaptı. Ama bunların renk çeşitliliğindeki yaratıcılık ve fırça darbelerinin taklit kendiliğindenliği, Andy'nin ünlüleri tasvirlerinde ve ünlülere benzemesini istediği resimlerde imzası hâline gelecek bir portre tarzının hazırlığıydı. Warhol'un kariyerinin film stüdyosu dönemi bittikten sonra, portresi yapılacak potansiyel konu-kişilerin Andy Warhol kuruluşunun duvarları lambrili yemek salonunda yemeğe davet edildiği, Fabrika'nın üçüncü ve son döneminde yıllarca parasal dayanağı hâline gelen Warhol portreciliğinin evrimi konusunda ciddi araştırmalara gerek var. Film kariyeri sona ermişti; çünkü Warhol ve arkadaşları, 1973'te*Frankenstein*'ın şaşırtıcı bir şekilde başarılı olan müstehcen yeniden yapımından hak ettikleri parayı alamadı. Geçenlerde, Warhol'un portre tarzını yine ünlülerin portresini yapan Francesco Clemente'ninkiyle karşılaştırmıştım. Andy Warhol'a sanatçı olarak çok büyük bir hayranlık duymama karşın, onda, Clemente'nin birisinin portresini yapma nedenini oluşturan türden, içsel bir ilginin olabileceğini düşünemiyorum. Andy bir ustaydı ve bir dereceye kadar da mekanik çoğaltımın, aracılık eden bir kayıt cihazı olmadan bir şey yapamaz denebilecek kadar kölesiydi. Bunun tersine, Clemente'yse "Ben asla fotoğraftan portre yapamam" diyordu, "çünkü fotoğraf, kişinin hissettiği şeyler hakkında yeteri kadar bilgi vermez." Warhol'un kamerasını, kendisiyle konu-kişinin arasına özellikle, ilgisini sadece dış yüzeyin çekmesi nedeniyle koyduğu söylenebilir. "Birisinin önünde bir buçuk saat otururşanız" diyordu Clemente, "o kişi yaklaşık yirmi farklı yüz gösterir. Yani delice bir takiptir bu: Hangi yüz? Hangisi

o yüz?" Doğruyu söylemek gerekirse, bence Warhol seçim yapmayıp, "hepsi" derdi. Onun deneme filmleri ve fotomat çekimlerinden oluşan serileri, hep seçim *yapmamak* için mekanik stratejilerdi. Fakat ayakları yere basan bir adam olan Clemente, bir insanda gördüğü şeye ek olarak, onun hakkında bildiklerini de görselleştirmenin yollarını bulur. Bu bildiklerini görsel sapmalara dönüştürerek, konu-kişiyi fotoğrafla gösterilemeyecek şekillerde sunar. Modern sanatta, onun hayret verici *Princess Gloria von Thurn und Taxis*'iyle mukayese edilecek bir portre pek bilmiyorum. Bu muhteşem isimli kadın, boynuna çok agresif bir şekilde dolanmış olağanüstü mücevherlerden oluşan yakasının üzerinden kafa tutarcasına bakar ve hiddetli gözleri, Clemente'nin verdiği bir cilt renginin yeşil ve pembemsi tonlarıyla şiddetlenmiştir. Bu portre, Schiele, Beckmann ve Matisse'nin birbirlerinden bağımsız bir şekilde yaptığı tarz keşiflerinden, hiçbir surette onlara indirgenmeyecek bir düzeyde etkilenmiştir. Clemente, sadece bu resmiyle bile kişilikli ve yetkin bir ressam olarak kabul edilebilir. Prenses Gloria gerçekliğinden yarattığı yüz hatlarının fotoğraf dilinde bir karşılığı yoktur. Warhol'un, konu-kişinin yüzünde belirleyici niteliklerin görüldüğü yerlere koyduğu yarı keyfî renkli biçimlerinin de elbette hiçbir fotoğrafik görüntüde karşılığı yoktur ve bunun başlıca nedeni, konu-kişinin yüzündeki hiçbir gerçek şeyle uyuşmamalarıdır. *Mao* portrelerinin mükemmelliği, bunlarla açıklanabilir. Bunlar bize, bu tiran hakkında Warhol'un içine doğan şeyleri mi söylüyor; örneğin onun saçlarını siyaha boyadığını mı? Ya da daha fotojenik görünmek için ruj sürdüğünü mü?

Bu sorular, Warhol'un zehirsizleştirdiği diğer bir imajda, yani bir dükkâncının kendi vitrinine koymadan önce iki kez düşünmesi gereken komünist orak-çekiç ambleminde pek ortaya atılmaz. Andy, *Orak-Çekiç** resimlerini Ocak 1977'de Leo Castelli galerisinde, daha sonra Paris'te Galerie Daniel Templon'da sergiledi ve bunlar orada satıldı. Orak-çekiç amblemi, Komünist Parti'nin güçlü olduğu Paris'te çok yaygın bir grafitiydi; ama Soğuk Savaş'la ilgili birtakım şeyler aşılanmış, komünizmin Amerikan değerlerini ve bunların temsil ettiği her şeyi yok edeceğine inanmış halkın gözünde kışkırtıcı, tehditkâr ve ürkütücü bir işaret olduğu New York'ta durum böyle değildi. Doğru, sergi Omaha'da değil Soho'day-

* *Hammer and Sickle.* (ç.n.)

dı; ama protesto gösterileri, pencereye atılan tuğlalar falan yoktu. Komünist logosunun bundan on yıl önce gösterilmesi, Richmond, Virginia'da plastik bir haçın ressamın sidiğinin içinde sergilenmesi gibi kışkırtıcı bir hareket olurdu. Fakat o çağda, herhangi bir Soho sergisi gibiydi. Andy, komünist logoyu İtalya'da görmüştü ve kendisi orada solcu bir kahraman gibiydi. 1975'te Ferrara'da siyah ve Hispanik travesti resimlerinden bir diziyi sergilemiş, solcu eleştirmenler bunları "zavallı siyah ve Hispanik çocuklara travesti olarak fahişelik yapmaktan başka seçenek bırakmayan Amerikan kapitalist ruhundaki korkunç ırkçılığı" gösterdiği için övmüşlerdi. *Ladies and Gentlemen* adı verilmiş bu seri, aslında konu-kişilerini travestilik kültürüne uygun bir şekilde romantikleştiriyordu; Warhol, yapıtlara atfedilen siyasi amaçlara pek uymayan, kolaj gibi renk parçaları kullanmıştı. Basın kendisine komünist olup olmadığını sorunca duymamış gibi yaptı ve Bob Colacello'ya, "Ben komünist miyim?" diye sordu. Colacello, "Ee" dedi; Warhol daha geçenlerde Willy Brandt'ın bir portresini yaptı ve Imelda Marcos'tan bir portre siparişi almak için yanıp tutuşuyor ve Andy "Benim cevabım budur" dedi. Warhol, profesyonel bir sanatçı olarak, siyasetin ayağına dolanmasına izin vermedi. Onun aleyhinde, sipariş almak için İran Şahı'nın peşinde koştuğu söyleniyordu; fakat aslında *herkes* Şah'ın parasının peşinde koşuyordu, çünkü adam İran'ı modernleştirme derdindeydi ve bu çabaya yardımcı olsunlar diye ülkesine profesörler çağırıyordu. Ben çağdaş sanat üzerine konferans vermek için Tahran'a davet edildim; fakat Ayetullah'ın geri dönüşü, bunun sonsuza kadar rafa kalkmasına yol açtı. İtalyan kapitalistleri komünistti; Gianni Agnelli Galerie Daniel Templon'dan bir *Orak-Çekiç* bile aldı. Bu arada, Soho'da herkes büyülenmişti: Paulette Goddard bir rozet yaptırmayı bile düşündü; ama bunun üzerinde Andy'nin yaptığı bir resmin bulunması başka bir şey, bunun basbayağı bir orak-çekiç olması başka bir şeydi. Çarpıcı gerçek, bu logonun Amerika'da bugün bile buz gibi bir hava yaratıp öfke uyandıran gamalı haçın tersine, artık ölmüş olmasıdır. Bu tabii ki, orak-çekicin dünyanın başka yerlerinde enerjisini yitirdiği anlamına gelmez. Örneğin Kuzey Kore'de toksinini koruyor. Fakat en azından 1977'de Soho'da, cezalandırılmaksızın sergilenebiliyordu. Sol Steinberg, keşke o resmin bir "siyasi natürmort" olduğunu akıl edebilseydim, demişti. Her halükârda bu, kimsenin Andy'ye bütün

dünyanın tanıdığı, korkulan ve nefret edilen bir işaret hâline gelmiş bir şeyin resmini yapma fikrini vermeyeceği ender bir vaka olduğundan, Andy'nin komünizmin artık endişe duyulacak bir şey olması gerekmediğini sezdiği için övülmesi gerek. Sadece on iki yıl sonra, Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla Soğuk Savaş son buldu.

Bu arada, Warhol'un öyle ya da böyle icat ettiği dört panelli portrenin ekonomik bir açıklaması var. Tek panelli bir portrenin fiyatı 25.000 dolardı; ama sonraki panellerin her birinin fiyatı daha ucuzdu ve dördüncü panelin fiyatı 5.000 dolardı. Dikkate değer, karşı konması zor bir pazarlık. Sonuçta, Warhol'un konu-kişileri ünlü değildiler ama sanki ünlüymüşler gibi resimlerini tam dört panelli yaptırabilecek kişilerdi. Onun konu-kişilerinden biriyle tanıştım ve kadının portresi, bana söylediğine göre, Warhol'un yaptığı son portreydi. Warhol'un hep onun cildinden söz ettiğini anlattı. Warhol ona cildi konusunda tekrar tekrar iltifat etmişti. En azından, Bonwit Teller vitrininde kafasını meşgul eden şeylerin hayatı boyunca kafasından hiç çıkmadığını gösteriyor bu: Kırmızı burnu, bozuk cildi ve dış görünüşünü onun için azap hâline getiren daha ne varsa. Kitabı *The Philosophy of Andy Warhol*'da şöyle diyor: "Biri bana, 'sorunun nedir?' diye sorsa, cildim derim."

6
Andy Warhol Kuruluşu

Valerie Solanas'ın yaptığı saldırının Andy Warhol'un hayatında bir ayrım çizgisi olduğu ve Warhol'un, geçici bir süre ölü ve sürekli travmatize hâlde kalmasına yol açan bu şiddet sonucunda farklı bir sanatçı hâline geldiği sık sık söylenir. 1968'den önceki yapıtlarıyla, ölümden döndükten sonra yaptıkları arasında gerçekten de bir fark var. İlk dönem, sanat tarihini gerçekten de felsefi yönden değiştirdi. Sonraki dönem içinse bunu söylemek zordur.

Olmayan bir şeyin olmuş gibi düşünüldüğü varsayımları doğrulamanın çok zor olduğu herkesçe bilinen bir şeydir; ama Valerie, daha kolay yatıştırılan sorunlu kişiliğine rağmen asla silah kullanmayacak ve öfkesi daha az patolojik biri olsaydı, Andy'nin sanatsal hayatının nasıl olacağını düşünmemek insanın elinde değil. Bence

her şeyden önce, kadının Warhol'u, Fabrika'yı Batı Union Meydanı 33 numaradaki, kendisinin daha başından beri zaten yeni bir yola girdiği mekânına taşımasından altı ay sonra vurmuş olmasından ötürü, yaşamının ve sanatının nasıl bir değişim gösterdiği konusunda bir fikir edinebiliriz. Yani taşınma sadece bir yer değişikliği değildi; yeni bir başlangıç olacaktı. Sahneyi insanların oluşturduğu bir yerden ziyade, fonksiyon hâlinde bir New York işyeri bürosu gibi olan yeni atölyesinin dekorunda, ilk Fabrika'nın gümüş dekoruna yer yoktu. Fred Hughes ve Paul Morrissey, çok daha verimli, daha ciddi bir işletme oluşturmak için yeni bir düzen kurmaya çalıştı. Morrissey'in, Gümüş Fabrika'nın havasını veren türden insanlara pek tahammülü yoktu ve tuhaf tipler olarak gördüklerini elemeye çalıştı. Bu durum, Warhol için biraz endişe konusu oldu. "Ortalıkta abuk sabuk konuşup delice şeyler yapan çılgın hapçılar olmazsa yaratıcılığımı yitireceğimden korkuyordum. 1964'ten beri benim bütün esinim onlar oldu" (Bourdon, 313). Ve yeni rejim, Valerie Solanas'ı kapı dışında tutmayı beceremedi tabii.

Warhol, bu konuda bazı yönlerden haklı olabilirdi. Bir Fabrika'dan ötekine geçiş, sanat üretiminin tüm düşünce tarzında ve sonuç olarak, bunun ne tür bir sanat olacağı konusunda büyük bir fark yarattı. Ve bu fark, 1968'in başında, yani Solanas'ın tetiği çektiği Haziran başından aylar önce zaten oluşmuştu. Andy, sanatı bir iş gibi görmeye başlamış bir sanatçı-yönetici hâline gelmişti ve ikinci Fabrika da bunu ciddi havasıyla, üzeri camlı masaları, gösterişli büro makineleri ve telefonlarıyla bir şekilde gösteriyordu. Warhol kendini hâlâ, öncelikle film yapımına adanmak için ressamlıktan emekliye ayrılmış biri gibi görüyordu. Avukatları Andy Warhol'un işyerine yasal bir şirket biçimi vermekle meşguldü. İleride birtakım resimler yapılacaksa da bunlar yasal olarak, ressam Andy Warhol'un değil, Andy Warhol Kuruluşu'nun, her ne kadar kendi pratiğini daha geliştirmemişse de şirketinin eseri olacaktı.

Saldırı, iş açısından bir açıdan iyi oldu. Warhol'un fiyatı yükseldi bir kere ve böylece ünlendi. Andy'nin eser külliyatını gösteren, küratörlüğü zekice yapılmış Pasadena retrospektifi, onun çağdaş sanata katkısının ne kadar muazzam olduğunu gayet açıkça sergiledi. Yani, her ne kadar kendisinin, Pasadena sergisi için seçilmiş sanatı kapalı bir yapıya ait gibi gördüğü gayet açıksa da onu tekrar sabit bir yıldız olarak görüldüğü sanat dünyasına geri çeken güçler

vardı. Fakat onu tümüyle farklı bir yöne çeken karşı güçler de vardı. Andy'nin, işinin bu iki parçasına karşı tavrı, benim görüşümce birbirinden gayet farklıydı. Filmler artık yeraltı filmi janrında değildi. Yapımları pahalıya mal olmaya başlıyor ve tripodun üzerinde bir kamera, birtakım ışıklar ve sağda solda duran kişilerden oluşan doğaçlama setten çok farklı bir kadro ve ekipman gerektiriyordu. Warhol'a Hollywood'un ya da Roma'daki Cinecitta'nın olanakları gerekliydi. *Yalnız Kovboylar*, bir şekilde son gerçek Gümüş Fabrika filmiydi ve o bile dış çekim gerektirmişti. Ama yeni filmler, Andy'ye özlediği yaşamın –uluslararası ünlülerin arasında uluslararası bir ünlü; yıldızların arasında bir yıldız olmanın– kapılarını açacaktı. Doğal olarak, filmlerin para getireceğini umuyordu. Öte yandan, faturaları ödemek için resim yapması gerekiyordu; bunları ödeyecek gücü olsaydı, resim yapmayı bırakırdı. Warhol'un, 1975'te yazdığı *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again* adlı yapıtında söz ettiği "iş sanatı"ndan kastettiği hemen hemen budur: "İş sanatı, Sanat'tan sonra gelen adımdır. Ben bir ticari ressam olarak başladım ve bir iş sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. İşte başarılı olmak en büyüleyici sanattır... para kazanmak sanattır ve çalışmak sanattır ve başarılı bir iş en iyi sanattır." Warhol, Gümüş Fabrika'dan Batı Union Meydanı'na taşındığında kafasındaki şey aynen buydu gibi görünüyor. Hatta Andy Warhol Kuruluşu'nun hisselerini Wall Street'te satmayı bile düşündü. Yani, Valerie Solanas, Warhol'un yer değiştirdikten sonra pürüzsüz bir şekilde gerçekleşen bütün planlarında bir arızaya yol açtı.

Oysa görüldü ki, 1970'lerde yaptığı filmler, ilk filmlerinin gördüğü ilgiyi görmediği gibi, sonuçta parasal yönden de başarılı değildiler. Öte yandan, 1970'lerin ve 1980'lerin "iş sanatı" riskliydi; kimi zaman satış oluyor, kimi zaman çuvallıyordu ve bunlar arasında,1960'larda yaptığı ve sanat tarihini dönüştüren değişiklikleri yaratan şeylerin müthiş kavramsal derinliğine sahip olanlar çok azdı. Bunların iş sanatı olmasının buna ne dereceye kadar yol açtığını söylemek zor. *Mao* resimleri tabii ki 1972'de yapıldı ve *Orak-Çekiç* resimleri de 1977'de. Bunlar övgüye değer, hatta heyecan verici resimlerdi; ama iyi para getiren *Mao* resimleri ve Andy'nin Ronnie Cutrone'ye dediğine göre, "sanat için yapılan", en azından ilk başta hiç satmayan *Orak-Çekiç* resimleri, gördüğüm kadarıyla, "iş sanatı"yla pek aynı şey gibi gelmiyor.

Andy gücünü kazanır kazanmaz parıltılı ve gösterişli bir kıtalararası yaşam sürmeye başladı. Avrupa'da sanatçı olarak Amerika'dan çok daha fazla kabul gördüğünü fark etti. Avrupa'da çok önemli bir kişilik-*Ölüm ve Felaket* resimlerinin ressamı, *Empire*'ı yapan sinema tutkunu– olarak algılanırken, Amerika'da hâlâ hak ettiği kadar ciddiye alınmıyor ve Vietnam Savaşı hakkında söyleyeceği bir şey yok diye suçlanıyordu. 1973'te Paul Morrissey'le Cinecitta'da çalışıp Carlo Ponti için korku filmleri yapıyor, partilere gidiyordu; Elizabeth Taylor gibi kişilerin çok yakını değilse de dert ortağı hâline gelmişti. Hatta kısa bir süre, bu filmlerden "resmi" unutabilecek kadar çok para kazanıyormuş gibi göründü. Fakat iş konusunda İtalyanların dengi değildi ve Andy Warhol Kuruluşu, *Frankenstein* ve *Dracula* filmlerinden hiçbir şey kazanamadı.

1974 sonbaharında, Roma'da yapılan filmlerin parasal yönden fiyaskosuna rağmen, Andy Warhol Kuruluşu üçüncü Fabrika'ya yerleşti; Broadway 860 numarada, müşterilere birinci sınıf bir öğle yemeğinin ikram edildiği bir şirket yemek salonu da bulunan, şık bir büro. Çılgınlar, yerlerini tümüyle, her biri Andy Warhol Kuruluşu'nun bir dalıyla meşgul olan yönetici tiplere bırakmıştı. Kuruluşun bir bölümü, Bob Colacello'nun yönetiminde reklam geliri getiren, Andy'nin dergisi *Interview*'du. Başka bir bölümüyse portre işiydi ve hâli vakti portre siparişi verecek kadar iyi kişilerle aynı sosyal sınıftan olduğu görülen Fred Hughes tarafından yönetiliyordu. Broadway 860 numara, Andy'nin iyisinden anladığı Art Deco süs eşyalarıyla donatıldı; Andy her gün saatlerce vaktini alışverişle geçirdiği bir döneme girmişti. Roma'da yapılan filmlerden beklenen servetin gelmeyeceği belli olunca, Paul Morrissey kadrodan düşmüştü. Andy Warhol Kuruluşu, zamanın gençlik kültüründe yayılan, Warhol'un adının ve varlığının bir şekilde bağlantılı hâle geldiği punk anlayışı için tam biçilmiş kaftan olan, *Bad* adlı, son akılsızca filmini yapmaya koyulmuştu. Filmin en önemli yeri, bir annenin bebeğini pencereden aşağı fırlatmasıydı; sinemanın kurallarına göre, filmin başarısızlığını neredeyse kesin kılan bir epizottu bu. Andy Warhol Kuruluşu, Cinecitta'da yaptığı iki filmden para kazanamadıysa da, *Bad*'le resmen para kaybetti. Son olarak da Andy'nin Ronnie Cutrone'yle özel olarak ayrılmış yerlerde yaptıkları iş sanatı vardı. Andy, hemen hemen, hayatı ve yapıtları göz önüne alınırsa, vurulmasaydı olacağı yerdeydi.

Bu söylenenlerde, Solanas'ın vahşice saldırısının yol açtığı psikolojik yara izleri dikkate alınmıyor. Ama 1960'larla 1970'ler arasındaki farklar da hesaba katılmıyor. 1960'lar, söylemi belirleyen Pop, Minimalizm ve Kavramsal sanatla bir hareketler dönemiydi. 1970'lerdeyse sözü edilecek bir hareket ve tarihsel bir yönelim yoktu. "Yetmişlerde ne oldu?" diye sordu Lichtenstein on yıl geride kaldığında, yanıtın "Hiçbir şey" olduğunu ima ederek. Bu aşırı. Sanatçılar çıktı tabii ki özellikle fotoğraf konusunda. Cindy Sherman, Nan Goldin ve Robert Mapplethorpe vardı. Ama sanat dünyasını ele geçiren çoğulculuk artık yerleşmişti. Her sanatçı, kendi yolunu bulmak zorundaydı. 1960'larda sanat tarihinin biçimindeki radikal değişimde, Warhol'un başarıları kadar etkili diğer bazı şeyler de vardı. Diğer tüm sanatçılar gibi, Warhol da kendi başınaydı.

Warhol, bir iş sanatçısı olmadan önce de belli ki ün meraklısıydı ama para bir şekilde ikincil bir amaç gibiydi. İnsanların market kutularını satın alacağını umuyordu fakat almadılar. *Ölüm ve Felaket* resimlerinin de satacağını umuyordu belki; fakat en azından Amerika'da çok ilgi göreni pek azdı ve onlara yönelik hafif bir ilgi varsa da satış sonucunu getirmedi. Bir bütün olarak ele alınırsa, Pasadena retrospektifinde oluşturulan yapıtlar toplamı, Andy Warhol'un yaşam felsefesi denebilecek bir şeyi sunuyordu. Amerikalıların yaşadığı dünyayı bir ayna tutarak betimlemişti ve bunun yansımasında kendilerini görüyorlardı. Tekrarlamaları sayesinde, büyük ölçüde önceden tahmin edilebilir bir dünyadır bu, her gün bir önceki gibidir; ama bu düzenlilik, kâbuslarımız olan kırılmalarla ve vukuatlarla paramparça olabilir: Kazalar, akşam haberlerini yaratan beklenmedik tehlikeler ve sonra, doğrudan etkilenenler dışında bunların yerini, gazetelerin parçalanmış bedenleri, darmadağın olmuş hayatları imajlarla görüntülendirmekten memnun olduğu başka dehşetler alır. İçimizi kemiren kusurlarımızla küçük insanların –bizlerin– dünyasıdır bu ve olup olabileceğimiz şeyden niçin hoşnut olmadığımızı anlatır bize; ama kendi canına kıyan yıldızların ve ünlülerin bile başına dert olan kusurlarını da gösterir; bizler onların güzelliğine, başarısına, farz edilen mutluluğuna imrensek de. Andy'de şehvet düşkünü bir taraf, kıkırdayan bir röntgencilik de vardı; sikimizi, anüsümüzü ve göğüslerimizi görmek, resimlerini çekmek ve insanların birbirlerinin

vücutlarını kurcaladığı ve birbirlerini tatmin etmek istediği ama sıklıkla başaramadığı filmler yapmak istiyordu. Hollywood, bize sanki çocukmuşuz gibi davranır. Görmek istediğimiz şeyi vermez. Andy, "Filmler şehvetli olmalı" diyordu bir röportajcıya. "Şehvet, makinenin bir parçasıdır" (Bourdon, 327). Bir ressamın boyanmış tuvallere işeyerek resim yapmasına, seyirciler nereden kaynaklandığını bilmeden bunları soyutlamalar olarak güzel bulduğunda da sırıtmasına diyecek bir şey yok. Cinsel organların çizimine, başkalarına bunları soyut olarak düşünmelerini söylediğimiz sürece, diyecek bir şey yok. Andy kendi tarzında, Amerikan toplumu için Norman Rockwell'in* yaptığını yaptı. Amerika ve özellikle de New York, sanat dünyasının merkezi hâline gelmişti. Amerikan sanatı beğeniliyor ve her yerde taklit ediliyordu. Ama bunda Amerikalı ne vardı ki? Andy yeşil S&H pullarının** resmini yaptı. Küçük değerli Amerikan banknotlarının resmini yaptı. Amerikalıların yediği şeylerin resmini yaptı. İnsanlar onun, en iyi sanatın iş sanatı olduğunu söylese de kendilerinden biri olduğu kanısındaydı.

Fakat onun gerçekten iş sanatı diye ürettiği şeylerin bu resme ait görüldüğü çok enderdir. Bunlar tipik olarak, para için yapılmış baskılardan (ve resimlerden) bir takımı içerir. Çorba kutularının resmini yaptığında insanların çoğu, aklı başında hiç kimsenin bunları satın almayacağını düşünüyordu. Fakat ünlü atletlerin ve soyu tehlikede türlerin güzel imajları, başarılı profesyonellerin bekleme salonlarının duvarları ya da pahalı otellerin lobileri için ısmarlama yapılmıştı sanki. İş sanatı, sırf iş için yapılmışa benziyordu.

Warhol, iş sanatçısı olarak ara sıra, daha önce yaptıkları kadar derin bir şeyler de yaptı. Ronald Feldman Galerisi'nde sergilenen harika bir dizi baskıdaki imajlar, tümüyle popüler kültürden alınmıştı: İyilik güçleri olarak bir film yıldızı (herhâlde Cleopatra olarak Elizabeth Taylor), Süpermen, Mickey Mouse ve Santa Claus, karanlığın güçleri olarak Dracula ve Batı'nın Kötü Kalpli Cadı'sı***, iyilikle kötülüğün arasında belirsizlik olarak Sam Amca, günlük ekmeğimizin simgesi olarak Jemima Teyze ve her şeyi gören ve her şeyi bilen Gölge olarak da tabii ki Andy'nin kendisi.

---

* ABD'de elli yıl *The Saturday Evening Post*'ta yaptığı, sıradan insanların gündelik yaşamından kesitler gösteren karikatürümsü resimlerle ünlenmiş çizer. (ç.n.)

** Alışveriş yapanlara, harcadıkları para oranında verilen Sperry&Hutchinson kuponları. (ç.n.)

*** Wicked Witch (ç.n.)

Andy buna Howdy Doody'yi*, yani genç kuşağın, varoşlardaki oturma odalarında, yaşlı arkadaşı Buffalo Bob'la şarkılar söylerken seyrettikleri bir çocuk programından çok iyi tanıdığı sakar, çilli salağı bile kattı. Benim üniversitemdeki genç devrimcilerin, eylemlerin ortasında kalkıp resmen, kampüsteki Howdy Doody gösterisine gittikleri ve onunla birlikte, bir ağızdan, daha iyi bir dünya yaratma sorumluluğunu henüz omuzlarına yüklenmedikleri çocukluk yıllarından hatırladıkları şarkıları söyledikleri geliyor aklıma. Andy'nin, baskılarında kullanmak için Howdy Doody'nin fotoğrafını çekerlerken kalkıp, Howdy Doody'nin penisi var mı diye sorması, Andy için karakteristik bir şeydi. Ronald Feldman'a göre, Howdy Doody'yi hemen oracıkta, atölyede soydular ve kuklanın elbette, bizi heyecanlandıran ve başkalarının vücudunu fark etmemizi sağlayan normal bedensel organlar yönünden diğer hepimiz gibi biri olduğunu gösteren tahta bir çıkıntısı vardı. Fakat Andy, Howdy Doody'yi çıplak göstermedi tabii. Mitte bu yoktu.

Warhol, başka bir mit olarak bir dolar işareti resmini yaptığında, herkes onun neyi kastettiğini görüyordu. Hepimizin kafası parayla meşguldür ve bildiğiniz yalın dolar işareti kendi çapında, Amerika'nın bayrağı gibi bir amblemidir. Ders kitaplarında bile dolar işaretinin kökeni konusunda herkesin tekrar tekrar okuduğu izahatlar, yani onun, "U" harfinin "S"nin üzerine konmasıyla oluşmuş bir United States monogramı olduğu bilgisi vardır. Bunlar iki dikey çizginin ve gerekli biçimlerin izahatıdır ama geriye, tek çizgili dolar işareti konusunda can sıkıcı bir sorun kalır ve "U"nun kavisli dibinin herhâlde daha 1797'de, dolar işareti baskıda ilk kez ortaya çıktığında kaybolmasının inandırıcı bir açıklaması yoktur. Kavisli dip daha da öncesinde kaybolmuş olsa gerekti: Jefferson onu 1784'te, doları Amerikan parasının ana birimi olarak önerdiği bir memorandumda kullandı. "U"nun dibini Amerika'nın bağımsızlığından bu kadar kısa bir zaman sonra yitirmesi pek inanılır bir şey değil! Dolar işaretinin United States monogramından gelmesinin mümkün olmadığını gösteren derin tarihsel nedenler var ama benim üzerinde durduğum şey sadece, dolar işaretinin kolaylıkla, mesela Uncle Sam ("U.S.") gibi, Amerikan mitlerinden biri hâline gelebildiğidir.

---

* 1947 ve 1960 arasında NBC kanalında gösterilen Puppet Playhouse adlı çocuk programında Bob Smith tarafından oynatılan, kovboy kılıklı tahta bir kukla. (ç.n.)

Fakat Andy, 1981'de Castelli'de, kelimenin tam anlamıyla bir iş sanatı sergisi gibi görülebilecek bir dolar işareti çizimleri, baskıları ve resimleri sergisi açtığında, eleştirmenler ne demek istediğini kavramakta zorlandılar. Ama buna rağmen, eleştirmenlerin *Dolar İşaretleri** harika bir yaratıcılık diye mırıldandıkları duyuldu. Warhol kimi zaman, çeşitlemeler antolojisinden bir diziyi tek bir çerçevenin içine yığmıştı; dört sıra hâlinde dizili yirmi tane dolar işareti, hiçbiri diğerine benzemiyor, kimisi Çin ideogramları gibi şişkin ve rastgele, kimisi kavisli ve şık, bir italik yazı ustası tarafından yapılmış bir şey gibi; kimisi sans serif, ötekiler süslü termini fontunda. Sanki bu işaretin simgelediği şey kadar, işaretin bizzat kendisiyle ilgili olasılıklarla da ilgilendiğini göstermek istiyor büyük ihtimalle; dolar işareti için bazı tasarımlar sunuyor ve onu çizmenin çeşitli yolarını gösteriyor sanki bize. Çeşitlemeler sonsuza kadar gidebilirdi. Warhol, sanki kutsal bir sembole karşı saygısızlık ediyormuş gibi soğuk ve somurtuk eleştirel tepkilere karşın, sergide neşeli bir hal vardı. Ayrıca, sergi parasal yönden de başarısızdı; tek bir resim bile satılmadı. *Dolar İşareti* resimleri, 1960'lardaki *Ölüm ve Felaket* resimleri gibi kötü bir şekilde fos çıktı ve nedeni de bence büyük ölçüde, saçma bir şey olarak algılanmasıydı.

Ama bir şekilde, bu gösteriyle ilgili her şey bunun bir şirket çalışması olduğunu yansıtıyor sanki. Bu sergiyi kuran Cutrone, *Dolar İşaretleri*'ni, Warhol'un yaptığı bıçak ve tabanca –dediğine göre, Solanas'ın onu vurduğu silahın– imajlarıyla art arda sıralamıştı. Fred Hughes, sergilemenin çok Avrupalı göründüğünü, serginin sadece *Dolar İşaretleri*'nden ibaret olması gerektiğini söyledi. Haklıydı çünkü kimse serginin bu kısmıyla ilgilenmemişti. Tabanca, bir şekilde, Emile de Antonio'nun Coco-Cola için söylediği gibi, birisinin biz buyuz diyemeyeceği kadar suçlanmış bir amblemdir; İkinci Tebdil** sıcak bir siyasi tartışma olsa da kolay bulunan ucuz silahların Amerika sahnesinin ayrılmaz bir parçası olmasına karşın böyledir bu. Warhol'un, her şeyden önce, hayatının en travmatik vakasıyla özdeşleşen bir şeyin resmini yapmasını herkes anlayışla karşılayabilir. Ama bu, sırf bu yüzden onun dünya

---

* *Dollar Signs.* (ç.n.)

** ABD Anayasasında 1791'de yapılan bir değişiklikle, vatandaşlara tanınan silah taşıma hakkı. (ç.n.)

görüşüne ait bir şey olamaz gibi geliyor bana. İnsanlar bundan rahatsız oldu. Amerikalılar olarak, yaşamımıza anlam katan şeyin bir parçası değildi bu. Bunun anlamı, bu kadar ünlü bir sanatçı için çok kişisel ve çok otobiyografik bir şey olurdu; Warhol'un, işadamlığı öncesi döneminde böylesine mükemmel bir seviyede layık görüldüğü, Amerikan ruhunun yüce sanatçısı payesiyle böylesine taçlanmış biri için yani. Warhol'un kaybettiği yahut ancak 1970'lerde ara sıra bulduğu bir şeydi bu sanki. Feldman gösterisi, bu yüzden o kadar başarılı olmuştu; semboller herkese aitti. Ama *Dolar İşaretleri* bir şekilde çok dekoratif ve çok gırgırımsı gibi geliyor bana. Bunlar özentili banyo perdeleri ya da hatta duvar kâğıtları için iyi bir dizayn olabilir; fakat ulusal bir simge olma yolundaki bir şey için çok sığ.

İş sanatı hiç olamayacak kadar kişisel gelen bir yapıtsa, Warhol ve Cutrone'nin 1978'de gerçekleştirdiği bir gölge resimleri enstalasyonudur. Bunlar bir önceki yılın *Orak-Çekiç* resimleri gibi, Warhol'un sanatsal açıdan saflık içeren bir şey –gerçekten bir şey ifade eden resim– yapması gerektiği yolunda bir dürtüden kaynaklanıyor gibidir; gölge, gerçekte maddesel olmadığı hâlde maddeselliği çağrıştırır. Bu resimler hem soyut hem de temsilidir ama neyi temsil ettikleri, Warhol'un yorumunda çok önemli bir soru olarak varlığını koruyor. Gölgelerin, resim çizmenin kökeniyle ilgili mitolojik hikâyelerde belirgin bir rolü vardır. Bir Korintli kızın, sevgilisinin şömineden duvara vuran gölgesinin konturlarını çizerek onun profilden siluetini yarattığı söylenir. Warhol'un gölgeleri daha soyuttur. Bunlar, belirgin bir özel kimliği bulunmayan objelerin oluşturduğu gölgelerdir; ama Bob Colacello, bunların kalkık penislerin gölgeleri olduğunu iddia ediyor; kalkık ve uçlarındaki küçük çıkıntıyı açıklamak için de kalkık *sünnetsiz* penisler olarak nitelendirilmeleri gerekir. Bu muhakkak ki Warhol'un bastırılmaz şehvet düşkünlüğüne uygundu fakat Andy'nin onları görselleştireceği mekânın estetik gündemi yönünden, alışılmışla pek uyuşmuyorlardı. Ama bunlar patlıcan ya da hıyar veya bazılarının öne sürdüğü gibi, Empire State Building de olabilirdi. Ya da bunlar bir çöl –yahut Ay-yüzeyindeki kaya çıkıntıları da olabilirdi pekâlâ.

Bu resimlerdeki gölgelerin kaynağının tanımlanabilir bir nesne olma ihtimali herhâlde düşüktür. Andy'nin soyut resimler yapmak istemesinin Cutrone'nin hatırladığına göre başlıca nede-

ni, genel görüş gerçek resmin soyut olması gerektiği yolundayken, onun soyutlamaya karşı çıkan bir sanatçı kuşağından geliyor olması; ama soyutlama zamanının devrimci bir şekilde geldiği ve devrime karşı durmanın da sanat tarihinin gerçek ivmesiyle çelişmesiydi. Benim kuşağımdan sanatçılar, Warhol'un kuşağındakiler gibi, figüratif sanat yaparken vicdan azabı duyuyordu. Jackson Pollock, de Kooning'i, 1952'de Janis Galerisi'ndeki çığır açan sergisinde kadın resimleri yaptığı için gericilikle suçlamıştı. Cutrone, anılarına göre Warhol'a, onun daha sonraki bir kuşaktan olduğunu ve böyle takıntılarının olmadığını söylemişti. Hiçbir şeyin biçiminde olmayan –sevgilinin profilinin aksine, herhangi bir şeye benzerlikleri tümüyle raslantısal olan– gölgelerin resmini yapmasını öneren oydu.

*Gölge** resimlerinde, alacakaranlıkta görülen soyut manzaraların biraz gizemli görüntüsü ve –patlıcan moru, Klein blue, chartreuse gibi– "dekoratör renkleri" denebilecek renk tonları var. Dia Vakfı bunların seksen tanesini satın aldı ve bugün Dia'nın New York, Beacon'daki binasında, bunlara tahsis edilmiş tek ve yekpare bir çevre oluşturan geniş bir salonda, hepsi birbirlerine bitişik ve yere çok yakın asılı hâlde yerleştirilmiştir. Warhol'un bu şekilde yerleştirilen *Gölge* resimleri, Dia'nın yanındaki, Blinky Palermo'nun Alman bayrağının renklerinde çeşitli bileşenlerden oluşan *New York Halkına*** anıtı gibi, belirgin bir manevi hava taşıyan sanatları tercih eden ruhuna gayet uygun bir şey. Yahut o hususta, Dia'nın Fred Sandbeck, Dan Flavin, Robert Ryman ya da Donald Judd'ın yapıtlarıyla sağlamayı amaç edindiği düşünülen genel hissiyata – ruhu, daha yüce güçlerle paylaşımda bulunabileceği bir düzeye çıkaran, yükseltici bir mistik soyutlamaya– uygun eserleri tercih eden ruhuna. Demek istediğim, iş sanatı olarak düşünülecek şeylere değil yani. Ama bunlar Warholyen sanat olarak düşünülecek şeyler de değil. Bunlarda hiçbir arsızlık, zarfın üzerine basılı Warhol'dan şu ya da bu şekilde beklenecek hiçbir şey yok. Warhol'a ciddi bir sanatçı olarak saygı ve hayranlık duyan fakat onun maneviyatı yüksek bir sanat eseri ürettiğini görmeye çok özlem duyan birinin gerçekleşen dileği gibi sanki. Warhol'un son yıllarında yaptığı, ucuz bir renkli reprodüksiyona dayanan, çift İsa'ları ve

---

* *Shadow.* (ç.n.)

** *To the People of New York City.* (ç.n.)

fiyat etiketleri bulunan, serigrafiyle yapılmış, salon dolusu *Son Yemekler** ona çok daha yakın olurdu.

Andy Warhol Kuruluşu'nun ürettiği sanat, portrelerden ve sonra da başlıca, ticari teşebbüs olarak hayal edilmiş, atletler ya da türü tehlikede hayvanlar gibi baskı dizilerinden oluşur. *Gölge* resimleri 1,6 milyon dolar getirdi; her şey hesaba katılırsa, tüm orijinal *Campbell Çorba Kutusu* resimlerinin 1.000 dolara satıldığı bir sınıfta kaçırılmayacak bir fiyat sanki.

* *Last Suppers.* (ç.n.)

7
Din ve Ortak Yaşantı

Andy'de mizaç olarak felsefi bir düşünce yapısı vardı. En önemli yapıtlarının birçoğu felsefi sorulara yanıtlar ya da felsefi muammaların çözümleri gibidir. Yapıtlarını seyredenlerin birçoğu bunların çoğunu anlamadı çünkü felsefe üniversitelerin dışında pek yetişmez; fakat işin gerçeği, Warhol'un çarpıcı katkılarını değerlendirmek için gereken felsefi bilginin çoğu, Warhol söz konusu sanatı yapıncaya kadar yoktu. Modern estetiğin büyük bir kısmı şu ya da bu şekilde, Warhol'un sorgulamalarına bir cevaptır; yani Warhol, önemli ölçüde, kendini üne kavuşturan sanatı yaparken aslında felsefe yapıyordu. Başka bir deyişle, Warhol'dan önce sanat üzerine yazılmış felsefenin çoğu, onun yapıtlarına hüküm vermede hemen hemen yetersizdir; felsefi yazıların onunki gibi bir sanat

düşünülerek yazılmış olması mümkün değildi çünkü böyle yapıtlar o yaratmadan önce yoktu. Warhol, *Brillo Kutusu*'yla iki şeyin dıştan aynı görünse de sadece farklı değil, önemli derecede farklı olabileceğini gösterdi. Bunun sanat felsefesi yönünden önemi, sanatla karşı karşıya olduğumuz hâlde, onun sanat anlayışının çok büyük bir *görsel* farklılık yaratması beklentisiyle, farkına varamayabileceğimizdir. Warhol'un Stable Galerisi'ndeki ikinci sergisine gelenlerin ne kadar çoğu, adresi karıştırıp da bir süpermarket deposuna girdiğini sandı? *Empire* filminin oynatıldığı sinemaya girenlerin ne kadar çoğu, henüz oynamaya başlamayan filmden alınmış hareketsiz bir imaja baktığını düşündü?

Buna benzer bir durum, sıradan şeylerden önemli derecede farklı görünmesini beklediğimiz ama sıradanlıklarının altında, deyim yerindeyse gizlenen bazı dinsel nesneler için de pekâlâ geçerli olabilir. Örneğin, bugün Kutsal Kâse olduğu iddia edilen dört kap içinde beni gerçek olabileceğine en çok inandıranı, İspanya'da Valencia Katedrali'ndeki bir vitrinde duran, donuk bir renkte, daha ziyade bir salata çanağına benzeyen, sıradan görünüşlü bir kaptır. Bu gerçekten İsa'nın, çevresindeki basit insanlar –marangozlar, balıkçılar falan– gibi yaşadığı düşünülürse, yemek masasında kullanabileceği bir şeye benziyor. Elbette, bu kadar saygı gösterilen bir nesneye, oradaki adıyla *Sacra Cáliz*'e yaraşır şekilde, inciler ve zümrütlerle süslenmiş, oymalı ve altın kaplı bir kaidenin üzerinde duruyor; fakat insan onu tek başına görse, taştan oyulmuş olmasına karşın, çirkin ve sıradan bir şey olurdu. Kutsal Kâse, o muhteşem olay sırasında ne yeniyorsa gerçekten onun için kullanıldığı, hazırda bulunanların Mesih olduğundan emin olduğu kişinin dudaklarının ya da parmaklarının değdiği Son Yemek sırasında böylesine süslü ve değerli bir kaidenin üzerinde durmuyordu. İsa'nın kendisi de, eğer insan biçiminde Tanrı olduğu gerçekten doğruysa, bu çanak gibiydi. Kudüs'te tam İsa'nın yaşında ve ona çok iyi tanıyanların bile sık sık birbiriyle karıştıracağı kadar benzeyen bir adam olduğunu düşünün. Aradaki farkın önemi, bundan daha büyük olamazdı! Bir Tanrı'yı sıradan bir insanla karıştırmak, *toutes proportions gardées,** bir sanat eserini sıradan bir gerçek şeyle –yani anlamına göre tanımlanan bir şeyi, kullanımına göre tanımlanan bir şeyle– karıştırmak gibidir. Tezi, bir müze sergisinde, sıradan

* Görece bir şekilde. (ç.n.)



Andy'nin son atölyesi, aynen 1987'de bıraktığı hâliyle. Fotoğraf: Evelyn Hofer, New York.

bir Brillo Kutusunu Andy'ninkinin yerine koymak –yani Christie's müzayedesinde 2 milyon dolar değerindeki bir eserin yerine, yapıldığı materyalin tutarından fazla değeri olmayan mukavva bir kutuyu geçirmek– olan bir kurumsal eleştiri programına katılan bir öğrenciyi düşünün.

Kutsal emanetler, tipik bir şekilde, bugün Valencia'daki *Sacra Cáliz* gibi sunulur; bir kemik parçası altın bir muhafazanın içine yerleştirilir ve çevresine paha biçilmez değerli taşlar ve muhtemelen de kemiğin ait olduğuna inanıldığı azizin imajları konur. Bu kemiğin özel birtakım güçler taşıdığına sorgusuz sualsiz inanılıyor olsa gerektir; ama durumun niteliğine bakarsanız, bu sadece bir insan kalıntısı gibi görünür ve DNA gibi bilinen bütün testlerden geçirilebilir. Kâse'de, insan bedenine bürünmüş Tanrı tarafından dokunulduğu inancı göz önüne alınırsa, olağanüstü güçler olması gerektiği düşünülür; ama böyle bir şey doğruysa bile, Kâse'ye atfedilen hikâyenin onun üzerinde bıraktığı bir iz yoktur. Bugün göz-

le görünen hiçbir şeyden İsa'nın dudaklarının ona değdiği, içinde İsa'nın kanının olduğu sonucu çıkarılamaz. Onun ancak sıradan bir yemek kabı gibi göründüğü ama kullanan kişinin özel karakteri düşünülürse belki biraz özel olduğu, İsa'nın müritleriyle paylaştığı o son yemekte bulunmuş olma ihtimalini doğrulayan şey sadece basitliğidir. Fakat İsa'nın beden bulmuş Tanrı olup olmadığı sınaması, adli bilimler repertuarına girmez. Sinoptik İncillerde* betimlenen Tecelli'yle** anlatılmak istenen şey, seçilmiş müritlerin İsa'nın, örneğin parıltısıyla sıradan insanlığın ötesine geçişini görmüş olduklarıdır. Mesih'in Sırrı denen şeyin saklı kalması istenmiştir; İsa, mucizelere meraklı hayran grupları tarafından takip edilmeyi tercih etmiyordu. İsa, Tecelli'ye tanık olanlar dışındaki herkes için tamamen insandı.

Büyük sanat eleştirmeni Roger Fry'ın, Mantegna'nın şimdi Berlin'deki bir tablosuna dayanan, İsa'nın insanlığıyla ilgili tanımlamasına yürekten katılıyorum: "Yeni doğmuş bir bebeğin bumburuşuk yüzü, büzülmüş ve buruş buruş derisi... 'Beden kılınma' hâliyle birlikte gelen bütün ceza, alçalma, neredeyse zavallılık görülüyor." Hıristiyan ressamın bedene bürünmüş Tanrı'yı resmetmek için sadece bir insanı resmetmesi gerekiyordu. Elbette, diğer yönü gösteren, haleler gibi ölümsüzlük emareleri de vardı. Ama bunlar, altın çerçevelerin sanat eserlerini koruduğunu göstermesi gibi sadece simgelerden ibaretti. Kanama insanlığın kanıtıdır ama Tanrısallığın bu kadar basit bir kanıtı yoktur.

Böyle dinsel konulara dalmamın nedeni, filozof Hegel'in, felsefe, sanat ve dinin, kendisinin Mutlak Ruh'un "unsurları" dediği şeyler olduğu yolundaki düşüncesidir. Bunu öne sürmemin nedeni, sanatın, felsefenin ve dinin, insanların insan olmanın anlamını gösterme biçimleri olduğunu söylemesi. İnsan için ayırt edici şeylerden biri, insan olmanın ne demek olduğu sorusunun bizlerde, diğer hayvanlar için geçerli olmayan bir şekilde ortaya çıkmasıdır. Sanat eserleriyle dinsel nesneler arasında, en azından bu yönden bir benzerlik vardır ve bu Warhol'un sanatının dinsel olup olmadığı ve gerçekte ne surette dinsel olduğu sorusunu ele almanın bir yolu olabilir. Yadsınamayacak bir şey varsa, tabii ki Andy'nin bir Katolik, annesinin gayet dindar olduğu ve Andy'nin evlerinde ve

* Matta, Markos ve Luka İncilleri. (ç.n.)

** İsa'nın suretinin değişimi. (ç.n.)

kilisede annesiyle beraber ibadet ettiğidir. Annesinin ölümünden sonra Misalara katılmaya devam etti. Aslında, Gümüş Fabrika müdavimlerinin çoğu, Köstebekler'in çoğu da dahil olmak üzere, Katolik doğmuş ve yetişmiş kişilerdi. Kendisi de Katolik olan eleştirmen Eleanor Heartney, *Postmodern Heretics* adlı çok derin incelemesinde, onun alt başlığını kullanırsak, "Çağdaş Sanatta Katolik İmgelemi"ni tanımlıyor. Amerika'daki çağdaş sanatın içeriğinin büyük bir bölümü, Katolik tavrını ima eden, insan bedeninin çeşitli görünümleriyle ilgilidir ama bu görünümler aynı zamanda da muhafazakâr Katolik ahlakına bir saldırıdır. Buna iyi bir örnek Andres Serrano'nun, plastik bir haçın sanatçının idrarının konduğu bir kabın içinde sergilendiği, kışkırtıcı *Piss Christ*'idir. Virginia, Richmond'daki Sanat Müzesi'nde sergilendiğinde müthiş bir gürültüye yol açtı. Serrano Katolik'tir ve haşin bir şekilde betimlediği şeyin, İsa'nın, Hendel'in *Messiah*'ından alıntı yaparsak –yuhalanarak, tükürülerek, tekmelenerek– "aşağılanışı ve reddedilişi" olduğunu görmek zor değil. Birisinin üzerine işemek çarpıcı bir şekilde aşağılayıcı ve küçültücüdür. İdrar ve tükürük, dışkı, kusmuk, yahut aybaşı kanı gibi, yoğun bir şekilde hakaret yüklüdür. Benim görüşümce Serrano, İsa'nın haçı Golgotha'ya taşırken aşağılanışını yeniden yaratmaya çalışıyordu. Elbette plastik bir tasvirdi bu; ama ne fark eder ki? Haç da çarmıha gerilmiş kişi gibi bir tapınma nesnesi değil mi? Bir Yahudi olan Barnett Newman, *Çarmıh Durakları*'nı resmederken, bunu çok soyut ve içsel denebilecek bir şekilde yaptı. Dayanılmaz bir acıyla, sönüp gitmeyle ve ruhunu teslim etmeyle ilgili bir şeydir bu. Ama kimseyi kesinlikle Serrano'nun yapıtı gibi kızdırmaz. Yıllar önce ben, Ahlaksal Çoğunluk denen kitleden birine, ikimiz Ulusal Sanat Vakfı* ve fotoğrafçı Robert Mapplethorpe'un son derece cinsel yapıtlarını tartışmak için toplanmış bir panel sırasında Yeats'in "Çılgın Jane" şiirlerinden birinin bir bölümünü aktardım: "Aşk onun konağını dışkı yerinde kurdu" Adam bana, bunun Yeats'in hiç de en güzel dizesi olmadığı yanıtını verdi ve ben de ondan, daha güzelini bulmasını istedim. "Çılgın Jane", Yeats'in cinsel beden ve insan aşkının fiziksel temeli konusunda yaratıcı buluşlarından biridir.

Warhol dokunulmaktan, Viva'ya göre de özellikle kadınların kendisine dokunmasından pek hoşlanmazdı ama cinselliğe ve

* National Endowment for the Arts. (ç.n.)

cinsel organlara karşı neşeli bir ilgisi vardı ve bunu sanatında, özellikle de filmlerinde göstermeye meraklıydı. Bunun onun Katolikliğiyle açıklanıp açıklanamayacağını söylemek zor. Ama New York'ta 1950'lerin ve 1960'ların sanatını birbirinden, bu iki on yılda, ölümün ve seksin gösterilme tarzındaki farktan daha keskin bir şekilde ayıran bir şey yoktur. Robert Motherwell –bir Protestan– *İspanyol Cumhuriyetine Eleji** başlıklı soyut tablolardan muhteşem bir dizi yaptı. Serrano bir morgdaki kadavraları gösterdi. De Kooning'in 1952'deki muhteşem kadın tabloları, kocaman göğüsleri ve meydana çıkmış dişleriyle cüretkârca kadın düşmanıydı. Mapplethorpe, kocaman penisleri ya da göt deliğine sokulmuş yumrukları fotoğrafladı. 1970'lerde resim, yerini fotoğrafa bıraktığında, yine aynı konunun seçilmesi çok anlamlı olsa gerektir. Andy, Üçüncü Cadde'deki Tanager Galerisi'nde çıplak delikanlıların çizimlerini sergilemek istedi; fakat Andy'nin çizimleri kesinlikle serigrafileri kadar kaba değilse de galeri tarafından prensip olarak reddedildi. Soyutlama, ister kolay ister zor hâliyle, bir baskılama biçimi olarak anlaşılabilir ve bu da Pop'un kendini bir özgürleşme biçimi gibi göstermesine yol açabilir. Ama 1960'ların cinsel devrimi kendini yaşamda olduğu kadar, ister istemez sanatta da göstermek zorundaydı ve yapıtları cinsel içerik taşıyan sanatçıların ille de Katolik olması gerekmiyordu. Kültürde bir değişimdi bu. Andy'nin dinselliğini etkileyen faktörlerin çoğu biyografisinden kaynaklanıyor. Ama bunların hiçbiri Warhol'un sanatının özellikle dinsel olduğunu göstermez.

Bazı kişilerin Andy Warhol'un dinselliğinin kanıtı gibi gördükleri, onun Leonardo'nun *Son Yemek* adlı yapıtına dayanan, önemli son tablo grubunu ele alalım. Warhol'un çoğu yapıtında olduğu gibi, bunun fikri de başka bir yerden, bu kez Milano'da bir galerisi olan simsar Alexandre Iolas'tan geldi. Andy onun Leonardo'nun *Son Yemek* tablosuna dayanan resimler yapmak için seçtiği beş ressamdan biriydi. Iolas'ın fikri, çağdaş ressamların eserlerinden oluşan bir Son Yemekler sergisinin ilgi çekeceği yolundaydı; çünkü galerisi Leonardo'nun bu başyapıtının son restorasyonlardan geçtiği piazzadaydı ve böylece ziyaretçiler hem onu hem de günümüz ressamları tarafından yapılmış versiyonlarını görmeye teşvik edilecekti. Warhol uzmanları, onun sanat kitaplarındaki *Son Yemek*

* *Elegy for the Spanish Republic.* (ç.n.)

reprodüksiyonlarını çok karanlık bulmasının, eski tablolar yerine bunların ucuz kopyalarını kullanmasının bir açıklaması olduğunu ileri sürdüler. Ama benim görüşümce, orijinal olanın Leonardo olmasındaki önemli husus, *Leonardo'nun tablosunu herkesin biliyor* olmasıdır; bu tablo, Warhol'un kendi yapıtlarını bilen herkesle birlikte sahip olduğu kültürün ortak bilincinde yer alır ve Warhol bu ortak bilinci öz-farkındalığa getirmeyi –içsel yaşamımızı bize göstermek için– sanatsal misyonu edinmiştir. Leonardo'nun *Son Yemek* tablosu bu statüyü taşıyan birkaç resimden biridir –Warhol'un domates çorbası kutusu da bir diğeridir– ama *Son Yemek* tablosunu bilenler içinde, onu bizzat Milano'da gören kişi çok azdır; daha ziyade, birçok reprodüksiyonu vasıtasıyla bilinir. *Son Yemek* tablosunun alelade bir şekilde gösterilmesi, bir kartpostalda göründüğü gibi, Duchamp'ın *Mona Lisa*'yı sunduğu tarzda ya da başyapıtlardan oluşan bir takvimdeki gibi gösterilmesidir. İnsanlardan on tane tablo adı saymalarını isteseniz, kaçınılmaz bir şekilde, *Son Yemek* tablosunu da sayarlar ve bunların arasında, Domenichino'nun *Saint Jerome'nin Son Takdisi** ya da Cézanne'ın Mont Sainte-Victoire manzaralarından biri şöyle dursun, Matisse'nin *La Conversation*'u bile yer almaz.

Andy, Son Yemek konusuna da diğer konularının birçoğu gibi davrandı. Tıpkı, seri hâlinde yaptığı çorba kutusu ya da dolar banknotları gibi, bir dizi *Son Yemekler*'in ortaya çıktığı versiyonlar yaptı. Marilyn'i yahut Elvis'i çiftlediği gibi, İsa'yı da çiftledi. Tekrarlama bir önem işaretiydi. Resmi, Kutsal Ruh'u simgelemek için Dove** sabunu ya da bilgeliğin amblemi yerine, herkesin bildiği patates cipsi paketindeki Bilge baykuş gibi çağdaş ürünlerin logolarıyla doldurdu. Yahut ışığı simgelemek için General Electric logosunu kullandı. Bunların hepsi, kendisinin ve ülkedeki herkesin alışık olduğu ticari dünyadan alınmıştı, ama hiçbirinin böylesine dinsel bir önem taşımadığını söylemek yerinde olur. Warhol'un muhteşem sanatsal projesi Bonwit Teller vitrinindeki imajlarla başladı ve iki düzeyde gelişti; korkular ve acılar düzleminde ve güzellikler düzleminde. Düşen uçaklar, intiharlar, kazalar, idamlar düzlemi ve cazibeyle, ünle parıldayan Marilyn, Liz, Jackie, Elvis, İsa düzlemi. Mevcudiyetleri bizim için kurtarıcı ve Warhol'un,

---

* *The Last Sacrament of Saint Jerome.* (ç.n.)

** Güvercin. (ç.n.)

arkadaşlıklarına sızarak biçimsiz mevcudiyetini kabul ettirmeye ve hepimizin yıldızları yapmaya çalıştığı parlak varlıklarla dolu, karanlık bir dünya. Warhol'un misyonu, bizlerin paylaştığı dünyanın içselliğini dışsallaştırmaktı. *Son Yemek,* mesajının önemliliğiyle ortak bilincimize sinmişti. Warhol, o resmi kendinin kılarken kendisi de biz neysek onun bir parçası hâline geldi. Andy onu kendinin kılmakla, o resmin bizim olduğunu, görmek için İtalya'ya gidilmesi gereken bir şeyden ziyade, hayatımızın bir parçası olduğunu gösteriyor bize; bu bakımdan o resim, bir zamanlar Kutsal Kâse diye korunmuş kap gibi ender değil, sıradan bir şey; mücevherlerle kaplanmış ve değerli metalden yapılmış bir şey değil, diğer kaplardan farksız bir kap gibi yani. Ya da Warhol'un daha önceki baskıları gibi, desteler hâlinde sergilendikleri Castelli'nin resepsiyon tezgâhından birkaç dolara alınabilecek bir şey. Beş dolara kapılacak gerçek bir sanat eseri! Onun, başyapıtların resimlerine şablonla –6,99 dolar gibi– ucuz fiyat etiketleri yapmasında şaşacak bir şey yok.

Dinsel gerçeğin gizliliğine en açıkça taş atan resim, belki de Warhol'un resmin görsel mesajının bir görsel gürültü katmanıyla bozulduğu *Kamuflaj Son Yemek** adlı yapıtıdır. Warhol, kamuflajı 1986'da, yani kendi *Son Yemekler*'ini yaptığı yıl kullanmaya başladı ve bunu kendi otoportresiyle de bağlantılı bir şekilde kullandı; o resim de *Kamuflaj Son Yemek*'tekine benzer anlamda bir şeyler taşır: Andy'nin tümüyle yüzeydeki kendi gerçeğinin de gizliliğini açığa vurur yani. Andy herkesin bildiği gibi, "Andy Warhol hakkında her şeyi öğrenmek istiyorsanız yüzeye bakın yeter" demişti, "resimlerimin ve filmlerimin yüzeyine ve benim yüzüme, ben oradayım. Gerisinde hiçbir şey yok." Andy hatta, kamuflajdan başka bir şey içermeyen bir dizi yapıt üretti ve görülebilir bir biçim oluşturan bu kamuflaj, modern dünyadaki şiddet kadar sıradan ve gündelik hâle geldi, her ne kadar sanatta görünmesi alışılmadık bir şey olsa da; 1964'te sanat galerilerindeki *Brillo Kutuları* gibi alışılmadık yani. Eleştirmenler, kamuflaj eserleri hazır nesne soyutlamaları olarak gördüler; ama kastettikleri şey, konularının tümüyle gizli olduğudur. Kamuflaj kumaşı, aslında doğrudan bakması çok dehşet veren günümüz siyasi gerçeğinin portresi hâline geldi. Kamuflaj giymiş birini görünce asker olduğu çıkarsaması,

* *Camouflage Last Supper.* (ç.n.)

günümüzde kamuflajların ordunun görünür işareti olması gibi toplumsal bir gerçeğe dayanır.

Benim kanımca, kamuflajın ima ettiği gizlilik, Son Yemek'te sırların açığa vurulduğu fikriyle aynı kategoridendir. Ekmekle şarabın İsa'nın etiyle kanı olmasından ve bunların paylaşılmasıyla İsa'nın, katılanların eti ve kanı hâline gelmesinden daha gizli bir anlam olabilir mi? Ama ben Warhol'un, *Son Yemek* resimleriyle hayatının son yıllarında dinsel bir sanatçı hâline geldiğini sanmıyorum.

Bence, dinsel bir dönüş, eğer varsa çok daha önce gerçekleşti. Andy Warhol'un 1959'la 1961 arasındaki bir zamanda, din değiştirmeyle kıyaslanacak kadar derin –dinsel bir dönüşüm olmaması mümkün olmayacak kadar derin denebilecek– bir sanatsal değişim geçirdiği kanısındayım. Ondan önceki, tombul çocuk melekler, demet demet çiçekler, pembe ve mavi kelebekler, şekerrengi kediciklerle dolu yapıtlarında belirgin bir efemine letafet vardı. Baş ürünleri, zengin hanımefendiler için neşeli ve seksi ayakkabı reklamlarından oluşan bir ticari ressam olarak şık bir kazanç sağlamıştı. Kanımca onun dinsel kimliği 1961 Nisan'ında –simgesel bir şekilde, ona ilk başarısını getiren lüks ayakkabıların dizayn edildiği sınıftan kadınlar için yazlıklarda giyilecek ince ve püfür püfür giysilerin sergilendiği bir yerde– New York'taki Beşinci Cadde'nin zengin kadın kıyafeti satılan büyük mağazalarından biri olan Bonwit Teller vitrininde kurulan ilk sergisinde açığa çıktı. Gördüğümüz kadarıyla Warhol, mankenleri mavi yakalıların ucuz üçüncü hamur gazetelerinin arka sayfalarında görülen, noktalarla dolu, kaba ilanların büyütülmüşleriyle kuşatmıştı. Dönüşümünden sonra sahiplendiği imajlar, halktan, bilindik ve anonim şeylerdi. Bunlar tipik bir şekilde, çeşitli tedavileri bildirirler. Siyah-beyaz gazete ilanlarından yapılan montajlardan biri, dökülen saçlar için; güçlü kollar ve geniş omuzlara kavuşmak için; burun düzeltilmesi için; yırtıklara protetik yardım için; aşk iksiri için ("Ona Kendini Arzulat"); ve Pepsi-Cola için ("Daha Güzel İçecek Yok"). Bunlar, yoksul olduğu kadar da kusurlu insanların vizyonunu yansıtır. Sembolleri, açlığa ve soğuğa derman içyağı ve keçe olan Josef Beuys'unkinden farksız bir mesajdı bu. Bütün dinler acıya ve onun kökten dindirilmesine dayanır. Kurtarıcıların mesajı ucuz Amerikan ilanlarının evrensel diline tercüme edilmiş gibiydi sanki. Bonwit Teller sergi-

si, sanatsal yaratıcılık tarihinin belki de en gizemli dönüşümü olarak kalmış şeye –Warhol'un "önce ve sonra"sına– tanıklık ediyor.

Warhol'un atölyesinden, ölümünden hemen sonra Evelyn Hofer tarafından çekilmiş muhteşem bir fotoğrafta, karşı duvarda büyük bir resim, Son Yemek'teki İsa'nın bir çifte portresi var; gözleri aşağıya bakıyor ve bu sırada iki mürit, Thomas ve James sol tarafında, elleriyle çok heyecanlı bir şeyler anlatıyorlar. Bu atölye fotoğrafında, yan duvarlara yaslanmış daha birçok resim görülüyor. Ama bize doğru bakan diğer tek resim, anlattığım tablonun sol tarafında. Üzerinde net bir şekilde *Campbell's* yazan bildik logosu ve tanıdık kırmızı-beyaz Campbell çorbası etiketiyle dikkat çeken bir tas şehriyeli tavuk çorbası görünüyor bu resimde. Etiketin üzerindeki imaj, son derece bayağı bir şekilde süslü kenarıyla Çorbaların Kraliçesi'ni bir hâle gibi çevreleyen, seri üretilmiş porselen bir kap. Bu iki imajın –*Campbell Çorba Kutusu* ve *Son Yemek*– Warhol'un kariyerinin başını ve –en azından, yolunu bulmuşken– sonunu belirlemesi çok etkileyici geliyor bana. Fakat etiketteki tabağın, masadaki, İsa'nın aşağıya dönük gözleriyle sanki derin bir anlamı simgeliyormuş gibi bakıyor göründüğü tabağı yansıtması da bundan az etkileyici gelmiyor. Warhol'un, atölyesinde geçirdiği son dakikasında, bu iki resmin karşısında dururken bu iki çanağı sanki aynı kökene sahip Kutsal Kâselermiş gibi gördüğünü düşlüyorum.

Onun bir sanatçı olarak son düşüncesinin ne olduğunu bilmek elbette olanaksız ama ben bunun bu iki çanakla ilgili olduğunu düşünmek istiyorum; biri boş, öteki günlük çorbamızla dolu, sıcak, çok sıcak, doyurucu, lezzetli, bir duanın kabulü gibi. Bu iki resim, onun bir sanatçı olarak tutkusunu açık ediyor. Andy, İsa'nın Öğrettiği Dua'da dilenen gündelik ekmek için *minnettardır.* Ama bu sırada safra taşlarından ötürü korkunç ağrılar çekiyor ve bundan ötürü hemen bir ameliyat geçirmesi gerekeceğini biliyor ve bundan korkuyordu. Son Yemek sergisi için yaptığı Milano yolculuğu, fiziksel yönden azap olmuştu. İkinci ve son ölüm, onu 22 Şubat 1987'de, New York Hastanesi'nde buldu. Huzur içinde öldü ve herkesi şaşırttı.

Kaynakça

The Andy Warhol Catalogue Raisonne. Cilt I: *Paintings and Sculptures, 1961-1963.* Cilt 2: *Paintings and Sculptures, 1964-1969.* Editör: Georg Frei ve NeilPrintz. New York: Phaidon, 2004.

Andy Warhol Prints: A Catalogue Raisonne 1962-1987. Editör: Frayda Feldmanve Jorge Schellman. 3. baskı. New York: DAP, 1997.

Andy Warhol: A Retrospective. Editör: Kynaston McShine. New York: Museumof Modern Art, 1989.

Angell, Callie. *Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol—CatalogueRaisonne.* New York: Harry N. Abrams, 2006.

——. "Filmci Andy Warhol." *The Andy Warhol Museum*içinde. Pittsburgh: The Museum, 1994 (121-45).

Bockris, Victor. *Warhol: The Biography.* New York: Da Capo. 2003.

Bourdon, David. *Warhol.* New York: Harry N. Abrams, 1989.

Cabanne, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp.* New York: Da Capo, 1971. Colacello, Bob. *Holy Terror: Andy Warhol Close Up.* New York: HarperCollins,1990.

Danto, Arthur C. "Filozof Andy Warhol." *The Andy Warhol Museum*içinde. Pittsburgh: The Museum, 1994 (73-90).
——. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art.* Cambridge,MA: Harvard University Press, 1981.
——. "Sanat Dünyası." *Journal of Philosophy* 61, no. 19(Ekim 15, 1964): 571-84.
Dillenberger, Jane. *The Religious Art of Andy Warhol.* New York: Continuum, 1998.
Duchamp, Marcel. "'Hazır Nesneler' Üzerine" (Modern Sanatlar Müzesi'nde konferans, 1961). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists'Writings*içinde. Editör: Kristine Stiles ve Peter Selz. Berkeley, CA: University of California Press, 1996.
Giorno, John. "Andy Warhol'un Filmi*Sleep*." *You Got to Burn to Shine: New and Selected Writings*içinde. Londrave New York: High Risk/Serpent's Tail, 1994 (122-63).
Hegel, G. W. F. *The Phenomenology of Mind.* Çeviren: J. B. Baillie. Londra: George Allen and Unwin; New York: Macmillan, 1949.
Janowitz, Tama. *Slaves of New York: Stories.* New York: Crown, 1986.
Kuspit, Donald. *Fischl.* New York: Vintage, 1987.
Malanga, Gerard. *Archiving Andy Warhol.* Creation, 2002.
Motyl, Alexander J. *Who Killed Andrei Warhol?* Santa Ana, CA: Seven Locks, 2007.
Steinberg, Leo. *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art.* Oxford: Oxford University Press, 1972.
Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol: From AtoB and Back Again.* San Diego, CA: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1975.
——. *A: A Novel.* New York: Grove, 1968.
Warhol, Andy ve Pat Hackett. *POPism: The Warhol '60s.* San Diego, CA: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1990.
Warhol from the Sonnabend Collections. New York: Gagosian, 2009.
Watson, Steven. *Factory-Made: Warhol and the Sixties.* New York: Phaidon, 2003.
Woronov, Mary. *Swimming Underground: My Years in the Warhol Factory.* Londra: High Risk/Serpent's Tail, 1995.

Dizin

I. Dünya Savaşı 45, 60
60'ların cinsel devrimi 125
127 Die (Warhol) 52
129 Die (Warhol) 53

A
A: A Novel (Warhol) 83, 131
Agnelli, Gianni 107
Ahlaksal Çoğunluk 124
Aklın Fenomenolojisi (Hegel) 93
Alloway, Lawrence 42
Almanya 17
Amayo, Mario 97
Andy Warhol Değil (Bidlo) 61
Andy Warhol Kuruluşu 90, 109, 110, 111, 112, 119
Andy Warhol TV Prodüksiyonları 88
Andy Warhol'un On Beş Dakikası (Warhol) 86, 87
Angell, Callie 80, 84, 130
anti-estetizm 60
ARTnews 18, 38, 44
Aşk Gemisi 85
Atkinson, Ti-Grace 12, 96, 97, 98
atölye 57, 65, 129

avangart 24, 27, 45, 46, 67, 82, 93, 94, 102
Avedon, Richard 98

B
Bad (Warhol) 112
Bağımsız Film Ödülü 82
Bağımsız Ressamlar Derneği 60
Bahar Ayini (Stravinsky) 27
Bastien, Heiner 37
Batının Kötü Cadısı 114
Beatles 26, 27
Beckmann, Max 106
Benday eleği 33
Berbat Rita 92
Berlin, Brigid 35, 84, 85, 108, 123
Berlin Duvarı 108
Beuys, Josef 64, 102, 128
Bidlo, Mike 61
Bird in Flight (Brancusi) 72
Black Mountain College 45
Blondie 32
Blow Job (Warhol) 78
Blum, Irving 48
Bockris, Victor 15, 23, 28, 34, 38, 49, 94, 96, 99, 103, 130
Bonwit Teller. 35, 39, 42, 43, 46, 52, 100, 108, 126, 128, Bkz. Warhol'un eserleri: Bonwit Teller vitrini
Bourdon, David 15, 26, 110, 114, 130
Bowie, David 84
Brancusi, Constantin 59, 72, 102
Brandt, Willy 107
Brillo Kutusu (Kutuları) (Warhol) 7, 18, 19, 57, 61, 67, 69, 70, 71, 72, 79, 80, 121
Buffalo Bob 115
bulvar gazeteleri 17, 53
Burns, Ric 73, 91
Büyük Coca-Cola (Warhol) 36

C-Ç
Cabanne, Pierre 63, 130
cadı Orion 92
Cage, John 45, 62
Campbell Çorba Kutusu (Kutuları) (Warhol) 50, 61, 119, 129
can sıkıntısı 85
Castelli Galerisi, New York / Leo Castelli 32, 33, 73
cephanelik sergisi, 46
Cézanne, Paul 126
Chelsea Kızları (Warhol) 82, 94
Cinecitta film stüdyosu 111, 112
Clemente, Francesco 105, 106
Clift, Montgomery 91
Coca Cola (Warhol) 132
Colacello, Bob 83, 85, 87, 107, 112, 117, 130
Coltrane, John 53
Columbia Üniversitesi 18, 45, 78
Comfort, Charles 72
Conversation (Matisse) 126
Coplans, John 100
Correggio, Antonio da 81
Courbet, Gustave 63
Crone, Rainer 17
Cumhuriyet, (Platon) 79
Curtis, Jackie 84, 103
Cutrone, Ronnie 89, 90, 111, 112, 116, 117, 118
Çağdaş Sanat Enstitüsü (ICA) 26, 27

D
Dada sanatı 45
dans 51, 90, 94, 95, 102
Dans Diyagramı (Warhol) 51, 52
Darling, Candy 83, 103
De Antonio, Emile 34, 39, 50
Déjeuner sur l'herbe (Manet) 27
de Kooning, Willem 94, 118
Demokrat Parti 76
Dia Vakfı 118
Dickie, George 72
Dick Tracy 32, 43
Diderot, Denis 93
dil oyunu 66
Dine, Jim 26
dinsel nesneler 121, 123
di Salvo, Donna 100
Do It Yourself (Çiçekler) (Warhol) 52, 81
Dolar Banknotları (Warhol) 81
Dolar İşareti (İşaretleri) (Warhol) 116
Domenichino (Domenico Zampieri) 126
Donald Duck 16
Dove sabunu 126
Dracula 59, 112, 114
Duchamp, Marcel 45, 46, 53, 60, 62, 63, 67, 70, 82, 102, 126, 130, 131
"Dükkân" (Oldenburg) 144

E
"Elle Çizilmiş Pop" önerilen retrospektif 138
Empire (Warhol) 79, 80, 84, 85, 112, 117, 121
enstalasyon 48, 71, 117
estetik 16, 19, 45, 50, 52, 59, 62, 63, 70, 78, 85, 117
Euthyphro (Socrates) 73

F
fabrika 58, 59, 66, 76
Fabrika Günlükleri (Warhol) 83, 84
Factory-Made: Warhol and the Sixties (Watson) 96, 131
fan dergileri 34
Fauvism 27
Feldman, Morton 20, 45, 114, 115, 117
feminizm 12, 28
Film Culture dergisi 78, 82
Film Kareleri (Sherman) 79
film yıldızları 41, Bkz. ünlüler
Finnegan's Wake (Joyce) 83, 94
Fischl, Eric 100, 131
Flanner, Janet 51
Flavin, Dan 118
Fluxus hareketi 45
Ford, John 98
fotoğraf 69, 78, 105, 106, 113
Frankenstein (Warhol) 112
Fransız Devrimi 44
Fremont, Vincent 83, 85, 87, 88
Friedan, Betty 97, 98
Fried, Michael 56
Fry, Roger 123

G
Galerie Daniel Templon, Paris 106, 107
gamalı haç 107
Garland 91
Garland, Judy 91

gazete ilanları 35, 128
Geceyarısı Kovboyu 98
Geldzahler, Henry 39, 53, 73
gençlik kültürü 27, 90, 122
General Electric logosu 126
Giorno, John 77, 78, 131
Gloria 106
Gluck, Nathan 38, 63
Goddard, Paulette 107
gölge 32, 53, 114, 117, 118, 119
Gölge resimleri (Warhol) 114, 118, 119
Greenberg, Clement 102
Green Galeri 20
Green, Sam 20, 26, 104
Günlükler (Warhol) 76
Guston, Philip 45
Güzel İnsanlar Partisi 91

H
Hackett, Pat 76, 104, 131
Hacklin, Allan 100
Haircut (Warhol) 94
Hamburger Bahnhof Çağdaş Sanatlar Müzesi 137
Harvey, James 19, 69
Heartney, Eleanor 124
Hegel, Georg 93, 94, 123, 131
Hendel, George Frideric 124
Herko, Freddie 94, 95
Hirst, Damien 47, 62
Hitler, Adolf 17
Hofer, Evelyn 122, 129
Hollywood filmleri 42
Hollywood sineması 98
homoseksüellik 31, 92
Hopper, Dennis 84
Howdy Doody 115
Hughes, Fred 95, 97, 110, 112, 116
Hulten, Pontus 61

I-İ
I, a Man (Warhol) 97
Indiana, Robert 49
Interview dergisi 83, 112
Iolas, Alexandre 125
ırksal ve etnik sanat 101
İran Şahı 107
İsa 40, 50, 118, 121, 123, 124, 126, 128, 129
İspanyol Cumhuriyetine Eleji (Motherwell) 125
İsviçre 45
İtalya 45, 107, 127

J
Jagger, Mick 84
Janowitz, Tama 89
Jarry, Alfred 27
Jefferson, Thomas 115
Jemima Teyze 114
Johns, Jasper 30, 31, 41, 42, 73
Joyce, James 83, 93, 94
Judd, Donald 62, 118

K
kadın sanatçılar 101
Kamuflaj Son Yemek (Warhol) 127
Kanada Ulusal Galerisi 72
kapitalizm 16, 75
Kaprow, Allen 71, 72
Karp, Ivan 32, 33, 39, 42, 73
Kavga, video (Warhol) 85
kavramsal sanat 113

Kennedy, Bobby 98
Kennedy, Jackie 98
Keskin Kenarlı Soyutlama 30
King, Martin Luther, Jr. 98
kitlesel medya popüler kültürü 42
Komar, Vitaly 76
Komünist Parti/komünizm 75, 106
Koons, Jeff 62
Köstebekler 92, 94, 95, 96, 124
Kral Übü (Jarry) 27
Krasner, Lee 101
Küba füze krizi 51
Küçük Kral 32, 35, 43
"Küçük Kutular" şarkısı (Reynolds) 64
kültürel değişim (1950'ler-1960'lar) 27
Kurumsal Sanat Teorisi (Dickie) 72
Kutsal Kâse 121, 127
Kutsal Ruh 126
Kutsal Terör (Colacello) 87

L
Ladies and Gentlemen (Warhol) 107
Latow, Muriel 47, 49, 50
Léger, Fernand 102
L.H.O.O.Q. (Duchamp) 45
Lichtenstein, Roy 18, 26, 27, 32, 33, 34, 39, 41, 42, 43, 44, 47, 52, 56, 73, 113
Linich, Billy (namı diğer Billy Name) 65, 66, 71, 90, 91
Lisanby, Charles 49
Louis Napoleon 27

M
MacDarrah, Fred 67
maçoluk 101
Makos, Chris 103
Malanga, Gerard 47, 59, 60, 62, 63, 65, 66, 79, 80, 91, 96, 105, 131
Manet, Edouard 27
Mantegna, Andrea 123
Mao resimleri (Warhol) 103, 111
Mapplethorpe, Robert 113, 124, 125
Marcos, Imelda 107
Marie Antoinette 76
Marilyn Diptik (Warhol) 52, 53, 54
Marisol (Marisol Escobar) 49
Maris, Roger 51
Marksist eleştirmenler 76
Martha Jackson Galerisi 71
Martin, Agnes 45, 98
Matisse, Henri 27, 106, 126
medeni haklar 28
Mekas, Jonas 78, 80
Meksikalı duvar ressamları 102
Melamid, Alexander 76
Merdivenden İnen Çıplak (Duchamp) 46
Mesih'in Sırrı 123
Metropolitan Müzesi 39, 53
Michaels, Lorne 87, 88
Mickey Mouse 32, 44, 56, 114
Miller ayakkabıları 31
Miller, Henry 19, 31
Minimalizm 113
"Modernist Resim" (Greenberg) 102
modernist sanat 27

Modern Sanat Müzesi 101
Mona Lisa (da Vinci) 19, 51
Mona Lisa (Duchamp) 45, 126
Monogram (Rauschenberg) 30
Monroe, Don 87
Monroe, Marilyn 49, 51, 52, 53, 56, 95
Morrissey, Paul 96, 98, 110, 112
Motherwell, Robert 49, 125
Mudd Club 86

N

Name, Billy. Bkz Linich, Billy (nam-ı diğer Billy Name) 82, 90, 91, 92, 94, 96, 99
Nancy çizgi roman karakteri 32, 33, 39, 43
Nasyonal Sosyalizm 17
Nation 15
National Organization for Women (NOW) 96
Neel, Alice 98
Nevelson, Louise 72
Newman, Barnett 124
New York Halkına (Palermo) 118
New York Köleleri (Janowitz) 89
New York Okulu 16, 17, 30, 51
New York Post 33, 99
Niagara 52
Nierendorf Galerisi 72
Nietzsche, Friedrich 44
Nixon, Richard 76, 103
Nureyev, Rudolph 91

O-Ö

Obitrol uyuşturucusu 99
Oldenburg, Claes 26, 27, 46, 56
Olivio, Bob (nam-ı diğer Ondine) 92
On Altı Amerikalı sergisi 45
on beş dakikalık ün kavramı 86, 87
Ondine, Bkz Olivio, Bob 82, 83, 92, 93, 94
Orak-Çekiç resimleri (Warhol) 106, 107, 111, 117
orijinal sanat kavramı 62
öğrenci ayaklanmaları 98
Önce ve Sonra (Warhol) 24, 25, 27, 31, 34, 35, 39
Öpüşme, (Lichtenstein) 18, 39, 44
Özgürlük Süvarileri 28

P

Palermo, Blinky 118
Palmer, John 80
Papa 92
Pasadena Sanat Müzesi 61, 100
"Patlayan Plastik Kaçınılmazlar" multimedya olayı (Warhol) 28, 102
Pennsylvania Üniversitesi 26
Pepsi-Cola 35, 128
Philosophy of Andy Warhol: From A toB and Back Again (Warhol) 108, 111
Philosophy of Arthur Danto 11
Picasso, Pablo 58, 77
Piss Christ (Serrano) 124
Platon 67, 79
Podber, Dorothy 95
Point of order (deAntonio) 34
Pollock, Jackson 30, 101, 118
Ponti, Carlo 112

Pop sanat hareketi 25
Postmodern Heretics (Heartney) 124
Presley, Elvis 17
Princess Gloria von Thurn und Taxis (Clemente) 106

R
Rabelais, Francois 58
"rakamlarla resim" 52
Rambouillet, Chateau de 76
Rameau'nun Yeğeni (Diderot) 93
Rauschenberg, Robert 30, 31, 42, 45, 46, 49, 73
Red Elvis (Warhol) 51
Reed, Lou 84
Reklam (Warhol) 19, 35, 37, 38
Restany, Pierre 51
retinal sanat kavramı 63, 70
Reynolds, Malvina 64
Richmond, Virginia Sanat Müzesi 127
Rockwell, Norman 114
Rodçenko, Aleksandr 44
Romantizm 27, 44
Ronald Feldman Galerisi 20, 114
Rose, Barbara 101
Rosenquist, James 26, 39, 47, 56
Rothko, Mark 29
Rubin, William 101
Rus Devrimi 102
Rüzgâr Kapısı (Warhol) 65
Rydell, Charles 85
Ryman, Robert 118

S
Sacra Cáliz 121, 122
Saint Jerome'nin Son Takdisi 126
Saint-Laurent, Yves 84
Salon, 1905, Paris 27
Salon des Refusés (1863) 27
Sam Amca 114
sanat dünyası 12, 17, 25, 33, 42, 43, 49, 72
"Sanat Dünyası" (Danto) 16, 20
sanat (genel tartışma) 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 53, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 94, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 107, 109, 110, 111, 113, 114, 118, 119, 120, 121, 123, 125, 127
"Sanatı yaşama sok!" sloganı 44
"Sanat nedir?" tartışması, ... Ayrıca bkz. *Brillo Kutusu (Kutuları)* (Warhol) 40, 60, 61, 67
sanat okulları 100
sanatsal üretimin şans yönü 51, 62, 102
sanatta devrim 58
Sanat ve Zanaat Hareketi 20
Sandbeck, Fred 118
Santa Claus 114
Saturday Night Live 87, 88
Schiele, Egon 106
Schjeldahl, Peter 74
Schlesinger, John 98

SCUM ("Society for Cutting Up Men") 96
Sedgwick, Edie 26, 58, 82
Seeger, Pete 64
seri üretim 105
Serrano, Andres 124, 125
Sherman, Cindy 79, 113
S&H Yeşil Pulları (Warhol) 81
Sidney Janis Galerisi 50
silahlar 97, 116
Sinoptik İnciller 145
Soğuk Savaş 17, 103, 106, 108
Soho, New York 20, 106, 107
Sokrates 73, 79, 80
Solanas, Valerie 12, 95, 96, 97, 98, 109, 110, 111, 113, 116
Sonnabend Galerisi 81
Sonnabend, Ileana 17, 74, 81, 131
Son Yemek, (Da Vinci) 50, 121, 125, 126, 127, 128, 129
Son Yemek(ler), (Warhol) 119, 125, 126, 127
Sosyalist Gerçekçilik 75
Sovyet Rusya 17
"Soyut Dışavurumcu Coca Cola Şişesi" 132
Soyut Dışavurumculuk 16, 17, 19, 27, 29, 30, 32, 33, 34, 38, 40, 43, 44, 45, 51, 65, 69, 101, 102
soyutlama 47, 118
soyut sanat 17, 30
Stable Galerisi, 11, 16, 18, 20, 50, 52, 57, 68, 69, 70, 71, 73, 76, 121, Ayrıca bkz, Warhol'un sergileri
Stalin, Josef 17, 104
Steinberg, Leo 77, 131
Steinberg, Sol 107
Stonewall İsyanları 28
Stravinsky, Igor 27
Süpermen 32, 35, 39, 43, 44, 114
Suzuki, D. T, 45
Swimming Underground: My Years in the Warhol Factory (Woronov) 92, 131

T

Tanager Galerisi 125
tanıtım turu 69
Taylor, Elizabeth 64, 81, 112, 114
Tecelli 123
Temel Reis 32, 33, 35, 39, 43
Therrien, Robert 62
Thomas, Dylan 53, 129
ticari kültür 43, 50
ticari sanat 24
Time 49
Transfiguration of the Commonplace (Danto) 16, 20, 131
travestilik 103, 107
Tunnel 86
Twombly, Cy 30, 31, 45, 49

U-Ü

Ultra Violet 84
Ulusal Galeri 35
Ulusal Sanat Vakfı 124
Ulysses (Joyce) 93
uyku seyircileri 77
Uyku (Warhol) 77, 78
uyuşturucular 90, 99
ünlüler 26, 52, 86

V
Velvet Underground 28, 78
Vergi Dairesi 76
Vietnam Savaşı 112
Viva 81, 84, 98, 124
von Thurn und Taxis, Princess 106

W
Ward, Eleanor 49, 73
Warhola, Julia 48
Warhol (Bockris) 23
Warhol, Andy 11, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131
Wątson, Steve 15, 64, 96, 131
Wesselman, Tom 26, 56
White, Edmund 69
Whitney Sanat Müzesi 100
Who Killed Andrei Warhol? 75, 131
Williams, Tennessee 91
Wittgenstein, Ludwig 50, 66, 90
Wolfflin, Heinrich 67
Women in Revolt (Warhol) 103
Woodlawn, Holly 103
Woronov, Mary 92, 131

Y
Yalnız Kovboylar (Warhol) 81, 98, 111
Yatak (Rauschenberg) 30
"Yeni Gerçekçiler" grup sergisi 51
Yeni Gerçekçiler Hareketi 51
Yeni Toplumsal Araştırmalar Okulu 45
Yeşil Araba Kazası (Warhol) 104

Z
Zotz Sanat 76

Günümüz sanatını ve dünyasını anlamanın kilit figürlerinden Andy Warhol'u, sanat felsefesinin önde gelen isimlerinden Arthur C. Danto'nun kaleminden okuyoruz bu kitapta.

Danto, "Beni bir sanat felsefecesine dönüştürdü" diyerek, kendi sanat felsefesinin gelişiminde Andy Warhol'un özel bir yeri olduğunu ilan etmişti. Nedir Andy Warhol'u bu kadar özel yapan şey? Sanatın temellerini sarsan, etkisi günümüze kadar uzanan ve bir ikona dönüşmüş Warhol'un hayatı ile eserleri arasındaki bağ, Danto'nun şüpheciliği elden bırakmayan titiz araştırmacılığıyla görünürleşiyor.

Danto, bu kitabıyla Warhol ile ilgili yeni bir biyografi yazmak derdinde değil, her ne kadar kronolojik bir sıra izleyerek Warhol'un özel hayatına ait sırları deşifre etmeye çalışsa da... Paris'te bir kütüphanede Warhol'a ait siyah-beyaz bir reprodüksiyonla karşılaştığında "Bu sanat ise her şey sanat olabilir" düşüncesiyle yaşadığı sarsıntının peşine düşüyor, sanat felsefesiyle mevcut çağı anlamaya yönelerek...

Bir ressam, sinemacı, yapımcı ve yayıncı olarak Andy Warhol'un, öncüllerinden sanat eserlerine ilham ve fikir veren durum ve kişilere, o meşhur atölyesi Fabrika'daki sıradışı hayatlardan uğradığı silahlı saldırının ruh sağlığına ve sanatına etkisine, başdöndürücü bir hayat ve sanat serüvenini, sohbet edercesine anlatıyor Danto...

AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-605-314-255-3
9 786053 142553

THG
0223283
HVZ