



# **NİTELİK OLARAK KİTSCH**

**Fatih Süleyman SOLMAZ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Resim Ana Sanat Dalı**

**Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU**

**2016**

**Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**Fatih Süleyman SOLMAZ**

**NİTELİK OLARAK KİTSCH**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Doç. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU**

**ERZURUM- 2016**



**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



**TEZ KABUL TUTANAĞI**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU danışmanlığında, Fatih Süleyman SOLMAZ tarafından hazırlanan bu çalışma 08/ 09 / 2016 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

**Başkan** : Prof. Melihat TÜZÜN

İmza: .....

**Jüri Üyesi** : Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU

İmza: .....

**Jüri Üyesi** : Yrd.Doç.Hacer YILIKOĞLU

İmza: .....

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. .... / ..... / .....

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK  
Enstitü Müdürü



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

08/09/2016

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "*Nitelik Olarak Kitsch* " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun ...2... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

08.09.2016

[Tarih ve İmza]

Fatih Süleyman SOLMAZ

## İÇİNDEKİLER

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| ÖZET.....             | III |
| ABSTRACT .....        | IV  |
| RESİMLER DİZİNİ ..... | V   |
| ÖNSÖZ.....            | VII |
| GİRİŞ .....           | 1   |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ESTETİK YARGI VE SANATSAL SINIFLANDIRMA OLARAK KİTSCH

#### 1.1. KİTSCH'İN ETİMOLOJİK KÖKENİ VE TERİNOLOJİK

|                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------|----|
| KULLANIMLARI .....                                                    | 5  |
| 1.1.1. Tanımlar, Etimoloji ve Varsayımlar.....                        | 5  |
| 1.1.2. Eleştirel Bakışın Belirlediği Düzey Olarak Kitsch Olgusu ..... | 9  |
| 1.2. ÜRETİM BİÇİMİ OLARAK KİTSCH'İN SOSYO-KÜLTÜREL YAŞAMDA            |    |
| YERİ.....                                                             | 16 |
| 1.2.1. Alt Kültür ve Üst Kültür.....                                  | 25 |
| 1.2.2. Dolaşım Olarak Yüksek Kültür ve Alt-Üst Oluşlar .....          | 26 |

## İKİNCİ BÖLÜM

### NİTELİK VE NİCELİK OLARAK KİTSCH

#### 2.1. MODERNİZMİN YENİSİ, POSTMODERNİZMİN ESKİSİ YADA KİTSCH

|                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------|----|
| .....                                                        | 28 |
| 2.1.1. İroni .....                                           | 33 |
| 2.1.2. Nostalji .....                                        | 35 |
| 2.1.3. Anakronizm.....                                       | 38 |
| 2.2. GENİŞ KİTLELERİN BEĞENİ DÜZEYİNDEKİ MİZAH, MELANKOLİ VE |    |
| ŞİDDET OLGUSU YA DA KİTSCH HAZLARIN DEĞİŞKENLİĞİ .....       | 39 |

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### NİTELİK SAP(TA)ALARI VE KİTSCH ÖRNEKLER

|                                              |    |
|----------------------------------------------|----|
| 3.1. KİTSCH'İN DOĞASI: KENDİLİĞİNDENLİK..... | 46 |
|----------------------------------------------|----|

|                                                        |           |
|--------------------------------------------------------|-----------|
| <b>3.2. BİR HEDEF OLARAK ‘KİTSCH OLUŞ’ .....</b>       | <b>57</b> |
| <b>3.3. BİR ZORUNLULUK OLARAK KİTSCH ESTETİĞİ.....</b> | <b>63</b> |

## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

### **UYGULAMA RAPORU**

|                                                       |           |
|-------------------------------------------------------|-----------|
| <b>4.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ .....</b>       | <b>71</b> |
| <b>4.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR .....</b> | <b>72</b> |
| <b>4.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ .....</b>           | <b>78</b> |

|                           |           |
|---------------------------|-----------|
| <b>SONUÇ.....</b>         | <b>80</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b>     | <b>83</b> |
| <b>EKLER.....</b>         | <b>87</b> |
| EK 1. Kitsch Anketi ..... | 87        |
| <b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>      | <b>89</b> |

## ÖZET

## YÜKSEK LİSANS TEZİ

## NİTELİK OLARAK KİTSCH

Fatih Süleyman SOLMAZ

Tez Danışmanı: Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU

2016, 89 sayfa

Jüri: Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU (Danışman)

Prof. Melihat TÜZÜN

Yrd. Doç. Hacer YILIKOĞLU

Sanatta köklü değişimlere neden olan modernite, sanatçı, sanat yapıtı ve alımlayıcı giriftliğinden doğan pek çok problematiğin zemini. Alımlayıcı faktöründen kitlesel beğeniye, orijinal yapıttan, sahici durmayan fakat sanatmış gibi görünen üretilmeye değin işgal edilmiş söz konusu zeminde karşımıza çıkan ‘Kitsch’ olgusu, sanatın tüketilmesi hali olarak önem arzeder.

Bu bağlamda hazırlanmış olan “Nitelik Olarak Kitsch” isimli tez çalışmasında sanatçı üretiminde bir zorunluluk, sanat alımlayıcısının tüketiminde (!) bir ihtiyaç olarak beliren ‘Kitsch’ kavramını tartışmaya açmak kaçınılmaz olmuştur. Üretilmiş olan yapıtların sanat değerini sorgulayarak meta değerinin etki alanını daraltmak; alımlayıcı farkındalığını geliştirerek kitsch’i bir ihtiyaç olmaktan çıkarmak; sanatsal etik çerçevesinde sanatçı öznelliğini savunmak yapılmış olan tartışmanın çatısını ve araştırmanın yönünü belirlemiştir.

Elde edilen veriler ışığında ‘Kitsch’, bir sorun olmaktan ziyade, sanatın sosyo-kültürel dinamiği ve ekonomi-politik işlevi hakkında pratik bir çözüm arayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Teorik anlamda ‘Kitsch’, yüksek sanat ile düşük beğeni arasındaki etik-estetik bir problem olarak tartışılmaya devam edeceğe benzemektedir...

**Anahtar Kelimeler:** kitsch, nitelik, (post) modernizm, sanatsal beğeni, sanatçı ilgisi, sanat yapıtı

**ABSTRACT**

**MASTER THESIS**

**THE KITSCH AS QUALITY**

**Fatih Süleyman SOLMAZ**

**Advisor: Assoc. Prof. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU**

**2016, 89 pages**

**Jury: Assoc. Prof. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU (Advisor)**

**Prof. Melihat TÜZÜN**

**Assist. Prof. Hacer YILIKOĞLU**

Modernity that caused radical changes in art, is the basis for many problematics that was caused by artist, art and receptive relations. From the receptive factor to massive taste, from the original structure to products that are unreal however looks like real, ‘Kitsch’ is a phenomenon that emerges to us with a basis out of those products and it is important in terms of consumption of art.

Within this framework, in the thesis named “The Kitsch as Quality”, it is inevitable to argue ‘Kitsch’ that is an obligation for the artists in their production process and necessary for the consumption in art reception. Narrowing the domain of the meta value of produced products by questioning their artistic value; making kitsch more than a necessity by developing receptive awareness and defending the idea of artist subjectivity in the framework of artistic ethics is the basis, skeleton and the aspect of this research.

With the guidance of observed data, ‘Kitsch’, goes against being a problem but is a practical solution search to socio-cultural dynamics and economical politics function of art. Theorically, ‘Kitsch’ is likely to be discussed as an ethical-esthetical problem between upper art and lower admiration...

**Key Words:** kitsch, qualification, (post) modernizm, artistic admiration, artist interest, artistic structure



## RESİMLER DİZİNİ

|                                                                                                                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 1.1.</b> Horace Vernet, “Napolyon Bonaparte Arcole Köprüsü Üzerinde Askerlerine Liderlik Ediyor”, t.ü.y.b., (260 x 194 cm.), 1826, Londra .....                    | 11 |
| <b>Resim 1.2.</b> Eugène Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”, t.ü.y.b., (260 x 325 cm.), 1830, Louvre Müzesi, Paris .....                                             | 13 |
| <b>Resim 1.3.</b> Yue Minjun, “Özgürlük İnsanlara Liderlik Yapıyor”, t.ü.y.b., (360x250 cm.), 1996.....                                                                     | 14 |
| <b>Resim 1.4.</b> Claude Monet, “İzlenim”, t.ü.y.b., (48x 63 cm.), 1872-73, Marmottan Monet Müzesi, Paris.....                                                              | 22 |
| <b>Resim 1.5.</b> William Turner, “Millbank’ta Ayışığı Resmi”, t.ü.y.b., (40,5 x31,5 cm.),1797, Tate Gallery, Londra .....                                                  | 23 |
| <b>Resim 1.6.</b> John Atkinson Grimshaw, “Ay Işığı Altında Eski Konak”, t.ü.y.b., (49,5x39 cm.), 1882 Özel Koleksiyon. ....                                                | 24 |
| <b>Resim 2.1.</b> J. D. İngres, “Banyodan sonra”,1808.....                                                                                                                  | 34 |
| <b>Resim 2.2.</b> Man Ray, “İngres ’nin Kemani”, 1924.....                                                                                                                  | 34 |
| <b>Resim 2.3.</b> J. Peter Witkin, “Bir Kuşken kadın”, 1990.....                                                                                                            | 35 |
| <b>Resim 2.4:</b> Hubert Lanzinger, “Sancaktar”, 1937, Amerika Ordusu Ulusal Müzesi Washington.....                                                                         | 37 |
| <b>Resim 2.5.</b> Çeşitli medeniyetlerde svastika .....                                                                                                                     | 38 |
| <b>Resim 2.6.</b> Eric Yahnker, “Space jam”, k.ü.renkli kalem, 239x183 cm. 2014 .....                                                                                       | 41 |
| <b>Resim 2.7.</b> Taner Ceylan, 1879 (Kayıp Resimler serisinden), t.ü.y.b., 170x180 cm., 2011.....                                                                          | 41 |
| <b>Resim 2.8.</b> Niki de Saint-Phalle , “Hon”, Heykel, 1966.....                                                                                                           | 42 |
| <b>Resim 2.9.</b> Jan Fabre, “Günaydın Sağlık/Ben kendimi drenaj edeyim”, 2007-11 .....                                                                                     | 44 |
| <b>Resim 3.1.</b> David Batchelor, “Parapillar 7 (Multicolour)” plastik kaplı çelik çubuk üzerine metal, kauçuk, tüy, boyanmış tahta objeler, (267 x 78 x 78 cm), 2006..... | 48 |
| <b>Resim 3.2.</b> Jaap Scheeren, “Luxury”, 2011 .....                                                                                                                       | 49 |
| <b>Resim 3.3.</b> Jan Fabre, “Barış Güvercinleri ve Yarasalar Sıçıyor”, Müze duvarlarına yerleştirilmiş camdan güvercin ve yarasalar, 2008 .....                            | 50 |
| <b>Resim 3.4.</b> Oliver Laric, “Kopya eleştiri”, 2011 .....                                                                                                                | 51 |

|                                                                                                                                |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 3.5.</b> Tim Hawkinson, “ <i>Yıkanan</i> ”, yumurta kabuğu ve cyanocrylate yapıştırıcı, 17x8,9x8,9 cm. 2009 .....     | 52 |
| <b>Resim 3.6.</b> Anatanrıça idolü, “Willendorf Venüsü”, M.Ö. 24000-22000 .....                                                | 53 |
| <b>Resim 3.7.</b> Ivan Puig, “ <i>Tour de force -Zoru başarma</i> ”, 2001 .....                                                | 57 |
| <b>Resim 3.8.</b> Odd Nerdrum, “ <i>Andre Bjerke’in portresi</i> ”, t.ü.y.b., 1978, koleksiyon. ....                           | 60 |
| <b>Resim 3.9:</b> Anonim, “ <i>Ağlayan Çocuk</i> ” .....                                                                       | 60 |
| <b>Resim 3.10.</b> A.Warhol, “ <i>Herkese Bir Mona Lisa</i> ”, İpek Baskı, 1963 .....                                          | 61 |
| <b>Resim 3.11.</b> Mona Lisa Baskılı Yastık Kılıfı .....                                                                       | 62 |
| <b>Resim 3.12.</b> Bahçe Cin’i .....                                                                                           | 65 |
| <b>Resim 3.13.</b> Melek Biblosu .....                                                                                         | 65 |
| <b>Resim 3.14.</b> Jeff Koons, “ <i>Michael Jackson ve Balonlar</i> ”, Seramik, 107x179x83 cm. 1988-1998.....                  | 65 |
| <b>Resim 3.15:</b> Giacomo Grosso, “ <i>Çıplak Kadın (Nude)</i> ”, 1896, Galeria Civica Çağdaş sanatlar Galerisi, Torino ..... | 67 |
| <b>Resim 3.16.</b> Jeff Koons, “ <i>Pembe Panter</i> ”, Porselen, 104x52x48 cm., 1988.....                                     | 69 |
| <b>Resim 3.17.</b> Anonim, Fransız Sokağında süsleme unsuru, İstanbul.....                                                     | 69 |
| <b>Resim 3.18.</b> Kent Görünümü .....                                                                                         | 70 |
| <b>Resim 4.1.</b> Fatih Süleyman SOLMAZ, “ <i>Güneş Batıdan Batar Serisi (A)</i> ”, Dijital Baskı, (70x 100 cm.), 2014. ....   | 74 |
| <b>Resim 4.2.</b> Fatih Süleyman SOLMAZ, “ <i>Güneş Batıdan Batar Serisi (B)</i> ”, Dijital Baskı, (50x 70 cm.), 2014. ....    | 76 |
| <b>Resim 4.3.</b> Fatih Süleyman SOLMAZ, “ <i>Güneş Batıdan Batar Serisi (C)</i> ”, Dijital Baskı, (50x 70 cm.), 2014. ....    | 77 |

## ÖNSÖZ

*Nitelik Olarak Kitsch* isimli bir çalışma, kötü sanatı savunuyor gibi yapıp, bunun tam karşısında durmanın zorluğunu en başından kabul etmek anlamına gelmiştir. Günümüz sanatının ekonomi-politik yönünün irdelendiği böylesi bir tez çalışması, kitsch tüketimini bir ihtiyaç, kitsch üretimini bir zorunluluk olarak görmekten alıkonulamayacak olmanın farkındalığı ile yoğrulmuş, kötü zevki anlamak için kötü zevkten yararlanmak gerekir düşüncesinden güç kazanılmıştır.

Kitsch'in estetik bir yargı olduğu veyahut tercih edilen sanatsal bir nitelik olduğunun kabulü halinde, söylenecek her sözün içinde çelişki barındırması kaçınılmaz olmuş, çalışma ilerledikçe kesin sonuçlara ulaşılması beklenirken anlam kaymaları ortaya çıkmış ve zorunlu tekrarlar metnin bütüncül yapısına zarar vermiştir. Bu olumsuzluğu aşmanın en akılcı yolu, dikkatlice seçilmiş örneklerle söylenen her sözün sağlamasının yapılması olarak görülmüş, böylelikle, ikna edici orijinal bir metin ortaya çıkabilmiştir. Diğer yandan, son on yıl öncesine kadar doğrudan kitsch üzerine yazılmış Türkçe kaynağın azlığı nedeniyle sık bir biçimde ele alınan kitsch kavramı, 1980'li yıllarda gözlemlenmiş arabesk müzik tartışmalarının içindeki pop kültür olgusundan faydalanılarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

Son söz niyetine bir önsöz söylemek gerekirse, tezimin oldukça meşakkatli geçen araştırma ve oluşum sürecinde gerekli fikir ve altyapıyı kurabilmem için gerek kaynakça, gerekse eşsiz bilgi haznesini çeşitli diyaloglarla benimle paylaşan ve böylelikle konuya hakim olabilmemi sağlayan sevgili danışman hocam Doç. Dr. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU'na minnet duyduğumu belirtmek, özellikle gösterdiği sevgi ve güvenden dolayı da şükranlarımı sunduğumu ifade etmek isterim.

Yazı yazmanın kolay olmadığını daha iyi anlamam ve ayrıca deneyimsiz olmam gerçeğine rağmen geçirdiğim bu süreçte, vazgeçme noktasına gelmeme karşın bana her daim destek olan, yalnız bırakmayan, en çaresiz hissettiğim anlarda maddi manevi, her türlü desteklerini benden esirgemeyerek verimli bir çalışma ortamı sağlayan aileme de sonsuz içtenliğimle; ve ayrıca bir kez daha, burada, teşekkürlerimi sunmayı borç bilirim.

## GİRİŞ

E. H. Gombrich(1909-2001), “*Sanat diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır.*”<sup>1</sup> diyerek sanatı değil üreten sanatçının öznelliğinin önemini ortaya koymuştur. Bu durumda sanatın ne olduğu konusunda yapılan hararetli tartışmaların gerekli mi yoksa gereksiz mi olduğu kocaman bir soru işareti ile ifadesini bulur. Bir yapıtın ya da ürünün neden sanat olduğu veya olmadığı, eş deyişle, kitsch olup olmadığı konuları karmaşık bir hal alır. Gombrichvari bir yaklaşımla hareket edilecek olunursa, elbette sanatın ne olduğu konusunda yapılan tartışmalar önemini kaybedecektir. Böylelikle, sanatçının ne olduğu ya da sanatçıyı neyin belirlediği gibi konular önem kazanacaktır.

Tercihen, önceliğin sanatçı olduğu bir yaklaşım benimsenebilir; sanatçının bir sanat yapıtı ortaya koyduğunu ve bu yapıtı alımlayıcısına sunduğunu varsayarsak, alımlayıcı ile sanatçı arasındaki üretim ilişkisinde alımlayıcının rolünün sanatçıyı onayla(ma)mayı gerektirdiği anlaşılır. Bu giriftlikte, üreten sanatçıyı ‘alımlayıcı’nın belirlediği, doğallıkla da yüksek sanatın belirleyici olduğu anlaşılır olmaktadır. Yüksek sanatın düşük sanat olarak adlandırılan kitsch ile arasındaki mesafesi ve genel anlamda ‘alımlayıcı kitle’ beğenisinin niteliğinin ne olduğu bilgisinin önemi ortaya çıkmaktadır. Şöyle ki, sunulan yapıt/ürün ne kadar sanatsal nitelikle donanımlı olursa olsun, yapıt karşısındaki alımlayıcı kitle *-hayır bu sanat değil* derse, sanatçı bir sanat yapıtı sunamamış olmaktadır. Tam tersi bir durumla, yapıt/ürünün kitsch öğeler barındırması halinde, alımlayıcı kitle bunu bir sanat yapıtı olarak konumlandırırsa bu bir hata olacaktır. Nitekim Odd Nerdrum(1944-): “*Kitsch ya iyidir ya da kötü ve iyi kitsch sanat olarak sınıflandırılırsa bu hata olur. Kitsch sanat değildir: O tensel ve ebedi olanı anlatır.*”<sup>2</sup> diyerek, kitsch bir ürünün sanat olamayacağını belirtmiştir.

Bir sanat galerisinde iki farklı tuval resminin sergilendiğini düşünelim. Bunlardan birini sanat yapıtı olarak, bir diğerini ise kitsch ürün olarak konumlandırılim ve de bu iki yapıtı/ürünü, incelemesi/değerlendirmesi için bir kişiye sunalım. Olasılıklar dahilinde bu kişi, ilk olarak karşısında duran ‘şey’lerden hiçbir şey anlamayabilir; ya da kitsch ürünü beğene(-meye)bilir; veyahut sanat yapıtını beğene(-meye)bilir. Kişinin

<sup>1</sup> Gombrich, E. H., *Sanatın Öyküsü*, (Çev.E.Erduran, Ö.Erduran), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 2007, 16.

<sup>2</sup> Nerdrum, Odd, vd., *Kitsch Üzerine*, (Çev. A. Feyzi Korur), Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2010, 7.

sanat ile ilgili yeterli donanıma sahip olmadığı durumda sanat yapıtının ona gerçekte bir şey söylemiyor olabileceği, yani anlamadığı için resmin ondan uzak hatta ayrı olmuş olabileceğidir. Bir başka oluşabilecek durum ise resmin karşısında belki saatlerce durup anlamaya çalışması olabilecektir. Sanatsal bir resmi güzel yapan şeylerden biri ona her baktığınızda farklı anlamlar çıkarabileceğinizdir. Bu kişiyi kitsch bir resmin karşısında konumlandırarak olursak, bu sefer kolayca anlaşılan ve belki de bu sebeple onu sevebileceği/beğenebileceği bir resim olabilecektir. Ya da bu, kişide tiksinnmeye de sebep olabilir. Çünkü kitsch, sanat gibi dolambaçlı değildir, genel olarak herkesçe anlaşılabilir bir yol seçer. Bununla birlikte kötü olduğu düşünülen kitsch sadece bilinen bir duyguyu onaylamaktan öteye geçememektedir.

Bu türden bir örneklendirmeye Greenberg(1909-1994)'in 'Avangard ve Kitsch'<sup>3</sup> adlı makalesinde de rastlarız. Bu örneklendirme cahil bir Rus köylüsünün seçim özgürlüğüne dayalı olarak iki farklı resmin karşısında durması ve bu iki resim arasında kendisinin varsayımsal olarak yoğunlaşan hisleri, bu yapıtlar arasındaki değişken durumların kendisinde bıraktığı izlenim ve dolayısıyla aldığı haz, bu durumun nedenleri ve yapıtları sunanların yapmaya çalıştığı şeyle ilgilidir. Bu resimlerden birinin Repin'e diğerininse Picasso'ya ait olduğu söylenir. İlkinde izleyici olan Rus köylüsü, Picasso'nun soyut kadın figürlerine baktığını ve onda bir kadını temsil eden çizgi ve uzam oyunu gördüğünü, hatta bu resimde tanıdık bir şeylerin çekiciliğini hissettiği söylenmektedir. Ardından Repin'in resmine döner ve onda tam da tanıdık olan şeyleri görür. Neyi temsil ettiğine dair soru sormaya gerek kalmamıştır. İzleyici doğrudan ve hiçbir çaba göstermeksizin resmi algılayabilmekte ve soru sorma ihtiyacı duymamaktadır. Resmin kendisinin aynı zamanda izleyici için dramatik olabilecek öyküyü de barındırması, Picasso'nun resimlerinde olan katılığın dışında olmakta ve böylece izleyicinin hoşnut olmasını sağlayabilmektedir. Picasso nedeni resmederken, Repin sonucu resmediyordur. Bu durumda köylünün bakış açısıyla doğru olana yönelik kendi çabasını sergilediğini söyleyebiliriz. Ancak bunun böyle olamayacağı düşünüldüğünde eğitim ihtiyacının gerekliliğini hissederiz.

Devletin böyle bir çabaya girmesi halinde ise başka bir sorun ortaya çıkar. Bu sorun, devletin böyle bir ihtiyacı karşılamaya yönelik imkânı olsa dahi, köylünün içinde

<sup>3</sup> Greenberg, Clement, "Avangard ve Kitsch", *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (Editörler: Charles Harrison, Paul Wood), Küre Yayınları, İstanbul 2011, 577-587.

bulunduğu koşulların ona gerekli olacak ne zamanı, ne de rahatlığı sağlayamıyor olmasıdır. Aynı zamanda köylünün böyle bir hevesi bulması da pek kolay değildir. Bu yüzdendir ki köylü için kitsch resimler, anlamaya yönelik çaba harcanmıyor oluşu bakımından cazip olmaktadır. Yine bu soruna yönelik Greenberg, devletin bu konuda çaresiz kaldığını ve üretim sorunlarının toplumcu bir şekilde çözülmediği sürece de böyle kalacağını yineler.<sup>4</sup>

Kitsch'in bir sorun mu yoksa gereklilik mi olduğu tartışmaya açık olmakla beraber, yüksek sanattan ayırt edilmesi bir zorunluluk olarak önem arz etmektedir. Bununla birlikte kitsch'i doğru bir zeminde tartışmak veya anlamak için Sanayi Devrimi ile başlayan değişimleri ya da sorunsalları göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Aynı zamanda modernizmle değişen -gelişen sanatsal dönüşümleri de kapsamalı ve içermelidir. Çünkü kitsch modern sanatı sindiremeyip bunun yerine duygusallığı ve kolaycılığı sahiplenilen, yani sahici sanat eserlerinden anlayamadığı için uzak duran ve kendi beğenilerini oluşturan kitleler üzerinde etkili olmaktadır.

Bir başka deyişle, kitsch, bir geriye dönüş kandırmacası olarak karşımıza çıkmaktadır. Beğenilen, hoş karşılanan üslubu taklit ederek ortaya çıkan ürünlerin, kitleler tarafından beğenilip hoş karşılanabiliyor olması kitsch'in devamlılığına bir kaynak olsa da, sanat (yüksek sanat) dünyası içerisinde estetik olmayan zevksizlik örnekleri sayılmaktadır. Eğer modern sanat anlaşılabilir ve duygusal tatmini karşılayamayan şey ise kitsch, kitleler nezdinde anlaşılabilirliğiyle tatmin duygusu yaratan, yani, tam da istenilen şey olmaktadır.

Tüm bu belirlemeler doğrultusunda, 'Nitelik Olarak Kitsch' isimli tez çalışmamızın üç bölümle geliştirilmesi gereği doğmuştur. İlk bölüm, tam Türkçe karşılığı olmadığından ve başka dillerde farklı çağrışımları olduğundan, çevrilmeksizin doğrudan kullanılması tercih edilmiş 'kitsch' kavramının yüksek kültür/ yüksek sanat/ alt kültür/ yoz beğeni/ nicelik / nitelik / modernizm/ postmodernizm kavramlarını peşinsıra sürüklemesi halini ortaya koymaktadır. Bu bölümün temel gayesi, sanatsal sınıflandırmaların sonuçlarını ve eleştirel bakışın kitsch'i estetik yetersizliğe dair kılmasının nedenlerini ilerleyen bölümlerde görünür kılabilmeğidir.

---

<sup>4</sup> Greenberg, 583-586.

İkinci bölümde, sanat tarihi sürecindeki sosyal, siyasal, kültürel oluşum ve olaylardan doğan çeşitli üretim biçimlerinin arasında, geriye doğru yönelme hali olarak belirginleşen kitsch'in bünyesi ele alınmaktadır. Yani sanat tarihine ayak uydur(a)mama durumunda kitsch, nesnel olarak zamanın ilerisi/gerisinde oluş yanılması, tavır olarak *ironi*'ye ve duygu olarak *nostalji*'ye yolaçan koşullara işaret eden bir gösterge olarak incelenmektedir. Böylelikle, (post-)modernizmin kendisini, kendi varlık koşullarını kitlesel kültür formatında sunması söz konusu edilebilmektedir.

Üçüncü bölüm, 'kitsch' olarak nitelendirilebilecek herhangi bir 'şey'in kendiliğinden ortaya çıkması, hedef olarak ele alınması ve zorunluluk olarak kendini göstermesinin neden-sonuç ilişkilerinin kurulduğu bir bölümdür. Burada, kitsch olan, sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik, sanatsal bir olgu düzeyine getirilerek tartışmaya açılmaktadır.

Dördüncü ve son bölüm, tartışmadan çıkan sonuçların, sanatsal nitelikte olma(ma)sı gerekenlerin bilinçle kavranması ve yaratıcı sürece dahil edilmesi aşamalarından geçilerek uygulama alanına uyarlanması hakkındadır. Elde edilmiş kuramsal veriler ışığında geliştirilmiş bir dizi resmin, 'Yapılış Gerekçesi'; İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar'; Düşünsel Yönü'nün ele alındığı, bir ek bölüm olarak sunulmaktadır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ESTETİK YARGI VE SANATSAL SINIFLANDIRMA OLARAK KİTSCH

#### 1.1. KİTSCH'İN ETİMOLOJİK KÖKENİ VE TERMİNOLOJİK KULLANIMLARI

##### 1.1.1. Tanımlar, Etimoloji ve Varsayımlar

Yaygın olarak Almanca kökenli olduğu bilinen kitsch terimi, Almanca-Türkçe sözlükte “kıymetsiz eser; zevksizlik”<sup>5</sup> anlamlarına gelir. Özellikle, sanat ve estetik alanında, bir şeyin ucuza mal edilen, yaratıcılıktan ve özgünlükten uzak, ulaşılması zor gerçek sanat yapıtlarının taklit edilerek ortalama seviyeye indirgenmesi gibi ifadeleri kapsamaktadır. Türkçede tam olarak karşılığı bulunmasa da kötü zevki itici bulmaya yönelik *rüküş* sözcüğü ile yakın anlamlar taşımaktadır.

Genel anlamda kitsch terimi çok net bir ifadeye sahip olmayıp ifade edilen duruma göre değişkenlik göstermekte, bu bakımdan oldukça kaygan bir zeminde durmaktadır. Nitekim söyleyen kişinin ifade ediş biçimi olarak zevksizlik kendi yorumlarını da kapsayabilmekte, bu durumla birlikte kitsch olgusuna birçok açıdan yaklaşma zorunluluğu doğmaktadır.

Farklı kaynaklardaki kitsch tanımlamalarında yer alan zevksizlik, sıradanlık, bayağılık gibi sözcüklerin kitsch'in genel bünyesini oluşturduğu izlenimi edinilir. Öte yandan tüketim toplumlarının estetik anlayışı ya da ortalama beğeni gibi faktörler kitsch terimine geniş bir alan yaratır.

Kitsch estetik, amaç ve hedefler doğrultusunda ele alınarak farklı şekillerde tanımlanabilir. Estetik anlamda yetersiz, tamamlanmamış ön çalışmalar (Sketch), aşırı süslü abartılı güzellik ve kendi kendini tekrar eden banallık gibi tanımlamalara yer verilmiştir. Bazı görüşlerde kitsch'in estetik kategori olabileceği de tartışılmış bu anlamda kitlelerin (çoğunluğun) estetik anlayışı olarak da değerlendirilme olanağı bulmuştur.

---

<sup>5</sup> Karl Steuerwald, “Kitsch”, *Almanca-Türkçe Sözlük*, Otto Harrassowitz Verlag Yayınevi, 2. Baskı, 1974, 327.



Elde edilebilmesinin kolay oluşunun sağlanması amacıyla kitsch, ortalama beğeniye kapsayıcı ucuz ürünler/davranışlar vb. tanımlara sahip bulunur. Dolayısıyla amaç ve hedefler yönünden öne çıkan gerçek, onun çoğunluğa seslenebilme olanağını sağlayan ortalama beğeni ilkesi ve bu yönüyle bir piyasa değerine sahip olmayı istediği şeklindedir. Ticari boyutuyla ele alınan bu belirlemenin yanında genellikle beğenilen eski tarzların tekrar edilmesi ve daha iyi yapılma olasılığı da bir hedef olarak görülebilmektedir.

Kitsch'i kolaylıkla kötü zevk olarak tanımlamak onun birçok yönünü eksik bırakır. Daha geniş yelpazede değerlendirilmesi gerektiği, yapılagelmiş pek çok tanımının varlığı ile belirginleşir. Örneğin Wedekind(1864- 1918)'in tanımıyla kitsch, “*gotik, rokoko ve baroğun çağdaş biçimi*” şeklindedir.<sup>6</sup> Geçmiş tarzların tekrar edilmesi, tarihsel bir sapma olarak anlaşılmaktadır.

Etimolojisi hakkında bilgi veren Lukacs(1885- 1971)'a göre kitsch, İngilizce ‘sketch’ (taslak) sözcüğünün bozulmuşudur ve böylelikle, ucuz zevkleri gideren, sanat olma iddiası taşıyan plastik sanat ürünlerinin genel adı kitsch olmaktadır; bu genellemeye, modası geçmiş, alışılmamış öğeleri kapsayan bir stil veya bir estetik tarz olarak halk sanatı kolayca dahil edilebilmektedir; Mehmet Ergüven(1947-)'e göre kitsch, mutlak işlevini aşmış herhangi bir nesneye iliştilmiş bir fazlalık (eklenti)tır; buradan kitsch'in anlam olarak *pislik, süprüntü, çerçöp* sözcüklerini karşıladığı sonucuna ulaşılabilmektedir; kapitalizm çağına özgü bir nitelik olarak artık oluş, kitsch'in insanın kültürel ihtiyaçlarının karşılandığı yanılsaması yaratma işlevi olduğunu duyumsatır. Tüm bunlar, çoklu anlam yapısına sahip kitsch kavramının kendisinin, günümüz dünyasında bir beğeni sorunu olduğunu ispatlamaktadır.<sup>7</sup> En kısa tanımıyla kitsch, “her şey(in) kolaylıkla ulaşılabilen bir estetiğe indirgen (mesidir)...”<sup>8</sup>

Gerek estetik konusu, gerekse amaç ve hedefleri bakımından öne çıkarılarak yapılan bu tanımlamalarda kitsch, modernizmin karşısında geleneği (zamana göre olmayan, geçmiş tarzların kopyalanması) ve durağanlığı barındıran bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Greenberg'e göre kitsch, modern sanatın karşısında yeni bir fenomen olarak ortaya çıkmıştır. Bir ‘avangard’ın olduğu yerde, genellikle bir

<sup>6</sup> M., Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü: Modernizm, Avangard Dekadanskitsch, Postmodernizm*, (Çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul, 2010, 251.

<sup>7</sup> F. Demir, İlbeyi Gonca, *Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine*, Ütopya Yayınları, Ankara 2009, 18-20.

<sup>8</sup> Demir, 22.

de ‘arkagard’ vardır görüşünü savunmuş olan Greenberg’e göre kitsch, bir başkasının yerini alan, ikame deneyimler ve sahte duyular demektir. “*Kitsch üsluba göre değişir, ama hep aynı kalır. Kitsch günümüz yaşamında aldatıcı olan her şeyin simgesidir. Kitsch, müşterilerinden paralarından başka bir şey beklemiyormuş gibi davranır - zamanlarını bile*”<sup>9</sup> demektir. Greenberg’in bu tanımı kitsch’in sadece sanat ve edebiyatla sınırlı kalmayıp diğer alanlarda da görülebileceğini saptıyor gibidir.

Calinescu(1934-2009)’nın belirlemeleriyle devam edecek olursak, kaynak dili olan Almancada kitsch’in bir dizi eşanlamlısı ya da yaklaşık eşanlamlısı bulunmaktadır. Bunlar *schund* ya da *trivial* gibi; ayrıca *Schundliteratur* ya da *Trivilliteratur* gibi sözcükler olmakta, kitsch’i belirtmek üzere birbirlerinin yerine kullanılabilmektedir. Öte yandan Fransızcada, *camelote* birçok kitsch nesnenin ucuzluğunu ve kötü niteliğini belirtmekte, ancak estetik bir kavram olarak kullanılamamaktadır. Yine Fransızcada, *style pompier* fikri resim alanındaki kötü zevkin şatafatlı, akademikleştirici bir çeşidine gönderme yapmakta, ama kitsch’in anlamsal karmaşıklığına ve esnekliğine sahip olamamaktadır. Bunlarla birlikte Eskenazideki ve Amerikan İngilizcesindeki *schlock* (düşük niteliğe ya da değere sahip olan şey) ya da *schmaltz* (duygusal ve abartılı biçimde süslü sanat) kitsch’in ima ettiği anlamın bazı tonlarına yaklaşırsa da bu kavramın kapsadığı bütün alanı kapsamaktan uzak kalmaktadırlar. Kitsch’in kandırma ve kendi kendini kandırma özelliğini ima eden İspanyolca *cursi*, içerdiği estetik paradokslar bakımından kitsch’inkilere çok yakın olmaktadır. Ancak *cursi* teriminin dolaşımı İspanyolca konuşan dünyayla sınırlıdır.<sup>10</sup> Kitsch’in anlamsal yönüne *cursi* kadar yakın olan başka sözcük de Nabakov(1899- 1977)’un yorum ve çeviri yazısıyla *poşlast*’tır (poshlost). “ ‘O’ hem çamurlu bir su birikintisine düşen bir filin cop sesi kadar büyük hem de bir Alman kartpostalında yıkanan güzelin kıcı kadar yuvarlaktır.”<sup>11</sup>

Genel olarak kitsch, etimolojik açıdan belirsizlikler taşımaktadır. Ancak bu belirsizlikler devam ediyor olsa da bazı yazarlar ve teorisyenler bu konuyla ilgili birtakım varsayımlar ve bulgular sunmaktadır. Bu varsayımlardan biri Ludwig Giesz’in ‘de Phänomenologie des Kitsches (Kitsch’in Fenomenolojisi)’ adlı eserinde geçmektedir. Ona göre kitsch ile Almanca, ‘sokaktan çöp toplamak’ (den

<sup>9</sup> Greenberg, 580-581.

<sup>10</sup> Calinescu, 259.

<sup>11</sup> Nikolai Gogol, Conn Norfolk, *New Directions*, 1944, 63, aktaran: Calinescu, 259.

Strassenschlamm zusammenscharren) anlamına gelen kitschen fiili arasında bir bağlantı olabileceğidir. Calinescu bu konuyla ilgili olarak ‘*kitschen*’ın Almanya’nın güneybatı kısmında bu özgül anlama sahip olduğunu söyleyerek; aynı zamanda ‘*eskisinden yeni mobilya yapmak (neue Möbel auf alt zurichten)*’ anlamına da gelebileceğini söylemektedir. Calinescu’nun bu konuya dahil ettiği başka bir örnek ise, kimi yazarların Almanca sözcüğün İngilizce ‘*sketch/ eskiz*’ sözcüğünün Münih’teki sanatçılar tarafından yanlış telaffuz edilmesinden türediğine ve turistlerin, özellikle de Anglo-Amerikanların hediye olarak aldığı ucuz imgeler için küçümseyici bir şekilde kullanıldığına inandığı yönündedir.<sup>12</sup> Bazılarının da onun olası kökeninin, Mecklenburg lehçesinde ‘*ucuza yapmak*’ anlamını taşıyan Almanca ‘*verkitschen*’ fiilinde aranması gerektiğini düşündüğünü belirtir<sup>13</sup>. Yine bu konuyla ilgili verdiği örneklerden biri tüm bu varsayımlar dışında pek de makul olmayan görüşü benimseyen Gilbert Highet(1906-1978)’in ele aldığı varsayımdır. Onun varsayımına göre kitsch Rusca ‘*Mağrur ve Şişmiş olma*’ anlamını taşıyan ‘*kiçitsiya- (keetcheetsya)*’ fiilinden gelmektedir. Bu sebeple ‘yapması büyük sıkıntı yaratan ve oldukça çirkin olan her şey için geçerli olduğunu’ düşünmektedir. Yine Highet’e göre kitsch yapmanın her zaman kolay olmadığı ve bazen kötü sanat ya da şiir üretmenin oldukça büyük çaba gerektirdiğini belirtmektedir.<sup>14</sup>

Bu etimolojik varsayımlar ve bulgular ışığında kitsch teriminde modernleşme hareketiyle oluşan sorunsalları barındırdığı anlaşılmaktadır. Öyle ki kentleşmeyle beraber tüketim alışkanlıklarında bozulmaların oluşu birtakım problemlere de kapı aralamıştır. Bu noktada kitsch ile sanat arasındaki farklılıklar çokça tartışılmış, bu farklılıkların belirlenmesi bir gereklilik olarak önem kazanmıştır.

Konuyla paralellik kurularak farklılıkların belirlenmesindeki gerekçenin trajik olanın ve olmayanın ne olduğuna dair yapılan belirlemeler dahil edilebilir. Örneğin: “*Etrafındakilerin bakımsızlığı yüzünden bir hastanın ölmesi, çürük malzemeyle yapılan yeni bir yapının çökmesiyle birçok insanın ölmesi ve bu gibi durumlar, çok acıdır, ama*

<sup>12</sup> Bknz. Gero von Wilpert, *Sachworterbuch der Literatur, Edebiyat Sözlüğü*, Stuttgart, 1969 aktaran: Calinescu, 260.

<sup>13</sup> Bknz. *Trübners Deutsches Wörterbuch*, 4 cilt, Berlin, 1943 aktaran: Calinescu, 260.

<sup>14</sup> Calinescu, 260.

*trajik değildir*<sup>15</sup> gibi bir önermede bulunulabilir. Buradan da anlaşılıyor ki trajik olanın bu türden örneklerle olamayacağıdır. Dolayısıyla trajik olandan yola çıkılarak yapılabilecek bazı belirlemeler kitsch ile sanat/resim ilişkisi bakımından değerlendirilebilir. Tuvalin üzerine yapılmış herhangi bir resim resimdir ancak sanat yapıtı mıdır sorunsalı bu ayrımı düşünmemize olanak sağlamaktadır. Acı olanın acı trajik olanınsa bundan daha farklı olması, resmin resim olduğu ancak sanat yapıtının bundan daha farklı olduğu gerçeğini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Önemli olanın bir durumu adlandırmak değil, onu görebilmek ve belirli sınırlar içerisinde gösterebilmek olduğunu<sup>16</sup> kabul edersek; neyin kitsch, neyin sanat olduğuna dair nitelikleri anlamamız ve bu şartlar altında birbirleri arasında olan farklılıkları görmemiz ve adlandırmamız gerekmektedir.

### 1.1.2. Eleştirel Bakışın Belirlediği Düzey Olarak Kitsch Olgusu

Estetik tartışmalar içerisinde gerek estetik konusu, gerekse kitlelerin beğenisi olarak değerlendirdiğimizde kitsch, 'renkler ve zevkler tartışılmaz' türü bir yaklaşımla kendi estetik hazcılığını anlamlandırır. Kitlelerin onayladığı bir kitsch ürün, kitlelerin karşısında gittikçe güçlü bir yapıya sahip olmaktadır. Ancak ne var ki bu bayağılaştırıcı kitsch'in gelip geçiciliği de söz konusudur.

Sanatsal beğenilerdeki değişimler göze alındığında, (yüksek) sanat alımlayıcısının varlığı ya da geleneği yıkmış modernizm ile birlikte *zevksizlik* eleştirel boyutta anlam kazanır. Ancak zevksizliğe yöneltilen 'neye göre, kime göre' gibi bir takım klişe sorular zevksizliğin değişkenlik gösteriyor(muş) gibi olduğu izlenimini verir. Öncelikle –bana göre güzel olanın başkasına göre zevksizlik olduğu yorumu/ savunusu akla gelir, yanısıra, tartışmalara son verme amaçlı 'zevkler ve renkler tartışılmaz' yaklaşımıyla yön değiştirilebilir. Yönün neye göre olduğunu belirlemeye çalışan kişi ve/ya kişilerce, bunun kime göre olduğu noktasında birleşilebilir. Öte yandan sorular alımlayıcısıyla da özdeşleştirilebilir. Alımlayıcı, sözgelimi bir süre önce beğendiği şey(ler)i, bir süre sonra beğenmeyebilir.

<sup>15</sup> İoanna Kuçuradi, *Max Scheler ve F. Nietzsche de Trajik: Realiteyi Yorumlama Problemi ve Üç Antigone: Sofokles'in, Jean Anouilh'un, Kemal Demirel'in*, Yankı Yayınları, İstanbul 1966, 24.

<sup>16</sup> Kuçuradi, 27.

Dolayısıyla kitsch beğeninin “heveslere ve hızlı eskimelere bağlılığı onu başlıca gözden çıkarılabilir ‘sanat’ biçimi”<sup>17</sup> olduğu sonucuna varılabilir. Bu bakımdan zevksizlik, sadece yöneltile sorularla değil kendi içerisinde de değişkenlik gösterebilmektedir. Eleştirel kullanım bağlamı olarak kitsch, beğenilmeyene yönelik küçültücü anlamlar barındırmaktadır. Nitekim ‘bir şeyi kitsch olarak adlandırmak birçok durumda onu zevksiz, itici, hatta iğrenç olarak reddetmenin bir yolu’ olmaktadır.<sup>18</sup>

“Modern sanat bağlamında kitsch anlamına gelebilecek bir tür jargona Baudelaire’in Salon sergileri üzerine eleştirilerinde rastlarız. Onun tanımıyla *chic* ve *ponfif* ‘her türlü hayal gücünü, yaratıcılığı ve dolayısıyla özgünlüğü dışlayan taklit veya eğreti işi’ ifade eder. Ezbere, el alışkanlığına dayalı bir hünerden bahsederken *chic* terimini; özellikle dramatik resme özgü birtakım klişe ve stereotiplerden bahsederken de *ponfif* terimini kullanır. Örneğin zamanın en popüler tarihsel tablo ressamı Horace Vernet, Baudelaire’in gözünde *chic* ve *ponfif* üstadıdır; ‘onun tabloları resim değil, aceleyle ve sık sık yapılan bir mastürbasyondur.’”<sup>19</sup>

Burada, Fransız sanatçı Horace Vernet (1789-1863)’nin “*Napolyon Bonaparte Arcole Köprüsü Üzerinde Askerlerine Liderlik Ediyor*” isimli resmine bakalım (**Resim 1.1**); görüleceği üzere, dramatik bir savaş sahnesi el becerisine dayalı bir hünerle şaşalı bir görünüme kavuşturularak tekrar edilmiştir. Elinde bayrakla askerlerine liderlik eden Napolyon, zaferin yakın olduğu izlenimini veriyor gibidir. Savaş sahnesini ele alan tablolarla görebileceğimiz veya görmeyi umduğumuz ölü askerler ve bunun yanında patlama anının çarpıcı bir biçimde resmedilmiş olduğunu görmekteyiz.

<sup>17</sup> Calinescu, 252.

<sup>18</sup> Calinescu, 261.

<sup>19</sup> Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, (2. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul 2012, 27-28.



**Resim 1.1.** Horace Vernet, “Napolyon Bonaparte Arcole Köprüsü Üzerinde Askerlerine Liderlik Ediyor”, t.ü.y.b., (260 x 194 cm.), 1826, Londra

Baudelaire(1821-1867)’in eleştirisinin, konunun içeriği ve görsel boyutuyla ilgili olduğu ve birtakım unsurların izleyiciye yön bulmasını sağlamakta olduğunu örnekleyen bu resim, Fransız ihtilali ile yayılan özgürlük, eşitlik, kardeşlik kavramlarını yinelemektedir. Oysaki devrim hareketleriyle birlikte yeniçağa girilmiş, yükselmeye başlayan burjuva sınıfının da desteğiyle monarşiye karşı ayaklanmalar başlamıştır.

Yeniçağla birlikte her alandaki değişim ve ihtilalin getirdiği yeni fikirler sanatı da etkilemiş onu şekillendirip meşrulaştırmıştır. Sanatçılar o dönemin toplum düzenini yansıtmakta, toplum tabakalarından da bu sanata giderek rağbet artmaktaydı. İhtilalle birlikte yükselen değerleri savunan, siyasi hak kazanmak ve yönetime talip olmak isteyen burjuva sınıfının yeni sanat akımlarına da destek vermesi kaçınılmaz olmuştur.<sup>20</sup>

Terry Eagleton, belirli dönemlerde her soruyu sormanın mümkün olmadığını savunur.<sup>21</sup> Buradan yola çıkarak, ihtilalden önce özgürlük, eşitlik, kardeşlik kavramları gerek monarşi temsilcileri, gerekse köylüler ve dönemin sanat anlayışı tarafından bilinmemekte ya da muhafazakâr tutum altında bastırılmaktaydı. Dolayısıyla, Vernet’nin mevcut durumu ve hayat akışını koruma amacı taşıyan otoritenin ve aristokrasinin himayesi altında olan akademik sanat geleneğini sürdüren bir sanatçı olduğunu açıkça kavrarız.

<sup>20</sup> Eric J. Hobsbawm, *Franız Devrimine Bakış - İkiyüz Yıl Sonra Marseillaise’in Yankıları*, (Çev. Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, Ocak 2009, 12.

<sup>21</sup> Terry Eagleton, *Hayatın Anlamı*, (Çev. Kutlu Tunca), Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2012, 21.

Kişisel beğeniden çok egemen olanın beğenilerini yansıtmak zorunda kalan sanatçılar henüz tam anlamıyla özgür ve evrensel konuları ele alamamaktaydılar. İhtilalle birlikte sanat değişime uğramış, yeni yeni ifade biçimleri kazanmış, alışılmışın dışında akımlar doğmasına neden olmuştur. Artık sanat, geleneklerden yavaş yavaş kopmaya başlamış modernleşmeye doğru yönelmiştir. Nitekim sanat, dini kaygılardan uzak kilisenin ya da otoritenin himayesi altında kalmıyor oluşuyla daha özgür, daha evrensel olmuş ve bu tür kaygılardan uzak bir görüş hâkim olmaya başlamıştır. Yani sanatçılar arasında evrensel değerlere hitap eden, dünyaya açılan bir sanat görüşü hâkim olmaya başlamış dolayısıyla da sanat modernleşmiştir. O halde Fransız ihtilali, dini ve muhafazakâr sanat anlayışından, tamamen milli ve evrensel değerlere dayanan yeni, modern çağların sanatını oluşturmuştur diyebiliriz. Kısacası sanatçıların, dini ve mitolojik konuların dışına yönelmeleri, geçmiş ustaları taklit etmekten uzaklaşıp kişisel üsluplarıyla öne çıkmak istemeleri sanatta bir özgürleşme ve modernleşme süreci olarak değerlendirilebilir.

Tekrar Baudelaire'in eleştirilerine dönecek olursak, "*Chic, belleğin istismarıdır, daha doğrusu chic beyin belleğinden çok el belleğidir; çünkü karakterler ve formlar hakkında derin bir bellek gücüne sahip sanatçıların -Delacroix veya Daumier'nin- chic'le hiçbir ilgisi yoktur.*" demektedir.<sup>22</sup> Görünen o ki Delacroix'ı bu konuya dahil etmez. Benzer yaklaşımla Victor Hugo'yu romantizmin dışında bırakarak, Delacroix'ı romantizmin en başına koymaktadır.<sup>23</sup> Nitekim ona göre, "*Victor Hugo, mucit olmaktan çok hünerli bir zanaatkâr, yaratıcı olmaktan çok forma bağlı kalan bir işçidir. ...Uyak etkilerinin, karşı-tez kaynaklarının, tamlama hilelerinin hepsi elinin altındadır ve onları soğuk bir hesapçılıkla kullanır. O, araçlarını gerçekten hayranlık verici ve ilginç bir beceriyle kullanan, bir çöküş veya geçiş dönemi yazarıdır.*"<sup>24</sup> Hugo, her tür ince ayrıntıları hesaplamış imgeleme dair hiç yer bırakmamıştır. Hugo'nun aksine Delacroix, "*kimi zaman beceriksizdir, ama özü itibarıyla yaratıcıdır. ...eserlerinde, en maceraperest imgelemenin içinde gezineceği geniş caddeler açar.*"<sup>25</sup> Yine Baudelaire'e göre, "*Biri işe ayrıntılardan başlar, diğeryse önce konusunu derinden anlamaya çalışır; bu nedenle ilki sadece dış kabuğun altına kadar inerken, diğeri meselenin bütün*

<sup>22</sup> Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, 7.Baskı, (Çev. Ali Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul 2013, 161-162.

<sup>23</sup> Baudelaire, 111.

<sup>24</sup> Baudelaire, 111.

<sup>25</sup> Baudelaire, 111-112.

*hayati parçalarını söküp çıkarır. Doğanın yüzeyselliklerine fazlasıyla dikkat eden, fazlasıyla maddî olan Victor Hugo, şiirin ressamı olmuştur; ideale her zaman sadık kalan Delacroix ise, kendisi bilmese de, çoğunlukla resmin şairidir.”<sup>26</sup>*



**Resim 1.2.** Eugène Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”, t.ü.y.b., (260 x 325 cm.), 1830, Louvre Müzesi, Paris

Fransız Romantiziminin en büyük temsilcisi Eugène Delacroix (1798-1863), “*Halka Önderlik Eden Özgürlük*” isimli resmindeki (Resim 1.2) elinde Fransız bayrağıyla barikatlarda ilerleyen kadın figürü, özgür Fransa’nın simgesidir. Yanındakiler de devrimci halkın değişik kesimlerini gösterir. Özgürlüğün başında bulunan frig bonesi<sup>27</sup> onu klasik Ortaçağ tanrıça figürüyle özdeş bir temsile dönüştürür. Ancak tanrıça figürü kendinden önceki dönemlere ait temsil formu olarak göklerde veya yalnız başına bir figür olarak değildir, bu kez olayların merkezinde halkın önderliğini üstlenmiş olarak resmedilmiştir. Barikatların üzerinde yürüyen ve ayakları yere basan canlı bir form olarak özgürlük timsali, verilen özgürlük mücadelesi ile özdeşir. Böylelikle, özgürlük hayali düşüncelerden sıyrılmış, eylemlerin merkezinde gerçek bir mücadelenin esin kaynağı olmuştur. Özgürlük figürü, otoriteye karşı herosal (kahramansı) karakter olarak mücadelenin en güçlü yanını temsil eder haldedir. Öte yandan, Fransız bayrağıyla temsil edilen özgürlük, eşitlik ve kardeşlik kavramları için kullanılan renklerin her köşesine yayılmakta, 1830/48 ihtilallerinin iması olmaktadır.

<sup>26</sup> Baudelaire, 112.

<sup>27</sup> **Frig Bonesi** (ya da Frigya başlığı): kırmızı renkte koni biçiminde olan başlık antik çağ’da Frigya yerlilerince kullanılmış, simge olarak özgürlük ve bağımsızlığı temsil etmekte kullanılmıştır. Bknz: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Frigya\\_başlığı](https://tr.wikipedia.org/wiki/Frigya_başlığı), (erişim:12.03.2016)



Bilindiği üzere, Delacroix'nın bu ünlü eseri, Fransa'nın en önemli sembollerinden biri olup, hem dönemin sanatının hem de siyasi düşünce hareketlerinin temsil formudur. Fransa'dan Avrupa'ya, giderek dünyaya yayılmış eşitlik, özgürlük ve kardeşlik ülküsü, milliyetçilik hareketlerinin zemini olmuş, ulus-devlet bilincinin yansımaları ve bugünün hâkim görüşleri bakımından önem arz etmiştir. Sanatsal anlamda kitsch olarak değerlendirilmesi mümkün olmamakla birlikte, “*Halka Önderlik Eden Özgürlük*” resminin temsil ettiği söz konusu değerlerin (yokluğunun) sorgulandığı gözlerden kaçmamaktadır.

Örneğin, Çağdaş Çin sanatı temsilcilerinden Yue Minjun (1962-)'in “*Özgürlük İnsanlara Liderlik yapıyor*” adlı çalışması (Resim 1.3) ile Delacroix'nın kompozisyon şemasını yinelemiş, resimde temsil edilen değerleri alenen hicvetmiştir. Sahip olduğu güçle dünya ekonomisinin en önemli denge(sizlik) unsuru haline gelmiş, komünizm ile yönetilen bir ülke sanatçısı olarak Minjun, ülkesinin Kızıl (Köminist) Çin olarak anılmasının sebebi olan kırmızı bayrağı ve kırmızı rengi yok sayarak, gri-mavi -beyaz bir atmosfer yaratmıştır. Bu durumdan neşeli bir pay çıkarmış bir grup genç erkeğe (hepsi sanatçının otoportresini taşıyan aynılık içindedir) verdiği bir anlık duruşla, kapitalizmden muzdarip oluşu resmettiği anlaşılan sanatçı, izleyiciyi kapitalizm ve onu temsil eden sistemlerin çökmesi ihtimalinin, kardeşlik teması üzerinden sorgulandığı kitsch bir sahne ile (sırıtan suratlar) karşı karşıya bırakmaktadır.



**Resim 1.3.** Yue Minjun, “*Özgürlük İnsanlara Liderlik Yapıyor*”, t.ü.y.b., (360x250 cm.), 1996

Her iki resimdeki kalabalığın izleyiciye dönük olması, yani alımlayıcının (halkın) bakışına doğrudan yönelmesi hali, figürlerin karşısında duranı ezip geçme tehdidine dönüşmekte, Fransız bayrağının renkleriyle sembolize olan özgürlük, eşitlik, kardeşlik fikirlerini tanı(t)mak amacı belirginleşmektedir. Yola çıkılmış, karşılarında kimse duramamış, özgürleşilmiş, herkes eşitlenmiş, en nihayetinde tek tipleşmiştir. Eş deyişle, halkın bu durdurulamaz yönelişinde, ayaklanmanın destekçisi rolünü üstlenmiş burjuva sınıfı vadedilenlerden en büyük payı almış, kapitalist düzenin başrol oyuncusu olmuştur. Halkın payına düşen ise ‘ücret köleliği’dir; bu, figürlerde gözlemlenen gülme krizinin temel nedeni olmaktadır. Delacroix’da beliren nedensellik, Minjun’da bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yapıldığı dönemde, Delacroix’nın özgürlük alegorisinin gülünç bulunduğu ve klasik Rönesans resimlerindeki figürlerden oldukça farklı olan, bayrak taşıyan genç kadın figürünün balıkçı kızına benzetilerek eleştirildiği hatırlanacak olursa, Yue Minjun’un romansın duygusal ve sıradan konulara yönelimini kasten hatırlatarak, klasik sanat/ kitsch sanat tartışması açtığı söylenebilmektedir. Vernet ve Delacroix’nın resimlerinde gördüğümüz bayrak taşıyıcılığı, otorite karşıtı tavrın yüceltilmesi iken, Minjun’ın resminde totaliter rejimin baskısı altında duyarsızlaşmanın ve özgürlüğün -miş gibi görünme halinin yansıtılması söz konusu edilmektedir. Geçmişte verilen mücadele, bugün sıradanlaşmış, içi boşaltılmış bir haldedir.

Bu bağlamda, Baudelaire’in genel olarak ezberlenmiş taklitlerin ya da el becerisine dayalı hünerin ancak göz boyamaya ve tekrarlara dayandığı ifadesi akla gelmektedir. Öyle ki genel kabul görmüş unsurların ya da eğitimle kazanılan hünerle ortaya çıkan işler, alımlayıcının bakışını sınırlamakta ve yaratıcı düşünceye yer vermemektedir. Böyle bir eylem kalıptan çıkarılmış biçimler gibidir ve olasılıklar dâhilinde aynı kalıp aynı sonucu verecektir. Yaratıcı olan ya da yeni olan bir şeyler bulmak oldukça güçtür. Kalıp değişse bile üretim mantığının aynı olması nedeniyle yaratıcı ve özgün üretimlerde bulunmanın mümkün olamayacağı söylenebilmektedir. Öte yandan bu tür kalıpların iki ana unsurundan bahsetmek de mümkündür. Bu unsurlardan ilki kitlelere cazip gelen herhangi bir orijinal üretimin tekrarlanmasıdır. Bir diğeriye tipik konuların ele alındığı temayı yansıtan farklı farklı üretilere yer verilmesidir.

Görüleceği üzere estetik tartışmalar içerisinde küçültücü ifadelerin yer bulmasına sebep olarak bir anlamda özgünlüğün ve yaratıcılığın dışlanması, hayal gücünden ve yaratıcılıktan uzak olunması gibi sebepler bulunmaktadır. Dolayısıyla (küçültücü) ya da eleştirel anlamda bu ifadeler bir başkasını veya olayları taklit etmek ve sonrasında beliriverecek banallık potansiyelini barındırmak anlamına gelmektedir.

## 1.2. ÜRETİM BİÇİMİ OLARAK KITSCH'İN SOSYO-KÜLTÜREL YAŞAMDA YERİ

İlk bakışta, gülünç bir zeminde duran kitsch üretimlerin, kitlelerin eğlence ihtiyacını karşılamaya yönelik oldukları hissedilir. Dahası, gerçek zeminde yapılamayanların, sahte bir atmosferde yaşam buluyor olmasını sağlayan üretimler olarak işlev gördükleri anlaşılınca, sahip oldukları gizil güç şaşırtıcı olur. Öznel ve özgül kapsam alanında kitsch'in pek bir gerçekliği olmayan, sahte bir *katarsis*<sup>28</sup> atmosferi yaratma çabasını gözardı etmemek gerekmektedir.

Sinema ve tiyatro oyuncusu Ayşen Gruda, kaleme aldığı bir makalesinde, “*Sadece sanat filmleri değil, Recep İvedik*<sup>29</sup> gibi filmler de gerekli” olduğu görüşünü savunur.<sup>30</sup> Sanatçının bu savunması, filmi izleyen torununda gözlemlediği neşe halinden doğan bir iyimserlik avuntusu gibidir. ‘Film izleyen herkesin rahatlaması düşüncesi’, kitsch tüketimin sağladığı (geçici) tatmin halinden başka bir şey değildir.

Sahici eserlerin alımlayıcı yoksunluğu düşünülürse, sıradan ve düşük değere sahip ürünlerin ‘herkes’e sunulması fikri piyasayla ilgili olmaktadır. Sahip olma olanağını, alınıp-satılan maddi nesne olarak değil içerik(sız)lık olarak değerlendirdiğimizde büyük bir yanılgının farkına varabiliriz. Birtakım klişelerin törpülenip kolayca servis edilebilir hale getirilmesi de bununla ilgili olmaktadır.

Nitekim süslü, güzel(miş) gibi görünen, modası geçmiş ve saçma, çeşitli yazılı/sözlü nesneler ya da eylemler, alınıp satılabilirliği ölçüsünde göz boyayan kandırmaca biçimler olarak değerlendirilmektedir. Kitlelerin sahiplenme duygusundan

<sup>28</sup> **Katarsis:** Türkçeye ‘arınma’ anlamlarına gelebilen, Aristoteles’in Poetika adlı yapıtında trajedinin izleyicide bıraktığı etkiyle örneklendirilebilecek ruhsal rahatlamaya dönüşüm şeklinde açıklanabilir. (y.n.)

<sup>29</sup> **Recep İvedik:** Türk yapımı komedi türünde sinema filmi serisinde Şahan Gökçek’in canlandırdığı hayali karakter. (y.n.)

<sup>30</sup> Ayşen Gruda, “Türkiye’yi Bir Rönesans Bekliyor Umudundayım”, *Pul Biber Aylık Kültür Sanat Hayat Dergisi*, Sansür Özel Sayısı, Kasım 2015 – Sayı: 2, 4.

hareketle ortak beğeniyi gözler önüne seren kitsch üretimlerde asıl amaçlanan tüketmek ya da tüketilmektir. Herkesin sahiplenme arzusunu uyandırmaya odaklı, geçici rahatlama istemi, ucuz ve kalitesizliği getirmekte, neticede ortaya çıkan hayal kırıklığının tabi göstergesi olmaktadır. Devamında sadece insanların değil, etkilediği ölçüde doğanın ve onun parçası olan hayvanların da dahil edildiği kitschleştirilme, doğallığın olmadığı, eğlenme ihtiyacının ya da yalnızlığın giderildiği, birtakım tuhaf ve can sıkıcı görüntülerle karşı karşıya kalma anlamına gelebilir.

Örneğin, biryandan teknik, teknolojik bir atılım olarak diğer yandan gerçekliği sanallaştırma çabaları olarak adlandırılabilen robotik çalışmaların giderek arttığı günümüz koşullarında, eğlendirme maksatlı üretilmiş, hareket edebilen küçük boyutlu plastik ya da metal oyuncak nesneler, kitsch olgusuna daha yakından bakmamıza olanak sağlamaktadır. Bir olumsuzluk olarak, insan yavrusu genç kuşaklara, teknolojiyi bir çöp yığını olarak kanıksatmaya aracılık eden sevimli oyuncaklarla kuşatılmanın gelip geçici hazzı dayatılmaktadır. Hazzın giderilmesinin ardından gelişen keyifsizliğin giderilmesi anlamında yenisine ihtiyaç duyulması ihtimali, sevimli, ancak, kırıldığında tamir etme gereksinimi duyulmayacak kadar ucuz, göz yoracak kadar parlak renkli, bezdirecek kadar gürültülü formlara sahip formların, hem alımlayıcının arzu ve isteklerini şekillendirmeye hem de ticari başarıyı yakalamaya aracılık ettikleri anlaşılmaktadır.

Sanayi Devrimi sonrasında gerçekleşen üretim koşullarındaki büyük değişimler, toplumsal hareketlilikler ve sosyal yaşamda ortaya çıkan yeni olgular birtakım sorunları da beraberinde getirmiştir. Günümüz teknoloji çağında atfedebileceğimiz ölçüde iyi ve yararlı görülen büyük icatların kötü kullanımı halinde, tehlike oluşturabileceği kuşkusunun duyulmakta oluşu gibi, kitsch'in basitleşerek ihtiyaç giderme uğruna estetik beğenide sıradanlaşma tehlikesinin dayanağı olması mümkün görünmektedir.

Nitekim basit doğa olaylarından yola çıkarak, modern fizik biliminde hiç de sıradan olmayan genel görelilik teorisini geliştiren Einstein'ın buluşunun büyük bir insanlık dramına dönüşmesi şüphesiz onun beklediği bir sonuç olmasa gerek. Hiroşimaya atom bombası atıldıktan sonra, *"Yalnızca iki şey sonsuzdur, evren ve insanoğlunun aptallığı; aslında evrenin sonsuzluğundan o kadar da emin değilim"* demiş olan Albert Einstein, aldatılmaya pek müsait olan insanlığı gözler önüne serer. Einsteinvari bir söylemle, buradan yapabileceğimiz çıkarım, zaten aldatılmaya pek

müsait olan insanlık için kitsch, var olmanın ağırlığından kurtulmanın bir yolu olmaktadır.

Öte yandan, kolay ve basit algılanabilirliği ile kitsch, kendi estetik beğenisini pek çok zaman doğanın hüznü atmosferlerinden bulup çıkarmakta bir beis görmemektedir. Öyle ki çevre mekânların dönüştürülmesi adeta her anın kitsch bir hazla donatılması, yaşamın dinamizmi ve yoğunluğundan kaçma olarak yeniden sunulmaya ve böylelikle hazmedilebilir hale getirilmeye çalışılmaktadır. Dolayısıyla kalıplaşan beğenin farklı kentlerde hızla yaygınlaşıp geniş kitlelere açılması da kaçınılmaz olabilmektedir. Böylelikle kitsch olgusu evrensel bir kitle kültüründen de bahsedilebilmesine olanak sağlayabilmektedir.

Bir gerçeklik olarak sanal dünya için geliştirilen oyunlar ve tasarımlar, tıpkı fotoğraf makinesinin icadının ardından gelişen yeni sanatsal tarzların üretilmesinin zemini olması gibi, bilgisayar ortamında yeniden sunumların veya sınırsız çizim olanaklarının kapısını aralamıştır. Genel olarak grafik tasarım başlığı altında tutulan bu ve benzeri işler kitsch tartışmalarının bu alanda da devam ettiğini gözler önüne sermektedir. Sanal paylaşımların ve üretim çokluğunun kargaşası içerisinde neyin sahici olup olmadığı karmaşık bir hal almıştır.

Bilgisayar dünyasının olanaklarıyla elde edilebilen dijital işler üzerinden, çeşitli kolajımsı biçimlerle doğanın adeta kitsch hazzına büründürülmekte olduğu saptaması yapılabilir. Üretimlerdeki bayağılık en sevilenleri hep bir arada gösterme merakıyla doğmaktadır. Derecelendirme olanağı bu en sevilen çeşitli örneklerin ne kadarının yan yana kullanıldığı ölçüsünde de değerlendirilmektedir. Örneğin bir manzara türü dijital çalışmada görülen tipik görsel unsurlar akla gelebilir. Kimi zaman yan yana durması gülünç olmanın ötesinde rahatsız edebilen ya da yan yana koyulmasıyla bayağılaşan bu örnekler bilgi yetersizliği veya estetik yetersizlikten ziyade kolay alınabilirliğiyle de cazip gelmektedir. Varılmaya çalışılan, insanların rahatlayıp rahatlayamama olasılığı değil kitsch üreticisinin insanlar/toplumlar üzerinde oynadığı etkiler olmaktadır. Böylelikle üretimde bulunan günlük kar sağlayabilmiş, tüketicisi de kendisini bulunduğu ortamlardan uzaklara getiren işlerle geçici tatmin halini sağlayabilmiştir.

Böylesi üretimler çok sayıda insanın bir arada bulunduğu ortamlarda kişinin kendini rahat hissetmesi ya da rahatlaması, dinlenmesi, hoş vakit geçirmesi gibi

isteklerini canlandırır ve bunu geçici de olsa başarır. Ancak bu başarı sıkıcı bulunan gerçek yaşamın dışındadır ve yeni bir şey ortaya koyulamadığından sıradanlaşma tehdidi altındadır. Sıradanlaşıldığında, kişi bulunduğu ortamdan ayrılp tekrar sıkıcı gerçeklikle yüzleşmek zorunda kalacaktır. Bu duygularla birlikte kişi, yalnız olmayı istememekte, bir başka kişiyi gereksinerek, bu başkası ile birlikte arınmak istemektedir. Ancak bunun avangard sanatların istediği türde bir katılımcı gereksinimi ile karıştırılmaması gerekmektedir.

Sahte üretim, orijinalinin yerini tutmayan ancak göz boyayarak öyleymiş gibi görünmeye çalışan bir üretdir. Adorno sahte üretime gerekçe olarak şunları söylemektedir: *“İnsanlar eğlenmek ister. Aşırı yoğunlaşmış ve bilinçli bir sanat deneyimi sadece yaşamları aşırı sıkıntıyla geçmeyen, boş zamanlarında hem sıkıntı hem de çabadan kurtulmak istemeyenler için mümkündür. Ucuz ticari eğlencenin tamamı bu ikili arzuyu yansıtır. Rahatlamayı sağlar çünkü kalıplanmış ve önceden hazmedilmiştir.”*<sup>31</sup> Görüleceği üzere kitsch bu eğlence ihtiyacını karşılayan üretimler olarak hoş ve sevimli olmakta insanların üzerinde morfin etkisi sağlamaktadır. Dolayısıyla herkesin biraz iyi vakit geçirmek veya gözyaşı dökmek istemesinin sahici sanat eserleriyle değil de kitsch’le mümkün olabileceği görülmektedir.

Kundera’nın ikinci damla olarak kitsch belirlemesi, nesnenin arzu ettiği bir gereklilik, bu gereksinimin karşılanmasına olanak veren sunum biçimi ve bu biçimin içerik kapsamıyla ilgilidir. Kişi bu içerikle kendisini ilişkilendirerek duygusal yönde tatmin olmayı beklemektedir. Bu, şöyle de söylenebilir; kitsch nesne tüketilmeyi istemekte, bu nesneyi tüketecek olansa yüreğini ferahlatmak istemektedir. Kitsch nesnenin hem kolay anlaşılabilirliğe sahip olması hem de genel olarak ucuz olması tüketicisi ile kurduğu ilişkide memnun edici ve rahatlatıcı görevini yapması bakımından etkileyici olmaktadır

Benjamin Walter (1892-1940) ’in Pasajlar’ında aldığı yürek ferahlaması kitsch’te yerini bulur: *“Kitleler sanat eserinden içlerini ısıtan bir şey beklerler... Ne var ki, sanatın ısıtı onların yüreklerini ferahlatmadan diner. ‘Yürek ferahlatma’ tüketim için sanatı niteler. İşte kitsch yüzde yüz tüketime dönük sanattan öte bir şey değildir; anında ve mutlak tüketime dönük. Bu nedenle ifadenin kutsanmış formları çerçevesinde kitsch*

---

<sup>31</sup> Calinescu, 267.

ile sanat tamamıyla karşıttır.”<sup>32</sup> Kitsch’in katarsisle olan ilişkisi de bu yönüyle kendini göstermektedir. Yani izleyici veya yapıcı bir başına değildir, başkalarını da buna dahil ederek katarsis parodisi yaşamaktadır. Açıklamalar üzerinden ilişkilendirirsek bu durum, sahte bir atmosferin diğer insanların da dahil edilmesiyle adeta kitsch’in hem kandırma hem de kendi kendini kandırmasına yönelik olmaktadır.

Gerçek olmadığını bilerek, gerçeği yerine taklidi ile sağlanan rahatlama, Adorno’nun da belirttiği gibi, kitsch’in aynı zamanda ‘*katarsis parodisi*’<sup>33</sup> olduğu anlamına gelir. Burada öne çıkan unsur, yüksek değerlerin hafife alınması şeklindedir. Yani, kitsch üreten kimse, daha önce söylenmiş bir cümleyi veya yapılmış herhangi bir nesneyi, daha önce yapılmış bir tarz üzerinden (daha iyisini yaptığı/ yapabileceği zannıyla) tekrar etmektedir.

Nerdrumvari söylemle kitsch, kötü yapılırsa orijinali onunla alay etmekte, iyi yapılırsa orijinalini aşabilir olmaktadır.<sup>34</sup> Bu durum tüketim alışkanlıklarıyla bağlantılı bir neden sonuç ilişkisidir; “*Kitle kültüründe, en geniş kitleleri elde etme çabası doğal olarak sıradan ürünlerin piyasayı kaplamasına neden olmaktadır. Giderek bu ürünler daha düzensiz ve daha birbirine benzer olmaktadır. Çünkü daha çok tüketilebilmesi amacıyla beğenilen kalıplar sürekli olarak tekrarlanmaya başlamaktadır.*”<sup>35</sup> Kitsch, pazarın ihtiyaçlarına göre şekillenerek beğenilenin üzerinde yoğunlaşmakta, genel olarak izleyiciyi eğlendirme amaçlı ürünler sunmaktadır. Ancak birbirini tekrar eden bu türden benzerlikler içerik yoksunluğunu abartılı bir sunum eşliğinde gizlenmeye çalışmak durumundadır.<sup>36</sup>

Daha önce kitsch nesnenin tüketicisi ile ilişkilendirdiğimiz katarsis, üretimini yapan kişi açısından değerlendirilirse *dekadan*<sup>37</sup>lıktır. Tüketiminde olduğu kadar üretiminde de dinlendirici ve daha az yorucu olması şeklinde kitsch ürün kimi zaman boş zamanı değerlendirmeye yönelik, yetenekli ellerden çıkma, süslü ve güzel bir

<sup>32</sup> Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge 199, 395., aktaran: Artun, 2012, 28.

<sup>33</sup> **Ti’ye alma:** Argo bir sözcük olup, biriyle alay etme, eğlenme anlamına gelir. (y.n.)

<sup>34</sup> Nerdrum, 19.

<sup>35</sup> Pınar Eraslan, “Kitle Toplumunun Kültürel Yapısı ve Günümüzün Açıklama Biçimi olarak Magazin Söylemi”, *Marmara İletişim Dergisi*, 4, 1993, 147, Erişim Tarihi: 19.03.2015, <http://edergi.marmara.edu.tr/maruid/article/view/5000012224>.

<sup>36</sup> Demir, 23.

<sup>37</sup> **Dekadan:** (décadent) 'düşkünleşmiş' anlamına gelen Fransızca bir kelime.Bknz:<https://tr.wikipedia.org/wiki/Dekadan> (Erişim Tarihi:14.04.2016)

ürünmüş gibidir. Yanısıra, piyasa değerine sahip olma olasılığı da varmış gibidir. Oysa avangard sanatların kapsadığı ölçüt ileriye dönük yeni ve banallıktan uzak ürünler olmakta, yeteneği ön planda görmeyip önemsiz saymaktadır.

Bir rahatlama düşüncesi olarak dekadantlık istemi, kişide eskiye yönelik bir yaşanmışlık öyküsünü barındırmaktadır. Kimi zaman geçmiş; şiddetin ve bunalımların anlatısı olarak yeniyi daha cazip yapabilecekken (bir çeşit arınma sonrası), genellikle durum tersi yönde işlemektedir. Dekadantlık düşüncesi ile hareket edecek herhangi bir kişi geçmişe özlem duymakta, bu türden üretimlerle kendinin tatmin olmuş dünyasını yaratmayı istemektedir. Bu bağlamda “*Dekadantlık; gençliğin seçeceği bir yol ve taptaze güçlerini harcayacağı bir sanat yaratıcılığı alanı değildir. Dekadantlık; ancak ihtiyaçlara yakışacak ve ihtiyaçların güçsüzlüğüne uygun düşecek hafiflikte bir ‘boş şeylerle oylanma’ alanıdır.*”<sup>38</sup> diyen Petrov, dekadantlığı sanatın alanı dışında bırakır. Yaşlılığın ya da yaşlı hissetmenin getirdiği uğraşlar bütününü kapsayan dekadantlık ‘boş şeylerle oylanma’ alanıdır ve yüksek sanat alanındaki üretimin anlaşılma zorluğunu kolay anlaşılabilirlik zırhı kuşanarak aşan kitsch’e paralel olmaktadır.

Bu paralelliği, Claude Monet(1840-1926)’nin 1872-73 tarihli “İzlenim” (**Resim 1.4**) tablosu, William Turner (1775-1851)’ın 1797 tarihli “Millbank’ta Ayıdığı resmi” (**Resim 1.5**) ve 2000’li yıllarda üretilmiş ticari amaçlı izlenimci bir kitsch resim örneğini (**Resim 1.6**) yan yana getirerek, her birini çağın gereksinimlerini karşılayamayan sanat biçimlerine veya anlayışına yönelme hali olarak incelemek şaşırtıcı sonuçlar verecektir.

---

<sup>38</sup> Grigoriy Petrov, *Olaylar İçinde Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları*, (Çev. Hasip A. Aytuna), İnkılap ve Aka, İstanbul 1979, 317.





**Resim 1.4.** Claude Monet, “İzlenim”, t.ü.y.b., (48x 63 cm.), 1872-73, Marmottan Monet Müzesi, Paris

İzlenimcilik / Empresyonizm sanat akımının temsilcilerinden Claude Monet’nin 1872-73 tarihli “İzlenim, Günbatımı” isimli tablosu hakkında herkesçe bilinen bir öykü vardır; 18.yüzyıl ortalarından beri, 19.yüzyıl ikinci yarısında da Paris Salon Sergileri, sanatçıların varlıklarını duyurabildikleri tek ortamdır. 1874 salon sergisine başvurmuş çok sayıda sanatçının akademinin resmi sanat anlayışına uymadığından reddedilmiş eserlerinin sergilenmesi için imparatora başvurması ve bu talebin olumlu karşılanmasıyla açılan Reddedilenler Salonunu gezen bir gazetecinin Monet’nin resminden esinle, salondaki tüm eserleri kastederek, alçaltıcı bir ifadeyle teleffuz ettiği ‘İzlenimciler’ tabiri, zamanla bir akıma dönüşmüş bütünleşik olmayan hareketin adı olmuştur.

Bugün için gelenek olan sanatın karşısındaki modern anlayışın ilk örneklerini barındıran izlenimcilik akımının, kendinden önceki dönemin Akademik sanat başlığı altında, “toz tutmuş tarihsel manzaraların yanında ‘çığır’ açmış sahneler, saygı duruşunda askerler, etleri tutkal yumuşaklığında çıplak kadınlar, her gözeneğinden görevinin önemi yayılan saygıdeğer devlet adamları, esin perilerinin Moulin Rouge’dan Parnassus’a uçurdıkları sakallı ‘değerler’, nazlı peri kızları, çarmıha gerilecek berberden çıkma ermişler” görülür.<sup>39</sup> Monet’nin resminin tüm bunlarla değil, atmosferik değişimlerin ve gelişmeye başlamış endüstri toplumunun göstergelerinin

<sup>39</sup> Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, (Çev. Cevat Çapan), Sözcükler Yayınları, İstanbul 2013, 90.

peşinde olduğundan yalnızlaştırılmış bir sanatçının, İngiliz Romantizminin temsilcisi William Turner'ın resmi (**Resim 1.5**) ile akrabalığının olması ilginçtir.



**Resim 1.5.** William Turner, “Millbank’ta Ayışığı Resmi”, t.ü.y.b., (40,5 x31,5 cm.),1797, Tate Gallery, Londra

Modernizmin devingenliği düşünüldüğünde ve bilimsel teknolojik gelişmeler göz önüne alındığında, Akademik sanatın her şey yolundaymış gibi davranarak özünü çoktan yitirmiş eski aşırma biçimleri ve eski ideallerin sanat biçimlerini süsleyerek yeniden söylemesi<sup>40</sup> karşısında izlenimcilik, “*kalıplaşmış, soluğunu yitirmiş beylik sanatına, (...) gizli yerleri defne dallarıyla örtülü sanat kalpazanlığına karşı bir başkaldırma*”<sup>41</sup> olarak nitelendirilmiştir. Nitekim dramatik resimlerin çağrıştırdığı duygusal atmosfer biçimlerinin birbirini tekrar etmesi, yeni bir şeylerin var olmaması, klişeler halini alması, durağanlık olarak kendini göstermesi, İzlenimcilik’i kaçınılmaz bir biçimde değişime ve hareket halinde olana yöneltmiştir.

Sanatta modernizm, sanayileşme ile birlikte ele alındığında sürekli yeniye gereksinim duyan bir toplumun varlığı, önceki dönemlerde görülmemiş hıza sahip teknik/teknolojik gelişmelerin etkisinde ve kültürel değişim içerisinde olmanın doğal sonucudur. Ne var ki; “*yenilik için duyulan anlamsız bir gereksinme, huzursuz bir*

<sup>40</sup> Fischer, 90-91.

<sup>41</sup> Fischer, 90-91.

*yaşam duygusunu beraberinde getirir.” Ancak; “modern teknoloji her şeyden önce yaşama bakışta etkili bir dinamizm getirir.”<sup>42</sup>*



**Resim 1.6.** John Atkinson Grimshaw, “Ay Işığında Eski Konak”, t.ü.y.b., (49,5x39 cm.), 1882 Özel Koleksiyon.

Bu dinamizmin getirisi olan günümüz teknolojisi ve üretim koşullarında, internet ortamında sıklıkla karşımıza çıkan satış amaçlı izlenimci kitsch ürünler *seçkinlerin benimsemediği, kitlelerin de kopamadığı şey*<sup>43</sup> olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu türden resimleri anımsatmakla birlikte, Geç Viktorya Endüstriyel İngiltere’nin puslu, sisli kent görünümünü ile tanınan İngiliz ressam John Atkinson (1836-1893)’ın Ön Rafellocu tavrını yansıttığı resmi (**Resim 1.6**) bize, 1880’lerde izlenimci bir kitsch yapmanın olanaksız olduğunu, bugün izlenimcilikle kitsch arasındaki sınırın son derece yakın olduğunu söylemektedir. Bir genelleme yapmak gerekirse, geçmişe dönük bir üslup olarak kitsch, orijinalliği olmayan ön çalışmalar gibi ham ve tamamlanmamış eksik çalışma olarak veyahut ucuz olduğu kadar zevksiz nesne olarak -pek çok farklı şekilde ve konumda- karşımıza çıkabilmektedir.

<sup>42</sup> Dilek Türkmenoğlu, *Cezanne'dan Mondrian'a 20.Yüzyıl Batı Resminde Yapısal Dönüşümler*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2003, 4-5.

<sup>43</sup> Hasan Bülent Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekileri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, 147.

### 1.2.1. Alt Kültür ve Üst Kültür

Alt kültür kavramı en sade şekliyle, Chicago Okulu -George Herbert Mead (1863-1931) ve Everett C. Hughes (1897-1983)'u izleyen Neo-Chicago Okulu tarafından, egemen kültür ya da toplum içerisinde yaşayan küçük grupların parçası oldukları hakim eğilimden dilleri, inanç sistemleri, değerleri, tavırları, davranış örüntüleri ve hayat tarzları gibi unsurlarla ayrılan mikro sosyoloji ya da mikrokozmos bir sosyoloji olarak açılanır.<sup>44</sup> Bu yaklaşım bize alt kültür kavramının yapısını genel hatlarıyla vermektedir. Bağlı olunan topluma karşı kendi yaşayış ve davranış biçimlerini sergilemeye odaklı gibi görünen alt kültür biçimleri, kendine ait eğilimlerde bulunarak egemen olana bir karşı duruş veya kabullenmeyişi ya da herhangi kendiliğinden dayanışma tavrı yansıtan kültür formları olmaktadır.

Clement Greenberg'in de belirttiği gibi, köyden kente göçmüş taşralı, kendi kültür biçimlerini yaşatma fikriyle ve egemen olana ayak uyduramayışıyla karmaşıklık, çeşitlilik ve farklılık sergileyebilmektedir. Ortasınıfa mensup olan kesimlerin hem kendisinde kalanlarla (önceden kalan veya halen devam eden kültür formlarıyla), hem de kendine kazandırdığı üst kültür formlarıyla zenginleşmiş bir sunum söz konusudur.

Egemen olanın alt kültürle ilişkisi Marshall Gordon (1952-)'un tanımıyla belirginleşir. Gordon alt kültürü: *“Ulusal kültür içerisinde; sınıf, etnik köken, bölge ve kırsal bölge veya kent sakinliği, dini inanç gibi ögelere ayrılabilen toplumsal koşulların birleşiminden oluşan, ama bir araya geldiklerinde o kültürdeki birey üzerinde bütüncül bir etkisi olan işlevsel bir bütün oluşturan bir alt bölüm”* olarak tanımlamaktadır.<sup>45</sup> Dolayısıyla bir bütün olarak alt kültür ve üstkültür, zıtlıkların birbiriyle oluşturdukları dengeyi sağlamaktadır diyebiliriz. Böylelikle alt kültür üretimlerinin kötü veya çirkin olarak görülmesinde üstkültürün etkisi anlaşılır olabilmektedir. Nitekim yüksek kültür içerisinde alt kültür üretimleri kitsch olarak değerlendirilebilmektedir.

Calinescu, *“Modernlik ve kitsch; Bu fikirler birbirini karşılıklı dışlıyor gibi durabilir; en azından modernlik gelenek karşıtı şimdiliği, deneyi, Pound'un “yeni olsun” sözünün yeniliğini, değişimi içerirken, kitsch'in de –bütün o çeşitliliğe rağmen – tekrar, banallık ve yoruculuğu içermesi ölçüsünde birbirlerini dışlıyor gibi*

<sup>44</sup> Chris Jenks, *Alt Kültür - Toplumsalın Parçalanışı*, (Çev. Nihal Demirkol), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2007, 21.

<sup>45</sup> Aktaran, Jenks, 22.

*görünüyorlar. Ama aslında kitsch'in, hem teknolojik hem estetik açıdan, modernliğin en tipik ürünlerinden biri olduğunu görmek güç değil*<sup>46</sup> demektir. Dolayısıyla birbirine zıt duran bu fikirlerde, biri diğerinin varlığına öncü olması ve diğerinin onu görünür yapması açısından önem taşımaktadır. Tıpkı Nerdrum'un dile getirdiği iyi kitsch veya kötü kitsch arasındaki ayrım gibi, kitsch'in yüksek sanat yönünden kötü sanat (sanat olamayan anlamında) olarak sınıflandırılmasını da bu yönüyle ele almak yanlış olmayacaktır. Nitekim, iyi ve kötü arasında belirginleşen farkın anlaşılır olmasına yönelik birbirlerini neden sonuç ilişkisi içerisinde var etmesi bu türden ayrımları yapabilmemize de olanak sağlamaktadır.

Güzel ya da çirkin olmanın birbirleriyle olan ilişkisinde güzelliğin; kendiliğinden veya tasarı olarak oluşturulmuş hali, çirkinliğe zıt düşmesiyle belirginleşmektedir. Baudrillard(1929-2007)'ın da söyleminde olduğu gibi: *"Her şey estetik olduğunda artık güzel ya da çirkin olan bir şey kalmaz ve sanat da yok olur."*<sup>47</sup> O halde kitsch'in de bir estetik kategori olduğu ya da olabileceği düşüncesi bulunsa da sanat alanında olan niteliksizliğini gözden kaçırmama gerekliliği önem taşımaktadır.

Diğer yandan, özellikle kent yaşayışı içerisinde modern toplumların oluşturduğu yaşayış biçimleri estetik ve sorunsallar bağlamında çok çeşitli polemiklere yol açabilmektedir. Kendi yaşayış biçimlerinde saf bir anlayışı benimseyen alt kültür üretimi popülerliği neticesinde asıl değerini çok çabuk yitirebilmekte, genel olarak üretim biçimleri kitsch sayılabilmektedir. Farklı şekillerde ise bu durum alt kültür üretiminin egemen olanın onayına geçmesi ardından bir başka konuya yani altüst oluşa işaret etmektedir. Nitekim alt kültür üretimi, popüler hale getirilmesinin ardından asıl işlevselliğini kaybetmekte ve böylelikle sıradanlaşmaktadır. Bu durum karşı koymanın bir süre sonra dinginleştiği ardından kabullenilmiş gibi yapılarak tüketildiği, kısaca popüler kültürün içerisinde eritildiği bir alan olmaktadır.

### 1.2.2. Dolaşım Olarak Yüksek Kültür ve Alt-Üst Oluşlar

Sanat, yani yüksek sanat bağlamında ele aldığımız modernizm ve avangard, alt ya da aşağı sanat olarak kitsch ile tam tersi yönde oluşturduğu bütünlük oluşturur, hepsi bir

<sup>46</sup> Calinescu, 252.

<sup>47</sup> Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı- Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, (Çev. Işık Ergüden), 4. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, 16.

arada postmodernizmle kaynaşır. Dolayısıyla eskiyi arzu ettiği ölçüde kullanabilen postmodern düşünceler, kitsch olanı da sanat alanında meşrulaştırabilmektedir. Böylelikle tartışmalar neyin iyi ya da neyin kötü olduğu noktasında iyice karmaşık bir hal alır.

Bütünlüğün soyutlaşmışlığına göndermede bulunan pek çok düşünce, kitsch'in ayırdedilmesini de güçleştirir. Böylelikle yüksek kültür olarak egemen olanın parçası bulunduğu alt kültür üretimlerini kendi zenginliğinin bir parçası haline getirebilmesi olasılığını da doğurmaktadır. Tıpkı grafiti olarak adlandırılan ve bir zamanların genç neslinin kimlik yansıtma olarak kullandığı yazı ve illüstratif şekillerle duvara çizilen bu biçimler, bir süre sonra kapitalizmin onayından geçmesiyle sıradan ve dingin bir hale dönüşerek etkisini yitirmiştir. Yine aynı şekilde arabesk fantezinin alt kültür üretimi olarak egemen olanın onayından geçmesiyle kabul görmüş ve bir zamanların genel anlamda kültürü haline dönüşüvermiştir.

Zenginlik mekanları olarak gazinolarda çalınan arabesk müzikler altüst oluş anlamında örnek verilebilir. Nitekim fakirliğin ya da garibanlığın vurgulandığı duygusal alanlar zenginlik mekanlarında adeta çarpık bir ilişkiyi gözler önüne sermiştir. Arabesk yaşayış, hayali olanla yani zenginlik dönüşümüyle evrim geçirmiştir. Bu durumdan da anlaşılacağı üzere kitsch üretiminde bulunan maddi kar sağlamış izleyici hayalini kurduğu bu gösterinin bir parçası olarak bu anlamsızlığa destek sağlamıştır. O halde diyebiliriz ki tüm bu evreler bütünlüğün bozulmasına daha doğrusu altüst oluşlara ve tek amacın kar sağlamakla belirlendiği genel kabul görmüştüğün üzerinde kapitalizmin başarısı tekrar kendini gösterebilmektedir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### NİTELİK VE NİCELİK OLARAK KİTSCH

#### 2.1. MODERNİZMİN YENİSİ, POSTMODERNİZMİN ESKİSİ YADA KİTSCH

Yeni ve modern olanı ortaya çıkarma problemine sosyolojik araştırmaların getirdiği çözüm çoğu kez yeni olan ile karşıtını yan yana koyarak geliştirilmeye çalışılmaktadır<sup>48</sup> Öte yandan Baudelaire moderniteyi tanımlarken, onun sanatla olan bağını kurup bazı özelliklerini bize aktarır. Baudelaire'in modernite ile kastettiği 'şey'in “ *bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısı*” olduğunu söylemektedir.<sup>49</sup> Dolayısıyla, koşullara bağlılığıyla evrensel ve sonsuz yarısında sanat, ele avuca sığmayan diğer yarısında modern niteliğini ortaya koyabilmektedir. Öyle ki, konu ve içerik değişkenlik gösterse de sanat varlığını hep korumuş, geleneğe bağlı olmayan kopuş ile ortaya çıkan yenilik, modern sanatların özünü oluşturmıştır.

Baudelaire, modernliği şimdi olanın yeniliğiyle özdeşleştirir. Marx(1818-1883)'a göre ise modernlik, ‘*tarihsel bir fenomendir*’<sup>50</sup> ve yine, “*Marx, Weber ve öbürleri tarafından teorileştirildiği haliyle ‘Orta Çağlar’ı ya da feodalizmi izleyen çağa gönderme yapan tarihsel bir dönemleştirme terimidir.*”<sup>51</sup> Ancak Nietzsche (1844-1900)'ye göre modern toplum çürümeye yüz tutmuş olandır ve ona göre modernlik, ‘*hep-aynı olanın ebedi dönüşü*’ şeklindedir.<sup>52</sup>

Modernliğe yönelik bu yaklaşımlar daha fazla açılabilir olsa da ana etmenin şimdiliğe yaraşır bir yeniliğe vurgu olarak öne çıkıyor olması şeklinde özetlenebilir. Nitekim, Benjamin'in çözümlemeleri ile Baudelaire'in modern sanatı, ‘*ne kadar iğrenç ve sefil olursa olsun, gücünü yalnızca yeniliğinden alan kökten yeni nesnedir.*’<sup>53</sup> Buradan da anlaşılıyor ki, modern sanatın herhangi nesnesi ne kadar iğrenç olursa olsun

<sup>48</sup> David Frisby, *Modernlik Fragmanları –Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri*, (Çev. Akın Terzi), Metis Yayınları, İstanbul Ekim 2012, 25.

<sup>49</sup> Baudelaire, 214.

<sup>50</sup> Frisby, 27.

<sup>51</sup> Steven Best, Douglas Kellner, *Postmodern Teori - Eleştirel Soruşturmalar*, (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, 15.

<sup>52</sup> Frisby, 27.

<sup>53</sup> W.Benjamin, *Gesamte Schriften (Werkausgabe)*, I, 3, Frankfurt, 1980, s. 1152, aktaran: Frisby, 28.

yeni olanın ifadesiyle gücünü kazanmaktadır. Bunun aksine, gücünü geçmiş tekrarlardan alan kitsch ise modern/yüksek sanat alanında artık nesne olmaktadır.

Modernlik, herhangi görüş, nesne ve olayların niteliğidir. Modernizm ise bir çağı oluşturan bütünlüklerdir. Bugün olanın yarın eskimiş olduğu sürekli devingenlik halinde yeniliğin öne çıktığı modernizm geçmiş olandan ayrılmaktadır.

Bauman'ın deyimiyle: *“Zaman eskiden yeniye doğru ilerliyordu ve aslında bugünün yenisi yarının eskisiydi. Zamanın ‘önü’ ve ‘arkası’ vardı. Kişi zamanla beraber ‘ileriye’ gitmeye teşvik ediliyordu.”*<sup>54</sup> Dolayısıyla modernizm içerisinde anlık geçişlerin hızla gerçekleştiği fakat tüketimin de bir o kadar fazlaştığı görülür. Bunu izlediği varsayılan bir çağa gönderme yapan postmodernizm ise modernizm ötesi veya modernizm sonrası anlamlarına sahip bulunur. Ne var ki postmodernizm çoğulcu yaklaşımlar içerisinde bütünün parçaları olarak kitsch'i de sanat alanında öne çıkarmaktadır.

Postmodernizm hakkında belirtilen unsurlar, bütüne karşı gelme ve parçalanmışlık içerisinde yeni sanat hareketlerinin çoğulcu yaklaşımlarını oluşturmaktadır. Öyle ki revaçta olan yeni kültürel hareketlilik içerisindeki sanatçılar, kitsch ve popüler kültürü kendi estetik biçimlerine sokarak modernizmden daha fazla çoğulcu ve daha az ciddi, aynı zamanda daha az ahlakçı olmuştur.<sup>55</sup> Bununla birlikte Baudrillard, postmodernizmi geçmiş kültürlerin kurtarıcısı ya da onarıcısı olarak görmektedir. Nitekim postmodernizm hakkında, *“...tüm geçmiş kültürleri, insanların yıktıkları her şeyi; insanların neşeyle yıktıkları ve şimdi yaşayabilmek, ayakta kalabilmek için üzüntü içerisinde yeniden inşa etmeye çalıştıkları her şeyi geri getirmeye çalışır.”*<sup>56</sup> diyerek belirttiği durumla postmodernizmin modernizmden nasıl ayrıldığına dair ipuçlarını da vermektedir.

Postmodernizm kitsch'i reddetmeyerek oluşturduğu çoğulculukla, aynı zamanda hareket ettiği geçmiş kültürlerin yeniden inşasıyla modernizme karşı tavrını da gösterebilmektedir. Dolayısıyla postmodernizmin eski, geçmiş kültürlerin yeniden ele alınması ve harmanlanması şeklinde ortaya çıkmakta olduğu söylenilebilir hale gelir.

<sup>54</sup> Bauman, Zygmunt, Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları, 121.

<sup>55</sup> Steven ve Kellner, 24.

<sup>56</sup> Steven ve Kellner, 159.



Postmodernizme dair en dikkat çekici eleştiriler Bruce K. Britton (1944-) ve Jürgen Habermas (1929-)’ta görülür. Postmodernizm, Britton’a göre, sermaye arayışında olan entellektüellerin aldatıcı icadıyken; Habermas’a göre, muhafazkar ideolijidir. Görülen o ki var ya da yok arasında öne çıktığı haliyle postmodernizm, muhafazkar tutumları da kapsayabilmektedir. Nitekim eski kültürel birikimlerin yeniden gün yüzüne çıkarılmak istenmesi muhafazakârlık alanında da değerlendirilme olanağı yaratmaktadır.

Kısaca söylemek gerekirse, ‘postmodernizm’ genel olarak modernizmden sonra gelen ve ondan kopan çeşitli estetik biçimleri ve pratikleri betimlemekte kullanılabilmektedir.<sup>57</sup> Dolayısıyla da hem modern zamanları, hem de geçmiş tarzların yeniden uyarlanması şeklinde ortaya çıkan estetik biçimleri kapsayabilmektedir. Bir başka deyişle modernizm, geçmişten bağımsız değildir ancak şimdi olanın peşindedir. Bu bağlamda geçmiş geçmişte kalmıştır söyleminde olduğu gibi hareket etmektedir diyebiliriz. Modernizm içerisinde sunulan nesne, söz, eylem, düşünce ya da her ne olursa olsun şimdinin parçası olmakta, zamanla eskiye sadece sunulduğu anla ilgili olmaktadır. Sürekli devingenliği, sürekli değişimi gerçekleştiren modernizme göre bu durum yeninin dahil gelip geçici olduğunu gösterir. Yani sunulduğu anla gerçekleşebilecek zamana dayalı eskime yaşamsal faktörün bir kaynağı olmaktadır. Modernizmde söz konusu olan bir ‘şey’in ortaya konulması ardından gerçekleşen zamana dayalı eskime boyutu değil, bu ‘şeyler’in içerisine geçmiş olanın dahil edilmeden şimdiliğe özgü olmasıdır. Bu durumun aksine postmodernizm, modernizmin ardından kaçınılmaz olarak görülmüş, şimdinin eski ile harmanlanması gerekliliğini savunmuştur. Ne bizzat geçmişi içerisine almakta ne de şimdiye tam sahip olamamaktadır. Şu halde eskiye yönelebilecek durumu postmodernizmle mümkün olup kitsch ile de kucaklanabilmektedir. Dolayısıyla kitsch modernizmin kaçınılmaz bir sonucu olarak görülse de asıl sürecini postmodernizmle devam ettirebilmekte olduğunu söyleyebiliriz.

Avangart, deneylerle yeniyi, yeni olanı ararken, kitsch durağan, tekrarlamalara dayalı, bayağılık olarak ters yöne yönelmiştir. Geleceğin sanatını yapma iddiası taşıyan avangard’ın piyasa değerine sahip olunca anlaşılır hale gelmesi neticesinde avangard

---

<sup>57</sup> Steven ve Kellner, 14-17.

niteliğinin kaybolduğunu ve bu nedenle kendi niteliğini kaybettiği söylenir. Yani geleceğin sanatını yapma iddiasında olan avantgard, piyasa değerine sahip olunca anlaşılır hale gelmiş olur ve artık avangard olmaktan çıkmış olur. Nitekim avangard sanatların niteliği, sanatın meta değerine, alınıp satılabilirliğine karşı duruşu içermektedir.<sup>58</sup>

*“Bir nitelik olarak ‘avangardizm’ uzamsal ve zamansal boyutuyla ‘ileri’ ve ‘geri’ kavramlarını içerir. Böylelikle “sürekli devrim” diyen modernistlerin geleceğin sanatını yapma iddialarını, anti-modernistlerin sanat karşıtı düşüncelerini yan yana getirebilmekte, 20. yy ikinci yarısındaki takipçilerini eklemleyerek modern karşıtı ya da modern ötesi tavırlarını anlamlandırabilmekteyiz.”*<sup>59</sup>

G.Petrov, yeniye neden ihtiyaç olabileceğine dair öncelikle, yeninin ne olduğuna açıklık getirmek istemiştir. Ona göre: *“Avrupa uluslarının öteden beri değer verdikleri eski idealler tarlası bugün; çorak bir bozkır haline gelmiştir. Buradan ürün almak, artık olanaksızlaşmıştır. Güzel ve hayatın güzellikleri hakkında, eski çağlardan kalma düşünüş, duyuş ve anlayışlar eskimiştir, ihtiyarlamıştır. Vaktiyle, eski sayılan ideallerin taze ve canlı görünen renkli anlamları; artık sararıp solmuştur... Renkleri solmuş, anlamları paslanmış idealler zamanımızın insanlarını ve uluslarını artık tatmin etmez olmuştur.”*<sup>60</sup> Yeniye neden ihtiyaç olduğu ve modernizmin eskiden kopuş gerekçesini kültürel verimsizlik yönüyle açıklayan bu belirleme, modernizm sonrası ya da modernizm ötesi anlamıyla postmodernizmin eski ile yeniyi birleştirme yöntemini anlaşılır kılmaktadır.

Geçmişin sanat ilkelerini tekrar canlandırma çabasının en fazla ölü bir sanat doğuracağını belirten Kandinsky bu konudaki görüşlerinden şöyle bahseder: *“Her sanat eseri, çağının çocuğu ve çoğu zaman duygularımızın kaynağıdır. Bundan da anlaşıldığı gibi, uygarlığın her dönemi asla tekrarlanamayacak, kendine özgü bir sanat meydana getirir. Geçmişin sanat ilkelerini canlandırma çabaları en fazla ölü bir sanat doğurur. Eski Yunanlılar gibi yaşamamız ve hissetmemiz olanaksızdır. Aynı şekilde, heykelde Yunan yöntemlerini takip etmeye çalışanlar da yalnızca bir form benzerliği elde ederler,*

<sup>58</sup> Anonim, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1.Cilt, YEM Yay., İstanbul 1997, 164.

<sup>59</sup> Fevziye Eyigör, *1960’dan Günümüze Sanat Yapıtına Dayanan Sanat Yapıtları*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul 2002, 44.

<sup>60</sup> Petrov, 317.

*eserleri ruhsuz kalır. Böylesi bir taklidin maymunun yaptığı taklitten farkı yoktur. Dıştan bakıldığında maymun insanı andırabilir; burnunun ucunda bir kitap tutarak oturacak ve düşünceli bir ifadeyle sayfaları çevirecektir, oysa yaptıklarının onun için bir anlamı yoktur.”<sup>61</sup>*

Geçmişin ortaya koyduğu sanat yapıtları gerekli yetkinliği sağlayabilmiş, günümüze kadar ulaşmıştır. Eş deyişle, zamanın ruhunu yansıtarak kendine özgü sanatı meydana getirebilmiştir. Ancak onu tekrar etmek tamamen anlamsız ve gereksiz görülmektedir.

Petrov bu durumu günümüz insanının yeniye olan arzularıyla ele almaktadır. Nitekim ona göre günümüz insanı eski ideal ölçütleri artık istememektedir. Eski artık ömrünü doldurmuştur. Bu nedenle de yeniye ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak yeni de henüz doğmamıştır<sup>62</sup> diyerek bir arayış sürecinde olduğunu belirtmektedir.

Yeniye yönelik arayış aynı zamanda bir huzursuzluk ortamını da doğurabilmekte, bu nedenle geçmiş tekrar kendini özlem biçiminde gösterebilmektedir. Böylelikle geçmiş -ironik bir ifadeyle- kendini tekrar ederek günlük yaşayışa –kendince- bir ayna tutmaktadır.

Yoğun duygularla özlem duyulan geçmişe yönelik anılar canlandırılmak istenir. Nostalji adı verilen bu durum, bayağılaşmış göstergeleriyle geçmişi yeniden sahneye koyma eylemi ile açığa çıkar. Zamansal ve mekânsal yorgunluğa sahip olan geçmişten, şimdiye, kitsch nesneler aracılığıyla dinginlik sağlaması beklenir. Bu türden beklentilerle şekillendirilmeye çalışılan yaşam biçimlerinden doğan (yapmacık) imgeler ve nesneler ile bir başka olguyla karşı karşıya gelinir. Geçmiş ve günümüz nesneleriyle harmanlanması düşüncesinden yeni bir ifade doğar. Hangi zamana ait olduğu tam kestirilemeyen nesnelerin bir araya getirilmesi ile zamansal sapma olarak adlandırılan anakronizme yol açılmaktadır. Bu durum kimi zaman kastılı olmayıp dikkatten kaçma sonucu ortaya çıkarken, çoğu zaman kasıtlı olarak belirginleşmekte, konumuz kapsamında bu kaçınılmaz olarak kitsch yaşantısı olarak kendini göstermektedir. Ortaya çıkan tuhaf imgeler henüz geçmişte var olmamış ancak, günümüz nesneleriyle yeniden üretilmiştir ki, bu üretim şekli, postmodernizmin kitsch’i -kendisinin’in

<sup>61</sup> Kandinsky, Wassily, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Altıkırkbeş Yayın, Kasım 2010, 29.

<sup>62</sup> Petrov, 281.

yanısıra- ayrı ayrı irdelenmesi gereken üç kavram ile kuşatması anlamına gelmiştir ki, bunlar, ‘ironi’, ‘nostalji’ ve ‘anakronizm’dir.

### 2.1.1. İroni

Söylenilenin tekrarlanılarak amaçlanan öteki gerçekliği gösterebilmesi eylemi, ironi ile karşılık bulur. “*Kısa bir tanımlama ile İroni (Yunanca eironeia), söylenen veya yapılan eylemin tam tersinin kastedildiği bir iletişim yöntemi ya da becerisidir.*”<sup>63</sup> Tanımından da anlaşılacağı üzere ironi, söylenilenin tersini söylemek değil, onu kastetmek anlamında söylenilene ayna tutmakla ilişkilidir.

Romalı filozof Cicerro (M.ö. 106-43), “*İşin saçma tarafı, en saçmasını bile filozofun birinin çoktan söylemiş olması*”<sup>64</sup> diyerek bu konuda bizi desteklemekte, postmodernizmle yeniden bağlantılandırabileceğimiz söylenileni tekrar edebilme durumu, Andre Gide (1869-1951)’in “*Söylenilecek her şey zaten söylendi. Fakat kimse dinlemediğine göre, her şeyin tekrar söylenmesi gerek*”<sup>65</sup> sözü ile bir ihtiyaç olarak konum kazanmaktadır. Söylenilenin tekrar edilebilirliği her ne kadar ironi ile tam karşılık bulmasa da, ironinin postmodern düşünce tarzıyla örtüşerek yeniden ele alınabilirliğini anlaşılır kılmaktadır.

Baudrillard’ın düşünceleri de bu duruma benzer olmaktadır. O, sanat alanında yapılabilecek her şeyin yapılmış olduğunu ve tüm sanatsal biçimlerin ve işlevlerin tükendiğini iddia etmiştir. Postmodern olan da geriye kalan kırıntılarla oynamaktadır. Yani artık yapılabilecek olan zaten üretilmiş olanları birleştirmek, oynamak ve yeniden üretmek olmuştur.<sup>66</sup>

Her şeyin söylenmiş olduğu sanat, söylenilenin üzerine yoğunlaşarak, ikincil ifadelerle postmodern sanatlarda bir tavır olarak ironinin benimsenmesinin önünü açmıştır. Daha önce söylenilenlere farklı bir bakış açısı sunmayı amaçlama bağlamında değerlendirildiğinde, bilinen (şey)lerden yola çıkılarak söylenileni tekrar etmenin,

<sup>63</sup> Adnan Ataç, Sevgi Şar, “*İroni ve Etik Söylem Üzerine*”, 14, Erişim Tarihi: 07.05.2016, [www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/ATAÇ-Adnan-ŞAR-Sevgi-İRÖNİ-VE-ETİK-SÖYLEM-ÜZERİNE.pdf](http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/ATAÇ-Adnan-ŞAR-Sevgi-İRÖNİ-VE-ETİK-SÖYLEM-ÜZERİNE.pdf).

<sup>64</sup> Gündüz Vassaf, *Cehenneme Övgü- Gündelik Hayatta Totalitarizm*, İletişim Yayınları, 3. Baskı, 1997.

<sup>65</sup> Andre Gide, <http://www.blenderguru.com/podcasts/podcast-steal-like-an-artist/> (Erişim Tarihi: 02.06.2016).

<sup>66</sup> Steven ve Kellner, 160.

kapitalist düzen sermayesi mantığı ile uyduğu anlaşılır. Ve modernizm ve avangarda karşı olan kitsch'in ironi ile olan bağlantısını kurmamıza olanak sağlamaktadır.

Bu anlamda yan yana getireceğimiz üç örnek, Jean Dominic İngres (1780-1867)'nin 1808 tarihli “Banyodan sonra” (**Resim 2.1**) resmi, Dadaist fotoğraf sanatçısı Man Ray (1890-1976)'in 1924 tarihli ”İngres'nin Kemani” (**Resim 2.2**) ve Sürrealist fotoğrafçı J. Peter Witkin(1939-) 'in “Bir kuşken Kadın”(Resim 2.3) fotoğrafı, zamansal ve mekânsal aşkınlık içerisinde oluşlarıyla bize bir formun tekrar edilerek, gitgide ‘kitsch’ unsura nasıl yaklaşabileceğini ispatlamaktadır.



**Resim 2.1.** J. D. İngres, “*Banyodan sonra*”,1808



**Resim 2.2.** Man Ray, “*İngres'nin Kemani*”, 1924



**Resim 2.3.** J. Peter Witkin, “*Bir Kuşken kadın*”, 1990

Bilindiği üzere, Klasikçilik/Romantizm/Oryantalizm dolaylarında gezinen resimleriyle tanınan Fransız ressam Jean Dominic İngres, çıplaklığını sergilemediğinden (batılı tanrıça güzelliğine sahip) kılınmış, sırtı izleyiciye dönük poz içerisindeki kadın modelini ikinci kez “Türk Hamamı” isimli resminde ud çalan bir harem cariyesi (doğulu egzotizmine sahip) olarak karşımıza çıkarmıştır.

Kültürler arası karşılaşmalardan doğan, özlenen ve aranan bir egzotizmin eş deyişle romantizmin sınırları aşıldıktan otuz yıl sonra bu kadın figürünün, ‘kadın bedeni’nin bir sanat nesnesine dönüşmesine aracılık ettiği görülür. “İngres’nin Kemani” isimli fotoğrafıyla Man Ray, başı türbanlı, sırtı izleyiciye dönük kadın fotoğrafına müdahale ederek tüm kadın bedenlerinin kemana benzediğini söylemektedir.

Man Ray’in fotoğrafında kadın bedenine kemana özgü oyukları yerleştirerek dönüştürmesi fikrini sırtındaki kanatlar koparılmış bir melek olarak ikinci kez dönüştürmüş olan Joel Peter Witkin, “Bir Kuşken Kadın” ismini verdiği fotoğraftaki kadının bedenini sıkı bir metal kemerle deforme ederek, Hristiyan ikonografisindeki ‘düşmüş melek’ mitini çağrıştırmakta, böylelikle, tam bir çevrimle kadın bedeni, ironik bir biçimde, egzotik/erotik/pornografik bir nesneye dönüşerek kitschleşmektedir.

### 2.1.2. Nostalji

Nostalji, geçmiş anıların özlemle yâd edilmesi, hüznü dolu birikimlerle bugünün terk edilmek istenmesidir. Bu terk edilme durumu her ne kadar mümkün görülme de

anılar ekseninde bu yaşantının bir nevi geriye doğru yönelme hali vardır. Klasik ya da eskimiş olanlarla, geçmişin bugünden daha iyi olduğu kanısına varılarak, hazmedilmiş olanın yeniden tüketilmesi istenmektedir. Tıpkı Barok dönemin ve Rokokonun çalkantılarından sonra tekrar Rönesansın idealizmine dönüş yapan Neo-Klasisizmin doğuşunda olduğu gibi.

Geçmişte bir altın çağın yaşandığı/olduğu varsayımıyla hareket eden nostaljik tutumlar, altın çağın özlemi olarak da nitelendirilebilir. Ancak tersine işleyen bu durumda nostaljinin, “*dünyada yuvasız kalma duygusu ve bunun melankolik yaşantılanması*” şeklinde yan etkisi bulunmaktadır.<sup>67</sup> Bu ve benzeri etkiler yalnızlığın buhranlarıyla şekillenerek eski nesnelerin yanılsamacı atmosferinde dinginleştirilmeye çalışılmaktadır.

Geçmiş zamanlarda kullanılmış, eskimiş olmasına rağmen, şimdiki zamanda eskici (nostalji) dükkanlarında boy gösteren nesneler kimi zaman zenginlik ve lüksün göstergesi olarak sergilenebilmekte, sahiplikleri el değiştirebilmektedir.<sup>68</sup> Birtakım antikalar olarak bitpazarında satılan ve melankoliye çağrışım yapan nesneler adeta çöpten çıkarılarak şimdiki zamana ve mekâna ‘geçmişten’ ruh transfer etmeye aracılık etmektedir.

Georg Stauth (1942-) ve Bryan S. Turner(1945-)'in Nietzsche üzerine yaptıkları araştırmalarında, nostaljinin ana etmenlerine yönelik öne çıkan unsurlar; tarihin, bütünlüğün ve ahlaki kesinliğin, bireysel özerkliğin ve sahici toplumsal ilişkilerin çöktüğü inancı, basitliğin, kendiliğindenliğin ve sahiciliğin yitirilmesi ya da çöküşü olarak değerlendirilmektedir.<sup>69</sup>

Geçmişin, şimdiye göre daha ideal olabileceği kanısıyla hareket eden nostaljik duyular şimdiyi terk edip geçmişte yaşamayı, daha doğrusu geçmişi bugünde de yaşamayı arzu etmektedir. Ne var ki geçmişe dönmek de mümkün görünmez. Ancak dekadantlık ve muhafazakar tutumlarla iç içe olan nostalji, geçmişi idealize ederek modernizme karşı tavır göstermekte, yeniye yönelik zıtlıkları bünyesinde

<sup>67</sup> Bora Tanıl, Burak Onaran, *Nostalji ve Muhafazakarlık “Mazi Cenneti”, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, “Muhafazakarlık”, Cilt 5, (Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekinil), İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2006, 235.*

<sup>68</sup> Calinescu, 262.

<sup>69</sup> Tanıl ve Onaran, 235.

barındırmaktadır. Öyle ki, iyi anılarla dolu geçmiş ile göz boyanarak, sürekli devinen modernizmin yarattığı yorgunluğun ağırlığından kurtulunmaktadır.

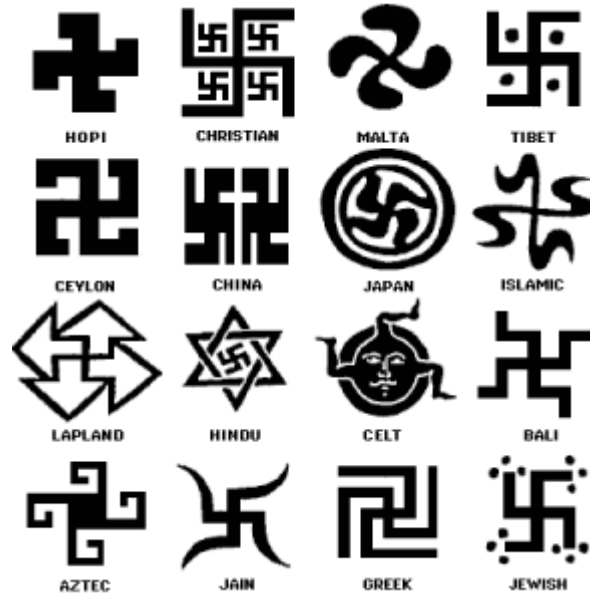


**Resim 2.4.** Hubert Lanzinger, “Sancaktar”, 1937, Amerika Ordusu Ulusal Müzesi Washington

Nostalji kavramını açıklamamıza olanak veren en iyi örnek, Avusturya doğumlu sanatçı Hubert Lanzinger (1880-1950)’in Almanya’da daha iyi bir geleceğe doğru bakan bir mesih figürü olarak Hitler’i bir ortaçağ şövalyesi zırhı içinde ve arka fonda uçuşan Nazi bayrağının önünde resmettiği– ki bu bayrağı Hitler’in bizzat kendisi taşımaktadır– portresidir (**Resim 2.4**). 1937 yılında Münih’te yapılmış Büyük Alman Sanatı sergisinde önemli bir yeri olan bu eser, Hitler’in resmi fotoğrafçısı ve söz konusu serginin danışmanı Heinrich Hoffman’ın çektiği bir fotoğraftan faydalanılarak yapılmış, hatta, 1938’de kartpostala dönüştürülerek çoğaltılmıştır.

Savaştan sonra bir Amerikan askerinin süngüsüyle Hitler’in gözünün altından yırtılmış olan bu resim, nostaljinin iyi anılarla dolu geçmiş ile göz boyama olduğunun ispatı olmaktadır. Resmin, sonradan Amerikan ordusunun Alman savaşı sanat koleksiyonuna dahil edilmiş olması ve geçmiş ideallere dönme arzusuyla alevlenmiş modern savaşları, eş deyişle, Birinci ve İkinci Dünya savaşlarının başrolünü üstlenmiş Hitler üzerinde düşünmemize neden olur. Özellikle de Hitler’in tasarımı olan Nazi bayrağındaki svastika imgesinin kökenine inmemiz gerekir.





**Resim 2.5.** Çeşitli medeniyetlerde svastika

M.Ö. 2000lere dek uzanan eski medeniyetlerde ‘iyi, mutlu, sağlıklı olmak’ anlamına gelen ve devinen yaşamı sembolize eden svastika (**Resim 2.5**), Hitler tarafından basit bir ters çevirmeyle, tarihin akışını ters çevirme arzusu taşıyan nasyonel sosyalizmin sembolü olmuştur. İlginçtir, tarihi sıfırdan başlatacak üst insan düşüncesini üstün ırk olarak yanlış yorumlamış Hitler’e ilham veren Friedrich Nietzsche’ye göre, geçmişe dönmek mümkün değildir ve geçmişe dönmenin imkansızlığı ile nostalji reddedilmektedir.

### 2.1.3. Anakronizm

Herhangi bir olay ya da varlığın içinde bulunduğu zaman dilimi (dönem) ile kronolojik açıdan uyumsuz olması olarak tanımlanan anakronizm, özellikle edebiyat ve sanatta, eserin geçtiği tarihi döneme ait olmayan varlıkları ve uygulamaları belirtmek için kullanılır.<sup>70</sup> Şimdi ile kasıt bizzat anın kendisi olmakla beraber, şimdilerde denilerek getirilen herhangi bir eleştiri veya özdeyiş geçmişin artık geride kaldığına örnektir. Böylelikle şimdi, modernizmdeki gibi şimdiyi ancak an olduğundan, zamanla eskimesi dahilinde de postmodernizme açıklık kazandırmaktadır. Geçmişi bütünüyle reddedemeyeceğimiz gibi, şimdiyi de yaşayarak bir varlık örneği bıraktığımız ortadadır.

<sup>70</sup> <https://tr.wikipedia.org/wiki/Anakronizm>, Erişim Tarihi:14.04.2015.

Sanat alanında anakronizm, genellikle bir tarihi olgunun var olmadığı bir dönemde varmış gibi düşünülmesi ve yansıtılması şeklinde ortaya çıkmaktadır.<sup>71</sup> Örneğin, Rönesans döneminde yapılmış resimlerde, Azizler veya Anne Meryem'in yaşadıkları dönemlerde sahip olmaları imkânsız ipeklikler ve kadifeler içinde resmedilmiş olması bir anakronizmdir. Avrupa insanının bu türden kumaşlarla karşılaşması batı sanatında görünürlük kazanması, 1300'lü yıllarda dahi mümkün değildir -kıtalararası deniz ticareti olmaksızın- imkânsıza yakındır. Bu haliyle tarihsel yanılgıya işaret eden anakronizm, sanatçının yaşadığı dönemin anlam dünyası ve değerlendirme ölçütleri ile hareket etmesi, sahip olunan bakış açılarının geçmişe mal ederek, geçmişin günün koşullarından farklı olduğunu göz ardı etmesi anlamına gelmektedir.

Tarihsellik içinde anakronizm, *olgu, dil ve yaklaşım anakronizmi* olmak üzere üç tiptir<sup>72</sup>; yukarıdaki Rönesans örneğinde, Hz.Meryem'in yoksulluğu nedeniyle sahip olması imkansız pahalı kumaşlar bir olgu olarak anakronizme örnek teşkil ederken, söz konusu olgu, sanatçıların eli altındaki nesneleri resmetme arzusu ve kutsal bir kişiyi yüceltme amacıyla fiili bir duruma geçmiş olur. Böylelikle, Rönesans resmi ve düşüncesi açısından belirginleşmiş gerçeklik, insanlığın algı düzeyine taşınarak bir dış dünya gerçeği olmuştur. Bu açıdan değerlendirildiğinde anakronizm, şimdinin sorunudur; bugünün ihtiyaçlarının, sorunlarının ve yaklaşımlarının yansımasıdır.

## 2.2. GENİŞ KİTLELERİN BEĞENİ DÜZEYİNDEKİ MİZAH, MELANKOLİ VE ŞİDDET OLGUSU YA DA KİTSCH HAZLARIN DEĞİŞKENLİĞİ

Genel yapı itibariyle insanoğlunun orta sınıf naifliğinde, anladığı türden esprilerle neşelendiği, kimi zaman kendinin yapamadıklarının başkası tarafından yapılmasıyla yalnız olmadığı hissine kapılarak rahatladığı, kendi gibi olanlarla bir arada oturup dertleştiği, içini döktüğü ve tüm bunlarla bezeli kitsch atmosfer yaratmaktan hoşlandığı gözlemlenmektedir.

<sup>71</sup> İbrahim Hakkı Öztürk, "Tarih Öğretiminde Anakronizm Sorunu: Sosyal Bilgiler ve Tarih Ders Kitaplarındaki Kurgusal Metinler Üzerine Bir İnceleme", *Journal of Social Studies Education Research Sosyal Bilgiler Eğitimi Araştırmaları Dergisi* 2011: 2(1), 37-58. [http://etarih.com/DERNEK/yayin/020anakronizm\\_sorunu.pdf](http://etarih.com/DERNEK/yayin/020anakronizm_sorunu.pdf)

<sup>72</sup> Öztürk, 38-39

Hayatları yoğun bir sıkıntıyla geçen insanlar, ihtiyaç duydukları rahatlamayı çeşitli yollardan gidermektedir. “*Geniş kitlelerin biçimsel görsel yöndeki beğeni düzeyi, genellikle mizah, melankoli ve şiddeti bir arada içermektedir*”<sup>73</sup>

Hatırlanacak olursa, 80’li yılların Türkiye’inde egemen olan ‘arabesk kültürü’ bu türden davranışların egemenliğindedir. Mizah, melankoli ve şiddet duygularını barındıran kahve, dolmuş, işyeri, ev içi mekanında ya da dışarıda, kalamadığı ama dahil de olamadığı herhangi bir yerde sıkışmış vaziyette, sisteme içerleyen insanların yanılsamacı birtakım alışkanlıklar yoluyla -kimi zaman içki ve müzik eşliğinde, kimi zaman içmeden kulağındaki müzikten sarhoş olmuşçasına davranarak- direnmeye çalıştığı duygu yoğunluklu alanlar kitsch ortamları tanımlamaktadır.

Bu duygularla birlikte kişi, içten içe şiddet duygularının kabarması haliyle kendini yıpratmakta, bir şey yapamıyor oluşu dahilinde çaresizce ve belki de bundan keyif alarak *mazoşist*<sup>74</sup> ruhsal bozukluk sergileyebilmektedir. Örneğin, bir zamanların arabesk fantezi dünyasında yerini almış Müslüm Gürses’in konserlerinde gençlerin kendini jiletlemesi bir şiddet gösterisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak böylesi bir şiddet, her zaman fiziksel değil ruhsal olarak da görülebilmekte, bir bakıma çilecilik olarak rahatlamayı sağlayabilmektedir.

Fiziksel şiddetin herkesçe onaylanmasının imkansızlığı ve zevklerin kişiye göre değişebilmesi olasılığı, kitsch hazların kitlelerde uyandırdığı zevk algısına paralel gelişmeler olarak, yüceltmeden aşağılamaya değin bir değer-derecelendirmesine tabi olmaktadır. Sadece müzik ve çizgi film alanında değil resim, heykel, edebiyat, film/sinema, medya/tv programları, dijital baskı metotlarıyla (grafik) üretilen kolaj türü manzara fotoğrafları gibi alanlarda da kitsch hazcılığının değişkenliğinden doğan örnekleri içermektedir.

1960’lı yıllarda çizgi roman karakteri olarak karşımıza çıkan, 1980’lerden günümüze, fantezi/bilimkurgu film karakterlerine dönüşen ‘Batman’ ve ‘Superman’ karakterleriyle kendini özdeşleştiren çocukların, tercihen birini seçmesi/beğenmesi bu zevk değişkenliğine iyi bir örnek teşkil eder. İlginçtir, her iki karakteri barındıran bir film yakın zamanda gösterime girmek üzeredir ve filmin tanıtımı iki kahraman

<sup>73</sup> Demir, 20.

<sup>74</sup> **Mazoşist:** Kendine acı vermekten zevk alma...(y.n.)

arasındaki mücadelenin iyi-kötü mücadelesine dönüşüp-dönüşmeyeceğinin, iki kahramanın problem çözümünde işbirliği yapıp yapmayacaklarının merak konusu olması yönünde geliştirilmektedir. (Tabiki hedef tek taş ile iki kuş vuracak gişe hasılatıdır)



**Resim 2.6.** Eric Yahnker, “*Space jam*”, k.ü.renkli kalem, 239x183 cm. 2014



**Resim 2.7.** Taner Ceylan, 1879 (Kayıp Resimler serisinden), t.ü.y.b., 170x180 cm., 2011



**Resim 2.8.** Niki de Saint-Phalle , “Hon”, Heykel, 1966

Genç Amerikalı sanatçı Eriç Yahnker (1979-)’in 2014 tarihli “Space Jam” isimli resmi (**Resim 2.6**) kitsch hazların değişkenliği ile ilgili uzun bir süreci anlamlandırmamıza olanak sağlayacak bir örnek olacaktır. 1996 yılında gösterime girdiğinde çok büyük gişe başarısı beklenen “Space Jam” filmini çağrıştıran ismi ve filmde kendisini başrol oynamış tüm zamanların en başarılı basketbolcusu kabul edilen Michael Jordan’ın kişisel mekanındaki basket potasına sayı yaparken gösteren fotografik bir görünüm olan bu resimdeki kitsch unsur, basketbol potasının Realizm akımının öncüsü Gustave Courbet’nin “Dünyanın Merkezi” isimli 1860 tarihli tablosunun orijinalinin 4-5 katı büyüklükte ve altın yaldızlı kalın çerçeve ile çevrilmiş röprodüksiyonunun olmasıdır. Başarılı basketbolcunun argo söylenişle potaya sayı gömmesi/sayı yapması/ hedefini tutturması ironik bir dilin varlığını duyumsatır. Galeri duvarında bu resme hayranlıkla bakan sportif genç kız figürü aracılığıyla, sanatçının kitsch unsuru bilerek ve kasten kullandığını, pop kültürü eleştirel yaklaşarak ironinin dozunu arttırdığı hissedilmektedir.

Aynı resim bambaşka bir kurguyla, Çağdaş Türk sanatı temsilcisi Taner Ceylan (1967-)’in 2011 tarihli resminde karşımıza çıkmaktadır (**Resim 2.7**). Sanatçının 1879 yılında, Fransa’da dönemin Oryantalist eğiliminin etkisiyle çekilmiş bir Osmanlı kadınının siyah beyaz fotoğrafını ve Courbet’nin söz konusu resmini bir araya getirdiği görülür. Courbet’ye resim siparişini verenin Osmanlı Paşası olduğu bilgisinden

hareketle Taner Ceylan'ın resimdeki model ile fotoğraftaki modeli eşitlediği ve tarihi bilgiyi realize etmede kullanmış olduğu hissedilmektedir.

Yanhker(1976-)'in resmi ve Ceylan'ın resmi yan yana geldiğinde, her iki resmin aynı zamanda, Fransız Feminist sanatçı Niki Saint-Phalle (1930-2002),'in -Tinguely ve İsviçre'li heykeltıraş Per Olaf Utuedt ile beraber- 1966 tarihli "Hon (=İsveç dilinde, O (bayan))" isimli Freudvari cinsellik ve fetişizm içeren enstelasyonu ile bağıntılarının olduğu akla gelmektedir (**Resim 2.8**).

Stocholm Modern Sanatlar Müzesinde devasa bir alana yerleştirilmiş olan Hon, bir feministin -önemini kaybetmiş sloganları nişan almak üzere yaratılmış- bir hedef merkezidir; açık olan doğum kanalından halk içeri girebilsin diye yayılmış bacaklarıyla sırtüstü uzanmıştır. Geniş rahimden içeri geriye doğru giden izleyiciler, kendilerini âşıklar yuvasından Garbo filmleri gösteren bir sinemaya, bir Coca Cola otomatından, kullanılmış şişeleri öğüten bir makineye kadar her şeyi sunan bir eğlence fuarı içinde bulurlar. 1860'lı yıllarda Fransız sanatçı Gustave Courbet (1819-1877)'nin "*Dünyanın merkezi*" adını verdiği, kadın genital organından ibaret fetiş resmini hatırlatan "*Hon*", post-Freudcu dünyanın fetişlerini ortaya koyarak hala süregelen absürd tiyatronun bir parçasını oluşturmuştur.<sup>75</sup>

Sanatçının çeşitli popüler nesnelerle tüketim çılgınlığına ve meta gösteriye yaklaşımı Lyotard(1924- 1998)'in 'postmodern durum' da kaleme aldığı eklektizmle de örtüşür. Ona göre eklektizm çağdaş genel kültürün sıfır derecesidir. "*Reggae dinlenilir, bir western seyredilir, öğle için McDonald's ve akşam için yerel mutfaklar tercih edilir, Tokyo'da Paris parfümü kullanılır ve Hong Kong'da "retro" elbiseler giyilir. Bilgi, tv oyunlarının konusudur. Eklektik çalışmalar için kitle bulmak kolaydır. Bir kitsch olmakla sanat patronların "zevkinde" hüküm süren karmaşaya pezevenklik etmektedir. Sanatçılar, galeri sahipleri, eleştirmenler ve kitle, "herşeyin idare ettiği" yaklaşımda birlikte savrulmaktadırlar. Ve dönem bir durgunlaşma dönemidir. "Her şeyi idare ederim" realizmi, gerçekte paranın realizmidir. Estetik ölçütlerin yokluğunda, sanat çalışmalarının değerini, sağladıkları kâra göre belirlemek yararlı ve mümkün kalmaktadır. Bu türden bir realizm, sermayenin bütün "ihtiyaçları" uzlaştırması gibi,*

<sup>75</sup> Douglas Wheller, *Art Since Mid-Century, 1945 to Present*, Thames and Hudson Ltd., London 1991, 164, aktaran: Eyigör, Fevziye, "Resim-Heykel ilişkisi", Erişim Tarihi: 13.05.2016[http://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/02/resim-heykel-iliskisi-relationship\\_4.html](http://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/02/resim-heykel-iliskisi-relationship_4.html).

*varolan eğilim ve ihtiyaçların satın alıcı bir güce sahip olmasını sağlayarak, bütün eğilimleri uzlaştırmaktadır. Beğeni içinse, herhangi biri üç kağıt açar ya da kendisiyle eğlenirse, zevk sahibi olmaya ihtiyaç yoktur.”*<sup>76</sup>

Belçika doğumlu multidisipliner sanatçı Jan Fabre (1958-)'nin 2007-11 yılları arasında “*Günaydın Sağlık/Ben kendimi drenaj edeyim*” isimli kendinin balmumu heykelini birkaç kez farklı müzelerde farklı aristokrat portreleri önünde sergilediği çalışması, sıradan bir insanın şuuru kapanmışçasına resmin içine girmeye çalıştığı, burnunun kanamasına aldırmaksızın bunu denemekten vazgeçmediği bir durumu göstermektedir. Aynı zamanda, tıp biliminde vücuttaki zararlı sıvıların dışarıya atılması anlamına gelen drenaj işlemini, kendi kendine yapma eylemi içerisinde olma hali olarak bu durum, yukarıdaki her üç örneğin yanı sıra Marcel Duchamp'ın “Çeşmesi”nin burjuva toplumunun boşaltım sistemi olarak sanatın kurumsal yapısına yönelik eleştirisine benzer bir durum olmaktadır.



**Resim 2.9.** Jan Fabre, “Günaydın Sağlık/Ben kendimi drenaj edeyim”, 2007-11

<sup>76</sup> J. F. Lyotard, *Postmodern Durum*, (Çev. Ahmet Çiğdem), Vadi Yayınları, 2. Basım, Ankara, Şubat 1997, 151.

Örneklerimizden anlaşılıyor ki, 19.Yüzyıldan günümüze sanatçı ve sanat alımlayıcısı arasındaki sanat yapıtına yönelik üretim-tüketim esasına bağlı beğeni düzeyi, farklı zaman ve mekânlarda, gelenek/modern/postmodern oluş hallerinden doğan ilişkilere bağlı olmakta ve değişkenlik göstermektedir. Eserin alımlayıcısı her kim -herkes ve hiç kimse- ise tekrar ve tekrar kurulan ilişkiler bütünü olarak kitschleşerek, farklı duyarlılıklar ve duygu durumları belirginleşmektedir.





## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### NİTELİK SAP(TA)MALARI VE KİTSCH ÖRNEKLER

#### 3.1. KİTSCH'İN DOĞASI: KENDİLİĞİNDENLİK

Herhangi nesnel veya öznel konularda bir şeyi iyi veya kötü diye ayırmak aynı zamanda o konu hakkında nitelik saptaması yaptığımızı gösterir. Artık nesnel veya öznel olan kendi bakışımız veya 'olması gereken' saptamalarıyla kendi niteliklerini ortaya çıkarır. Özellikle değişkenliğe sahip olma anlamında öznellik kimi zaman bilinç bozukluklarının işareti olabilmektedir. Herhangi bir sanat eseri gerek yaratım sürecinde sanatçısı ile kurduğu ilişkide, gerekse sunulduğu andan itibaren alımlayıcısıyla kurduğu ilişkide olmuş veya olmamış/iyi veya kötü yargılarına tabi tutulabilmektedir. Bu durum yaratım süreci içerisinde sanatçısının kendisini sorguladığı alan olarak *-nasıl ifade etmeliyim* düşüncesinin etkilerini içerir ve alımlayıcı bir başka soruyu ortaya çıkan esere yöneltir.

Verili bir duyguyu ifade etmede sanatçının başarı ve başarısızlık durumu, bu duyguyu ifade etmek ya da iyi ifade etmekle başarılı olmayı, kötü bir şekilde ifade etmeyle başarısız olmayı çağrıştırır. Verili duyguyu ifade etmeye çalışmış ancak, onu kötü bir şekilde ifade ettiği için başarısız/başarılı olmuş -görecelidir- olan sanatçı, bilinçli olması haliyle, yaratım süreci içerisinde önemli bir aşamanın önayağını gerçekleştirmiş olmaktadır. Bilinçle kavrayamamanın ifadesi noktasında ortaya çıkan kötü sanat, sanatsal üretimde bulunan sanatçının iyi bir şey yapmamış, yanlış yapmış ya da engelleyici etkinlikte bulunmuş olduğunun ispatı olmaktadır. Verili duygunun bilincinde başarısız olan sanatçı, sonunda o duyguyu farklı bir duyguymuş gibi ya da kendisi değil başkasıymış gibi kendinden gizlemeye çalışabilmektedir.

İnsanın kendisine yalan söyleyemeyeceği bilgisinden hareketle bu durum, ruhsal olanın bilinçli olana dönüşme evresinin kötü işleyişinin göstergesi olmaktadır. Bu kötü işleyiş, sanatçının bilinçle kavrayış eksikliğinde ortaya çıkabilecek eserin niteliği konusunda da bilinçsiz bir yargı durumuna neden olabilmektedir. Bundan dolayıdır ki kötü sanatı, iyi sanatmış gibi görmek bilinç bozukluğu evresinde iyi sanatın ne olduğuna dair bir fikrin oluşmamış olduğunun göstergesi olur. Yani kişi ancak bozulmamış bir

bilince sahip olduğunda iyi sanatın nasıl olması gerektiği fikrine sahip olabilir ve bunu, buna sahip olan kişi dışında kimse bilemez. Öyleyse samimimi bilgiyi edinmek ancak bozulmamış bir bilince sahip olmayı gereksinir denilebilir. Nitekim, “*Samimiyetsiz bir zihin, samimiyetsiz olduğundan, samimiyet kavramına sahip değildir.*”<sup>77</sup>

Baudelaire, “*Resim yapmayı öğrenmek için eski ustaların eserleri üzerinde çalışmak kuşkusuz mükemmel bir iştir, ama amacınız bugünkü güzelliğin niteliğini anlamaksa, bu yaptığınız yüzeysel bir alıştırmadan ileri gidemez.*”<sup>78</sup> demiştir. O halde geçmiş tekrarların bugünün güzelliğini anlamada eksik kaldığı ve bu tekrarların tıpkı Kandinsky’nin bize aktardığı gibi, amaçsız ve yüzeysel bir niteliksizlik olarak öne çıkmakta olduğu söylenebilir. Resim yapmayı öğrenme adına gerek akademi içerisinde gerekse meraklılık doğrultusunda tekrarlanan eski ustaları taklit etme istemi sürekli üretim anlamında kitsch’in niteliksiz doğasına gönderme yapmaktadır.

Nitelikli olmayış anlamında kitsch; resim, müzik, edebiyat vs. gibi alanlarda kötü olana yönelik tiksinti duyma, aşağılama ve küçültme duygularına neden olan şeyler için kullanılagelmıştır. Bu durumda aşağılamaya, tiksitmeye veya küçültmeye sebep olabilecek olan ‘şey’ in niteliklerinin ne olduğunun belirlenmesi gerekmektedir. Aksi bir durum muhtemelen her ‘şey’ in kitsch olması veya her ‘şey’ in sanat olması gibi karmaşık bir hal alabilecektir.

Sanatsal nitelikleri taşıyan ya da taşımasının üretimi yapılmış herhangi bir nesneye bir çırpıda işte bu kitsch’tir ya da değildir gibi bir yaklaşımda bulunmak yanlış olacaktır. Nitekim kitsch’in ne olduğunun belirlenmesi karmaşasına sebep olarak Adorno’nun: “*Kitsch bütün sanatın içerisine katıştırılmış olan bir zehirdir*” ifadesi, yani, ‘*her sanat eseri, kültürel atmosferine göre kitsch gibi, her kitsch ürünü de sanat gibi görülebilir*’<sup>79</sup> önermesi/ belirlenmesi dikkete değer bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kitsch oluş, eski tarzların kopyalanması ve yeniden üretim alanında ucuz ve kalitesizliği barındırması, ortalama beğeni ilkesini amaç ve hedef olarak görmesi gibi

<sup>77</sup> R. G. Collingwood, “İyi Sanat ve Kötü Sanat”, *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (Editörler: Charles Harrison, Paul Wood) Küre Yayınları, İstanbul 2011, 573-576.

<sup>78</sup> Baudelaire, 215.

<sup>79</sup> Artun, 28-29.

bir takım özelliklerle tanımlanabiliyor olsa da sanıldığıının aksine, nitelik saptamalarını belirgin bir biçimde ortaya koymak pek de kolay değildir.

Ortalama gelir düzeyine sahip tüketicinin satın alabileceği ölçüde ucuz ya da kısmen ucuz bir nesne, geçici heveslere, hızlı tüketime, kolayca vazgeçilebilirliğe, yerine yenisini bırakacak eskimişliğe, işlevsizleştğinde de çarçabuk çöp olarak nitelendirilmeye yatkın olmaktadır.

İskoç sanatçı David Batchelor (1955- )'ın market raflarında kolayca bulunabilecek türden, rengarenk plastik, lastik, kauçuk el aletleriyle oluşturduğu sütun adeta, piyasadaki ürünler yelpazesinden yaratılmış (**Resim 3.1**) bir kitsch anıt olarak dikilmiştir.



**Resim 3.1.** David Batchelor, “*Parapillar 7 (Multicolour)*” plastik kaplı çelik çubuk üzerine metal, kauçuk, tüy, boyanmış tahta objeler, (267 x 78 x 78 cm), 2006

Mağaza vitrinlerinde veya orada burada sergilenen bu türden örnekler, kendi kendini reklam edebiliyor olması yönüyle de ele alınabilir. Nesnenin kendisi tıpkı bir yıldızın kayması kadar anlık ve dikkat çekici olmaktadır. Aynı zamanda çoğunluğa görünme olanağını sağlayan medya yoluyla kendi kendini tekrar eden klişeler ve banallık olarak da karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan kitsch'te genellikle eskize dair bir şeylerin var olması yetkinlik kazanamamış olduğuna işaret ediyor görülmektedir. Dolayısıyla estetik niteliklerden yoksun olması kendi içerisinde bir estetik kategori olup olmadığı tartışılabilir da ortaya çıkan ürünün, bir artığa dönüşmesi ve kolayca gözden çıkarılabilecek konumda olmasıdır.<sup>80</sup>

Hollandalı genç fotoğraf sanatçısı Jaap Scheeren (1979-)’in kent yaşamda hemen hemen herkesin her akşam gördüğü türden bir manzara yada yaşadığı bir rutin olarak dışarıya atılmayı bekleyen, kapı kenarına koyulmuş, (altın renkli) çöp torbası sunmuş olması, bizlere çöp biriktirme, çöp üretme, geri dönüşüme yönelme hakkında düşünme önerisi ve çöpün değerini sorgulama vurgusu olarak dikkat çekmektedir (**Resim 3.2**).



**Resim 3.2.** Jaap Scheeren, “*Luxury*”, 2011

Bu çöp torbası, aynı zamanda, farklı toplumsal kesimlerde çeşitlilik gösteren kültürel değerlerin üretilmiş nesneler üzerine kimi kesimler tarafından sanat gibi görülmesi başka bir kesimin de onu kitsch gibi algılamasına dayanak teşkil etmesini gözler önüne sermektedir; zenginin çöpu bile altın kadar değerlidir. Tersinden okursak, altın değerinde paha biçilse bile çöp, çöptür.

<sup>80</sup> Calinescu, 260.

Öyleyse bir ‘şey’in kitsch olup olmadığını belirlerken sadece niteliksel açıdan değil aynı zamanda farklı bakış açılarının değerlendirilip tartışılması gerekmektedir. Örneğin bir nesne üzerinden bir kesimin bu nesneyi zevksizlik olarak yorumlaması onun gerçekte öyle olduğu anlamını taşımayabilir. Başka bir durum ise zaman içerisinde kitschleşme ihtimalidir. Yeniden üretilmemecesine tüketilmişliği sonucu, gözden düşen nesnenin kitsch konumuna gelmesi kaçınılmaz olmaktadır.



**Resim 3.3.** Jan Fabre, “*Barış Güvercinleri ve Yarasalar Sığıyor*”, Müze duvarlarına yerleştirilmiş camdan güvercin ve yarasalar, 2008

17.yüzyıl Flemenk tarzında bir janr (=tür) resminin asıldığı müze duvarının kenarına camdan güvercinler ve yarasalar sıralayan Belçikalı sanatçı Jan Fabre (1958-), ‘beğeni’nin değişebileceğinin, terkedilip hor görüleceğinin ispatını, 2008 tarihli enstelasyonunda açıkça ortaya koymaktadır (**Resim 3.3**). Bir zamanlar Aristokrasiyle rekabet halinde olan burjuvazinin kendi zengin mutfağını gözler önüne sererek üstünlük taslamasının aracı olan natürmort, beğenme özgürlüğünü sonuna kadar kullanan ‘güvercinler’ ile geçmiş beğenilerin eserlerinin müze deposunun karanlığına gömülerek gözden ırak tutulmasını uman ‘yarasalar’ın hizmetindedir. Anlaşılan o ki, Jan Fabre’ye göre, işgal edilen terkedilmiş mekândaki (müzede) varlıklar olarak güvercinlerin iyicil beğenisi de yarasaların kötücül beğenisi de görüntü kirliliğinin ve kötü kokuların sebebidir.

Akademik çevrede üretilmiş herhangi üretiminin hangi türden bir beğeniye dahil edildiği/edileceği konusunda belirleyici olan, hem üretiliş amacına hem de kullanılış biçimine bağlı olmakta, kitsch düzeyine çekilme ihtimali her zaman sabit olmaktadır. İster sanatsal amaçla ister ticari amaçla üretilmiş olsun, ister zamanla kendisine kazandırılmış işlevselliğe dair bir tür sapma durumu gelişsin, yine de bir ürünün kitsch olarak nitelendirilmesi kolay olmamaktadır. Üst sanatsal çevrede üretilmiş olma ürünün kitsch olarak nitelendirilmesine engel olmayacağı gibi, bayağılaştırıcı önyargıya maruz olması kuvvetle muhtemel ticari değerlerin etken olduğu bir ürünün kitsch diye tanımlanmayabileceği olasılığı gözardı edilemez<sup>81</sup>



**Resim 3.4.** Oliver Laric, “*Kopya eleştiri*”, 2011

Bu düşünce dolaylarında üretimde bulunduğu anlaşılan Avusturya’lı sanatçı Oliver Laric (1981-)'in “Kopya Eleştiri” isimli enstelasyonu (**Resim 3.4**) günümüz teknolojisinin gelişmesi ile üç boyutlu (3D) yazıcılardan alınabilen kalıplarla kolayca üretilmiş, biçimsel anlamda kusursuz Antik Yunan ve Roma heykeli kopyaları olarak dikkat çekmektedir. Sürekli üretilmekle bayağılaşan sanat yapıtları hakkında yapılan orijinal/kopya ayrımı bir parodi içerisinde sunulmaktadır. Sözde zenginlik ve lüksün göstergesiymiş gibi sergilenen, kopyalanarak servis edilen ve meta değere indirgenen sahici sanat yapıtlarının kopyaları bu çalışma ile eleştirel bağlamda ele alınmıştır. Söz konusu duruma yönelik çıkarımı Collingwood (1889-1943)’un söylemiyle tekrar

<sup>81</sup> İsmail Lütfü Erol, *Türkiye’de Popüler Sanat ve Kitsch*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1999, 221-222.



edersek: “*Sanat bir lüks değildir ve kötü sanat da hoşgörmemize imkân olan bir şey değildir.*”<sup>82</sup> Fakat bu (kopya) çalışmalar öğrenme yardımcısı olarak ele alındığında, kendi içinde gelişim gösteren bir geleneğin parçası olmaktadır.

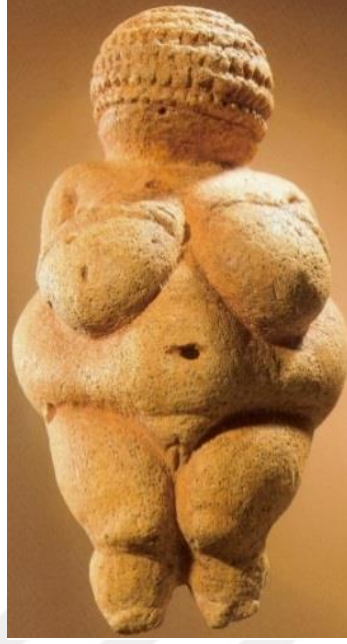
Oliver Laric’in video monitörleri ve boyalı heykel parçaları ile birleştirdiği antik heykel kopyaları, şimdi ile geçmiş arasında, pop kültür ile küreselleşme arasında kurulu ilişkiyi bilinçle kavramayı önermekte, hiç de eğlenceli olmayan bir eleştirel dil ortaya koyulmaktadır. Böylelikle, kitsch varsayılmaksızın biçim çeşitlemeleri olarak kabul ediverdiğimiz işler, kendi zamanına özgü bir kılıkta yeniden ortaya çıkan ve ileride yeni bir kılıkta ortaya çıkmayacağının garantisi olmayan eserlere dönüşmektedir. İleride artık olma ile neticelense ya da işlevsizleşseler bile şimdiden kitsch olarak tanımlanamamaktadırlar.

Bilindiği üzere kitsch üretimler duygusallığı ve görece güzelliği içerisinde barındırmak durumundadırlar. Bunu da kitleler üzerindeki etkisini arttırmak, başka bir zamana aitmiş gibi görünerek izleyiciyi cezbetmek veya izleyicilerin çok fazla çaba sarf etmeksizin anlamasını sağlayacak düzey tutturarak sağlamaktadırlar. Böylesi, kitlelerin rahatlamasını sağlayan üretimler olarak yapılacak bir değerlendirmede ‘çirkinlik’ veya ‘güzellik’ unsurunun önemsizleşmesi, döneme ilişkin beğenilerin görece bir kavram haline gelmesi anlamına gelmektedir.



**Resim 3.5.** Tim Hawkinson, “*Yıkanan*”, yumurta kabuğu ve cyanocrylate yapıştırıcı, 17x8,9x8,9 cm. 2009

<sup>82</sup> Collingwood, 576.



**Resim 3.6.** Anatanrıça İdolü, “Willendorf Venüsü”, M.Ö. 24000-22000

Anatanrıça idolü olarak M.Ö. 24000-22000 arasında yapılmış olduğu düşünülen Willendorf Venüsünün (**Resim 3.6**), günümüzde yumurta kabuğundan yapılmış benzeriyle (**Resim 3.5**) nasıl yan yana durduğuna bakalım; Hawkinson’un çalışması, çok çaba sarfetmeye gerek olmaksızın yumurta kabuklarının yapıştırıcı ile birbirine tutuşturulmasıyla yapılmış, aynı zamanda erkeklik organına benzetilerek cinsel kimliği ve cinsellikle bağdaşık otorite kavramını tartışmaya açmıştır. Dahası, bir zamanlar güzellik ve bereket sembolü olan kilolu olmanın, günümüzde aşırı yemeye bağlı bir hastalık olarak obeziteye dönüşmesi üzerinden kapitalist toplumların tüketim alışkanlığına dikkat çekilmektedir. Önüne atılan her şeyi yiyen tüketim toplumunun ‘tavuk toplum’ olarak nitelendirilmesini ve ünlü tavuk-yumurta paradigmasını yan yana getiren bu çalışma, hem sürekli açlık haline hem de sürekli tekrarlanan arzulara gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla ‘Willendorf Venüsü’nden esinlenme ile ortaya çıkan ‘Yıkanan’ adlı çalışmanın, ucuz bir malzemeden mamul ürünün geçmişe dönük rahatlama hissi ve tarihi yanılgının önemsizliği zannı ile kendini belli eden kitsch’in karşısında durduğu anlaşılmaktadır.

Kitsch üreticisi tıpkı sanatçı gibi davranarak kitsch beğeni olarak değerlendirilen güzel, hoş, sevimli olanı görselleştirir. Ancak oldukça ironiktir ki bu aynı zamanda popüler olma veya güven sağlama isteğinin bir yansımasıdır. Modern çağın iletişim



araçlarıyla birey daha çok kişiye görünebilme adına duygusal anlamda bir ürün sunmakta ve bunun bir değere sahip olmasını beklemektedir. Ancak belirli bir piyasaya sahip olmak ün sağlamanın daha ilerisindedir. Öte yandan izleyiciye yönelik ortak bir alan açılarak daha çok kişiye seslenebilmektedir. Ancak bir şeyin kitsch olmasına sebep gerçekte onun öyle olmadığıdır. İçerisine aldığı sözde duygusallık tüketilmeyi bekleyen yanılsamacı bir alan olmaktadır. Bu nedenle üretilen nesnelerin birbirine benziyor olması da bir olasılık olarak karşımıza çıkmaktadır.

İçinde bulunduğumuz postmodern çağda yapılmış olan her şeyin yapılmış olduğu, yapılacak hiçbir şeyin kalmadığı zannına ve olasılıksızlık olarak belirginleşen duruma rağmen sanat üretimine hala devam ediliyor olması, başka bir farklılıktan söz etmemize olanak sağlamaktadır. Günümüzde sanat, adeta, herkesin bildiğini farklı bir şekilde sunmak demektir. Konumuz bağlamında bu belirleme, sanat bilgisine sahip olsun ya da olmasın herkesin anlayabileceği şekilde kendini sunan kitsch'in, bilerek ve kasten cazibesini arttırdığı saptamasına olanak vermektedir. Öyle ki, sanat (yüksek sanat) daha az sayıda insana ulaşırken kitsch, kitlesel olarak daha çok insana seslenebilmektedir.

Avusturyalı yazar Herman Broch(1886- 1951) 1930'larda yazdığı denemelerinde kitsch üreten kimse hakkında şöyle söylemektedir: *“Kitsch üreten bir kimse aşağı sanat üreten birisi değildir. Yetenekten yoksun değildir ve kesinlikle estetik ölçütlerle yargılanamaz. O oldukça basit biçimde kötü bir insandır. Ahlaki açıdan eleştirilecek, radikal bir biçimde kötü olanı arayan bir suçludur. Ya da daha doğrudan söylemek gerekirse: O bir domuzdur. Kitsch sanatta kötü olan her şeydir.”* Broch bu yazısında kitsch'in ne estetik boyutuyla ilgilenmiş ne de yetenek üzerinde durmuştur. Bizzat kitsch üreten kimseleri hedef alarak sanatın kötü kullanımına işaret ediyor görünmektedir.

Odd Nerdrum ise bunu kitsch veya sanat üretenin güzel olana yönelik yaklaşımlarıyla özetlemektedir. Yani, *“Sanatçı güzelliği dolaylı bir biçimde ifade ederek dolambaçlı bir yöntem kullanırken, kitsch üreticisi dolaysız bir yol seçer.”* şeklinde açıklamaktadır.<sup>83</sup> Kitsch üreticisinin doğrudan yaklaştığı güzellik anlayışı üretimin hem cazip olmasına, hem de bundan zevk alınmasına katkı sağlamaktadır. Nitekim ilk bakışta güzel olan önceden seçilmiş ya da aynı şekilde hazmedilmiştir. Oysa

---

<sup>83</sup> Nerdrum, 15-16.

dolambaçlı yöntemlerle dolaylı yolu seçen sanatçı –üretimi kendini alımlayıcının bakışına yöneltir ve bu yolla alımlayıcının sorgulamasına katkıda bulunur. Dolayısıyla güzele olan yaklaşımlarıyla ayrılan üretimlerde kitsch nesne kitlelere, sahici sanat yapıtı alımlayıcısına yönelmektedir.

Dolaysız yolla ilişkilendirilen kitsch, kimi sanatçıların da tercihi olabilmekte bu yolla kitlelere açılmayı istemektedir. Nitekim herhangi kitsch üretimi bulunduğu yere bağımlı kalmayıp tüm dünyanın görüp seyredebileceği konumda olma olasılığı da söz konusudur. Bunda reklamla ilişkili olarak medyanın büyük bir rol üstlenmiş olduğu söylenilebilir. Aynı zamanda bu maddi açıdan da caziptir. Yani maliyetinin düşük olması ve satılıyor olma olasılığı dahilinde tercih edilmektedir. Bu bağlamda nesnenin kopyalanması ve kopyanın maliyetinin ucuz olması, toplamda ise istenilen hasılatın yakalanması olasılığının varlığı söz konusudur. Örnek vermek gerekirse Hollywood filmlerinin dünya piyasasında kapladığı alan düşünülebilir.

Terry Eagleton, *“Nietzsche’ye göre hayatın gerçek anlamı onunla başedemeyeceğimiz kadar dehşetlidir. Ve bu nedenle eğer varlığımızı sürdürecekseniz avutucu yanılsamalara ihtiyaç duyarız. ‘Hayat’ dediğimiz yalnızca lazım olan bir kurmacadır. Fantezinin muazzam katkısı olmasaydı gerçeklik sona ererdi.”* demektedir.<sup>84</sup> Öyleyse var olmanın ağırlığından kurtulmak için ihtiyaç duyduğumuz ‘avutucu yanılsamalar’ kitsch’in masumluğuna aldanmamızı kolaylaştırmaktadır. Ne var ki kitleler nezdinde kitsch bizzat bu avuntunun kaynağı olmaktadır.

Bu konuyla bağlantılı olarak varoluşçu edebiyatın yazarı Milan Kundera’nın edebiyat dünyasında oldukça ses getiren kitabı ‘Var Olmanın Dayanılmaz Hafifliği’ romanında kitsch hakkında şöyle yazar: *“Son zamanlara kadar bok lafının basında b. olarak geçmesinin ahlaki kaygılarla hiçbir ilgisi yoktur. Bokun ahlaksızlık olduğunu öne süremeyiz herhalde, değil mi? Boka karşı çıkma metafizik bir karşı çıkıştır. Her gün yaptığımız dışkılama işi yaradılışın kabuledilmezliğinin günbegün kanıtlanması demektir. Ya/yada: Ya bok kabul edilebilir bir şeydir (bu durumda banyonun kapısını kilitlemeyelim) ya da kabul edilemeyecek bir biçimde yaratılmışız demektir. Bundan da şu çıkıyor demek ki; ‘varoluşla kesin olarak uzlaşma’nın önerdiği estetik ülkü, bokun*

---

<sup>84</sup> Eagleton, 22.

*reddedildiği ve herkesin bok yokmuş gibi davrandığı bir dünyadır. Bu estetik ülkünün adı kitsch'dir.*"<sup>85</sup>

Kitsch gerçeklik dünyasından çıkıp fantezilerin dünyasına geçerek kendi hayal dünyasını yaratmakta ve bu sayede varoluşsal ağırlığa hafifletici morfin gibi gelmektedir. Bunu da bir örnek olarak dışkıya verilen bok kelimesini (b..) şeklinde algılayarak sağlamaya çalışır. Dolayısıyla kitsch insanı -mantığının hiçe sayılarak kendini duygularıyla baş başa bırakan ve rahatlatıcı, gevşetici yönde morfin etkisi verdiğini düşündüğü kitsch'le avunabilmektedir. Tekrar Kundera'dan alıntılacak olursak: *"Duyguları yürek konuştuğunda, akıl karşı koymayı yakışsız bulur. Kitsch'in egemen olduğu yerde, kalbin diktatörlüğü hüküm sürer. Kitsch'in insanda uyandırdığı duygu kitlelerin paylaşabileceği türden olmalıdır. O halde, kitsch alışılmamış bir durumdan yola çıkamaz; kişilerin belleklerine kazınmış oldukları temel imgelerden türemek zorundadır; hayırsız kız evlat, ihmal edilmiş baba, çayırarda koşuşan çocuklar, ihanete uğramış vatan, ilk aşk. Kitsch iki damla gözyaşının ardarda yuvarlanıvermesine neden olur. İlk damla şöyle der: Çocukların çayırda koştuğunu görmek ne güzel şey! İkinci damla ise şunu söyler: Çocukların çayırarda koşuştuklarını görüp bütün insanlıkla birlikte duygulanmak ne kadar da güzel! Kitsch'i kitsch yapan ikinci damladır.*"<sup>86</sup>

Meksika'lı sanatçı İvan Puig (1977-), çayırarda koşmanın özlemi içinde olup kent yaşamını benimseyen kalabalığın gereksindiği ihtiyaçları kolayca giderebilmeye muktedir bir iktidarın varlığını kanıtlayan çeşitli ölçeklerdeki kamusal alan süsü heykellerinden biri ile yukarıda sözünü ettiğimiz iki damlayı sanatsal bir problematik olarak sunmaktadır (**Resim 3.7**).

<sup>85</sup> Milan Kundera, *Var Olmanın Dayanılmaz Hafifliği*, (Çev. Fatih Özgüven), İletişim Yayınları, 41. Baskı, İstanbul Mart 2014, 296-297.

<sup>86</sup> Kundera, 299-300.



**Resim 3.7.** Ivan Puig, “*Tour de force -Zoru Başarma*”, 2001

Restorasyon çalışmasından dolayı kapatılan bir binanın paravanı ile burun buruna gelmiş bir genç kadın heykelinin bakışı dağ, orman ve göl manzarası ihtiva eden bir resim ile buluşturulmuştur. Vücudunun kıvrımlarını belirginleştiren vücut hareketinin gelip geçici bir hazzı simgelemesi, heykelin üzerinde durduğu platformdan dışarı sarkan sol ayağının sıklıkla dokunulmasından dolayı pırıl pırıl parlıyor olması, heykel formunun yönelttiği zorlayıcı bakışın kitsch bir manzarayla dinginleştirilmeye çalışıldığının ifadesi olmaktadır. Böylelikle hayali olan gerçeğe yüz yüze kalınmakta, heykelin almış olduğu formla yönelttiği bakış kitsch bir manzarayla kapatılmaktadır. Dolayısıyla kurgulanmış olan bu düzen, gerçeğin kendisini hayali olana yöneltmesiyle dönüştürülür. Aynı şekilde izleyici de bu yanılsamayı formun verdiği bakış ekseninde kendisini kitsch bir manzara içerisinde buluverir. Böylelikle gerçek, henüz restorasyonun ortaya ne çıkaracağını bilemeden kitsch bir alışkanlıkla söndürülmektedir.

### 3.2. BİR HEDEF OLARAK ‘KİTSCH OLUŞ’

Kendiliğinden olanın aksine yapmacık olanın kitsch’in karşılığı olduğunu söyleyebiliriz. Buradaki yönelim belirli bir amaca doğru olmaktadır. Kişi böyle bir

eylemi bilerek ve kasten yapmaktadır. Bunu kimi zaman ideolojik, kimi zaman ticari kaygılar ya da herhangi bir işlevselliğe yönelik olarak yapabilir.

Kundera'nın bahsettiği iki damla gözyaşı, iki tür açıklama yapabilmeye olanak verici görünmektedir. İlkinde kendiliğinden gerçekleşen ve insan doğasının bir parçası olarak söz edebileceğimiz kitsch belirlemesi, ikincisinde tam olarak kendini tamamlamış, yapmacıklık bir hedef olarak kendini göstermiştir. Dolayısıyla ikinci damla olarak bahsedilen kitsch belirlemesinin, insanların sevdiği şeyi birlikte tüketme girişimi olduğuna dayandığı görünmektedir.

Öncelikle sanat alanında kitlelerin zevk duyacakları, duygusal yönden coşku verici, anlamakta zorlanmadığı kendi sanat dünyasını var etmeyi arzulamış olmaları düşünüldüğünde, kitsch'i bu ihtiyacı karşılamaya yönelik sanat biçimi olarak değerlendirebiliriz. Kitsch üretimler anlamakta zorlanılmayan, kolay anlaşılabilirliğe sahip ürünler olmasının yanı sıra ortalama beğeni ilkesinin kendi estetik zevkine yönelik olması bakımından da üzerinde düşünülmesi gerekmektedir. O halde sözlü bir müzik parçasının yabancı sözlerle söyleniyor olması ya da üretimin başka bir kültüre ait olması ondan estetik anlamda zevk duyulabilmesini engellemiyor oluşunu bu şekilde de açıklayabiliriz. Elbette bu sanat için de geçerli bir durumdur. Ancak burada söz konusu olan kitsch hazcılığı ve onun kendi estetik zevkler bütününe kapsayıcı bir biçimde ele alınmasıdır. Bununla birlikte insan doğası düşünüldüğünde kimi zaman insanların duyduğu veya duyabileceği aşk acısı ya da doğa sevgisinin kitsch hazzıyla üretilip tüketilmesi olarak da değerlendirebiliriz. Dolayısıyla kitlelerin estetik beğenisi kitsch'in de vazgeçilmez parçası olmaktadır. Öte yandan bir başkasının yerini alan, aldatıcı olan şeylerin sadece sanat ve edebiyatla sınırlı kalmayıp diğer birçok şeyle de bağlantısının kurulabileceği (davranışlar, topluluklar vs.) ideolojik bağlamda ele alınabilir. Örneğin kitlelerin üzerinde söz sahibi olanların ya da milli manevi unsurların farklı şekillerde kullanılması, gerçekliğin gizlenip çoğunluğun görüp seveceği hale dönüştürülmesi gibi olasılıklardan bahsetmek mümkündür. Bu örneklerde genellikle görülebilecek unsur aslında sıradanlaştırmaya zemin hazırlamaktadır. Bir başkasının yerini alan sahte duyular kitlelerin kendi dünyasıyla ilişkilendirildiğinde, bu durum egemen olanın sahte bir gösteriye dönüşeceği bir alan yaratmaktadır. Öyleyse herkesin duymayı istediği vaatlerde bulunan ancak gerçeklikle bağlantısı olmayan örnekleri de kitsch olarak değerlendirebiliriz. Örneğin; 'sonsuz dek mutlu olacağız' sözü ya da 'iyi

giyinmek herkesin hakkı'<sup>87</sup> sloganı gibi. Oysa sonsuza dek mutlu olmak ne kadar mümkünse, iyi giyinmek de o kadar olasıdır aslında. Fakat kitleler için bu tür örnekler ne kadar inandırıcı olduğuyla ilgili değil, duyulmak veya yapılmak istenen şey(ler)le ilgili olmaktadır.

Kitsch resimlerde, tarzlarda görülen genellikle açık renkler, iddialı, aşırı süslü, dramatik ve stilden yoksun olmaktadır. Resim, izleyicinin onu dolaylı yollardan değil doğrudan anlayabileceği kadar açık seçiktir.

Kahraman(1957-), kitsch nesnelerin özelliklerini şöyle sıralar: “*Kitsch üretiminde kullanılan nesneler ‘güzel’, ‘hoş’, ‘sevimli’ ve ‘duygusal’ dır. Eğer resim söz konusuysa, yapılan çalışmalar soyuttan çok figüratif olmalıdır. Kişi, resmin duygusallığı karşısında kendisini güvenlik içinde ve rahat hissetmelidir. Duygusallık, izleyene, dolaylı yollardan değil, doğrudan iletilmelidir. Duygusallığı yaratan öğeler bireysel tercihlerle belirlenen şeyler değil, evrensel kabul görmüş şeyler olmalıdır. Duygusal diye kabul edilmiş kavramları sorgulamamıza yol açan değil, onların duygusallıklarını bir kez daha onaylamamızı mümkün kılan ve sağlayan şeyleri kapsamlı ve içermelidir.*”<sup>88</sup>

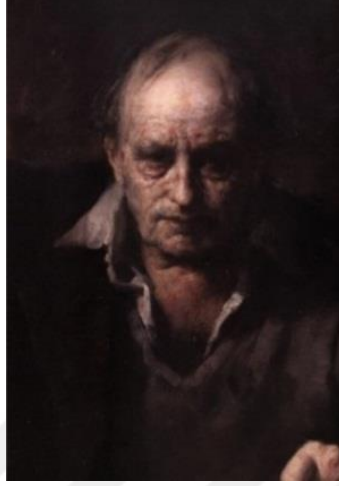
Kundera’nın iki damla gözyaşı olarak betimlediği kitsch olgusuna doğallık ve yapmacıklık ayrımı perspektifinden baktığımızda, ilkinde doğal yani henüz gerçek anlamda kitsch olmayan kendiliğindenlik, ikincisinde yapmacıklıktan evrilen kitsch olmaya yönelimi farkedерiz. Asıl olan, sahte bir eyleme dönüşerek sıradanlaşıp bayağılaşmaktadır. Bunun sonucunda kitsch’in genel kitleyle olan ilişkisi anlaşılır olmaktadır.

Kitsch kimi zaman istemsiz veya bilinçsiz bir biçimde kişinin etkisi altında kaldığı şeyleri (tarz, imge vs.) yansıtmaya isteği sonucu ortaya çıkabilir. Böyle bir eylemi duygusallığın diğer birçok şeyi dışlaması sonucu kendini gösterebileceği bir alan olarak düşünebiliriz. Örneğin bir başkasına yardımcı olmayı istemek, başkası gibi resim yapmayı dilemek veya şarkı söylemek kendiliğinden ve samimi olduğu sürece doğal olmaktadır.

<sup>87</sup> Lc Waikiki Sloganı, (y.n.)

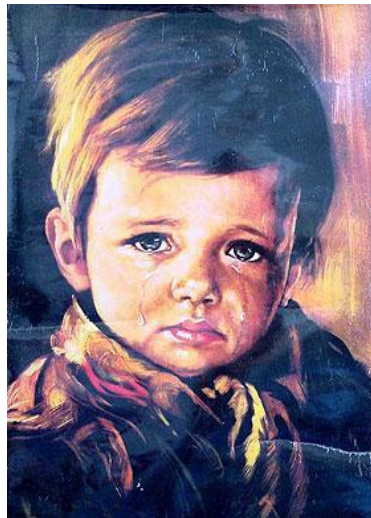
<sup>88</sup> Kahraman, 147.

Odd Nerdrum örneğinde bu, Barok sanatını özümsemiş sanatçının işlerini tıpkı o dönemin üslubuyla yapmış olmasıdır. **(Resim 3.8)** Böyle bir eylem anakronizm olarak kendini gösterir.



**Resim 3.8.** Odd Nerdrum, “*Andre Bjerke’in portresi*”, t.ü.y.b., 1978, koleksiyon.

Bu üç yüzyıllık sapma, Kandinsky’nin gözünde anlamsız, hiçbir manası olmayan bir eylemdir. Sıradan yoz beğenin tatmininde tarihsellik hiçbir önem taşımamaktadır. Örneğin, 1980’ler 90’lar Türkiye’sinde dolmuşta, kamusal alanda, olduk olmadık her yerde karşılaşılan ‘ağlayan çocuk’ imgesi **(Resim. 3.9)**, kendiliğinden doğan ihtiyacın karşılanmasında çoğaltılagelmiş tipik bir kitsch üründür. Kimin tarafından yapıldığı bilinmemektedir ve 18.yüzyıl sonları, 19.yüzyıl başları Fransız resmine aitmiş gibi görünür.



**Resim 3.9.** Anonim, “*Ağlayan Çocuk*”

Kitsch olgusunda kendiliğindenlik sanatçı/zanaatçının üretiminde ve üretilmiş olanın tüketilmesinde sayısal çokluk olarak belirginleşir. Andy Warhol (1928-1987)'un “Herkes bir Mona Lisa” sloganı ile popülerleştirdiği Mona Lisa, sanat yapıtlarının biricikliğine ve orijinallğine bir saldırı olarak değil, sıradan yaşamın Mona Lisa (lar) (**Resim. 3.10**) ile güzelleştirilmesi anlamında ironikleşir. Ulaşılamaz olan sanat yapıtının sahtesi kitsch ürünler, kimi zaman sıkıcı, bayağılaştırılmış veya yozlaşmış olarak görülürken, aynı zamanda ulaşılmaz olanı herkesin ulaşabileceği bir seviyeye indirgemektedir. Örneğin (**Resim 3.11**)’de görülen yastık kılıfı, Mona Lisa’ya uygun bir biçimde resmedilmiş, baskı metoduyla çoğaltılarak tüketim nesnesi haline dönüştürülmüştür. Nesne yastık kılıfı olmasından dolayı bir gereç işlevini görmekte, üzerinde Mona Lisa resminin olması nedeniyle de cezbedici olmaktadır. Böyle bir üretimi ne bir saldırı ne de yeni bir sanat anlayışı olarak görmek pek mümkün görünmez. Ancak üreticinin maddi açıdan desteklenmesi tüketicinin de artık Mona Lisa ile uyuması her iki tarafı da memnun edici görünmektedir.



**Resim 3.10.** A.Warhol, “*Herkes Bir Mona Lisa*”, İpek Baskı, 1963





**Resim 3.11.** Mona Lisa Baskılı Yastık Kılıfı

Ulaşılması zor sanat yapıtlarının genel kitle üzerinde yarattığı boşluk duygusu ve bu boşluğu yanılsama ve sahtelikle doldurmaya yönelik kitsch'in piyasa değerine sahip olmaya yönelimi bir gereklilik olmaktadır. Diğer yandan genel kitlenin böyle bir yanılsamaya açık olması, kitsch'in yaygın olarak tüketilmesine de açıklık getirmektedir. Herkesin yüksek sanatı elde etmesi, aynı zamanda onu anlamaya yönelik çabayı sergilemesi pek çok durumda oldukça zor olabileceğinden yerine koyabileceği ucuz veya pek de ucuz olmayan taklit ürünlerle bu boşluğu doldurarak tatmin olmaya çalışması söz konusudur. Bu durumda avangard sanatların, yüksek elit kültürlerin veya orijinalliğe sahip herhangi bir şey için tehdit oluşturanın, diğer birçok şey dahil kitsch'in kendini kaçınılmaz bir gereksinim olarak sunuyor olması anlaşılır olmaktadır.

Kundera kitsch olgusunu aynı zamanda ideolojik kapsamıyla ele alır. Bu belirleme daha çok gerçekte öyle olmayıp kendisini bu alanda gizleyen, yalan söylediği halde doğruymuş gibi gösteren kimi politikacılarla ilintilidir. Bunlar kameranın karşısında bir çocuğu kucaklayan, gülümseyen samimiyetsizlik örnekleri olmaktadır. İkili ilişkilerde bu durum örneğin bir kadına sarılan erkeğin aynı zamanda kendi yüzünü saklıyor olması gibidir. Ya da sabah eşine seni seviyorum diyerek evden ayrılan kişinin bir başkasına da aynı şeyleri söyleyerek kendi tatmin oluşunu sağlaması, daha sonra tekrar eve döndüğünde hiçbir şey olmamış gibi yaşamını devam ettirmesidir.

Bu örneklerde görülen aslında insanların duymak ve görmek istedikleri şeyle ilgili olmaktadır. Arka planın yanıltıcı dünyasını algılama o an için kaybolmaktadır. Kitsch'te taklit gerçekliği olmayan yanılsamayla kendini göstermektedir. Ancak modernizmle birlikte böylesi bir taklit orijinallik, yenilik arayışları, yaratıcılık gibi unsurların aksine; gelenek, otorite, durgunluk gibi karşıt anlamları taşımaktadır.

Avangard sanatlar için taklit ürünü olarak kitsch nesneler, totaliter rejimlerin otorite sağlama amaçlı kullanılabileceği ürünleri kapsayabileceği gerekçesiyle kuşku duyulmasına sebep olmaktadır. Odd Nerdrum için bu durum her ne kadar kitsch’le bağdaşmasa da olasılık olarak kafalarda soru işareti bırakmakta; kitsch modern dünya için bir tehdit gibi algılanmaktaydı. Nerdrum bu konuda: “*Bazıları Kitsch’i siyasi propagandaya bağlamaya çalışmışlardır. Ancak Kitsch’in Hitler veya Stalin’le hiçbir ilişkisi yoktur. Onlar kitleler için bütün sanatların siyasetlerine hizmet edeceği bir propaganda aygıtı inşa ettiler*” demektedir.<sup>89</sup>

### 3.3. BİR ZORUNLULUK OLARAK KITSCH ESTETİĞİ

Ticari kaygılar sanat nesnesine ticari kimlik ve araçsal işlev yüklenilerek tüketim nesnesine dönüştürülmesinin sebebi olmaktadır. Bu bakımdan kitsch üreticisi modern teknolojilerin sağladığı imkânlar neticesinde kimi zaman çeşitli işlevselliğe sahip ürünler tedarik etmekte; bunlar kupa, yastık kılıfı, süs eşyaları, takılar, çay tepsisi, porselen tabaklar, tişörtler vs. gibi nesneler üzerinde görülmekte ve böylece tüketim nesnesi haline dönüşmektedir. Konumuz dahilinde bu örneklerde resim ve heykeller süsleme unsuru olarak öne çıkmaktadır.

Eski dönemlerde örneğin dini mabetlerde ve/ya anıtlarda görülen ve anlatıcı yönü öne çıkarılarak yapılan kimi heykel ve/ya resimler bugün taklit edilip yeri değiştirilerek süsleme unsuru haline dönüştürülmektedir. Heykelde; giriş kapısı önünde ya da dış mekân olarak meydanlarda (park, bahçe) ya da iç mekânda büyük heykeller ve/ya biblolar süsleme unsuru olarak öne çıkmaktadır. İç mekân unsuru olarak bahsettiğimiz biblolar küçüğünden biraz daha büyük olarak dış mekânda bahçe veya kafe girişlerinde de görülebilir. Resimde; doğallıkla iç mekân unsuru olarak okullarda, kurumlarda, çeşitli kafelerde, kişisel evlerde vs. aynı mantıkla üretilen bu nesnelere sıklıkla rastlanılır. Bu üretimlerde manevi değer ya hiçe sayılmış ya da dönüştürülerek ticari boyuta taşınmıştır. Alımlayıcı orijinal olanın taklidi sayesinde aynı atmosferi yaşıyormuşçasına haz duymakta ve bunu kitlelerle paylaşmaktadır. Aynı zamanda üretici ile birlikte tüketici nesnenin kendisini hem göz boyamak, hem de gösteriş

---

<sup>89</sup> Nerdrum, 12.

nesnesi olarak sunmayı amaçlamaktadır. Bu örnekler, anlaşılacağı üzere kitsch'in ticari amaçlı hedefini ispatlamaktadır.

Kültürel değişikliklerin beraberinde gelişen üretim-tüketim ilişkisi, bir boşluk ve bu boşluğu doldurmaya yönelik sözde yapıtlar ile boşluğun farkında olan ve bu boşluğu dolduracak piyasayı yakalamak isteyen bir sistemin bileşenleri üzerine kurulmaktadır. Bu sistem içerisinde kitsch teriminin bulanık bir kavram olmasının temel nedeni, sahip olduğu niteliklerin alt-üst derecelendirmelerinin aralığının oldukça geniş olmasıdır. Herhangi bir nesneyi bir kişi gelişmiş pratiği ve yeteneği sayesinde çok daha iyi sunup daha çok beğeni alabilecekken başarısız olmakta, bir diğeri aynı nesneyi daha kötü yapmasına rağmen başarılı olabilmektedir.

Bu başarı ve başarısızlık, gözlem yoluyla edinilen birtakım ölçütlerin varlığının yanı sıra, genel kitlenin beğenisine ya da onayına bağlı değerlendirme dayanağının sonucuna dönüşmektedir. Nitekim genel kitlenin bu işler arasında beğenisinin yoğunlaştığı, görüp daha çok beğendiği ya da onayladığı iş onu daha iyi ve başarılı yapabilmektedir. Elbette bunun sadece genel kitle üzerinden değil onu yönlendiren medya organları ya da diğer unsurların o nesneyi zenginlik göstergesi olarak onayına sunması ve ikna edici olmasının sonucu olarak görülmesi gerekmektedir. Yani bir bakıma prestij nesnesi sunmak, bu sunumu popülerleştirip yaygınlaştırmak, cazibesini olabildiğince geniş bir kitleye kabul ettirip, uzun süre arzu edilebilir nesne konumunda tutmak ve bu nesne elde edilir edilmez yeni prestij nesnesi sunmak yönünde stratejiler geliştirmek gerekmektedir.

Kitsch nesne ile amaçlanmak istenen durum ortalama tüketiciye sunulmaya çalışılan nesneler gibidir. Ortalama tüketicinin beğenisine hitap eden, sıradan veya hali hazırda kalıplaşmış değerlerle bezeli nesneler olmaktadır. Nesnenin ne anlatmaya çalıştığının hiçbir öneminin olmadığı veya üretim kalitesinin sorgulanmasına gerek duyulmadığı, ancak nesnenin kendisinin ne olduğuna dair bilginin ve bu nesnenin ne kadar şatafatlı görüldüğünün yeterli olduğu bir durum vardır. Bu ihtişamın göz boyayıcı olması ve ortalama tüketiciyi duygusal yönden coşturması ne kadar iyiye o kadar iyi kitsch olarak değerlendirilebileceğini söyleyebiliriz.

Kolay ulaşılabilirliğini sağlayan seri üretim penceresinden bakıldığında, iki ayrı uçta meta değere sahip ucuz bahçe seramikleri (**Resim 3.12**) (**Resim 3.13**) ile Jeff

Koons(1955-)'un binlerce dolarlık seramikleri (**Resim 3.14**) yan yana getirdiğimizde eşit derecede kitsch ürünler olarak karşımıza çıkmaları şaşırtıcı olmaktadır.



**Resim 3.12.** Bahçe Cin'i



**Resim 3.13.** Melek Biblosu



**Resim 3.14.** Jeff Koons, “Michael Jackson ve Balonlar”, Seramik, 107x179x83 cm. 1988-1998

Nerede ve kimin tarafından üretildikleri bilinmeksizin - ki bu bilgiye kimsenin ihtiyacı yoktur, her yerde ve herhangi bir kimse tarafından üretilmiş olabilirler- herkes için aşına olan bahçe cini ve melek biblosunun hiçbir orijinalliği bulunmamaktadır. Oysa sanat eserinin biricikliği, kendini orijinal olarak sunması ile alakalı olmaktadır. Yaratım süreci ve yaratıldığı mekân orijinallik kapsamı içerisinde değerlendirilebilir olmaktadır. Buradaki ayrımlar, orijinal sanat yapıtının fikir bakımından düşünsel boyutunu anlamaya, form arayışlarındaki beceriyi ayırt etmeye yaramakta zamanını simgelemesi kaydıyla önem kazanmaktadır. Sanatçı bu sürecin en önemli parçası olurken, kitsch üreten kişi sanatsal hiçbir kaygı duymamaktadır. Bu noktada üretim amacı farklılık gösterir. Yapılan şey, ya geçmiş tarzların kopya çeşitlemeleri olarak ya da çoktan kabul görmüş/kanıksanmış nesneleri yeniden üretmek olmaktadır. Kitsch bir ürün, bir sanat yapıtının orijinalliğinden uzak, ait olduğu zamanlarından başka bir biçimde kullanmaya olanaklı, çokça ve kolay üretildiğinden ucuz, dolayısıyla zevksizliğe varan bir noktaya ulaşma potansiyeli taşımaktadır.

Kitsch farklı kültürlerin kendi estetik beğenisiyle farklılık gösterebilmektedir. Ancak buradaki farklılık aynılığın, kitsch'in bünyesini oluşturan niteliklerin dışında değildir. Nesne bir başka kültüre ait kitsch üretim olsa da cazibesini koruyabilmektedir. Ticari kaygılarla ve herkesçe anlaşılabilir bir biçimde üretimi yapılan bu nesneler, genellikle ucuz veya Koons'un üretimleri gibi pek de ucuz olmayan bir yapıda karşımıza çıkabilmektedir. Kitsch nesneler genellikle Çin'in varoşlarında üretilmiş ve dünya pazarına sunulmuş nesneler gibi ucuz ve kalitesizliği barındırmakta, çer-çöp olarak da nitelendirilebilmektedir. Bu çerçevede düşündüğümüzde ise içerisine aldığı sözde sanat biçimlerinin estetik yetersizlik dahilinde ucuz ve zevksizliği barındırdığını söyleyebiliriz. Öte yandan çok fazla çaba gösterilmeden yapılan bu türden nesneler, üretimi yapılan yerlerdeki kültüre aitmiş gibi ortaya koyulmakta, böylece seri üretim mantığında kimi zaman el becerisi ile kimi zaman da kopyalamayı kolaylaştıran araçlarla birçok yerde, hatta sanat kurumlarında bile karşımıza çıkabilmektedir.

Kitsch bir kandırmacadır ve insanlar orijinalliğin kolay kazanılamayacağını zaten bilir. Ancak ne var ki kitsch'in cazibesine kapılmak da kolaydır. Zira ucuzdur. Diğer bir durumda yani pahalı olan bir kitsch nesne durumunda kitsch-oluş oldukça ironiktir. Sahip olunan şey sahibi ile alay eder gibidir. Kitsch ürünü değerlendirme ölçütü paraya indirgenmiş, alan-satan rıza göstermiştir. Kitsch üreten çokça para kazanmış, kitsch

ürünü satın alıp, tam anlamıyla tüketecek olan kimse prestij kazanmış, zenginliğini ispatlamıştır.

Burada, üretici güçler ve üretim ilişkileri açısından sanat yapıtlarına konu olmanın sağladığı prestij akla gelir; *“XIX. ile XX. yüzyıllar arasında eserler vermiş ünlü bir portre ressamı olan Boldini döneminin yüksek sosyetesini tarafından ‘hanımefendilerin ressamı’ olarak adlandırılmıştır. Boldini’yi resim yapması için tutanlar, ondan kesinlikle bir itibar kaynağı olacak, aynı zamanda da resmedilen kadının çekiciliği hakkında kuşku bırakmayacak sanat eserleri talep etmişlerdir.”*<sup>90</sup> Birbirine benzeyen kadın portreleri ortaya koymuş olan İtalyan ressam Giovanni Boldini (1842-1931)'nin resimlerine konu olmanın sağladığı prestij, içerikten ziyade biçimsellik üzerine kuruludur. Hoş ve zarif bir kadın figürü olarak resmedilmeyle, kişi adeta arzu nesnesine dönüştürülerek izleyiciye sunulmuş olmaktadır.



**Resim 3.15:** Giacomo Grosso, “Çıplak Kadın (Nude)”, 1896, Galeria Civica Çağdaş sanatlar Galerisi, Torino

Boldini'nin çağdaşı İtalyan ressam Giacomo Grosso (1860-1938)'nin “Çıplak kadın” isimli resmi (**Resim 3.15**), kitsch'in tüketime dönük cezbedici, aşırı güzel(miş) ürünler olarak ortaya konuluyor olmasının altında yatan sebebin geniş kitlelerin ilgisini çekmekten ibaret olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Genel olarak ucuz, değişken olarak pahalı olan kitsch nesnelerin prestij sahibi olma adına alınıyor olmasının, esasen böyle bir nesnenin parçası olmakla bağlantısı bulunmaktadır. Her ne kadar, prestij sahibi olma gerçek sanat yapıtları için geçerli bir durum olsa da -ki bunun tam karşılığı koleksiyonerlik tutkusudur- prestij nesnesi olmakla prestij nesnesine sahip olmak arasında belirgin farklar bulunmaktadır.

<sup>90</sup> Eco Umberto, *Çirkinliğin Tarihi*, Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş., Kasım 2009, 403.

Zamanında ortaya koyulmuş gerçek sanat yapıtlarına yüksek meblağlar ödenilerek alınıp-satılması ve prestij sahibi olma adına koleksiyon oluşturulmasının sanatın meta değere indirgenmesi anlamına geldiği aşıkardır. Ancak, alım gücünü düşündüğümüzde herkes için geçerli olmayan ve kolaylıkla elde edilemeyen bir durum söz konusudur. Öyle ki, sanat uzmanları, küratörler, müze yöneticileri vb. kişilerden oluşan –yine- prestijli kişilerce teşvik edilen sermayedar/koleksiyoner kişi ve/veya kişilerin yüksek alım gücüne sahip oluşunun ötesinde sanattan anlamak demek olduğunun ayırımına varmak gerekmektedir. Burada aslolan alım gücünün haricinde gerçek sanat yapıtlarını anlamak veya anlamaya çalışmanın herkesin yapmak isteyebileceği veya çok da umursadığı bir durum olmamasıdır. Sanatın gerekli olduğunu bilen ancak sanatı anlamak için çaba harcamaktansa, ona sahip olarak prestij elde etmek ya da taklidiyle avunmak için alınan nesnenin meta değerle ilişkisinin ironik bir boyutu ortaya çıkmaktadır. Nitekim taklidi olan nesne orijinalinde olan anlamlarından sıyrılıp kendini farklı şekillerde sunabilmekte, sahte bir gösteriye dönüştürülen kitsh orijinalinde olan içeriği anlamsızlaştırabilmektedir.

Dolaylı yollardan sunularak orijinalinde olan mutlak işlevi aşan kitsch ürünlerin form ve fonksiyonellik ilişkisi, kitsch'in modayla hareket ettiğini ya da ideolojilere hizmet ettiğini düşündürmektedir. Zira, beğenilen ve/veya sevilen her şey kitsch'in bünyesine sinmekte, kitsch üreten sanatçı toplumlar en çok neyi istiyorsa onu üretmeyi amaç edinmektedir. En nihayetinde, kitlelerin hassasiyetine hitap eden milli/manevi unsurlarla bezeli kitsch ürünler ideolojiyi desteklememekte, ancak, ideolojik üretim yapanların maddi açıdan destekliyor olmaktadır.<sup>91</sup>

Kitsch'in ortalama izleyicinin zevkine hitap etmesine en iyi örnek, yeni yerler ve yeni kültürlerle tanışan turistlere vardıkları bu yerlerden hatıra kalması için satışa sunulan ürünlerin taşıdığı cazibe olmaktadır. Ziyaret edilen yeni yerlerin sözde temsili olan bu nesneler, kopya sanat yapıtlarının kişiyi ucuz yoldan tatmin etmesi ile benzeşen türden tatmin yaratmaktadır. Söz konusu nesnelerin üretiminde, ziyaret edecek kişiler için ortalama ilkesi tüm olasılıklar dahilinde temel alınmaktadır. Yani genel düşünülerek üretilmiş ürünün ortalama izleyicinin yüreğini ferahlatması ve zevk vermesi beklenmektedir. Nesnelerin yitirilmesi halinde yerine yenisinin ikame edilebilir

<sup>91</sup> Kiç (Kitsch) Kavramı Üzerinden İdeolojik Yitim, Erişim Tarihi: 14.04.2016, <http://insaninelestirisi.blogspot.com.tr/2013/08/kickitsch-kavram-uzerinden-ideolojik.html>.

olmasını sağlayan biçimsel özellikler ortalama beğenin sınırlarını belirlemekte, nesnenin temsil ettiği ile arasındaki mesafenin ne ölçüde katedilebilir olduğu önem arz etmektedir.

Aşağıda seçili iki örnek, ki biri kendini kitsch sanatçı olarak adlandıran Amerikan Neo-Pop temsilcisi Jeff Koons (1955-)’un 20-30 milyon dolar aralığında fiyatlandırılan “Pembe Panter” isimli seramik heykeli (**Resim 3.16**), diğeri ise kimin yaptığı bilinmeyen 100-150 TL. fiat aralığında satın alınabilecek bir bahçe süsü seramik genç kadın heykeli (**Resim 3.17**) arasında kurulacak ilişki konumuza açıklık getirecektir.



**Resim 3.16.** Jeff Koons, “*Pembe Panter*”, Porselen, 104x52x48 cm., 1988



**Resim 3.17.** Anonim, Fransız Sokağında süsleme unsuru, İstanbul

Jeff Koons’un çalışmasında, 1950-60’li yıllarda pin up model, Hollywood yıldızı aktris Jayne Mansfield’i nane yeşili bir elbise içerisinde, göğüsleri açık, kucağında 1960lı yıllarda ortaya çıkan çizgi film karakteri Pembe Panter’i taşır halde, yüzünde bir gülümseme ile betimlenmiştir. Elbisesi, saç modeli, film renkleri, 1950li yıllara özgü nostaljik bir atmosfer yaratmaktadır. Koons, popüler kültürün, feminizmin hareketlenmeye başladığı 1950’li yılları erkek egemen toplum parodisine dönüştürerek izleyiciyi kışkırtmaktadır. Diğer örneğin, Jayne Mansfield’den çok farklı olmayarak,



aynı kişi tarafından yapıldığı zannını yaratıyor olması şaşırtıcıdır; nostaljik esinli renkleri, mavi teninin anlamsızlığı, demir parmaklıklarla çevrili dar bir yerde yumuşak bir zeminde dinleniyor pozunu veriyor oluşu dikkat çekmektedir. Her iki figürü kuşatan anlamsızlık, yaratılmak istenen cazibenin başarısızlığından doğan çirkinliğin yarattığı boşluktur.



**Resim 3.18.** Kent Görünümü

Bu boşluk, günlük yaşamda her hangi bir yerde karşımıza çıkabilen, sözde özelemleri giderebilme potansiyeli olduğu zannı yaratarak insanları etkisi altına alan ürünlerle doldurulmakta, ziyadesiyle kitsch estetikten bahsedilebilmektedir. Örneğin; doğal ortamların hızla yok olduğu modern kent yaşantısında kenarda köşede kurulan park ve bahçeler yorgunluğun ve dinlenmenin sağlanabilmesi açısından kentin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Herhangi bir coğrafyada bulabileceğimiz türden bir kent (**Resim 3.18**)’de her zevke amade, rengârenk ışık saçan plastik ağaçlar her mevsim geceyi aydınlatabilmekte, göze hoş (!) görünen ısıltılı bir kent görünümü, insanların duygularına hitap etmektedir.<sup>92</sup>

Üretim-tüketim esasıyla birbirini doğuran tüm olanaklar ve olasılıklar dahilinde kitsch oluş ya da olmayış, -sanatçı öznelliği veya alımlayıcı bakışı açısından - verili duygunun ifadesi olarak önem kazandıkça, sanatçının öznelliğinin vurgulandığı Gombirchvari sanatın yokluğu -Andy Warhol’un ‘*Sanat her yerdedir, dolayısıyla artık yoktur...*’ şeklinde belirtmiş olduğu haliyle- bizi kuşatmaktadır.

<sup>92</sup> Fergana Kocadoru, *Kültür Evreni, Kitsch ve Toplum*, 119, Erişim Tarihi: 07.05.2016, <http://kulturevreni.com/19-114.pdf>.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### UYGULAMA RAPORU

#### 4.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ

Kendisinin ne olduğu bilgisini açıkça ortaya koyan, gelenek olan sanat, alımlayıcı sorunsalı yaşamamakta, sanatçının konuyu nasıl ifade ettiği, sahip olduğu biçimsel yeniliklerin ayırt ediciliği ile özgünlüğü kolayca anlaşılır olmaktadır. Modernizmle birlikte özgürleşimci olan ve gelenekten bağlarını koparan sanat, öznel ve gitgide anlaşılması güç konularla yoğrulmuş, sınırlı sayıda alımlayıcı kitleyi ilgilendirir olmuştur.

Kapitalist dünya düzeninin egemenliği altında, modernizmin yan etkilerine maruz kalmış pek çok alanda olduğu gibi, sanat alanında da, özellikle, 20. Yüzyıl ikinci yarısından itibaren her şeyin ticari kar sağlayan tüketim malı haline dönüştüğü gözlemlenir. Anlaşılır olmayan avangard sanatlara ödenen yüksek meblağlar neticesinde, ticari başarı elde etmiş avangardizmin sanatsal başarısızlığından da sözedilmektedir.<sup>93</sup> Bu çelişmeli durumun ardından, artık her şey sanat olarak sunulmakta, sanat da, sanat üzerinde söylenenler de hızla çoğalarak sanat yapıtının anlamı giderek bulanıklaşmaktadır. Ticari kar sağlama üzerine kurulu olduğundan yok olan sanat ruhu, artı değer sağlayan estetik nitelikleri zevksiz bir gösteriye dönüştürmektedir. Bu konu ile ilgili olarak, estetik zevk ve yargıya ilişkin hassas terazinin artık olmadığını belirten Baudrillard, sanatın durumunun *‘tıpkı gerçek zenginlik ya da değere çevrilmesi imkânsız olduğundan artık değiş tokuş edilemeyen ve bundan böyle yalnızca dolaşan paralar gibi’* olduğunu belirtir.<sup>94</sup> Artık, kalıntılarla oynayan sanatı derin bir umursamazlıkla seyrediyor ve aynı anda benimseyebiliyoruzdur.

Bu durum tıpkı her şeyin sanat olabilme ihtimali uyarınca, her şeyin yapılmış olduğunun da tanıklığını doğurur niteliktedir. Artık sanatta bir tıkanma, olanı biteni

<sup>93</sup> Bknz; John Berger, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, (Çev. Y.Salman, M.G.Sökmen), 3.basım, Metis Yayınevi, İstanbul 1999.

<sup>94</sup> Baudrillard, 19-20.

aşamamanın getirdiği karmaşa hali mevcuttur. Ve bu tür durumlar karşısında ne yazık ki sanat, kendisini daha da fazla tekrarlayarak, kendi üzerine kapandığı hastalık belirtisini göstermektedir. Yine Baudrillard'ın belirlemesiyle, tıpkı genetik kuralın işlemediği yerde düzensizlik içerisinde hızla çoğalan kanser hücreleri gibi, sanatın gizli estetik kodundaki bir kopukluk nedeniyle aşırı çoğalması söz konusudur. Dahası estetik kodunda olan bu kopukluk fiilen herkesin sanat üretim yapabilmesine olanak sağlamış, çeşitli teknolojik gelişmeler ışığında kişilerin yaratıcı olmasına katkıda bulunmuştur.

Günümüzde, geçmiş tarzların taklidi veya popüler olanın yeniden üretimi gibi nitelikleri dolayısıyla, bayağılık, aşırılık, duygusal karmaşıklık ile donanmış nesneye dönük beğeni düzeyi 'kitsch' olarak adlandırılmaktadır. Estetik bir yargı olmanın ötesinde kitsch, hem yaratıcı süreçte sorgulanması gereken hem de alımlama boyutuyla değerlendirilmesi gereken niteliksel bir oluşumdur. Öyle ki, ortaya çıkan herhangi iş, kitsch olmayı kendisi kabul ettiğinde koşullar onun için reddedilir olmakta, aksi durumda nesnenin kendisi alımlayıcı kitle tarafından kitsch olarak yorumladığında koşullar reddedilemeyerek boyun eğilmektedir. Böylelikle sanatsal bir düzeyden ya da tercih edilmiş tavırdan söz edilebilmekte, sanatçının öznelliğine dayanarak kitsch olmayı reddetmesi veyahut bir zorunluluk olarak benimsemesi olanağı/olasılığı ortaya çıkmaktadır.

Her şeyin kar sağlayan tüketim nesnesine dönüştürüldüğü, estetiğin var ya da yok arasında saydamlık içerdiği ve sanatın, sanatçı ile alımlayıcının bakışı arasında dönüp duran bir 'şey' olduğu günümüz dünyasında, kitsch'in oynadığı rol, sorgulanması gereken temel bir nitelik olarak gözlemlenmektedir.

#### **4.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR**

Toplumun ne istediğine bakıp istenileni veren sanatçının bir tür beğeni kaygısı gütmesi ve ilgi talebinin olması kaçınılmazdır; ancak, bu sanatsal nitelikte olmaması gereken bir olumsuzluktur. Bunu bir örnekle açıklamak gerekirse, yazdığı birçok çizgi roman Holywood tarafından filme çekilmiş İngiliz yazar Alan Moore (1953-)'un ne istediğini bilen bir toplumda herkesin sanatçı olması gerekirdi - ki, öyle değildir- savı, 'sanatçı'nın toplumun istediğini vermekle yükümlü olmadığına ispatı olmaktadır.

Nitelik Olarak Kitsch isimli tez çalışmamız, piyasa örgütlenmesi içinde beğeni ve ilgi arasındaki arz-talep ilişkisinin basit bir denklem olmadığını kavramak ve ikisi arasındaki temel ayrımı ortaya koyarak sanatsal nitelikte olma(ma)sı gerekenleri tartışmaya açmak amacındadır. Bunun için teori ile pratiğin buluştuğu bir uygulama alanının yaratılması kaçınılmaz olmuştur.

Sorumluluğunu sanat yapıtını üretmekle sınırlandıran sanatçı (?)’nın analiz değeri taşıyan sanat yapıtlarının (kitsch) niteliğinin ne olduğunu anlamak üzere bir dizi resmin yaratılması başlangıç noktası olarak benimsenerek, aşamalandırılmıştır.

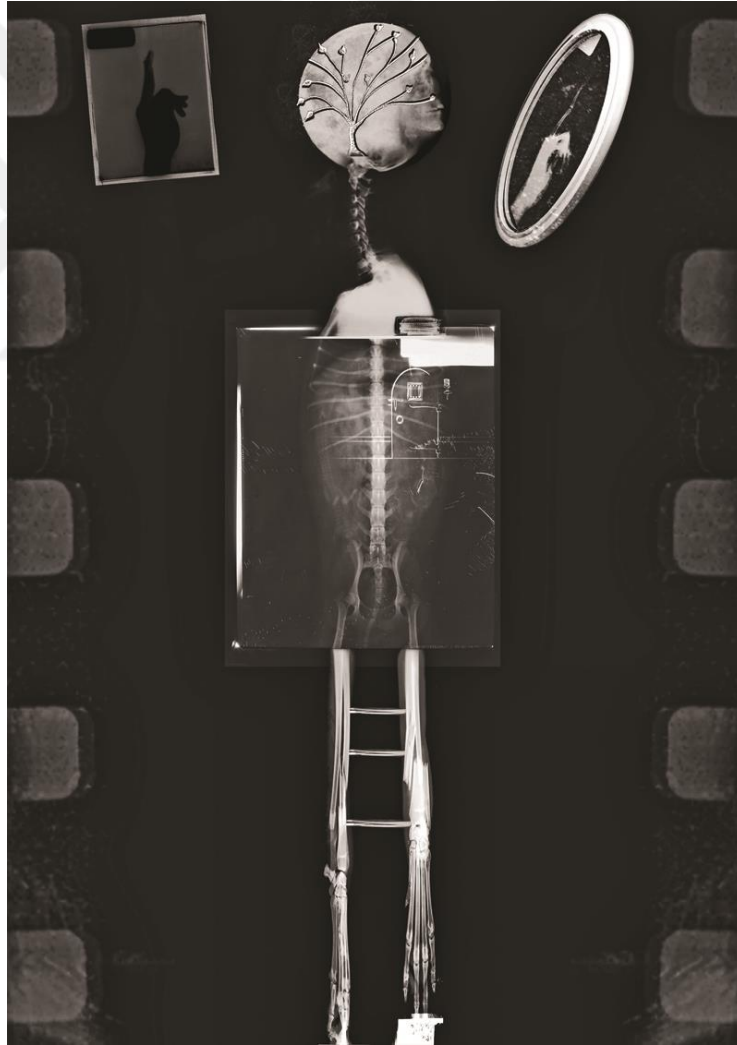
Üretim koşulları kısaca şöyle tanımlanmaktadır; günümüz teknolojisinin sağladığı olanaklar, sanatçının üretimini farklı mecralarda gerçekleştirmesini, ürününü sanal ortamlarda paylaşarak satışını ve/ya alımlanmasını mümkün kılmaktadır. Bilgisayar ortamında alışılmışın dışında metotlar sunduğu iddia edilen benzer programlardan doğan bildik görünümler, farklılık yaratma peşinde koşarken beliriveren aynılıklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Seri üretimle yaygınlaşan aynılıkların çokluklara dönüşmesi sonucunda ise orijinal üretime doğrudan yada dolaylı etki gözlemlenmektedir. Bu belirleme, yapılması planlanan çalışmaların bilgisayar ortamında üretilmesinin öngörüsü olmaktadır.

Bilgisayar ortamında yapılacak bir tasarım için çeşitli firmalarca üretilen çizim programları bulunmakta, ancak bunlardan birini edinmek yeterli olmamaktadır ki, programı tam kapasite kullanma becerisine sahip olmak bir hayli zaman almaktadır. Tamamiyle resimsel deneyimlerden yola çıkılarak üretilmiş bu programları kullanma becerisine sahip olduğumuzda, bu programların tamamiyle resimsel deneyimlerden yola çıkılarak üretilmiş oldukları gerçeği ile karşıkarşıya kalınmaktadır. Esasen geleneksel boyama yöntemlerini tüm olasılıkları dahilinde taklit eden bu programlarda sadece çizim odaklı değil yardımcı referanslar ya da çizim için gerekli olabilecek ‘texture’(=doku)lara ihtiyaç duyulmakta, internet ortamında bir miktar ücret karşılığında ya da ücretsiz olarak bu ihtiyaç giderilebilmektedir.

Orijinallik kaygısı ile bilgisayar ortamında yapılmak istenen şey, bir taraftan geleneksel yaklaşımlarla tuval mekânını inşa etmenin diğer yandan tuvale aktarılabilir bir biçim dili olarak gerçekliği simüle ederek tuval mekânına taşınabilir olmanın çelişkisi ile dopdoludur. Bilgisayar ortamından tuvale aktarılmış görünümler hem sergi

mekânlarında arzı endam ederken, hem de sahip oldukları dijital kodları ile müze benzeri internet sitelerinde görünürlük kazanmaktadır. Modern algıda aslolanın sanatsal fikrin görünürlüğü olması nedeniyle, ister geleneksel, ister teknolojik olsun herhangi bir metod (tercihen) araçsallaştırılmış olmaktadır.

Tüm bu belirlenmişliklerle birlikte, çoğunluğu anlamak ve bu çoğunluğun sanat anlayışını keşfedebilmek adına baskı metodu tercih edilmiş, böylelikle, orijinal bir görünüme şüpheyle yaklaşılmamasına, sıradanlık hissi yaratılmasına çalışılmıştır. Yüklenilmiş şüphe, aynı zamanda izleyicinin bakışını sakınacağı bir (ilgisizlik) taleb(i) yaratmaktadır. Ancak, üretilmiş çalışmalara dikkatlice bakılması halinde, elde edilebilecek olası sonuçlar da mevcut bulunmaktadır.



**Resim 4.1.** Fatih Süleyman Solmaz, “*Güneş Batıdan Batar Serisi (A)*”, Dijital Baskı, (70x 100 cm.), 2014.

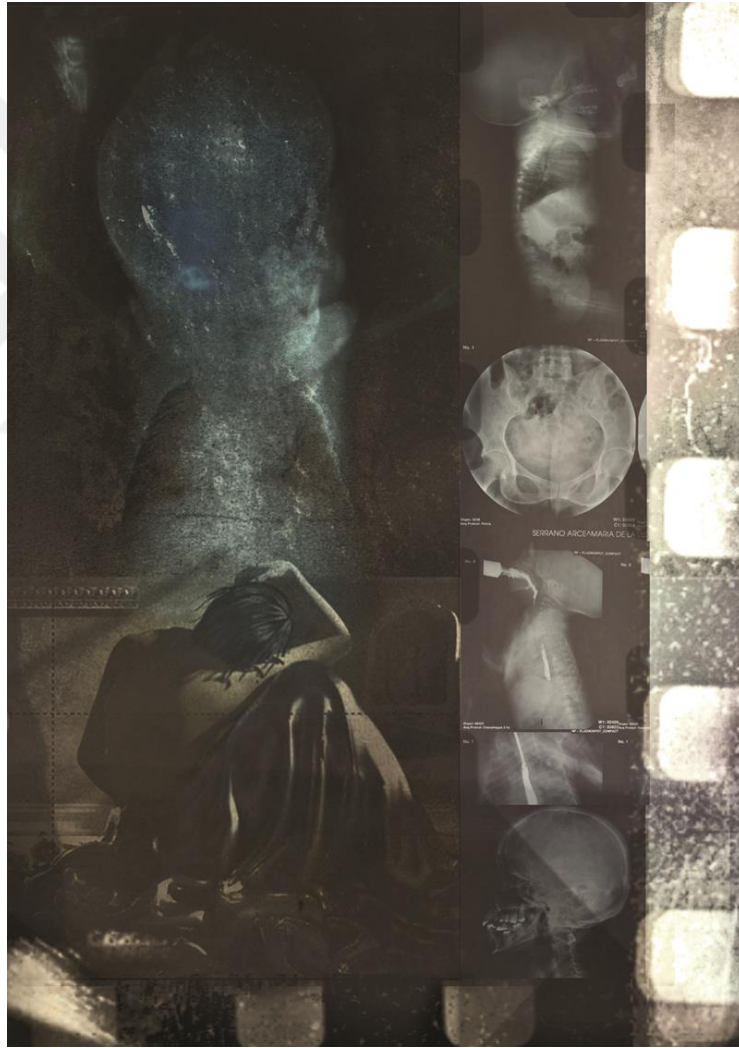
**Resim 4.1;** şeffaf ve/veya yarı opak görünümlerden oluşan siyah-beyaz bir kompozisyonudur. Burada, ayna, fotoğraf, film şeridi, merdiven, bir hayvana ait olduğu düşünülen göğüs kafesini gösteren röntgen filmi vb. şeylerin bir arada istiflenmesiyle oluşmuş yarı insan görünümlü bir figür gözlemlenmektedir. Resmi tam ortadan bölen bu figür adeta, ‘yitirilmiş bir insan’ olma hali içerisinde. Bacakları oluşturan merdivenin düzensiz basamakları, resmin iki yanındaki eşit bölmeli film tırtıkları ile dikkat çekici bir unsur haline gelmekte, aynı tırtıklar göğüs kafesi röntgenine derinlik katmaktadır. Bedenin içini hem korunaklı bir kafes hem de hapisaneye dönüştüren röntgen filmi, kompozisyonun merkezinde yer almış, yok bedeni arka plana iterek hipergerçekleştirmiştir. Bu eylem resmin sol üst köşesindeki el fotoğrafı ve bu elin sol taraftaki oval aynadaki yansımasıyla desteklenmektedir.

Her fırsatta ikili olasılığa gönderme yapan bu resim, temelde verili duyguyu alımlayıcının duygusuna paralel olarak geliştirmektedir. Merkezdeki göğüs kafesi röntgeni tüm duyguları barındırdığı varsayılan kalp kapısını gözler önüne sermekte, merdiven ile baş arasında sımsıkı kapalı durmaktadır. Varsayımsal yüzün sağa bakması nedeniyle, izleyicinin sola devrilen bakışı, yukarı işaret eden parmak sayesinde resmin dışına, oradan gökyüzüne yönelmekte, bu da işlevsiz gibi görünen merdivene işlev kazandırmaktadır.

Resimdeki ikili olasılıklar, daha en başından ellerin duruşu ve yüzün aldığı ifade ile anlatımı tekrar ve tekrar tersine çevirerek, resmin salt akılla yorumlanmak üzere duygu yoğunluğundan uzaklaşıp kavramsal düşünme sürecini başlatmasının nedeni olmaktadır. Aksi takdirde, kalbin neden zindana kapatılmış olduğu sorusuna cevaben resim, karamsarlık tablosuna dönüşme riski taşımaktadır. Bunun siyahın kötü beyazın iyi olduğu klişesinden kaynaklandığı kabul edilirse, zindanda tutulan kalbin çoğunluk isteminden soyutlanarak, gereksinim duyulan akılcı bakışı yücelttiği kabul edilir olmaktadır. En nihayetinde resim bir aynadır ve içinde bulunan imge ise kendi aynasını oluşturan resim (beden) olmaktadır.

**Resim 4.2;** sol alt köşede açıkça okunan insan bedeninin kavranmasının ardından 3,2,1 oranında dizilen yüzeyleri aynı oranda destekleyen koyu gri, orta gri, açık gri derecelendirilmesi ile asimetrik bir yapı arz etmektedir. Figürün rahatsız pozu, duvara dönük bakışı ile resim, kâbusa dönüşen bir başlangıç tasviri olmakta, eş deyişle doğum

öncesi bir karamsar öngörüye dönüşmektedir. Böylelikle, sanatsal yaratım sürecini baskı unsuru olarak sembolize eder hale gelen resimde yer alan düşünceler korkutucudurlar. Karamsar öngörü ise, empati yoksunu alımlayıcının resmi pasif bir şekilde izlediği varsayımından kaynaklanmaktadır. Sanat alımlayıcısının kendisini resmin içerisine koyamadığı inancı, resmin içindeki figürün gözetlendiğini umursamaz görünen kasvetli bir figüre dönüşmesinin sebebi olmaktadır. Öyle ki, yaratıcı süreçte yaşanan korku ikinci bir dönüşüm geçirerek, figürün bakakaldığı duvarda beliren embriyonik imgeyi bu kez figürün içinde barındıran tepkiselliğin imgesine dönüştürmektedir.



**Resim 4.2.** Fatih Süleyman Solmaz, “Güneş Batıdan Batar Serisi (B)”, Dijital Baskı, (50x 70 cm.), 2014.

Birbirini hem biçimsel anlamda hem de içerik olarak bütünleyen *Resim 4.1* ve *Resim 4.2* arasındaki temel fark, birincinin sanatçı ile alımlayıcıyı bir ve tek kabul etmesi, ikincinin ise her iki özneyi birbirinden ayrı konuma yerleştirmesidir. Bu yanalık, süregelen tartışmalarda ve ‘insan’ın varlık sorunsalını kendince ele alışında halen cevap bulunamamış olduğunu hatırlatmakta, ebedi iyi ve ebedi kötü algısının sabit olmadığını ve zamanla değiştiğini hatırlatmaktadır. Hatta günümüzde algılanamaz boyutlara ulaşmış bu değişim, herhangi bir resmin tek bir anlamının olmadığı sonucunu doğurmaktadır.



**Resim 4.3.** Fatih Süleyman Solmaz, “*Güneş Batıdan Batar Serisi (C)*”, Dijital Baskı, (50x 70 cm.), 2014.

Bu bağlamda **Resim 4.3**, Barok atmosfer çağrışımlı, tek figürlü iç mekan resmi olmasına rağmen, tüm zamanları ve mekanları kat edebilecek bir boyut kazanmaktadır.



Herhangi bir yer olabilecek bir yerde oturan bu figürün kadın mı erkek mi olduğunun ve resmin sağ üst köşesinden gelen ışık kaynağı penceredeki yazıların figürün sırtına vurması nedeniyle bedenin çıplak olup olmadığının anlaşılamaması diğer resimlerdeki ikilikler gibi etki yaratmaktadır. Resimdeki figür dışındaki öğelere dikkatle bakmamız halinde ise, resimdeki herhangi bir yer olabilecek yerin coğrafi konumunu sorgulamaya başlarız. Figüre fon olan duvarı ikiye bölen alçı kabartma arabesk motifi, altın bezemeli beyaz porselen vazo ve vazanın üstünde durduğu fiskos (dedikoduyu çağrıştıran sohbet ortamı !?) sehpasını farkedebiliriz. Artık belirsizlikten ziyade, doğudan batıya doğru ilerleyen bir güzergahta bulunduğu fikri uyanmaktadır. Sonrasında, figürün bacaklarını örten parlak mavi örtünün sembolik bir değerinin olup olmayacağını sorgularız; figürü yeryüzü ve gökyüzü arasında bir mekanda olabileceğini düşünür, manevileştiririz. Bu düşünce desteklenircesine, figürün elindeki tavuskuşu tüyünden yapılmış yelpazeyi ve duvarla figür arasında duran, kompozisyonundan dışarı taşan yeşil renkli bir nesnenin yerleştirildiğini fark ederiz...

Farkettiğimiz herşeyin bize göre olup olmadığının kararını verme durumundayız.

#### 4.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ

Sanatsal nitelik olarak ‘kitsch’i sorgulamak, öteki gerçekliği (de) gösterme kaygısı taşımak anlamına gelebilir. Üretilmiş ve üretilecek olan sanat yapıtlarının kendisini alımlayıcının zihninde tamamlayacağı bilinciyle edinilmiş bir tarz olarak benimsenebilir. İktidarın erkini pekiştirici bir işlevsellik yüklemek ve/ya sanat karşıtı/kırıcı eylemde bulunmak ya da edinilmiş amaca uygun kavramsal ve soyutlama düzeyinde ayarlamalar yaparak üsluplar arası geçişler yapmak estetik ölçütleri sorgula(t)ma amacıyla değerlendirilebilir. Tüm bu olasılıklar kabul gördüğünde - aksi takdirde kitsch tartışmalı konumunu kaybetmeyecek ve bir olumsuzluk olarak yaygınlaşmaya devam edecektir- edinilecek muhtemel sonuçlar şunlar olacaktır;

Gerçeğin temsili olan sanat, teknoloji ile bütünleşmiş yeteneği ve nesnelci görüşle parçalanmış tenselliği görmezden gelemeyiz.

Sanat tarihsel süreçte iki temel üslup olarak karşımıza çıkan idealist dünya görüşünün benimsenmesiyle olması gerektiği gibi bir dünya tasavvuru yapmak ve

gerçekçi dünya görüşünden doğan, dünyanın olduğu gibi yansıtılması tavrını benimsemek, bugün için kıyaslanabilir ve tartışılabilir olmaktan uzak tercihlerdir.

Her ikisinden birini tercih etmeye zorla(n)mak, maske takan bir çocuk portresine bakıp çocuğun ciddiyetini tartışmaya açmak anlamına gelecektir. Her ikisinden birini tercih etmek demek, eski ustaları taklit etmek anlamına gelecek, ‘gerçeklik’ten uzaklaşılmasına neden olacaktır. Bu, ebeveynlerinin içgüdülerinin tatmininden doğmuş bir çocuğun ‘insan’i değerlere sahip olması için hiç kimsenin sorumluluk duymamasına benzer bir durumdur. Kabul etmek gerekir ki, ‘İnsan’i değerler, geçmişe özlemle bakma ya da gelecekte medet umma ile ertelenerek yok sayılan şimdiki zamanın varsayımsal yüceltimi ile değil, geçmişle gelecek arasında köprü olan şimdiki zamanda var olarak ebedileşmekte, evrensel nitelik kazanmaktadırlar.

Sanatta orijinallik için aranan benzemezlik ve fark ilkesi, sanatçıya hak ettiği saygıyı kazandıran bir unsur olabilir ama olmazsa olmaz koşul değildir. Sanatçıların yaşam öykülerine baktığımızda, sanatın amaçsız bir amaçlılık olarak tanımlanmasına olanak sağlayan örneklerle dopdolu olduğunu görürüz. Gerçek sanatçıların başyapıt yaratma peşinde olmaksızın, kendilerini sanatsal sürece adadıkları görülür. Ya da şöyle söylenebilir, onlar için yolculuğun nereye varacağı önemli değildir, yolculuğun kendisi önemlidir. Bu geçmişte böyleydi, kapitalist dünya için de böyledir, hatta kapitalizmin egemenliğinden kurtulmanın tek yoludur.

Kapitalist dünya, dekoratif olana; ölümsüzlük ile eşgüdümlü gelecek idealine; tüketilme garantisi veren topluluklara; arzu edilen her şeye ulaşılabilceği yalanına inanmaya; egoyu beslemek ile egoyu şişirmeyi aynı zannetmeye; zamanın esiri olmaya prim vermektedir.

## SONUÇ

‘Nitelik Olarak Kitsch’ isimli çalışmamız boyunca fark edilmektedir ki, eskinin ve yeninin değişken kullanımları ve farkı belirgin olup, amaç ve hedeflere yönelik birtakım öznellikler barındırmaktadır. Haliyle ihtiyaçmış gibi başvuru olan eski dönem tarzları bir zorunluluk olarak sonraki aşamaya getirici bir eğitim ihtiyacı olabilirken, diğer yandan kabul görmüşlüğü bir kopyası veya eskinin, şimdiye taşınarak yeniden/yeniymiş gibi sunulmasının beğeniyi sıradanlaştırdığı söylenebilmiştir. Dahası eski ve yeninin giriftliğini geniş bir alana taşıyan, meşru bir zemine taşıyan postmodernizm sayesinde kitsch beğeniye alan açıldığı da gözlemlenmiştir. Kültürlerde tek tipleştirici yapıya ve aynılığa gerekçe olarak sunulanın değişkenliği içerisinden, politik bir alan yaratan çoğulcu yaklaşımlar kitsch beğeniyi reddetmeyerek, çağdaş sanatta bir yer açmış ve Greenberg’in öngörüsünü yanıltmayacak biçimiyle evrensel kültür formatına dönüşmüştür.<sup>95</sup>

Günümüz sanat algısına bakıldığında beğenilme oranları, devamlı popüler olana karşı gösterilen yoğun istekle donatılmış durumda olmakla ayarlanmaktadır. İktidarda olanların sosyal hayata egemen olma ile iktidar olma ve iktidarda kalma hedefi için araçsallaştırıcı düşünceyle kurgulanmış bir sanat ile buluşulmaktadır. Sunulmuş olan sanat neyse onu kabul et ve tüket ile yönlendirilen kitlenin kendisi de araçsallaşarak, neredeyse her şeyi ve herkesi etkisi altına alan sanatla büyülenmiş olmaktadır.

Başka deyişle, çoğunluğun estetik anlayışını tanımlar hale gelen kitsch beğeni, sürdürülebilir tekrarlarla körleşerek özgünlüğü görmezden gelebilmenin sebebi ve sonucu olmaktadır. Beğenilme kaygısı öylesine ağır basar ki özgünlük ve anlaşılması güç konular kitsch için sakıncalı olur ve kolay anlaşılabilirlik zırrı kuşanır. Oysa zamana göre değişen güzellik anlayışları bağlamında tartışmalı olan estetik sorgulamalar, beğeni olmaksızın ilgiyi ve kavramsal düşünme süreçlerini önemseyen avangard sanatların deneyselliği ile ileri boyutlarına taşınır. Bundan dolayıdır ki sahici olanın ilerici ve devingen yapısı yerine kitsch beğeniyi hoş görmek, kitsch’i savunmak anlamına gelir.

<sup>95</sup> Ali Artun, 23/05/2015/ skopbülten / Selfie Çeken Şehzade, Dinozor, Köfte ve Çağdaş Sanat, Erişim Tarihi: 24.05.2016<http://www.e-skop.com/skopbulten/selfie-ceken-sehzade-dinozor-kofte-ve-cagdas-sanat/2473>.

Kapitalizm sanatı meta değere indirgeyerek, popüler olanı, kolayca alınıp satılabileni ve yüksek kültürü kendince taklitleriyle tüketen, çaba sarf etmeksizin kendisine sunulanı kabul eden bir kitlesel beğeniye baş tacı etmiştir. Bu sayede yüksek hasılat yakalama derdine düşen piyasanın sıkça başvurmadan çekinmediği en sevilenleri yeniden üretme mantığı, amaçlananın gerçekleşmesine katkı sağlar olmuştur. Tekrar ve tekrar üretilenle sağlanan zihin kontrolü altında, sorgulamaktan uzak bir hayat sürdüren toplumsal yaşayış sömürü düzenine katkı sağlamakta, sözde duyarlılık ve duygusallık halesi taşıyan kitlenin tepkileri üzerinde etkili olunmaktadır. Dahası, duyarlılık göstermenin ihtiyaç olarak sergilendiği alanlarda bile çözümün değil yapmacıklığın egemenliği söz konusu olmaktadır.

Modern dünyayı saran tüketim çılgınlığı, dolayısıyla üretimin sahteleşmesi, sanatın da bir sahtelik olarak kendini sunuyor olması olasılığını yaratmıştır. Zamansal sapma, eski bir tarzın yeniden tekrarlanması vb. tarzıcılığın egemenliğine giren sanat tartışmaları, sanatsal niteliğin ne olduğu, sanatçının kim olduğu konusunda yapılan estetik yargıları anlamsızlık boyutuna taşınmıştır.

Genel kitlenin sahte duyumları, yüksek kültür için onaylanmayan bir tür zevksizlik olarak yargılansa da üretimin nihai amaçları kapitalist dünyanın hizmetinde olmuş, yaratılan karmaşa hali kitsch kabulleri kolaylaştırmıştır. Yüksek sanat penceresinden bakan sahici sanat alımlayıcısının kitsch'in kötü sanat olduğunu dillendirmesi, geniş kitleler tarafından kabul görmesini engellememiş, tam tersine kitsch, konuşulduğu için kendi varlığını daha fazla alana yaymıştır. Nietzsche'nin yüksek değerlerin yeniden sorgulanması düşüncesinden beslenmiş modernizmin ya da postmodernizm içerisindeki eski/yeni/fark sorgulamalarının birlikte kavramsal sürece tabi olduğu bir alandır bu.

Tüketim sonucu yozlaşma, orijinal olanın gözden düşmesi gibi olasılıklar her daim mümkün görülmektedir. Asıl değerini kaybeden şey orijinal ürün olmayabilir ancak burada olan tüketim sonucu gözden düşüyor olmasıdır. Bu durumu, kitsch olmaktan rahatsız olmayan sanatçı Odd Nerdrum'un "*At sırtında uyursanız, at uçuruma geldiğinde duracaktır, Sanat otomobildir. Kitsch ise bir attır.*" sözü açıklayıcı olmaktadır. Nerdrum, kitsch'i nicelik olarak değil, nitelik olarak savunuyor görünmektedir.

Sanatçı gözlemlediği toplumun estetik beğenisiyle hareket etmek yerine güncel olanın peşinde ve dâhilinde yeni olana yönelik arayışta olması gerekmektedir. Sunulmak istenen yapıt için kullanılacak araç gereç en kalitelisinden de olsa bu düşünceden taviz verilmeyecektir. Yani oldukça yetenekli olmak, iyi bir el becerisine sahip olmak, sunulmak istenen yapıtın yüksek kültür açısından değerlendirilmesinde etkili olmayacaktır.

Öyleyse kitsch düşünülüyorsa kitsch üretilir demek yanlış olmayacaktır. Nitelik olarak kitsch'i savunmak, kitsch beğeniyi hoş görmek, sanatsal eğitim seviyesi düşük toplumlara dairedir. Esasen, yoğun olarak tüketilen kitsch eğitim ihtiyacını görünür kılmaktadır. Yeteneğin modası geçmiş bir tabir olması eşdeyişle, asıl amaçlanması gerekenin, gerçeği en doğru biçimiyle anlamak ve ifade etmek olduğunu kavramaktayız. Bu nedendir ki sevimli ve güvenilir bir çağrışım yerine anlaşılması zor, sarsıcı ve dolaylı anlatım, yapılmak istenen eserin en güçlü yanlarını oluşturur demek yanlış olmaz. Dolayısıyla klişelerin değil, yeni ve devrimci bir sanatın önemi vurgulanarak, yapılması gerekenin; şimdiye yakın ve geçmişe takılı kalmayan devingenliği ve ilerici yeni bir dilin kazanımı olmaktadır. Böylelikle sanatın toplumu, doğayı, insanı deşifre edici yönlerini irdeleyerek ortaya koyan bir tavır sergilemesinin önemi ortaya çıkmaktadır. Dahası önemli olanın bir sanat nesnesini görünümü değil, ortaya çıkışında yaratıcı sürecin ve alımlama sürecinde etki eden kavramsal sürecin sanatsal etkinliği ve bu nedenle görünüm yerine düşünme, kavrama etkenleri olmaktadır. Özgünlüğün yerine çokça kabul gören, popülerleşen ve sözde duygusal ve sevimliliği barındıran tekrarlayıcılık kolaya kaçmanın önünü açarken farklı olanı, zenginliği ve düşünme becerisini de gizliden gizliye eritir olmuştur. Gelişmenin ileriye dönük olması bağlamında geçmişte zaten denenmiş olanları değil, zaten yapılmış olanlardan farklı olarak yapılmak istenilene yeni bir deneysellik kazandırmak, amaçlanması gerekenler arasında gösterilebilir. Bütün bunlarla birlikte düşünüldüğünde sanatçının tercihi kitlelerin istekleri doğrultusunda değil sahici ve azınlık bir kitleye yönelik olması beklenmektedir.

## KAYNAKÇA

- Artun, Ali, “Selfie Çeken Şehzade, Dinozor, Köfte ve Çağdaş Sanat”, Erişim Tarihi: 24.05.2016, <http://www.e-skop.com/skopbulten/selfie-ceken-sehzade-dinozor-kofte-ve-cagdas-sanat/2473>.
- , *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi - Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2012.
- Ataç, Adnan, Şar, Sevgi, “İroni ve Etik Söylem Üzerine”, Erişim Tarihi: 07.05.2016, [www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/ATAÇ-Adnan-ŞAR-Sevgi-IRONİ-VE-ETİK-SÖYLEM-ÜZERİNE.pdf](http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/ATAÇ-Adnan-ŞAR-Sevgi-IRONİ-VE-ETİK-SÖYLEM-ÜZERİNE.pdf).
- Baudelaire, Charles, *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev. Ali Berktaş), İletişim Yayınları, 7.Baskı, İstanbul 2013.
- Baudrillard, Jean, *Kötülüğün Şeffaflığı- Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, (Çev. Işık Ergüden), 4. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010.
- Bauman, Zygmunt, *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, 2.baskı, İstanbul 2013.
- Berger, John, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, (Çev. Y.Salman, M.G.Sökmen), Metis Yayınları, 3.basım, İstanbul 1999.
- Best, Steven & Kellner, Douglas, *Postmodern Teori - Eleştirel Soruşturmalar*, (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011.
- Bora, Tanıl - Onaran, Burak, “Kiç (Kitsch) Kavramı Üzerinden İdeolojik Yitim”, Erişim Tarihi: 14.04.2016, <http://insaninelestirisi.blogspot.com.tr/2013/08/kickitsch-kavram-uzerinden-ideolojik.html>.
- , *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1.Cilt, YEM Yay., İstanbul 1997.
- , *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, “Muhafazakârlık”*, Cilt 5, (Editörler: Tanıl Bora, Murat Gültekingil), İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2006.
- Calinescu, M., *Modernliğin Beş Yüzü: Modernizm, Avangard Dekadanskitsch, Postmodernizm*, (Çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2010.

- Collingwood, R. G., “İyi Sanat ve Kötü Sanat”, *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (Editörler: Charles Harrison, Paul Wood) Küre Yayınları, İstanbul 2011.
- Demir, F. Gonca İlbeyi, *Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine*, Ütopya Yayınları, Ankara 2009.
- Eagleton, Terry, *Hayatın Anlamı*, (Çev. Kutlu Tunca), Ayrıntı yayınları, 2. Basım, İstanbul 2012.
- Eco, Umberto, *Çirkinliğin Tarihi*, (Çev. Anaca Uysal Ergün vd.) Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş., İstanbul Kasım 2009.
- Eraslan, Pınar, “Kitle Toplumunun Kültürel Yapısı ve Günümüzün Açıklama Biçimi olarak Magazin Söylemi”, *Marmara İletişim Dergisi*, 4, 1993. Erişim Tarihi: 19.03.2015, <http://edergi.marmara.edu.tr/maruid/article/view/5000012224>.
- Erol, İsmail Lütfü, *Türkiye’de Popüler Sanat ve Kitsch*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1999.
- Eyigör, Fevziye, *1960’dan Günümüze Sanat Yapıtına Dayanan Sanat Yapıtları*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul 2002.
- Fischer, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, (Çev. Cevat Çapan), Sözcükler Yayınları, İstanbul 2013.
- Frisby, David, *Modernlik Fragmanları –Simmel, Kracauer ve Benjamin’in Eserlerinde Modernlik Teorileri*, (Çev. Akın Terzi), Metis Yayınları, İstanbul Ekim 2012.
- Gombrich, E. H., *Sanatın Öyküsü*, (Çev.E.Erduran, Ö.Erduran), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 2007.
- Greenberg, Clement, “Avangard ve Kitsch”, *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (Editörler: Charles Harrison, Paul Wood), Küre Yayınları, İstanbul 2011.
- Gruda, Ayşen, “Türkiye’yi Bir Rönesans Bekliyor Umudundayım”, *Pul Biber Aylık Kültür Sanat Hayat Dergisi*, Sansür özel sayısı, Kasım 2015 – Sayı: 2

- Hobsbawm, Eric J., *Fransız Devrimine Bakış - İkiyüz Yıl Sonra Marseillaise'in Yankıları*, (Çev. Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, Ocak 2009.
- Jenks, Chris, “*Alt Kültür - Toplumsalın Parçalanışı*”, (Çev. Nihal Demirkol), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2007.
- Kahraman, Hasan Bülent, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekileri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995.
- Kandinsky, Wassily, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (Çev. Ahmet Sancı), Altıkkırkbeş Yayın, Kasım 2010.
- Kocadoru, Fergana, “Kültür Evreni, Kitsch ve Toplum”, 119, Erişim Tarihi: 07.05.2016, <http://kulturevreni.com/19-114.pdf>.
- Kuçuradi, Ioanna, *Max Scheler ve F. Nietzsche de Trajik: Realiteyi Yorumlama Problemi ve Üç Antigone: Sofokles'in, Jean Anouilh'un, Kemal Demirel'in*, Yankı Yayınları, İstanbul 1966.
- Kundera, Milan, *Var Olmanın Dayanılmaz Hafifliği*, (Çev. Fatih Özgüven), İletişim Yayınları, 41. Baskı, İstanbul Mart 2014.
- Lyotard, J. F., *Postmodern Durum*, (Çev. Ahmet Çiğdem), Vadi Yayınları, 2. Basım, Ankara Şubat 1997.
- Nerdrum, Odd, vd., *Kitsch Üzerine*, (Çev. A. Feyzi Korur), Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2010.
- Öztürk, İbrahim Hakkı, “Tarih Öğretiminde Anakronizm Sorunu: Sosyal Bilgiler ve Tarih Ders Kitaplarındaki Kurgusal Metinler Üzerine Bir İnceleme”, *Journal of Social Studies Education Research, Sosyal Bilgiler Eğitimi Araştırmaları Dergisi*, 2011: 2(1), Erişim Tarihi: 07.05.2016, [http://etarih.com/DERNEK/yayin/020anakronizm\\_sorunu.pdf](http://etarih.com/DERNEK/yayin/020anakronizm_sorunu.pdf).
- Petrov, Grigoriy, *Olaylar İçinde Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları*, (Çev. Hasip A. Aytuna), İnkılap ve Aka, İstanbul 1979.
- Price, Andrew, Erişim Tarihi: 02.06.2016 “About The Author”, <http://www.blenderguru.com/podcasts/podcast-steal-like-an-artist/>



Scott, Anthony Oliver, “Shame” filmi tanıtımı, The New Yorker, Erişim Tarihi: 20.05.2016, [http://www.nytimes.com/2011/12/02/movies/shame-directed-by-steve-mcqueen-review.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2011/12/02/movies/shame-directed-by-steve-mcqueen-review.html?_r=1).

Steuerwald, Karl, “Kitsch”, *Almanca-Türkçe Sözlük*, 2. Baskı, Otto Harrassowitz Verlag Yayınevi, 1974.

Türkmenoğlu, Dilek, *Cezanne'dan Mondrian'a 20.Yüzyıl Batı Resminde Yapısal Dönüşümler*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2003.

Vassaf, Gündüz, *Cehenneme Övgü- Gündelik Hayatta Totalitarizm*, 3. Baskı, İletişim Yayınları, 1997.

Wheller, D., *Art Since Mid-Century, 1945 to Present*, Thames and Hudson Ltd., London, 1991, 164 aktaran: Eyigör, Fevziye, “Resim-Heykel İlişkisi”, Erişim Tarihi: 13.05.2016, [http://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/02/resim-heykel-iliskisi-relationship\\_4.html](http://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/02/resim-heykel-iliskisi-relationship_4.html).

## EKLER

### EK 1. Kitsch Anketi <sup>96</sup>

#### Kendinizi Test Edin: Ne Kadar Kitsch'siniz?

|                                                                                                         | Evet | Hayır |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|-------|
| 1. Gerçeği yeteneğe ve tenselliğe tercih ediyord musunuz?                                               |      |       |
| 2. İronik maske ciddi ve güvenen yüzden daha mı iyidir?                                                 |      |       |
| 3. Eski ustaların tekniklerini çalmaya çalışanlardan nefret ediyord musunuz?                            |      |       |
| 4. Deniz kenarında iki aşık, anne ve çocuk gibi arketipler modası geçmiş klişeler midir?                |      |       |
| 5. Ebedi ifadeden ziyade şimdiki zamanla bir diyalog mu arzularsınız?                                   |      |       |
| 6. İnsana saygı duymaktansa onu deşifre etmeye mi uğraşıyorsunuz?                                       |      |       |
| 7. Bir başyapıt yaratmaktansa sanatsal bir süreçle uğraşmayı daha mı çekici buluyorsunuz?               |      |       |
| 8. Dekoratif ifadeyi duygusal ifadeye yeğliyor musunuz?                                                 |      |       |
| 9. İlerici idealler doğal incelemelerden daha mı önemlidir?                                             |      |       |
| 10. Çalışmanızın geniş bir kitle değil de küçük bir azınlık tarafından anlaşılmasını mı istersiniz?     |      |       |
| 11. Klasik bir figüratif ressamın alt sırada bir sanatçı olarak yaşaması gerektiğini düşünüyor musunuz? |      |       |
| 12. Kendi egonuz için değil de özgünlük kurallarının gelişmesi için mi çalışıyorsunuz?                  |      |       |
| 13. "Yetenek" kelimesi eski moda ve geçersiz midir?                                                     |      |       |
| 14. Anlaşılmaz olsa bile bir yapıtta kendi arzusu peşinde gidenleri küçümsüyor musunuz?                 |      |       |
| 15. Zanaatın özgür ifadeyi engellediğini düşünüyor musunuz?                                             |      |       |

<sup>96</sup> Odd Nerdrum, Nerdrum, vd., *Kitsch Üzerine*, (Çev. A. Feyzi Korur), Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2010.

|                                                                                                                                                                               | Evet | Hayır |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|-------|
| 16. Kamu alanındaki tartışmaların özel alandan daha önemli olduğunu düşünüyor musunuz?                                                                                        |      |       |
| 17. Daha önce defalarca yapıldığını gördüğünüz motifleri ele almaktan korkuyor musunuz?                                                                                       |      |       |
| 18. Yetenekli yalnız bir bireyle ilişkide olmaktansa popüler bir gruba dahil olmak mı istersiniz?                                                                             |      |       |
| 19. İnsanoğlunun sürekli geliştiğini ve kalbinin aynı kalmadığını mı düşünüyorsunuz?                                                                                          |      |       |
| 20. Fotoğraf gibi teknik araçların elin işinden daha büyüğü olduğunu düşünüyor musunuz?                                                                                       |      |       |
| 21. Yaşayan bir insanın eli ile gözü arasındaki ilişkinin anlamsızlaştığını ve gelecekte insan elinin değmediği bir görsellikle karşı karşıya kalacağımızı düşünüyor musunuz? |      |       |
| 22. Yaşamınızla işinizin ayrı şeyler olduğunu düşünüyor musunuz?                                                                                                              |      |       |
| 23. Modernizm tarihimizin gelişiminin son aşaması mıdır?                                                                                                                      |      |       |
| 24. Modern sanatçıların yetenekten nefret ettiklerini duymaktan tiksiniyor musunuz?                                                                                           |      |       |

### Değerlendirme:

Yukarıdakilerin hepsine “*hayır*” diye cevap verdiyseniz Broch, Calinescu, Greenberg, Kulka, Kundera ve Ortega y Gasset gibi eleştirmenlere göre gerçek bir Kitsch’siniz.

10 numaralı soruya “*hayır*” dediyseniz Kitsch olma yolunda ilerliyorsunuz.

Beş ya da daha az soruya “*hayır*” cevabı verdiyseniz hala sanatçısınız.

## ÖZGEÇMİŞ

|                         |                                                                                                                                                                                                                         |
|-------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Kişisel bilgiler</b> |                                                                                                                                                                                                                         |
| Adı Soyadı              | Fatih Süleyman SOLMAZ                                                                                                                                                                                                   |
| Doğum Yeri ve Tarihi    | Artvin, Borçka, 1989                                                                                                                                                                                                    |
| <b>Eğitim Durumu</b>    |                                                                                                                                                                                                                         |
| Lisans Öğrenimi         | Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü                                                                                                                                                              |
| Y.Lisans Öğrenimi       | Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı                                                                                                                                                     |
| Bildiği Yabancı Diller  | Orta seviyede İngilizce                                                                                                                                                                                                 |
| Sanatsal Faaliyetler    | 2014-“Eklenti” F.Eyigör Pelikoğlu Atölyesi Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi, Kültür Merkezi Sanat Galerisi, ERZURUM<br>2013-“Mezuniyet Sergisi”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, ERZURUM |
| <b>İş Deneyimi</b>      |                                                                                                                                                                                                                         |
| Stajlar                 | -                                                                                                                                                                                                                       |
| Projeler                | -                                                                                                                                                                                                                       |
| Çalıştığı Kurumlar      | -                                                                                                                                                                                                                       |
| <b>İletişim</b>         |                                                                                                                                                                                                                         |
| E-Posta Adresi          | fatih.solmaz@gmail.com                                                                                                                                                                                                  |
| Tarih                   |                                                                                                                                                                                                                         |