



**GÜNLÜK YAŞAM VE ÇAĞDAŞ
PLASTİK SANATLAR EKSENİNDE
KİTSCH
Rabia KARAGÜZEL
RESİM ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ
Eskişehir, 2023**

GÜNLÜK YAŞAM VE ÇAĞDAŞ PLASTİK SANATLAR EKSENİNDE KİTSCH

RABİA KARAGÜZEL

RESİM ANA SANAT DALI YÜKSEK LİSANS TEZİ
Danışman: Doç. Gülçin KARACA

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
ARALIK 2022

ÖZET

GÜNLÜK YAŞAM VE ÇAĞDAŞ PLASTİK SANATLAR EKSENİNDE KITSCH

Rabia KARAGÜZEL

Resim Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Aralık, 2022

Danışman: Doç. Gülçin KARACA

21. yüzyıl çağdaş sanatında birçok kavramsal ve görsel bulgularda kitsch olgulara rastlanabilmektedir. Araştırmanın amacı, bu sebeple günlük yaşamda da sıklıkla karşılaşılan kitsch öğelerin çağdaş sanata yansımalarını incelemektir. Bu doğrultuda çalışmada sanatta iyiyi hissetmenin ya da kötüyü sezebilmenin duygusu üzerinden ele alınan kitsch kavramının, çağdaş sanatın içinde var olabilecek bir yapıda olup olmadığı araştırılmıştır. Çalışmada yöntem olarak doküman analizi yöntemi kullanılmış ve aynı zamanda çağdaş müze ve sanat galerileri ziyaret edilerek, bizzat sanat çalışmalarına ulaşılmıştır. Araştırmanın sınırlılığı ise kitsch kavramının günlük yaşamla ilişkilendirilmesi olarak belirtilebilir.

Belirtilen amaca uygun olarak, çalışmanın ilk bölümünde kitschin tanımı ve tarihsel süreci ele alınmıştır. Güzellik ve çirkinin çatışkısından doğan kitschin bu doğrultuda ortaya çıkışını hazırlayan günlük yaşam ve sanat içinden etmenler üzerinde de durulmuştur.

İkinci bölümde ise günlük yaşam içerisinde sıradan olarak nitelendirilen ‘şeylerin’ plastik sanatlar aracılığı ile belli kimlik ve anlamlara bürünebildikleri üzerinde durularak, günlük yaşam ve sanat ilişkisi kapsamında genel olarak sanat tarihi içerisindeki günlük yaşamla ilişkili sanat akımları incelenmiştir. Böylelikle gündelik yaşam sorgulamaları ekseninde kitsch ve günlük yaşamın ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde, günlük yaşamla ilişkilendirilen kitschin çağdaş sanata yansımaları irdelenmiştir. Geleneksel üslupta kitschi yok sayan fakat zamanla sınırları zorlayan sanatın farklı bakış açıları çağdaş sanat aracılığı ile değerlendirilmiştir. Bu araştırmanın sonucunda kitschin çağdaş sanatı hangi alanlarda etkilediğine ve bu etkileme-evrilme sürecinde çağdaş sanatta günümüz süreci içerisinde kitsch için ne gibi izlenimler barındırdığı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Günlük yaşam, Değersizlik, Kitsch, Çağdaş Sanat.

ABSTRACT

KITSCH ON DAILY LIFE AND CONTEMPORARY PLASTIC ARTS

Rabia KARAGÜZEL

Painting

Anadolu University Fine Arts Enstitute, December, 2022

Supervisor: Assoc. Prof. Gülçin KARACA

Kitsch phenomena can be found in many conceptual and visual findings in 21st century contemporary art. For this reason, the aim of the research is to examine the reflection of kitsch elements, which are frequently encountered in daily life, on contemporary art. In this direction, it has been investigated whether the concept of kitsch, which is handled through the feeling of feeling good in art or being able to sense the bad, is in a structure that can exist in contemporary art. Document analysis method was used as a method in the study. At the same time, contemporary museums and art galleries were visited and works of art were reached personally. The limitation of the study can be stated as associating the kitsch concept with daily life.

In accordance with the stated purpose, the definition of kitsch and its historical process are emphasized in the first part of the study. The factors in daily life and art that prepared the emergence of kitsch, which was born from the conflict of beauty and ugly, were also emphasized. In the second part, the art movements related to daily life in the history of art in general were examined within the scope of the relationship between daily life and art, emphasizing that the 'things', which are described as ordinary in daily life, can take on certain identities and meanings through plastic arts. Thus, the relationship between kitsch and daily life was tried to be established on the axis of daily life inquiries. In the third chapter, the reflections of kitsch, which is associated with daily life, on contemporary art are examined. The different perspectives of art, which ignores kitsch in the traditional style but pushes the boundaries over time, have been evaluated through contemporary art. As a result of this research, it has been examined in which areas kitsch affects contemporary art and what kind of impressions kitsch has in today's process in contemporary art in this influence-evolution process.

Keywords: Daily life, Insignificance, Kitsch, Contemporary Art.

ÖNSÖZ

“Günlük Yaşam ve Çağdaş Plastik Sanatlar Ekseninde Kitsch” adlı tez çalışmasının oluşum aşamasında çalışma disiplinine ve nezaketine hayranlık beslediğim, yardım ve desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen değerli tez danışmanım Doç. Gülçin Karaca başta olmak üzere, lisans eğitimim boyunca resim sanatı alanındaki bilgilerini paylaşarak her zaman desteğiyle yanımda olan Prof. Rıdvan Çoşkun’a, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü öğretim elemanlarına, günlük yaşamın kitsch ile olan bağlantısını yakından kurabilmek adına koleksiyonundan paylaşımlar yapmaktan çekinmeyen, gösteren, anlatan koleksiyoner sevgili Memik Filiker’e, maddi ve manevi her daim yanımda olan aileme teşekkürü borç bilirim.

Rabia KARAGÜZEL

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Rabia KARAGÜZEL

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
1. KİTSCH OLGUSU.....	4
1.1. Kitsch ve Kitschin Ortaya Çıkışı.....	4
1.2. Günlük Yaşam ve Kitsch İlişkisi.....	8
1.3. Sıradan ve Rastlantısal Olanın Sanatla İlişkisi.....	16
İKİNCİ BÖLÜM	
2. GÜNLÜK YAŞAM VE SANATIN BİRLEŞİMİ EKSENİNDE KİTSCH YAKLAŞIMLAR.....	22
2.1. Günlük Yaşamdan Yola Çıkan Sanat Akımları Ekseninde Kitsch.....	22
2.2.1. Janr Resimleri (Günlük Yaşam Resimleri).....	23
2.2.2. Barok.....	33
2.2.3. Rokoko.....	40
2.2.4. Romantizm.....	43
2.2.5. Realizm.....	46
2.2.6. Dadaizm.....	50
2.2.7. Popart.....	56
2.2.7.1. Türkiye’de Pop Sanat ve Kitschleşme.....	66
2.2. Toplumda Sanat Olarak Kabul Edilen Kitsch Bulgular.....	73
2.2.1. Bitpazarı.....	79

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ÇAĞDAŞ SANAT VE KITSCH.....	87
3.1. Çağdaş Sanat.....	87
3.2. Çağdaş Sanatta Günlük Yaşam.....	94
3.3. Çağdaş Sanatta Günlük Yaşam ve Kitsch Olgusu.....	109
SONUÇ.....	128
KAYNAKÇA.....	131
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

	Sayfa
Görsel 1.1. Nokia-Logo.....	9
Görsel 1.2. Michelangelo (1511) “Adem’in Yaratılışı” fresk, “280x570 cm” Sistapen Şateli, Vatikan.....	9
Görsel 1.3. Şenay Almalı Fidan (2021) “Maket Ev” enstelasyon.....	12
Görsel 1.4 Rabia Karagüzel (2021) “Bakire” dokuma “30x30 cm”.....	14
Görsel 1.5 Isparta İki Gül Heykeli, Isparta.....	15
Görsel 1.6 Denizli Horoz heykeli önünde poz.....	16
Görsel 1.7 The Last Resort'tan New Brighton, 1983-85.....	19
Görsel 1.8 Beverly Buchanan (1989) “Bayan Lovie’nin Kulübesi” köpük üzerine akrilik “47x27x31 cm”.....	20
Görsel 1.9 Beverly Buchanan (?) “Haiti Bakanlıkları” köpük üzerine akrilik “9.75x6.25x8.5 inç”.....	20
Görsel 2.1 Ahmet Altın (2022) “İstanbul” tuval üzerine yağlı boya “70x100 cm” Eskişehir Vega Outlet-Alkan Sanatsal Çerçeve..	23
Görsel 2.2 Vermeer (1662) “Woman With A Water Jug”.....	26
Görsel 2.3 Jan Steen, (1663) “Beware of Luxury” Kunsthistorisches Museum, Wien.....	27
Görsel 2.4 Pieter Bruegel (1556) “Köylü Dansı” ahşap üzerine yağlı boya “124 cm × 164 cm” Viyana, Sanat Tarihi Müzesi...	28
Görsel 2.5 Yaşlı Pieter Bruegel (1562) “Ölümün Zaferi” panel üzerine Yağlı boya “117x162 cm” Prado Müzesi, Madrid.....	29

Görsel 2.6	Jan Steen (1664) “Doğumu Kutlamak” tuval üzerine yağlı boya “89x109 cm” Wallace koleksiyonu, Londra.....	31
Görsel 2.7	Sir Nathaniel Bacon (1620-5) “Sebze ve Meyvelerle Aşçı Natürmortu” tuval üzerine yağlıboya, “151 x 247,5 cm” Tate Galeri, Londra.....	31
Görsel 2.8	Faruk Cimok (?) “Beyoğlu” tuval üzerine yağlı boya “100x80 cm”.....	32
Görsel 2.9	Annibale Caracci (1580) “Otoportre” tuval üzerine yağlı boya “45x35 cm”.....	34
Görsel 2.10	Bruno Amadio (?) Ağlayan Çocuk”.....	34
Görsel 2.11	Caravaggio (1600-1601) “Emmaus’ta Yemek” tuval üzerine yağlı boya (141 × 196.2 cm) Ulusal Galeri, Londra.....	37
Görsel 2.12	Peter Paul Rubens (1612 dolaylarında) “The Entombment, The J. Paul Getty” tuval üzerine yağlı boya 131,1 cm x130,2 cm..	38
Görsel 2.13	Rembrandt (1636) “Samson’un Kör Edilmesi” tuval üzerine yağlı boya (206x276 cm) Städel Museum, Frankfurt, Almanya.	39
Görsel 2.14	Sir Anthony Van Dyck (1632) “Samson ve Delilah” tuval üzerine yağlı boya (148 x 257 cm) Kunsthistorisches Museum, Viyana.....	40
Görsel 2.15	François Boucher (1745) “Avdan Dönen Diana” tuval üzerine yağlı boya (37x 52 cm) Musee Cognacq-Jay, Paris.....	41
Görsel 2.16	François Boucher (1747-50) “Erkek Çoban Kadın Çobana Flüt Çalarken” tuval üzerine yağlıboya, 94x142 cm, Wallece koleksiyonu, Londra, Birleşik Krallık Farthing.....	42
Görsel 2.17	Gustav Lundberg (1734) “François Boucher”.....	43
Görsel 2.18	William Blake (1757-1827) “Oberon, Titania and Puck With Fairies Dancing” (47,5x 67,5 cm.).....	44
Görsel 2.19	Caspar David Friedrich (1809-10) “Monk By The Sea” tuval	

	Üzerine yağlı boya (110x171.5 cm) Almanya.....	45
Görsel 2.20	Gustave Courbet (1854) “Buğday Elekleri” tuval üzerine yağlı boya (131 cm × 167 cm) Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes.....	48
Görsel 2.21	Thomas Eakins (1875) “Philadelphia'daki Thomas Jefferson Üniversitesi Jefferson Tıp Koleji'nde, The Gross Clinic” tuval üzerine yağlı boya (240 cm × 280 cm) Philadelphia Museum of Art.	48
Görsel 2.22	Marcel Duchamp (1917) “Fountain”.....	51
Görsel 2.23	Marcel Duchamp (1919) “L.H.O.O.Q, Mona Lisa With Moustache”.....	53
Görsel 2.24	Hannah Hoeh (1919) “Mutfak Bıçağı DADA ile kesilmiş Weimar Cumhuriyetinin Bira göbeği” (90x144 cm) Politik Kaos Fotomontaj, kolaj Nasyonel Galeri, Berlin.....	55
Görsel 2.25	Pevonia vücut kremi reklamı.....	60
Görsel 2.26	Andy Warhol (1962) “Campbell’s Soup Cans (Campbell’in Çorba Konserveleri”.....	61
Görsel 2.27	Andy Warhol (1964) “Turkuaz Marilyn”.....	62
Görsel 2.28	Andy Warhol “Marilyn Monroe”	64
Görsel 2.29	Claes Oldenburg ve Coosje Van Bruggen (2001) “Düşen Koni” Almanya.....	66
Görsel 2.30	Gülsün Karamustafa (1981) “Yarabbi Sen Bilirsin”.....	69
Görsel 2.31	Gülsün Karamustafa (1981) “Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var”.....	70
Görsel 2.32	Altan Gürman (1965) “Musluk” tuval üzerine akrilik (145x90 cm) Paris.....	71

Görsel 2.33	Nur Koçak (1978- 1987- 1988) “Ruj Mihrabı” Nesrin Esirtgen Koleksiyonu, OMM.....	72
Görsel 2.34	Diyarbakır'da karpuz heykeli.	74
Görsel 2.35	Balıkçı Heykeli, Porsuk-Adalar, Eskişehir.....	75
Görsel 2.36	İzmir Foça’da Telefon Kulüpleri.....	76
Görsel 2.37	Mehmet Ateşli (2022) Kahveci Saadettin, Eskişehir.....	77
Görsel 2.38	Eskişehir Esnaf Sarayı (2020) Örülmüş Meyve, Süs.....	78
Görsel 2.39	Rabia Karagüzel (2021) Yalova Bit Pazarı.....	81
Görsel 2.40	Mehmet Zeki Osgargil (1980-1990) Yeme içme ve tabela koleksiyonu. Osgar Müzayede ve Mezat, Balıkesir.....	82
Görsel 2.41	Mehmet Zeki Osgargil (1980-1990) Yeme içme ve tabela koleksiyonu. Osgar Müzayede ve Mezat, Balıkesir.....	82
Görsel 2.42	Kocaeli Başışkale Kullar Bit Pazarı (2022).....	84
Görsel 2.43	Radar Plastik “Ayı Oynatıcısı” (1970) İstanbul Göztepe Oyuncak Müzesi, Türkiye.....	85
Görsel 2.44	Rıdvan Coşkun (2014) “Geçmiştenliler” Bitpazarı Eskişehir.	86
Görsel 3.1	Ken Kelleher “İnfüzyon” Dijital Tasarım.....	91
Görsel 3.2	Cengiz Çekil (2013) Temizlik bezi ile enstalasyon görünümü, Rampa, İstanbul, Fotoğraf: Nathalie Barki. SALT Araştırma, Cengiz Çekil Arşivi.....	92
Görsel 3.3	Cengiz Çekil (2013) “Temizlik Bezi” karışık teknik (81 x 60 cm) SALT Araştırma, Detay, Cengiz Çekil Arşivi..	92
Görsel 3.4	Marcel Duchamp (1913) Bisiklet Tekerı.....	96
Görsel 3.5	Pablo Picasso (1942) Boğa Başı.....	97

Görsel 3.6	Mona Hatoum (1993-1999) “Kefiye” Pamuklu kumaş üzerine insan saçı (120x120 cm) Centre Pompidou, Paris, Fransas.....	98
Görsel 3.7	Daniel Firman (2003) “Color Safe” Plaster, clothes, various objects (280 x 220 x 180 cm) Private collection....	99
Görsel 3.8	Zittel (2000-2003) Yerleştirme.....	101
Görsel 3.9	Halil Altındere (1998) “Ya Sev Ya Terk Et / Sev ya da Bırak” Boyutlar Değişken.....	102
Görsel 3.10	Halil Altındere (2011-2021) “Teneke Polis Arabası” Maziye Bakma Mevzu Derin sergisinden, yerleştirme, Eskişehir, OMM.....	104
Görsel 3.11	Christo and Jeanne-Claude (1971-9) “Wrapped Reichstag” Berlin, Photo: Wolfgang Volz, 1995 Christo.....	105
Görsel 3.12	Christo-Jeanne Claude (1965) “Paketlenmiş Look Serisi” Siyah ahşap üzerine monte edilmiş dergi, plastik folyo, ip. (16/100, 54x46x4 cm).....	105
Görsel 3.13	Şakir Gökçebağ (2008) “Taze Fasulye” fotoğraf çalışması (55x70 cm).....	107
Görsel 3.14	2010’da Tate Modern’de sergilenen yüz milyon el boyaması seramik ay çekirdeği.....	108
Görsel 3.15	Detay- Seramik Ay çekirdekleri.....	108
Görsel 3.16	Işıl Eğrikavuk (2015) “Hareket Vakti Fotoğrafı”.....	113
Görsel 3.17	Nike- amblemi.....	114
Görsel 3.18	Şakir Gökçebağ “Mike”.....	114
Görsel 3.19	Michelangelo “Adem’in Yaratılışı, Sistapen Şateli” Vatikan.....	115

Görsel 3.20	Richard Kriesche.....	115
Görsel 3.21	Ali Elmacı (2022) “Beni Gölğemden Tanı” tuval üzerine yağlı boya (160x 180 cm)	117
Görsel 3.22	Kezban Arca Batıbeki (2005) “Kafes Projeleri 2- Kitsch Oda Projesi, nereye Kadar?” yerleştirme, Elgiz Koleksiyonu, OMM.....	118
Görsel 3.23	Kezban Arca Batıbeki (2005) “Kafes Projeleri 2- Kitsch Oda Projesi, nereye Kadar?” yerleştirme, Elgiz Koleksiyonu, OMM.....	118
Görsel 3.24	Feryada Gücüm Yok (1981) “Müşde Ar-Orhan Gencebay Film Afışı”	120
Görsel 3.25	Hasan Özgür Top (2012) “Feryada Gücüm Yok-Biz Birbirimizi Biliriz Serisinden” (73x100 cm) OMM.....	120
Görsel 3.26	Nilbar Güreş (2014) “Sınırsız Sözler-Sanatın Arkası-Gül Sapatço”	121
Görsel 3.27	Dinçer İşgel.....	122
Görsel 3.28	Dinçer İşgel.....	123
Görsel 3.29	Dinçer İşgel.....	123
Görsel 3.30	Jeff Koons “Balon köpek” şeffaf renkli kaplamalı ayna cilalı paslanmaz çelik (307.3 x 363.2 x 114,3 cm).....	124
Görsel 3.31	Jeff Koons “Havada Asılı İstakoz”.....	124
Görsel 3.32	Jeff Koons (1992) “Yavru Köpek” paslanmaz çelik, toprak, jeotekstil kumaş, dahili sulama sistemi ve hakiki çiçekler, Almanya.	125
Görsel 3.33	The End, Trafalgar Meydanı.....	127

GİRİŞ

Bu çalışmanın problem durumu sanatçıların kitschi bir sanat dili olarak kullanıp kullanmadıklarını araştırmaktır. Bu doğrultuda çalışmanın amacı; genelde gündelik yaşamdan yola çıkan sanat eserlerini araştırmak ve gündelik yaşamın sanata olan etkilerini sorgulamak olduğu kadar, özelde günlük yaşamın ve gündelik yaşamda da sıklıkla karşılaşılan kitschin güncel sanattaki yerini sorgulamaktır. Günlük yaşamda karşılaşılan imgelerin hangilerinin kitsch olduğu ya da kimlerin kitschi bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kullanıp kullanmadığı soruları üzerinden gidilerek, gündelik yaşamdan gözlemler yapılmış ve sanat eserleri taranarak incelenmiştir.

Pek çok çalışmada ele alınan kitsch olgusu, bu çalışmada günlük yaşamdaki kitsch olguların çağdaş sanata yansıması üzerinden sorgulandığı için bu durum çalışmanın sınırlılığı olarak belirtilebilir. Çalışmada yöntem olarak döküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca kitschin güncel sanattaki yerini araştırmak için güncel sergiler şahsen ziyaret edilerek gözlemlenmiş, ortamdaki fotoğraflar çekilmiş, sergi kataloglarına ulaşılmış ve tezde bu veriler kullanılmıştır.

Bu çalışmada gündelik yaşam ve kitschin birlikteliğinin sorgulanmasının sebebi, yaşam içerisinde kitsch olgularla karşılaşılması, kitschin çağdaş sanatta da yerini koruduğu gözlemi, aynı zamanda kitschin sanat ve sıradanlık arasındaki ayrımını bireye sunma isteği olarak belirtilebilir. Dünya üzerinde tarihsel, sanatsal ve de günlük açılardan incelendiğinde kitschin geçmişten bu yana kabul edilebilir derecede kaçınılmaz bir varlığa sahip olduğu söz konusudur.

İncelenilen örneklerde ise rastlanan bazı öğelerin belli başlı kitsch özelliklere sahip olduğu gözlemlenmiştir. Bunlar; parlak renkler, süslemeci tavırlar, duyguya hitap eden imgelerin kullanımıyla şekillenen taklit, abartı ve arabesk öğeler (alt kültürün yaşadığı üst kültürün ise alışkın olmadığı fakat bildiği kültürel öğeler) olarak sıralanabilir. Bu özelliklerin gözlemlenebildiği, kitsch olarak nitelendirilebilen imgelerin ise zamanla artık güzel veya çirkin olarak tanımlanmasına gerek duyulmadan herkese hitap eden, popülerleşerek, toplumu ikna çabalarıyla içine çektiği kabul edilebilir (İlkyaz, 2015, s. 3; Sena, 1971, s. 237).

Burada dikkat edilmesi gereken, sanatın zaman zaman kitschi bir araç olarak kullandığı fakat günlük yaşamdaki bazı öğelerin ise sanatın uğraşlarından bağımsız, doğrudan kitsch

olarak nitelenebildiğidir. Kitsch öğelerin temelini ise günlük yaşamın sıradanlığı üzerinden kurduğu da farkedilebilir. Özellikle günlük yaşamı ele alan, sıradan hayatın içerisinde izlenimler barındıran, belli anların işlenip, değiştirilerek tekrar sanata dönüştürüldüğü janr resimlerinde bunu görmek mümkündür. Sanatın yaşamla ve eğitimle entegre olamadığı toplumlar gözlemlendiği zaman da, estetik beğeni, sanat vb. belli kavramlar arasındaki ayrımların doğru yapılandırılmadığına şahit olunabilir. Bu tür toplumlardaki estetik zevk durumunun alt seviyelere inmesinden kaynaklı üstün beğeni ve aşırı pozitif sonuçlar görmek zordur.

Çağdaş sanatta gözlemlenebilen kitsch kavramının farklı coğrafya, kültür, yaşam tarzı, vb. durumların ya da tamamen arzuların içinde yeni bir oluşumun temelini sanat tarihi içindeki yolculuğun sonucu olduğu kabul edilebilir. Çünkü sanat tarihinin başından bu yana karşılaşılan koşullar, sanatı bir değişim ve dönüşüm sürecine sokarak farklı anlam ve görüntülere bürümüştür. Bu süreçlerde kitsch mutlaka bir zevke hitap eden düzeyi, sanatın koşullara bağlı şekillenmesinde bir pay sahibi olduğunu da gösterir. Bitmek tükenmek bilmeyen ve belirli yargılamalarla kestirilip atılamayan kitsch kavramının anlamı günlük yaşam, kültür, estetik gibi kavramlarla hissedilir olsa bile, günümüz sürecinde aslının bilinmezliğe dayalı olması ile onun araştırmaya değer bir kavram olduğu sonucuna varılabilir. Çünkü kitsch özellikler sayesinde büyük bir hevesle gelişigüzel meydana getirilebilen yapılar, estetiğe faydası olduğu düşünülen ama aslında pek de olmayan can sıkıcı heykeller, süslü vitrinlerin hediyeelik eşya satan bölümleri, başarısız, ilgi toplayamayan reklamlar vb. kitsch özellikler olarak kabul edilebilen temeller üzerine kurulmuşlardır. Özellikle Sanayi Devrimi sonrası endüstrileşmeyle birlikte yaşamımıza giren bir kavram olan kitsch yapıların yaşantımızda ve sanat alanında yer bulduğu bir gerçektir. Üzerimize büyük bir inatla gelen kendimizi kaçıramadığımız bir düzen içerisindeki durum genel olarak toplumun estetik ve kitsch arasındaki inatlaşmasını da yansıtmaktadır (Mamur, 2012, s. 72). Kitsch, sanat ve sıradan olanla arasındaki bağı yakalayabilmek için; günlük yaşamın içindeki kitsch yansımaları ve çağdaş sanat alanı içerisinde üretilmiş eserleri incelemekte fayda vardır. Araştırmanın sonucunda kitsch kötü olmak yerine kötü gibi duran şeylerin bütünü olduğu vurgulanmıştır. Bunun sebebi kitsch benimsediği maske altında belirli plastik bir üslup ve anlam yatmakta olduğu düşüncesidir. Şahin de kendi içinde plastik bir üslup taşıyan kitsch kavramının yaşamın bir parçası olduğunu belirtir. Aynı zamanda,

dışarıda, günlük yaşamın karşısında tüketim kültürü sayesinde hızla artmakta ve popüler kültür açısından beslenmekte olan kitschin özellikleri arasında herhangi bir sanat nesnesi ya da aracı olmanın sorumluluğu barınmaz. Anca kitsch görüntü, form gibi birçok içeriklerle çevrili olduğumuz günlük yaşamda çağdaş sanatın özellikle kavramsal alanında çalışma üreten sanatçılar için sıradanlık ve kitsch ise sanata karşı çekim gücüne sahip bir malzeme deposudur denilebilir. Böylesi karşıtlıklar ve melez yapılar içinde kabul edilebilir ki, gerek sanatta gerekse hayatın her alanında kitsch öğeler karşı konulamaz derecede bulunmaktadır ve bulunmaya da devam etmektedir (Şahin, 2016, s. 5).

Bu tezde zamanın ve hayatın içinde kendisine daima yer edinmiş kitsch özelliklerin sanat akımlarında nasıl bir varlık oluşturduğuna değinilerek sanat literatürüne ve sonrasında çağdaş sanata dahil olmasına yönelik bir süreç araştırması yapılmıştır. Bu kapsamda okuyucuya kitschin günlük yaşamdan yola çıkarak sanat dünyasındaki değişen algılar ve farklı disiplinlerle birlikte sürekli göze çarpmakta olan bir olgu olduğu aktarılmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.KİTSCH OLGUSU

1.1. Kitsch ve Kitschin Ortaya Çıkışı

Kitsch kavramının ortaya çıkış süreci farklı kaynak incelemeleri ile ele alındığında net olarak bilinmese de geçmişinin geniş bir tarihi sürece ve derinliğe dayalı olduğu gözlemlenmektedir. Birçok alanda farklı anlam ve telafuzlarla yer edinmiş kitsch genel olarak sanatsal değeri olmayana verildiği düşünülen bir kavram olarak bilinir. Clement Greenberg Avangard ve Kitsch isimli makalesinde kitschin Batı Avrupa ve Amerika kitlelerini kentleştiren ve yaygın okuryazarlık denen şeyi ortaya koyan sanayi devriminin bir ürünü olduğunu belirterek kitschi şu şekilde tanımlar:

“...sanayileşmiş Batıda yeni, ikinci bir kültürel fenomen belirdi: Almanların enfes bir şekilde Kitsch adını verdikleri o şey: popüler, renkli baskılarıyla birlikte ticari sanat ve edebiyat, dergi kapakları, çizimler, reklamlar, kuşe ve ucuz romanlar, Tin Pan Alley müziği, tap dansı, Hollywood filmleri, vb. (Greenberg, derleme, 2016, s. 581).”

Greenberg’in de belirttiği gibi, sanayi devrimi ve sonrasında ortaya çıkan kapitalist kültür ve zamanla zenginleşen orta sınıfın etkisiyle oluşan sanat piyasasının kitschi güçlendirdiği kabul edilebilir. Tüketim kültürü ile beraber sanat eserlerinin eğlence öğeleriyle yakınlaştırılmasında ise bu durumun gücü söz konusudur. Bu duruma yönelik sanatçılar oluşan isteği doldurmak adına piyasaya bağlı çalışmış ve böylelikle duygunun önemsendiği, klişeleşmiş olarak kabul edilebilen çalışmaların arttığı gözlemlenebilmiştir (Aslışen, 2006, s. 2-3).

Yılmaz (2017) ise kitschi duygusallığı abartan bir ritüel olarak tanımlayarak devam eder; kitschte çok fazla duygusallık var gibi görünse bile aslında duygu olmadığını vurgular. Kitsch aslında sadelik karşıtıdır ve bir taklit ürünüdür. Hakkında pek fazla bilgi olmadan ve genellikle üzerine düşünülmeden benimsenendir. Beraber olması düşünülemeyen imgelerin bir araya getirilmesi ile oluşan anlamsızlık oluşumudur. Bu özellikler görüldüğü gibi, sanatın derinliğinden uzaktır ve alıcıyı yormayan bir yapıya sahiptir (Yılmaz, 2011).

Yukarıdaki tanım da belirtildiği üzere kitsch aşağılayıcı bir kavramdır. İçerisinde huzursuzluk yatar. Kısa yoldan aktarmak gerekirse kitsch izleyiciyi iticilikle tahrip etme ustalığına sahiptir çoğu zaman. Kitsch kelimesi genellikle basit, rüküş ve çoklu halde üretilmiş süslü püslü, anlamsız imgeleri tarif etmek için kullanılır (Nerdrum, 2015, s. 14).

Sosyal bir alt yapıya ve hızlıca yayılabilecek etkiye sahip bir kavram olan kitsch, zamansal süreç karşısında kültürel, ticari, iktisadi, vb. türdeki kaygılara bürünerek özellikle sanat gibi değişime müsait kavramlardan etkilenmiştir. İçinde bulunduğu etkilene süreçleri kapsamında kitsch'in sanat alanına dair çeşitli birçok görüş ayrımlarına yol açıcı bir varlığa sahip olduğu anlaşılır (Güven, 2016, s. 498). Kitsch modern çağda gerçek sanat eserlerinin acınacak duruma düşmesi düşüncesi ile doğrudan açıklanabilir. Başta moda gibi toplumu etkilemeye açık birtakım kültürlerden ortaya çıksa bile izleyicinin gözünü üzerinden ayırmamayı başarmıştır. Gittikçe sanayileşmiş bir ekonominin parçası olan kitsch özellik bakımından ancak genel beğenin gönlünü alabilen, kimlerin zevkine hitap ettiği belirtilmekte zorlanılan, ticaret kaygısını ve popülerite kurbanlığını ifade edebilmektedir (Demir, 2009, s. 14-15).

Kitsch kavramı birçok çevrede dağılım gösterse bile en çok resim, seramik gibi sanat alanlarında bulunur. Böyle olmasının sebebi kitsch'in kopyalama ve seri üretime açık olmasından kaynaklıdır. Hızlıca çoğaltılabilir oluşu, ticarileşme iç güdüsü ve artış izlenimini destekleyen gittikçe modernleşen çağda özellikle baskı ve fotoğraflama tekniklerinin yaygınlığıdır. Baskı ve fotoğraf makinalarındaki yaygınlık gerçeği özünden koparıp, tüketici ruhu beslemekle birlikte kitsch'in ve doyumsuz halk zevkinin istediğini ortaya sunmuştur (Berk, 2018a: s. 349).

Sanayi Devrimi'nin beraberinde gelen negatif durumlara karşıt olarak beliren ve klasik yöntemlerin tersinde iz süren Romantizm akımı, kitsch kavramının doğuşunda etkilidir denilebilir (Berk, 2018). Kitsch'in ve Romantizm sanat akımının ilk bakışta ilişkili olduğu düşünülmese de incelendiği zaman ikisi arasında benzer birtakım özellikler bulunduğu gözlemlenebilir. Bir süre Realizm'e doğru yön bulan sanat anlayışında çoğunlukla sıradan ve hayatın içinden, gerçekçi konular işlenmiştir. Bunun tam tersini isteyen burjuva sistemi ise sanatta, gerçekte olandan daha abartılmış olanını ve en yücesini, tıpkı Rönesans sanat geleneğinde ve Klasisizm'de olduğu gibi betimleyerek işlemeyi seçmiştir. Zamanla bunlara bağlı olarak resmin gerçekçi duran yönü idealize edilip sahte ve hayal dünyasına hitap eden kompozisyonlar kurgulanmıştır. Ortaya çıkan yeni durum halk ve sanatçı arasında uzaklık olmasına sebep olmuş ve bu durum kitsch'in ortaya çıkış sürecini hızlandırmıştır (Berk, 2018a: s. 349).

Kulka'ya (2012: s. 43'den aktaran Berk, 2017, s. 3192) göre kitschin bazı kuralları bulunmaktadır; örneğin abartma. Örnek olarak bir çocuk imgesinde, çocuğun göz yaşlarının büyük olarak resmedilmesi ya da bir kadının dudaklarının normal boyutundan büyük olması gibi. Tekrardan Kulka'nın bir diğer ifadelerine göre ise kitschin yapısal özelliklerinden olan fazla duygusallık onun izleyici ile kolayca yakınlaşabilmesini saylayabilmektedir. Duygusallık ve belirginlik kitschin dolambaçlı yollara başvurmada kendini karşı tarafa rahatlıkla gösterebiliyor olması durumudur. Bu durum sanatçının şekli ne olursa olsun çok bilindik bir tasarımı bağımsız bir başka şekilde ortaya koyduğunda ona izleyicinin asıl gerçeği şeklinde yaklaşması olarak açıklanabilir. Bu bilgiyle beraber kitschin ellediği asıl gerçeklik, onun kendi gerçekliğini vakit kaybetmeden Romantizm ile gün yüzüne çıkarma isteği olarak belirtilebilir. Halk ise en az bu iki kavram kadar duygucudur. Bu da bizlere Romantizm ve kitschi neden bu kadar bağrılarına bastığının nedenini sunar (Berk, 2018a: s. 352).

“Avrupa'nın farklı şehirlerinde farklı kategorilerde ortaya çıkan romantizm akımı, toplumlarda yaşanan devrimlere, demokratik hakların kazanılmasına ve makineleşmeye gösterilen tepkiye paralel olarak tezahür ederken, *kitsch* romantizmin aksine sanayileşen şehirlerde hızla yayılan, giderek daha fazla tüketilen bir olgudur. Bütün karşıtlıklarına rağmen *kitsch* ile romantizm arasında birçok üslupsal benzerliğin de bulunması, iki kavram arasındaki ilişkinin temeli hakkında merak uyandırmaktadır (Berk, 2018a: s. 349).”

Romantizm ve kitschin estetik anlam yönünden de ilişkili olduğu kabul edilebilir. Bu konuda fikirlerini belirten Herman Brosch, kitschin modern yükselişini estetik ideal kavramına Romantizm tarafından geliştirilen değişikliğe bağlamıştır. Brosch'a göre (Aktaran Aslışen):

“Romantizmden önce estetik idealin herhangi olası bir sanat eserinden aşkın olarak dikkate alınmıştır: Güzellik mutlak, pratik olarak hiçbir zaman ulaşılmaz bir değer modeli kriteri olarak görülmüştür. Fakat romantik çağ boyunca estetik ideali, estetik aşkınlığının tüm izlerini kaybetmiş ve özel sonlu sanat eserlerinin var oluşu olarak algılanır olmuştur (Aslışen, 2006, s. 3-4).”

İçerisinde zevkin göreceli olmasına karşın kesinliğe dair ifadelerin tamamen yer almadığı kitsch kavramı estetiğin de bir süre kusursuzluklar üzerine kurulu dünyasındaki en ilginç ve karşıtlıklar barındıran parçasıdır. Her bir bireyde farklı algı ve değer yaklaşımına sahip olan kitsch kavramının yapısı bir önyargı sistemine sahip olarak farklı kalıplarla değerlendirilse de içeriği tekrar belirtilmelidir ki; bilinmezliğe dayalıdır. Bu sonuçla

hissettirdiği öznele ait değişebilen duygu durumları ve ifadeler onu özellikle sanat tarihinde izleyici karşısında uzun bir anlam arayışına çıkarmıştır. İçeriğinde duygucu bir üslubu ele alıp benimseyen Romantizm, kitsch ile olan yakınlığını yine duygular üzerinden besler. Aralarındaki ortak noktaların temeli; görüntülerin sunduğu histir. Bu sürecin kitschin oluşumuna yarar sağlayarak varoluşunu desteklediği kabul edilebilir. Büyük bir hızla yayılma eylemi gerçekleştiren kitsch ticari yöntemlerle de toplumun beğenisini kolaylıkla kendisine çekmiştir. Bu ilgiyle beraber sanat eserlerin alaycı, samimiyet karşıtı ve eğlence amaçlı öğelerle bağlantı kurması için kitschin varlığını sürdürmekte katkı sağlamıştır.

“Örnekleri bunlarla sınırlı olmayan kitsch için, kitlenin zevkine işaret eden her şeydir, diyebiliriz. Hatta örnekleri biraz genişletecek olursak; oryantalist resmin bizzat kendisi, kadim heykeltıraşların eserlerini kopya eden biblolar, hayranlık kazanmış ünlü tabloların baskılarını taşıyan tekstil ürünleri, meşhur siyasi liderlerin imzalarını veya portrelerini taşıyan aksesuarlar, Op-Art örneklerini taklit eden Şaşı Bak Şaşı bulmacaları, Bizans ikonalarını taklit eden resimler veya heykelcikler, bazı Yeşilçam ve Hollywood filmi klişeleri, Arabesk müzik, eski İstanbul evi biçiminde boyanmış ve şekillendirilmiş elektrik trafoları, kartpostallar ve hatta dedelerimizin hacdan getirdikleri camii biçimli saat bile kitschtir (Yıldız, 2020).”

Sanat ve sıradanlık arasındaki ayrım hakkında eğitimi olmayan bireyler için kitsch değerli ve yücedir. Çünkü toplum kitschi içinde barındırdığı taklit yöntemlerinin çabalarıyla sanatla eşdeğer ve bir bütün sanır. Abraham Moles’in de belirttiği gibi, neredeyse büsbütün gerçekçi bir sahtelik barındırır. İzleyiciyi kendisinin sanat olduğuna öylesine kaptırır ki aslına dair farkedilmesi güç bir alan açar kendisine. İzleyici onu asıl sanatın benliğinden ayırmakta zorluk çeker ama beğeni ne olursa olsun üzerindedir. Çünkü kitschi tüketen ve alımlayan izleyici için tek gerçek ne estetik algı ne de altyapısı, direkt olarak kitschin o an ifade ettiği şeydir (Yıldız, 2020).

Üretilen her şeyde güzellik üzerine üstünlük kurulması istenildiği süreçlerde beğenilmek elde edilebilecek en büyük başarılardan biridir kitsch için. Güzel olanın doğru diye ilan edildiği toplumlarda mükemmellik üzerine hakimiyet kurmak amacıyla sürekli çoğaltma ve sonsuz kılma isteği taklitleri artırır. Taklitlerle düzen oluşturulmuş eserlerde hep kendinden öncekinin yenilmiş yutulmuş parçaları olduğu için özgünlük rastlanılır bir durum değildir.

Greenberg de (derleme, 2016, s. 581) kitschin sahteliğine şu şekilde vurgu yapar:

“Ham malzemesi olarak gerçek kültürün alçaltılmış ve akademikleşmiş simülakrını kullanan kitsch, bu duyarsızlığı selamlar ve besler. Onun kârının kaynağı budur. Kitsch mekaniktir ve formüllerle harekete geçer. Kitsch bir başkasının yerini alan ikame deneyimler ve sahte duyumlar demektir. Kitsch üsluba göre değişir, ama hep aynı kalır. Kitsch günümüz yaşamında aldatıcı olan her şeyin simgesidir.”

Scruton (2015) de kitschin sıradan ve kolay elde edilir oluşunu şu şekilde belirtir: “Amacı, aslında hiçbir şey hissetmediği halde tüketiciyi derin ve yoğun bir şey hissettiğine inandırmaktır.” Bu durum aynı zamanda, postmodern toplumun görüntüleri ve medyanın ikna yöntemleriyle de ilişkilidir. İzleyicinin/alıcının görüntüyü fazla düşünmeden dikkat çekici bir halde olduğunu varsayarak hızlıca kendine çekmesi söz konusudur.

1.2. Günlük Yaşam ve Kitsch İlişkisi

Tasarımcıların, sanatçıların, endüstriyel yaşamdan sonra oluşan imge üreticilerinin kitsch imgelerin yaşam içerisinde sürekli olarak göstermekten çekinmediği, gururla sunduğu alışılmaz yapısını kullanarak, toplumun beğenisine göre çalıştıkları kabul edilebilir. Böylelikle inat ve samimiyetle toplum içine sızarak, kültürel bunalımların, üstünlük-güzellik gibi ayrıştırıcı-yıkıcı baskıların üstesinden gelmeye çalışırlar. Benimsenen bu özverili yöntem izlerinin, günümüzde de aynı kararlılıkla sürdüğü gözlemlenebilir. Belirtilmelidir ki günlük yaşam içerisinde kitschin örnekleriyle pek çok yerde rastlaşmak oldukça mümkündür. Bulunduğu alanda hemen her an belirginleşen kitschin görsel yönü kavramsal yönüne oranla daha ağır basar. Çünkü kitsch karşıdaki izleyici için bir düşünce ve ifade hissettirip anlam arayışına sokmayarak, hissedilen olmaktan ziyade öncelikle gözle görünendir. Yapısındaki sesli görsel ifade de bunu destekler niteliktedir.

Thomas Kulka kitsche ve günlük yaşamdaki varlığına yönelik temaları şu şekilde açıklamıştır:

“Kedi ve köpek yavruları, gözü yaşlı çocuklar, kucağında bebeği ile anneler, şehvetli dudakları ve baygın bakışları olan uzun bacaklı kadınlar, arkasında güneşin battığı palmyeli sahiller, dağ manzaralı İsveç köyleri, ormanda gezinen geyik, dolunaya karşı oturmuş sevgililer, fırtınalı bir denizin kıyısında koşan atlar, neşeli dilenciler, mutsuz palyaçolar, sonsuzluğa doğru bakan yaşlı, hüznü ve sadık köpek (Yıldız, 2020).”

Günlük yaşamda kullanılan nesnelerde ve günlük yaşamın içindeki imajlarda kitsche rastlamak mümkündür. Bir örnekle açıklamak gerekirse; Adem’in Yaratılışı isimli eserden

esinlenerek tasarlanan Nokia amblemi, sanatın temsili olabilmeyi ele aldığı eser aracılığı ile yakalamaya çalıştığını detayda bulundurur (Görsel 1.1 ve Görsel 1.2). Kitschin doğası gereği birçok alanla şekillenen ve birtakım olgular ile bir bütün olabilmeyi başarabilen yapısı bu amblemden fazlasıyla kendisini gösterebilmektedir. Amblem incelendiğinde gözlemlenebilir ki; kitlenin beğenisi için bir sanat eseri aracılığı ile hedefine hacim yükleyen bu amblemi tasarlayanların kitschi bilinçli bir şekilde kullandığı belirtilebilir. Reklamın tasarımını yapan tasarımcılar için toplumun sanat açığını kapatıp, bireyleri etkileyebilme yetenekleri yüksek, sanat tarihi bilgisi güçlü kişiler olduklarından da bahsedilebilir. Günlük yaşamda arzulanması ve beğenilmesi yüksek olan sanatsal yapılar bireylerin ilgisini diğer alanlara da toplayabilmek açısından kitsch yöntemler ile birçok alana yayılırlar. Bu durumda izleyicinin kendisine çekip alımladığı ve çoğu zaman ulaşılabilmesi güç olana daha kolay ulaşabilmek adına replikaları çoğalan eserler, kitschin şiddeti ile çoğu zaman karşı karşıya kalabilmektedir. Asıl varolan orijinallik ve gerçek, ne yazık ki kitsch sebebiyle her an tehdit altındadır.



Görsel 1.1. *Nokia-Logo. (http 1)*



Görsel 1.2. *Michelangelo (1511) "Adam'ın Yaratılışı" fresk, "280x570 cm" Sistapen Şateli, Vatikan. (http 2)*

Günlük yaşam içerisindeki topluma yönelik ihtiyaç açığını kitsch ile kapatmak isteyen kitle baskıcı şekilde dayatma kültürüne yönelim gösterir. Toplum bu nedenle vaktinin çoğunu kitschin sunduğu değerlerdeki arayışta harcar (Greenberg, 1961, s. 9-11’den aktaran Berk, 2020).

“Gerçek ihtiyaçlar ile sahte ihtiyaçlar arasındaki ayrımın ortadan kalktığı tüketim toplumunda birey, tüketim mallarını satın almanın ve bunları sergilemenin toplumsal bir ayrıcalık ve prestij getirdiğine inanır. İnsan bu süreçte bir yandan kendini toplumsal olarak diğerlerinden ayırt ettiğine inanırken, bir yandan da tüketim toplumuyla bütünleşir. Dolayısıyla tüketmek birey için bir zorunluluğa dönüşür (Güdüm, 2011)”

Baudrillard da bu konuda görüşlerini belirtmiştir. Baudrillard’a göre (2016: 136’dan aktaran Berk, 2017, s.18):

“Kitsch sosyolojik açıdan analiz gerektiren kültürel bir kategoridir. “Kitsch-nesne”nin söylemdeki “klişe” olduğunu ve asla gerçek nesnelerle karıştırılmaması gerektiğine dikkat çeken Baudrillard, kitsch-nesne’nin tanımını: “genel olarak yalancı mermerlerden yapılmış, tüm “taklit” nesneler, aksesuarlar, folklorik biblolar, “anı eşyaları”, abajurlar ya da siyahların ürettiği maskeler yığını, her yerde özellikle tatil ve eğlence yerlerinde hızla çoğalan tüm tecim malları müzesi” olarak yapmaktadır.”

Kulka (1996’dan aktaran Berk, 2019) da günlük yaşam içinde her an her yerde kitschin insanların karşısına çıktığından bahsetmektedir:

“Kitsch nesnelerin zayıf bir ayırt edici değere sahip olması, aslında onun her yerde karşımıza çıkmasıyla doğrudan ilişkili olduğu düşünülebilir. Kitsch’in modern kültürümüzün parçalarından biri olduğunu ve günümüzde her zaman olduğundan daha hızlı yayıldığından bahseden Kulka’nın ifadeleri Baudrillard’ı destekler niteliktedir: “Kitsch’i her yerde görürsünüz. Restoranda sizi karşılar, bankada selam verir, reklam panolarından gülümser, hatta dışınızın duvarında asılı durur.”

Kitschin günlük yaşamda bireyler açısından normalleştiği de gözlemlenebilir:

“Büyük ölçüde birbirine benzeyen, televizyon dünyasındaki gibi konuşan, gülen, düşünen, giyinen bireylerden oluştuğu için toplum artık varlığının anlamını bulmaya çalışmaz. Toplumla ilişkisini bir dünya görüşü çerçevesinde temellendirmek isteyen birey tipi büyük ölçüde ortadan kalkmıştır. Televizyonda görünen hayat izleyicisine zorla dayatılan, onun yabancı olduğu bir hayat değildir. İzleyici televizyonda, zaten yaşadığı ya da en azından özlem duyduğu bir hayatın yansımalarını görmektedir. O, ‘Bihter yüzükleri’ ve ‘Shakira kemeri’ olarak mutsuzluğunu gidermeye çalışacaktır (Güdüm, 2011).”

Kitsch özenilen fakat ulaşılamayan bir hayatın elde edilebilirlik açısından kolaylaştırıcısıdır. Birey hayalini kurduğu herşeye kitsch ile sahip olmaya çalışır. Taklit eşya

ve malzeme üretimleri, dünyanın en paha biçilemez eserlerinin baskılarıyla süslenmiş çantalar, perdeler, para görsellerinin basılı olduğu çarşaf, yoksulluğun yanındaki zenginlik özlemi, belki de kurulan hayaller hepsi bir kitsch temeli üzerinden şekil alabilmektedir. Çünkü: “Kitsch ideoloji ve etnik yapıya bakmaksızın tüm dünya toplumlarının tüketim alışkanlıklarına kendisini adapte edebilir. Toplumun manevi ve duygusal yapısını da kullanan kitsch, kendisine sonsuz alanlar yaratır (Şahin, 2016, s. 9).”

Tüketim için çığınca üretilen, hemen pazarlanmak için satışa sunulan malzemeler herhangi bir açık ve boşluk olmasına bile fırsat tanınmadan hemen yerlerine tekrardan koyulur. Birey kitsch sayesinde kendini devam ettiren şeylerin karşısında eskiyi aramaz. (İlbeyi Demir, 2009, s. 36). Bu durum günlük hayatta da böyle olabilmektedir. Önümüze çıkan dergilerde, karşımıza çıkan moda anlayışlarında, değişen zevk kategorilerinde kitsch daima aktiftir. Esinlendiği, kendisine pay çıkardığı ve taklit etmek için sabırsızlandığı bir gerçeğe ulaşabilmenin peşindedir.

Tüketim kültürü içerisinde imge üreticileri, var olan bir ürünü pazarlamak için hızlı çözümler üretme çabasıdadırlar. Bu durum tüketim kültürü çağındaki sanat üretimlerine de yansımaktadır. Sanatçı, toplumun beğenisine hitap edebilmek için aslında bir sanat eserini oluşturabilecek potansiyelde olsa bile belli bazı sığ yaklaşım ve kalıpların dışına tercihen çıkmayabilir. Bu durum sanatçı ve üreticiyi olumsuz etkilemekle birlikte yozlaşma durumunu da gerçekleştirebilmektedir. Basite inen zevk durumu ise böylelikle topluma duygusal yönden yakınlaşır. Bazen nostaljik ve kültürel imgelerin belleğini kendisine referans alır bazense anıların, hatıraların dünyasını. Bu form ve parçaları kullanarak ölmüş bir toplumun yapısını diri tutmaya çalışır (Fischer, 1995, s 49).

Üretilen bazı çalışmalarda ise oldukça tembel ve uğraşsız gibi duran yüzeysel görüntüler görmek mümkündür. Hızlıca vermek istenilenin basit şekilde sunulduğu beden, desen ya da motifler, detaysız ve kolaymış gibi duran görünüm, kitsch karakterinden beslenerek kendisini oluşturur. Sanatta iyi ve güzel olanın kaderini altüst etmeye yönelik bu yöntemler eser kavramını sanatsal yönden izleyiciye tekrardan sorgulatmaktadır. Örneğin Maket Ev adlı çalışmaya bir sosyal medya platformu olan Instagram’da ulaşılmıştır (Görsel 1.3). Sıradan ve günlük olan parçaların modası geçse bile ilgi çekebilmesi ile, geleneksel duyguların zorla empoze edildiği bu çalışma, kitsch disiplinlerini ele alır. Bu disiplinlerin temelini oluşturan dikkat çekicilik ve geçmişe bağlı kalarak elde edilmiş duygu sömürücü

taraf gözle görülür şekildedir. İzleyici çalışmada kitsch sayesinde kendinden anı ve hatıralara denk gelir. Çoğunlukla çok yönlü olan kitsch bazen de tek bir noktadan yakalamak ister izleyiciyi.



Görsel 1.3. Şenay Almalı Fidan (2021) “Maket Ev” enstelasyon. ([http 3](http://3))

Bununla birlikte ifade edilmelidir ki kitsch, sanatçının görüş açısına ve kapasitesine de sınırlar getirebilir. Böylece sadece orada ele aldığı konuya hakim olmak isteyerek durumu basitleştirmek ister. Bir süre kendini tekrarın bataklığına düşürerek kopyacı bir hal alması sonrası sanatçı da kitschleşebilir. Bu, aynı şekilde izleyiciye de yansır. Çünkü kitschi üreten bir sanatçı tekrarlarla yoluna devam eder. Bu durum bireyin emek harcayıp yorulmadan hazır bir yemeğe sahip olmasına benzer bir duruma benzetilebilir. Öyle ki kitsch enerjisini yitirmiş, yaratıcılığın uzağında kalmış, albenisiz bir ifadenin somut hale getirilişi sayılabilir. Kitschin toplumda düşünce yapısını para şekillendirdiği kabul edilebilir. Paraya karşı gelir seviyesi ne kadar artarsa kitschin özü de o derece beslenir. Para kazanmak kitsch kavramı için bir saygınlık göstergesi olarak motive edici bir etkiye sahiptir.

Kitsch özellikler o kadar belirgin ve sarsılmazdır ki, bu özellikle bazı açılardan değiştirilip dönüştürülmek istense bile pek mümkün olamaz. Tüketim ve sermaye ile büyük bir ilişkisi olan kitsch kavramının basitlikten beslendiği söylenebilir. Sermaye kitsch özellikler aracılığıyla kitschi daha da besler. Böylelikle toplumun beğeni anlayışı da bu

yönde pekiştirilir. Sanattaki özellikler basite indirilerek ve taklit edilerek imgeler üretilir. Kitsch ve sanat arasındaki ayırım da bu yönde toplum tarafından bulanıklaşabilir.

Kitschi bir araç olarak ele alan sanatçı ise gerçeklikten pay biçmek yerine yaratıcılığını çok daha kolay şekil verilmiş formlara indirger. İzleyiciye gerçek ve düşün arasında bir yanılgı yaratır. İzleyici yanılgıya uğradığı formları sanatın parçası sansa bile bunlar yalnızca kopyalarıdır. Kitsch toplumun nabızı olarak her alanda hayat bulabilir (Dede, 2021, s. 286).

Dede, kitsch üzerinden fikirlerini bu şekilde belirtirken, Turani (2014: s. 47) de bu konudaki fikirlerini: “Çağımızın sanat alanlarındaki kitsch, geçmişin herhangi bir sanat eserine ya da işine hayran olan, fakat onun kalitesini sağlayan biçimleme disiplinine ulaşmamış bir kimse tarafından cüret edilerek yapılan, seviyesiz bir özentî ürünüdür” şeklinde belirtir. Ergüven de; “Kitsch, zamanla bulunduğu anın içinde kültürel değerlerle yoğrulan, hevesi kaçılmış, gereksiz diye çöpe atılacak kadar kötü ve amaçsız ne var ne yoksa onları kullanan ve üreten bir asalak olmuştur” diyerek kitschin aşağı yanını vurgular (Ergüven, 2002, s. 195).

Görsel 1.4’te örnek seçilmiş tüketim ve günlük yaşam amacıyla basit bir işlevselliği amaç edinen emekçi kadınlar tarafından üretilmiş bir banyo lifi görülmektedir. Lifi görsel detaylarında geleneksel açıdan izleyiciyi etkileyen duygusal bir yaklaşım bulunmaktadır.

Türk toplumunda genel olarak bahsedilen ve kadının bekaretini temsil amacıyla kullanılan kırmızı kuşak keskin ve vurucu bir düşünceye ev sahipliği yapar. İçerdiği anlam göreceli olsa bile empoze etmek istediği baskın düşünce sisteminin kitschin bir parçası olduğu kabul edilebilir. Üretilirken ilgi çekmeye çalıştığı kısım toplumun manevi inançlarıdır. Bu sebeple lif çoktan toplum arasına sızarak kendisini bakire bir kızın çeyizindeki düğün hatırasına dönüştürebilecektir. Çünkü alıcısı kompozisyon başarısına ya da yetersizliğine bakmaksızın sadece o an verdiği mesaja odaklanarak bu ürüne sahip olmak ister. O bir sanat eseri olamasa da mutlaka bir ihtiyacın nesnesidir. Bu yönüyle üretici kadar en az tüketicinin de sıradan bir zevke ve ilgiye sahip olduğundan bahsedilmelidir.



Görsel 1.4. Rabia Karagüzel (2021) “Bakire” dokuma “30x30 cm” arşiv. (<http> 4)

Isparta’da bulunan ve dünyanın en büyük gül heykeli olarak bilinen Isparta Gül Heykeli (Görsel 1.5), Isparta Belediyesi tarafından düzenlenen kültürel yapıya sahip kitsch görünümlü bir enstelasyon olarak sayılabilir. Belediye Başkanı Yüksek Mimar Yusuf Ziya Günaydın heykelin Isparta’nın tanıtımında büyük rol oynadığını belirtmektedir. Tasarımını kendisi yapan Yusuf Ziya Günaydın heykelin bilinen gül görünüşüne ve büyüklüğüne oranla aradaki farkının oldukça büyük olduğunu belirterek, heykelin 52 ton ağırlığında ve 19 metre olan devasa görüntüsü ile tekrardan dünyanın en büyük gül heykeli olduğunu sözleriyle anlatmıştır. Şehrin kültürel açıdan sembolü haline gelmiş olan heykel için Günaydın; gül heykeli sayesinde üretim ve alımda gül için büyük bir büyüme meydana geldiğini belirtmektedir (<http> 1). Şehrin popülerliğini ve üretkenliğini korumak adına tanıtım, turizm ve tüketimin bir parçası haline gelmiş Isparta Gül Heykeli toplumu kendisine ilgi ve beğeni kavramıyla çekerek, rağbet görebilmenin gücünü gösterişten yakalayabildiğini düşündürür. Aynı zamanda kitschin sanayi devriminin bir ürünü olup giderek endüstürüleştığının altı çizilerek taşıdığı ticari ve kültür kodları ile günümüzdeki yansıması olarak kabul edilebilen Isparta gül heykeli örnek verilebilir.



Görsel 1.5. *Isparta İki Gül Heykeli, Isparta. (http 5)*

Turistik açıdan gidemediği yerlerin merakıyla yaşayanlar için basılan kartpostallar, hediyelik dökme kalıp biblolar, kopyalanmış anılar da kitsch kategorisi altında kendine günlük yaşamda yer edinmiştir. Bu sayede herkesin evine, odasına, yaşam alanına daha da yakınlaşan kitsch ürünler kendi içinde kitsch birer kültürel eserlere de dönüşmektedirler (http-2).

Postmodern tüketici, anlık mutlulukların ve tatmin duygularının uğrunda yol alan, zevke dayalı ihtiyaçlarını istemekten çekinmeyen bir birey modelidir. O geçmiş ve gelecek arasındaki arzuları için çırpınır. İçeriğin öneminin olmadığı biçime dayalı, görsel can alıcı hazlar tüketim kültürü ile şekil almış bireyin en ince noktaları arasında sayılabilir. İşte tam bu noktada da medya ön plandadır (Güdüm, 2011).

Kitschi anlayabilmek için üstün çabalara ve statü sahibi olmaya gerek yoktur. Herkese hitap eder. Görsel 1.6'da kendi içinde başarılı bir şekilde ortaya sunulmuş Denizli horoz heykeli ve ön kısmında mizahi amaçla poz vermiş bir birey modeli görülmektedir. Burada heykelin başarısının ve güzelliğinin önüne verdiği poz itibari ile geçmekte olan birey ile heykelin aslında kitsch bir heykel olmadığı, bu kitschleşme durumunu ise bireyin yarattığının izlenimine değinilebilir. Sosyal medya ağlarında da git gide yaygınlaşan ve mutlu gibi duran fakat sorgulayıcı bir izlenim bırakan görüntüler, yapılan ilgi çekici paylaşımlar kitschin günlük yaşamın içinde çok ciddi bir hızla daha da yaygın bir yapıya sahip olduğunu gösterir.



Görsel 1.6. *Denizli Horoz heykeli önünde poz. (http 6)*

1.3. Sıradan ve Rastlantısal Olanın Sanat ile İlişkisi

Sanatçı sürekli olarak malzeme ve içerik arayışındadır. Gözlem gücü sayesinde sıradan ve rastlantısal olandan dahi ifade ve anlam kazanmaya çabalar. Basit nesnelerde bile yüklü anlamlar arar. Çünkü her şey içinde sanata dönüşebilme ihtimalini barındırır. Ancak sanatçısı ile bütün olamayan, yalnızca çıkar kaygılarını ele alan çalışmalar sıradan üretimler olarak geçebilmektedir. Bu sıradanlığı daha büyüleyici hale getirip şekil veren ise kitsch'tir. Kitsch'in herkeste ve her yerde yer edinmek isteyerek kitleleri memnun etmeye çalıştığı söylenebilir.

Karşılaşılan basit bir nesnede bile alımlayıcı bir etki vardır kitsch sayesinde. Yüksek ihtimal ki kitsch o an sanata dair hiçbir tecrübe ve hissiyata sahip olmayan kişi için bir yıldız gibi parlar. Oldukça değerlidir. Belki de kitschi bu kadar değerli yapan bireyin sanatsal olanın varlığından fazlasıyla yoksun oluşudur. Kitsch ile karşılaşılma durumunda izleyici en başta zevk anlayışını kaybeder (Holliday ve Potts, 2021). Bunun etkisiyle izleyici sıradanın kolay anlaşılabilirliğine kapılır. Oysa ki izleyici kitsch'ten önce, en başında gerçek sanat ile karşı karşıya kalarak iyi olanı tanıma fırsatına sahip olabilse, büyük ihtimalle ilk gördüğü an kitsch'ten bu kadar etkilenmez. Çünkü sanattaki cezbedici güzellik çoğu zaman kitsch'in önüne geçebilecek güçtedir. Basit bir ana hitap eden kitsch dünya ve sanat üzerindeki hakimiyetini sahtecilik üzerinden kurarak ikna ettirir. Böylece izleyici kitsch ile karşılaştığında onu gerçek bir sanat yapıtından ayırt etmekte güçlük çeker. Ancak gerçek

şudur ki: kitsch ile karşılaşıldığında kitschteki olumsuzluk daha çabuk algılanır (Yılmaz, ?). İşte kitschin farkı da budur. Yapısında gizem bulunmaz. Kitsch, çoğunlukla daha önce sezilmemiş, gözle görülmemiş olandan yola çıkmaz. Bireylerin hafızalarına kazınmış belli başlı imgelerin içinden oluşturur kendini (Göktürk ve Ersöz, ?). Toplumun arzularını destekler durumdaki ilerlemenin karşılığı olan memnuniyet ise kitschi şımartır.

Çoğu zaman popüler kültürün getirdiği karmaşa, açlık ve zevksizlikten; tüketicinin bulduğu her şeyi çoğaltma, yayarak basitleştirme arzusundan "kitsch" kavramının yakıştırması yapılabilecek olgular ortaya çıkar. Son derece abartılmış, göz boyayıcı, neon ve cırcırlı, renkli ve süslü şeyler. (...) ancak dünyadaki bu tarzdaki tüm şeylere kitsch denilmesinin de bir sonu olmaz neredeyse (http-3). Bir tarafta kitsch göz alıcı öğeleri popüler kültürle derleyerek alıcıya ve izleyiciye yeni ikonlar oluşturur. Oluşturduğu yapısında, düşük kalitedeki sanat dünyası içinde haz vermediği bilinen parçalar özenle çevrilidir. Bu bir rüküşlük salatası gibi düşünülebilir. Bütün iyi ve kötü duyguların ani iniş çıkışlarının yaşandığı kitsch karşısında birey göreceli yaklaşımlar sonucu manik depresif haline gelebilir (http-4).

Bu fikirden çıkarımla kötülükleri ve sıradanlıkları kendine özellik edindiği öne sürülen kitsch, yapısındaki bu duruma rağmen sınırlarını çizer ve kendisine bir ilgi alanı belirler. Onun çirkinlik kapasitesinde bile bir özel alan barınır. Bu sebeple görüntü ve kavrama yönelik bütün olumsuzlamalar da kitsch olarak adlandırılmaz, çünkü onun dünyası belli başlı bazı özelliklere sahip olmanın peşinden koşar.

Sağlamak istediği duygusal faydacı yön kendisi ve toplum arasında bir bütünlük ve birlik kazanmanın çabasıdır. Bundan ötürü kitsch üzerinden kavramlar ile eşit bir ifade yöntemi oluşturmak durumundayız. Her kavram ayrı bir dile hitap etse de bu başkalaşım kitsch ile yoğrulduğunda herkesin bildiği ve anlamak istediği yönünü göstermesi dilenir kitschin. Sıradan olana değer atfeden sanatçılar bulunmaktadır. Bu sanatçıların kitschi bir üslup olarak ele aldığına değinilebilir. Örnek olarak fotoğraf sanatçısı Martin Parr verilebilir. Sanatçının şimdiki çalışmalarının aksine önceki çalışma yöntemlerinde toplumun beğenisiyle şekil alan fon planlarının olduğu bilinir. Bu fonlar güncelliği ele alıp yansıtan ve halkın ilgisini çekebilecek türden kaynaklardır. Zamanın en ünlü karakterlerinin olduğu bir diziye ait afiş, insanların en çok ilgisini çeken tarihi mekanlar, özlem duyulan coğrafyaların manzaraları gibi... Martin Parr'ın çalışmalarında olgular ve içerikler zaman karşısında

değişip farklı zevklere hitap etseler de değişmeyen tek şey renkler ve yansımaların kitsch ile bağdaşık bulunduğu görüntüsüdür (Berk, 2017, s. 14). Martin Parr;

“Ürettiği fotoğraflarda gündelik yaşamdan ayrıntıları, insanlık hallerini, evleri, sıradan yaşantıları fotoğraflarına aktarmıştır. Parlak renkler, gündelik hayatın sıradan, alışlagelmiş detaylarını garip ve komik hale bürüyerek Parr’ı, anti-estetik bir bakışın ve non-perfeksiyonist damarın postmodernist temsilcisi haline getirmiştir. Çünkü Parr, iddialı konulardan ziyade gündelik yaşamın sıradanlığı ile uğraşan, kapitalist kültürün tüketim ideolojisi üzerini kurulu alışkanlıklarını belgeleyen, sıradan bir orta sınıfın nasıl yaşadığını gösteren fotoğrafçıdır. Bunu yapmak için de mükemmel bir kompozisyon, estetik, teknik ve içerik değer yaratmaz, aksine fotoğraflarında şipşak fotoğrafın rastgeleliği, flaş kullanımı ile oluşan absürtlük ve klasik belgesel değerleriyle dalga geçen bir üslup vardır (Özdamar Akarçay, 2019).”

Parr sıradan olanı başkalaştırarak göze çarpıcı hale getirmektedir. Çünkü gerçek hayattaki çirkinlik insan bilincinden bağımsız olarak kendiliğinden sebepsizce öylece durup bireyde mutluluk duygusunu uyandırmaz. Çirkinliğin işlenmeye ihtiyacı olabilmektedir. Bunu da en iyi sanatçılar gerçekleştirebilir. Sanatın sıradan olan ile ilişkilenebilmesinde ise kitsch’in rolü fazladır.

Duyguların ve anlık görünümünün zamana ve birçok şeye dair birer simge haline gelmesi, renklerin insanda farklı algılanış biçimlerinin çokluğu, malzemeyi işlevinden alıkoyarak gerçeğin dışına sürüklemektedir. Basit bir parçaymış gibi duran her ne ise sanatçı onunla oynar. Martin Parr’ın çalışmalarında düşünceler ve durgunluk, planlanan farklı hayale dönük tasarımlar lirik bir hikayenin başlangıcı gibidir. Gerçekte var olanın biraz ötesinde kapalı anlatımlar sunan bu anlatım biçimi aslında inançlara ışık tutmak isteyen, tekrardan kurgusal mükemmelliği sorgulayan bir amacın arayışıdır. Basit, anlık, yalın ve gündelik portre-figür içerikli fotoğraf görüntülerini sanatsal bağlamda ortaya çıkaran Martin Parr kültürel yaşamın alt yapısını kurcalamaktadır. Günlük yaşam içinde, etkisinde kaldığı şeyleri kitsch ile cazibeli hale getirmeyi hedefleyen Parr’ın çalışmaları, izleyiciye kitschi sıradan bir yaklaşımla sunsa bile, kitsch’in sanatsal olanın varlığına açık bir kavram olduğunun ihtimallerinin de göz önünde bulunmasını sağlamaktadır. İş makinasının bulunduğu alanda fotoğraf üzerinden kolaj etkisiyle oluşturulan plaj kurgusu, mekan ve olay örgüsü bağlamında izleyiciyi düşünmeye sevkettiği söylenebilir (Görsel 1.7). Gerçek hayatta keyif amacıyla insanların pek bulunmak istemediği görseldeki yerde, bu tarz eşya ve kostümlerdeki kişilerin rahat ve günlük tavırlar sergilemesi alışılmadık bir durumdur. Nesneler, aletler, iki olay

örgüsü arasındaki iklim farkları, bireyler ve giysileri arasındaki zıtlıklar hep bir uyumsuzluk ilişkisinin şekillenmesi sonucu ortaya çıkan kitsch kurgular olarak göze çarpar.



Görsel 1.7. *The Last Resort*'tan New Brighton, 1983-85 ([http 7](http://7))

Beverly Buchanan ise çeşitli malzeme kullanımı ve teknik disiplinlerle görsel alanda farklı çalışmalar üreten bir sanatçıdır. Adeta patchwork gibi duran ufak çaplı enstalasyonları (Görsel 1.8 ve 1.9) kavramsal açıdan insanın tepki ve hafızasını ele alır. Çalışmalarından “Bu, yeniden üretimden ziyade algı yoluyla fiziksel dünyayla ilgili nesneler yaratma sürecidir ([http-5](http://5))” diyerek bahseder.

Buchanan harabelerden ve yıkıntılardan bağımsız ayakta kalmaya çalışan evlerin bedenlerini zamanla yarıştırmaktadır. Eserlerinde ağır, duygusal ve trajedik bir anlam barınır. Gündelik hayatın, nesne ve imgelerini olduğundan farklı gösteren sıradışı kompozisyonlara, malzeme, mekan ve zaman ilişkisi üzerinden kavramsal anlamlar eklemektedir. Eserlerinin oluşum aşamalarında kitschi teknik açıdan değerlendiren Buchanan tarihi ve coğrafyayı da ait olduğu bellek ve öznel ilişkiler bağlamından kopararak yeniden tasarlar. Küçük yapıdaki barakalar, heykelimsi gibi duran evler derme çatma mimari kültürel birer anıt halindedir.



Görsel 1.8. Beverly Buchanan (1989) “Bayan Lovie’nin Kulübesi” köpük üzerine akrilik “47x27x31 cm” (sol) ([http 8](http://8))

Görsel 1.9. Beverly Buchanan (?) “Haiti Bakanlıkları” köpük üzerine akrilik “9.75x6.25x8.5 inç” (sağ) ([http 9](http://9))

Asıl anlamlarından uzaklaştırılmış nesnelerin sanatsal açıdan farklı kültürel bileşenleri benimsemesi sonucunda oluşan anlam da kitsch sayılabilir (Göktürk ve Ersöz, ?). Basit nesnelerle kurulan yüklü anlamlar, kendisi olmaktan kopan, anlaşılacak istenileni izleyicisine bırakan farklı coğrafi konumlardan gelmiş durağan bir zamanın duygusal devinimlerini yaratan mimari bedenler gerçek ile kurgu arasındaki durumu sunmaktadır. Açık- koyu, hızlı-yavaş, sert ve yumuşak yapıdaki geçişleri kullanan sanatçının, kitsch’in bir sanat eseri olabilmesinin üzerindeki yüzeysel dağılımına örnekler sunduğu gözlemlenebilir.

Verilen örneklerle edinilen günlük yaşamdaki kitsch bulguların sanatsal yönden tekrardan irdelenebilmesi ile “sanatın felsefesinde bulunmayan durağanlık kitsch için de geçerlidir” denilebilir (Dede, 2021, s. 287). Sıradan olanın karşısında üretmek, denemek ve ilgi çekmek isteyen kitsch, bu kaygıları sayesinde sanata sonsuz ve sınırsız bakış açıları çizebilir.

Bir sanat eserini üretme sürecinde sıradanlığın ve rastlantısallığın yaratıcılıkla çevrili önemini belirten Leonardo Da Vinci de, sanat için malzeme arayışındayken şans eseri bulunan kaynakların göz ardı edilmemesi gerektiğini belirtmiştir. Leonardo Da Vinci rastlantısal görüntüleri önemli bulduğundan eserlerinde, çoğunluk olarak da pasajlarında buna yönelik uygulama ve değerlendirmelerde bulunmuştur. Sıradan görüntülerin sanatçıları

için ilham verdiğini ve onlarla yeni bir dil kazanılabileceğini savunur (Gombrich, 1992, s. 343).

Sıradan ve rastlantısal olanın sanat ile ilişkisini sanatçılar eserleriyle en iyi şekilde sunma fırsatına sahip olabilmışlardır. Üretilen birçok çalışmadaki ortak nokta basitliğin kitsch ile evrilip ve yine kitsch üzerinden yeni anlamlar inşa ettiğidir. Çalışmalarda göze çarpan kısım sıradanlığın en çok rastlanılır olduğu günlük yaşam alanlarından sanatın içine tekrardan aktarılabilir olmasıdır. Bu bölümde örnek olarak sunulmuş sanatçı yaklaşımları ve eserlerde bunları görmek mümkündür. Çünkü sıradan olanı sanatsal yolculuğa çıkaran sanatçı için günlük yaşamın güzellik ve çirkinlik üzerine kaygıları yine bu kaygılar arasındaki çatışkından doğan kitsch kavramıyla yeniden gözden geçirilir. Günlük yaşam içerisinde bulunup, kitschleşse bile sanatın bir parçası olabilme ihtimalini kendisinde barındıran birçok değer kendi yansımasını sanatta farklı yollar aracılığı ile görür. Sanat kendisine zamanla günlük yaşam içinde alanlar açar, çünkü sanatta çoğunluk olarak mükemmelliğin kurgulandığı düşünülse de sanatın aslında basitliğe aç ve bundan faydalanabilmenin en imkana sahip yerinin ise günlük yaşam olduğu kabul edilebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. GÜNLÜK YAŞAM VE SANATIN BİRLEŞİMİ EKSENİNDE KITSCH

YAKLAŞIMLAR

2.1. Günlük Yaşamdan Yola Çıkan Sanat Akımları Ekseninde Kitsch

Zamanla geniş alanlara yayılarak günlük yaşam içerisinde sıklıkla görülen kitsch özelliklerin, sanat tarihinde birçok üretilen eserlerde ve akımda da rastlanıldığı gözlemlenebilir. Bu bilginin alt yapısında eserlerin günlük yaşamın esintilerinden kurgulandığının varsayımı yatar. Bu bölümde de tarih içinde gündelik yaşamı ele alarak sanat alanına katan sanat çalışmaları ele alınmıştır. Bu doğrultuda günlük yaşamla sanatı en çok birleştirdiği ve kitschle ilişki kurduğu düşünülen sanat türü ve akımlarından; Janr resmi, Barok, Rokoko, Romantizm, Realizm, Dadaizm ve Pop-Art ele alınmıştır. Böylelikle günlük yaşamdan yola çıkan kitsch kavramı, günlük yaşamdan yola çıkan sanat türleri ve akımlarındaki öğelerle beraber incelenerek irdelenmeye çalışılmıştır. 19. yüzyılda ortaya çıktığı kabul edilerek tanımlanan kitschin varoluşuna yarayan özellikler ve yine kitschin tanımından sonra akımlarda belirebilen kitsch etkiler sorgulanmak istenmiştir.

İncelendiği zaman sanatın serüveninde pek çok sanatçı, günlük yaşamın izlerini taşıyan manzara ve detaylara, objelere, ifadelere, kültürel ve dini mesajlara, problemlere, hayatın ve anlık yaşamın yalnızlığına, kalabalığına vb. birçok kavramına değinerek bunları eserlerinde bir araç olarak kullanmışlardır. Bu kavramların üretilen eserlerde esin kaynağı olabilmesi için gerekli estetik değerleri ve kriterleri çoğu zaman taşımadığı ve önceliğin neredeyse sadece o anı yakalamak olması, görsel bakımdan kitschin varlığını hatırlatmaktadır. Örneğin akan bir cadde üzerinde insan seline dönmüş manzaraların izleyicisine vermeye çabaladığı çeşitli duygular, ağır basan melankoli, zevk karmaşası yaşayan soylular, alt sınıfın rutin koşuşturmacaları gibi günlük yaşam içerisindeki anlar, eserlerde zamanın ve olayların o anki görsel kayıtları haline dönüşmüşlerdir. Bu duruma bir örnek vermek gerekirse; görsel 2.1’de İstanbul Taksim Meydanı’nın yoğun ve akışkan fırça darbeleri ile elde edilmiş duygusal bir üslupla resmedilişi görülmektedir. Alıntılardığı şehir içindeki günlük yaşamın heyecanlarını sanatçı romantik tavırlarla süslemiştir. Eser izleyiciyi hayal kurmaya ve günlük yaşamda eserlerdeki mükemmellik kaygısının dönüştürülebilmiş kitschliğine itmektedir.



Görsel 2.1. Ahmet Altın (2022) “İstanbul” tuval üzerine yağlı boya “70x100” Eskişehir Vega Outlet-Alkan Sanatsal Çerçeve. (<http> 10)

İzleyiciyi hayat ile doğrudan ya da dolaylı şekilde ilişki kurmaya odaklayan eserler, ait olunan dönemleri anlatmak ve tanıtmakta fayda sağlayabilirler. Bu bağlamda ortaya konulan portre, manzara, natürmort gibi gündelik yaşamın anlık ipuçlarını barındıran çalışmalar da Janr resimlerinin güçlü parçalarındandır denilebilir. Oluşturulan ve gösterilmek istenilen kurgulara sanatsal ifadelerin katılması hedeflenerek toplumsal ve kültürel bulgularla yoğurulmuşlardır (Uzunoğlu, M. ve Milli, İ. E, 2020, s. 755).

Günlük yaşam izlerinin ele alındığı Janr resimleri çeşitli günlük yaşam gözlemleri ile yansıtılırken kitsch ile de yakından ilişki kurmaya hazırdır. Çünkü eserlerin çoğu zaman basit sosyolojik olgular ile kurgulanması kitschi anımsatan detayların göze çarpmasını mümkün kılar. Bu açıdan Janr resimlerinin kitschin karakteristik özelliklerinden faydalandığı gözlemlenebilir. Çünkü kitsch gerçekteki hayatın ve çıplaklığın birer kopyası olarak algılanabilmektedir.

2.2. 1. Janr resimleri (Günlük yaşam resimleri)

Toplumsal faktörler, çevresel ve ahlaki tarzdaki yaşantıların değerlendirildiği günlük yaşam sahneleri kendi içinde Janr resimleriyle etkili bir alegoriye sahiptirler. Yaşamın birçok yönüne değinen Janr resimleri tutkuları, gücü, yüceliği, halkın içinden olanı ve daha birçok kavramın anlamlarını görüntülerle betimlemektedir (Uzunoğlu, M. ve Milli, İ. E, 2020, s.

758). Günlük hayatın en sıradan anlarını bile sanata konu edinen Janr resimleri kendi içinde barındırdığı tarihsel ve birçok bağlamdaki içerikleriyle güçlü bir bellek kavramını da ele alırlar. Yaşam içerisinden alıntılanan anların sanatçıların eserlerindeki yeniden kurgulanmalarla sanatsal belgeler haline geldiğı görülebilir. Göze arpan basit bir yaşıyış biçimi bile Janr resimlerinde ilgi çekici bir hal alır.

Janr resimlerinin ilk ortaya çıkışı mağara resimlerine kadar uzanan köklü bir geçmişe sahiptir ancak bu resimlerin sanat literatüründe “Janr resmi” olarak yer alması 17. yüzyıl Hollanda’sında başlar. Bunun nedeni 17. yüzyılda Avrupa’da meydana gelen gelişmelerin diğerklkelere farkla siyasal, ekonomik, sosyal açılardan farklı özellikler taşımasıdır. Janr resimleri içinde bulunduğı dönemlerin koşullarını aıġa çıkarmıştır (Aldoġan, 2021, s. 346). Janr resimleri 17.yüzyılda Hollanda’da gelişerek geniş bir izleyici kitlesiyle büyük bir yükseliş göstermiş ve 18.yüzyılda Viktorya döneminde de asıl zirvesine ulaşmıştır. Ancak Janr resmi günlük yaşam sahnelerini yansıtmayı konu bakımından temel aldığı için üslup yönünden büyük bir evrim geçirebilmiş deġildir. O resim sanatında yalnızca belli bir yere kadar etkilenmiş ve 20. yüzyılın başlangıcında resimde konunun önemini kaybetmesine kadar varlığını sürdürmüş bir akımdır ([http-6](http://6)).

Edinilen bilgilerle Felemenk sanatçılarından tarihi ve dinsel bağlamda ele alınan konuların artık istenmemesi, sanatçılara yeni sanatsal bir arayışın temellerini attırmıştır. Sanatçıları arayışa koyan bu istek Janr resimlerinin üretilmesinde öncüdür. Bu süreçte portre, natürmort, manzara gibi kilise yaşantısına ters düşmeyecek çalışmaların benimsenmesiyle eserlerde zamanla kültürel, günlük, yerel ve gözleme dayalı içeriklere yer verilmeye başlanmıştır. Böylece eski üslup ve dinsel konuların sıklığına kaybetmesi sanatçılar için yeni bir yönlendirme yaparak onların sanat alanındaki yenilikçi deġiřimleriyle giderek daha da uzmanlaşması için yararlı olmuştur. Bu süreçte eserlerde günlük yaşam ve kırsal alandaki köylülerin kültürel yaşamlarının da sosyolojik açıdan gözden geçirilmesi önemlidir (Renkçi Taştan, 2020, s. 296-297). Çünkü sanattaki görsel ifade ve anlama dayalı arayış kendini durmadan yenileme ihtiyaı duyar.

Janr resmi ise rahat ve biçimsel yöntemlere sahip, devamlı olarak gelişen ve deġiřim gösteren bir resim türüdür (Brown, 1984, s. 51). Bundan kaynaklı resim sanatında toplum eleştirisine dayalı olarak yeni bir başlangıcın adımlarına gerek duyulmasıyla sanatçılar farklı gözlemler ve ihtiyaçların peşinde olmuşlardır. Süreç içinde kültürel yaşantının ve belleġin

yeniden yorumlayıcısı olan sanatçı, yaratıcı yönünü kullanarak semboller, şekiller ve imgelerden oluşturdukları sanat eserlerini üretmişlerdir. Bu şekilde oluşturulan çeşitli göstergeler eserlerde günlük yaşama dayalı kurgusal bütünlüğünü korumuştur. Yeni bir doku kurgulanırken katkı sağlayan üslup ise dönemlerinin ismini, sürecini ve zihnini en sağlam şekilde yansıtmaya çabalar (Çeler, 2012, s. 68).

“İmgeler ve toplumsal yapılar arasındaki ilişki Gombrich’in de belirttiği gibi çok katmanlı ve karmaşık bir karaktere sahiptir. Görsel kültür toplumsal yapıların ve dönüşümlerin sadece basit birer yansıması değildir, etnografik belge işlevi gördükleri gibi ahlaki, ideolojik ve kültürel yaşantıların simgesel görüntülerini de içlerinde taşırlar. Bu karmaşık yapının analizi her şeyden önce farklı yönetsel bakış açılarını gerekli kılmaktadır. (...) 17. yüzyıl Hollanda toplumunun siyasi, kültürel ve sosyal yapısıyla resim geleneği arasındaki ilişki, ancak bu çok boyutlu yönetsel çerçeve içinde anlamlandırılabilir (Çeler, 2012, s. 83).”

Günlük yaşam sahnelerinin resmedilişine konu olan içerikler ile ilgili alanlara, sanatsal ifadeler kapsamındaki yaklaşımlarla gönderimlerde bulunulur. Böylelikle yaşam ve birey arasındaki kültürel yakınlığı ele almak isterken sanatçılar çalışmalarına eleştirel anlamlar katmışlardır. Gündelik olanın yakaladığı sıradanlık, sanatla değişime uğrayarak farkın ve yaratıcılığın peşinden koşar.

Günlük yaşam içerisinde yer alan çelişkiler, çatışma ve tutarsızlıklar sanatsal içerikle üretilmek istenilen pratiklerde devamlı olarak ele alınmıştır. Zamanın geleceğe aktarmak istediği görünümünü ifşa eden Janr resimleri bazen sezgisel bazen de var olanı inceleyen ve sorgulayan bulgular olmuştur (Gök ve Aydın, 2020, s. 234).

“Dünyevi zevklerin beyhudeliği, ahlak bozukluğunun getirdiği tehlikeler, içki ve tütün ürünlerinin zararları, İncil okurken kafasını sallayan kadının umursamazlığı janr resminde çeşitli konular aracılığı ile sunulan iletilerden bazılarıdır (Uzunoğlu ve Milli, 2020, s. 763).”

Günlük yaşamın sanata eğilimiyle gelişen ve değişen bakış açısı resimlerde yeni konuların oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu bağlamda günlük yaşam üzerinden yön alan Rembrandt, Vermeer, Hals, Claesz, Honthorst, Steen gibi sanatçılar farklı konularda sanat çalışmaları yapmışlardır. Bu çalışmalar da genellikle günlük yaşamdan imgelerin bulunduğu günlük yaşam konularına değinmektedir. Jan Vermeer’in ‘Sürahili Kadın’ (Woman With A Water Jug) adlı eserinde (Görsel 2.2), sağlam şekilde yansıtılan gün ışığı ve kadının başında örtülü olan kumaşın ara ara bu ışığı geçirgen yapısı, sanatçının eserde zaman dilimine hakimiyetini sergilemektedir. Sanatçının mekansal derinliğe olabildiğince girmemesine

rağmen ışık üzerinden yakalanan duygucu başarısına Hollingsworth şu şekilde destek çıkar: “Çalışmalarında ışık neredeyse elle tutulacak kadar somuttur. Vermeer’in gerçekçi resimleri, bütününe nüfus eden, sıklıkla yoğun ve saydam ışığın dahice kullanımıyla şiirsel bir incelik kazanmıştır (Hollingsworth, 2009, s. 344)”.



Görsel 2.2. Vermeer (1662) “*Woman With A Water Jug*” (<http> 11)

Günün belli anını kesit gösteren Sürahili Kadın’da ayrıntıların özenilerek işlendiği ve güçlü duyguların yüklendiği görülmektedir. Sanatçının en hoşlandığı konular, kent yaşamının kesitleri, incili, türbanlı, kumaşları güzel giysili naif kadınlar, manevi, değerli iç mekanlar ve elbette ki insanlar... Ancak Vermeer eserlerinde diğer portre ressamı gibi yorumlamaz insanları. Kişiler mekanın başrolü, kıymetlisi ve adeta bir natürmort düzeneğinin en gözde meyvesinin önemiyle dururlar (Krausse, 2005, s. 41).

Günlük yaşam içerisindeki sıradan bir anı ufak bir mekanda geniş olay örgüsüyle ele alan Jan Steen’in ise (Görsel 2.3) yaşanan farklı olay kurguları ile mekansal anlamda izleyiciyi çelişkiye düşürdüğü kabul edilebilir:

“Resimde, dekoltesinde bir çiçek bulunan kendi dünyasında genç bir kadın yanında bulunan adama şarap ikram ediyor. Erkek omzunun üzerinden, arkasındaki sitem eden kadına alaycı bir şekilde gülümsüyor. Omzunda ördek olan yaşlı adam, elinde bulunan kitaptan yanında bulunan kadına bir şeyler okumaya çalışıyor. Dolaptan para çalan kıza karşı kayıtsız bir şekilde bakan müzisyen, uyumaya çalışan bir kadın ve onu uyandırmaya çalışan bir çocuk ve hemen yanında turta yemeğe çalışan bir köpek ve bir sepetin içinde yoksulluk ve hastalığa işaret eden kılıç ve

değnek resimdeki diğer ayrıntılar. Hristiyan ikonografisinde şeytanın imajı olan maymun, saati durdurmaya çalışıyor. Kimsenin ilgilenmediği bebek ise yemeğini yemeye çalışıyor. Adamın elinden düşen gülü koklayan bir domuz, devrilen sürahi ve tıpası çıkmış fiçiden akan şarap... Burası ev mi? Meyhane mi? Ya da neresi? Emin olmak zor (http-6).”



Görsel 2.3. Jan Steen, (1663) “*Beware of Luxury*” Kunsthistorisches Museum, Wien. (http 12)

Yaşamın görünen gerçeklerini en saf hali ile sunan Janr resimleri yorumsal ve eleştirel açıdan analizinin en kolay ve rahat yapılabileceği resim türlerindendir. Günlük yaşamın yansıtıldığı bir resim yüzey üzerinde neredeyse tüm gerçekleri ile kendini sergiler. Bu sayede gizliliği bulunmayan Janr resimleri izleyici için rahatlıkla algılanabilir. Buna kolaylık sağlayan yüksek derecedeki yaşamın gerçek yönüne olan bağlılık, mekanlar, eşyalar, doğallık ve mimikler gibi kompozisyonlara dahil olan görünümeler büyük paya sahiptirler.

17. yüzyılın Felemenk sanatçılarının yaptığı janr resimlerinde Jan Steen’in çalışmasında olduğu gibi ev içi manzarası ve masa başı eğlenceleri konuları ele alınmakla birlikte portre, natürmort ve manzara resimleri de ele alınır (http-6). Resimlerde çeşitli konuların imgenmesi hem bireysel hem de kolektif belleğin yansıtıldığı bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Özellikle manzara resimlerinde görülen kırsal alanlar Pieter Bruegel tarafından ele alınmıştır. Bu sebeple Pieter Bruegel’in Janr resimlerinin gelişmesinde büyük önemi olduğu kabul edilebilir (Renkçi Taştan, 2020, s. 298).

Görsel 2.4’te örnek gösterilen Pieter Bruegel’in eseri günlük yaşam içerisindeki sıradan bir anın devinim halindeki resmedilişidir. Janr resminin temel özelliklerini ele alan resimde

zaman dilimi, mekan ve olay kurgusu günlük yaşamın ipuçlarını fazlasıyla göstermektedir. Birbirleri ile hareket halinde bir bütün olan figürler yaşamın anlık telaşları ile esere çeşitli duygular yüklemektedir. Gün ışığı, ifadeler ve figürler arasındaki iletişim esere farklı bedensel eylemler ile daha yaşamın içinden, saf ve gerçekçi bir hava katmaktadır. Buradaki sıcak renk tonları ile elde edinilen doğallık eserin yaşama yönelik anlatım gücünü daha kuvvetli hale getirmiştir. Eser için tasarlanmaktan ziyade yaşamın içerisinden birebir koparılıp resme yerleştirilmiş hissini veren karakterler oldukça gerçekçi dururlar. Bir yandan yiyip içen ve yaşamsal faaliyetlerini sürdüren ufak bir topluluk, diğer yandan mutluluklarını dans ederek paylaşan köylüler... Günlük yaşamın sıradanlığını duygular ve heyecanlar ile daha etkileyici hale getiren eser, izleyiciyi herhangi bir mesaja odaklamadan direkt hayatın içinden bir sahneye çekmektedir. Alpers (1972-1973, s. 163-176) de, Bruegel'in tablolarının ahlaki, siyasi ya da başka birçok mesaja değinmeden doğrudan köylü yaşantılarının belli başlı anlarının açık şekilde resmedilmiş etnografik belgeler olduğunu vurgular. Bruegel resimlerinde sadece portre ve insan figürlerine yer vermemiş, kimi resimlerinde ise izlenimci ve dışavurumcu olarak isimlendirilebilecek doğa manzaralarını da resmetmiştir ([http-7](http://7)).



Görsel 2.4. Pieter Bruegel (1556) “Köylü Dansı” ahşap üzerine yağlı boya “124x164 cm” Viyana, Sanat Tarihi Müzesi. ([http 13](http://13))

Zamanla tarihi ve düşünsel gelişmelerin tesiriyle sanat pratiklerinde bir süre önem gören anlayışlarda köklü değişimlerin yaşanmasıyla toplumsal yaşantıdaki pek çok kırılma bunu desteklemiş ve sanatta güzel gören değerlerin dışındaki yansımalara da eserlerde fırsat

tanınmıştır (Yabalak, 2020, s. 2743). “Pieter Bruegel’in 1562’de resmettiği Ölümün Zaferi (Görsel 2.5) resmi ise, “ölümün sıradan şeylere karşı zaferi, Dünya’yı yıkan büyük bir iskelet ordusu tarafından sembolize edilmektedir (Batur Çay, 2017, s. 51).” Resimde bir savaş anı bütün vahşeti ve gerçekçiliğiyle gösterilmekte ve o anın bir kaydını sunmakta gibidir. Bu resimdeki gibi, güzel ve hoş giden bir sahne yerine, gerçekten yaşanan bir olayın, güzellik kavramının ötesinde ele alınmasını görmekteyiz.



Görsel 2.5. Yaşlı Pieter Bruegel (1562) “Ölümün Zaferi” panel üzerine yağlıboya “117x162 cm” Prado Müzesi, Madrid. (<http> 14)

Yaşam içerisinde değişen ve dönüşen gerçekliğin birer kopyası gibi duran sanat, toplumsal olaylar ile yeni bir biçim elde edip sanatçıların eserlerinde gözleme dayalı sonuçlarla kendisini yeniden doğurmuştur. Yaşanan dramatik durumlar, buhranlar, kederler eserlerde bir tesir altında kalış yöntemi ile yeni başlangıcın temelini atmış ve sanata farklı bir yol çizmiştir. Böylece sanatın, sanatçının ve hayatın ayrı tutulamayacağı günlük yaşamda etkisi altında kalınan olayların eserlerde yeniden değişime uğraması kaçınılmaz bir gerçek olarak varsayılabilir.

Sanat eserlerine çirkinin eşlik etmesine sebebiyet gösteren şerhler arasında, yaşanan toplumsal travmatik zedelenmeler, savaşlar ve negatif değişimler örnek verilebilir. Bu durumun beraberinde gelen olumsuz yansımalar sanat tarihinde idealize edilmekten yorulmayan güzellikleri ve mükemmel etkileyiciliklerin inandırıcılıklarını geri plana sürerek, sanatta şeytanın ve kötülüğün yaratısına katkı sağlayabilmiştir. Süregelen klasik güzelliğin

tersine şekillenen estetik arayışta düşkünlerin çılgın zevkleri, düzelemeyecek, rahatsız edici hastalıklar, cehennem azapları, işkenceler, canarların resmin bir köşesinden bir köşesine koşturmaları gibi korkulu ve huzursuz rüyaların konu olarak işlenebilmesinden çekinilmemiştir. Hem zengin sofralarında pahalı yemeklerin doymaktan çok göstermek için konulup sergilendiği gösterişli süslü servisler hem de yoksulluğun nüfuz ettiği bedenler eserlere konu bakımından aracı olurken bu duygusal gerilimler, günlük yaşam yansımalarının sanat pratiklerinde kitschleşmesi olarak değerlendirilmeye müsaittir (Yabalak, 2020, s. 2745).

Çünkü kitsch, günlük yaşamın gözlemleri ile yansıtılan Janr resimlerinde fazlasıyla hissedilebilir. Yoğun duygu aktarımlarıyla şekillenen gerçek dışı karakterler, hissettirilme çabası içine girilmiş korkunçluk ve kaçınılmaz bir rahatsız ediciliği ele alan çirkinlik, Bruegel'in resimlerinde anlaşılır düzeydedir. Ait olduğu görünümü ise alıntılardığı sosyal kavramlarla şekillendiren kitsch'in günlük yaşam içerisinde ve sanatta da her an keşfedilebilir nitelikte olduğu farkedilebilir.

17. yüzyılda üretilmiş eserlerdeki genellikle gündelik hayata ve topluma yönelik göndermelerde bulunan görsel ağırlıklı yaklaşımlar, istek duyulan bir yaşam biçiminin dilekleri olarak değerlendirilebilirdi. Bunun belirgin hali örnek olarak ev içini konu alan resimlerin izleyicisine temizlik, çalışkanlık, tutumluluk, kibarlık gibi davranışsal erdemlerin ahlaken kazanılmasını arzulattığı gibi (Çeler, 2012, s. 79). Zemine dökülmüş malzemeler ve eşyalar, eser içindeki karakterlerin dağınıklık karşısındaki tutumları, bozulan ortam, kirlilik bile eserlerde alışıldık olan güzelin karşısında bir yıkım olarak durur ve günlük hayatın yansıtıldığı sanat içindeki kitschi tanımladığı savunulabilir. Her şeyin kusursuzluk ve güzellik ilkeleri kapsamında resmedilebilmesini arzulayan sanatın burada mükemmelliğe farklı bakış açıları kazandırdığı kabul edilebilir.

“Örneğin Jan Steen'in tabloları genelde yere saçılmış oyun kağıtları, mutfak malzemeleri, yumurta kabuklarıyla betimlenen tam bir karmaşa ve düzensizlik halini temsil ederler ve böylece düzensizlik ile günah arasındaki bağlantı konusunda açık ahlaki mesajlar taşırlar. Jan Steen'in tabloları öylesine güçlü bir ahlaki anlam taşır ki, Hollandacada bir deyim olarak yerleşmiştir ve bugün de hala kullanılmaktadır: “Een Huishouden van Jan Steen” şeklindeki bu deyim Türkçe karşılığı “Bir Jan Steen Evi”dir. Deyiş dağınık ve düzensiz yerleri tanımlamak için kullanılır ve bir ayıplama ve yerme anlamını taşımaktadır (Çeler, 2012, s. 79).”

Günlük yaşamın olay örgülerinden iz edinerek üretilmiş Janr resimlerinin kitsch ile olan bağı Jan Steen'in resimleri (Görsel 2.6 ve 2.7) üzerinden kurabiliriz. Sanat eserlerine yansıtılan gündelik yaşamın giderek daha da sıradan bir hal alması sonucu oluşan görüntüler, eserlerde kitsch oluşumların başlangıcı olarak da kabul edilebilir. Zevkle donatılmış masaların, trajik haldeki ölü doğanın zengin ve şatafatlı şekillerle düzenlenip resmedilişleri sanat eserlerine konu olurken, alt sınıf ve üst sınıfa ayrı olanaklarla hitap eden bu durum da kitschleşmenin temel kaygılarından sayılabilir (Çeler, 2012, s. 78).

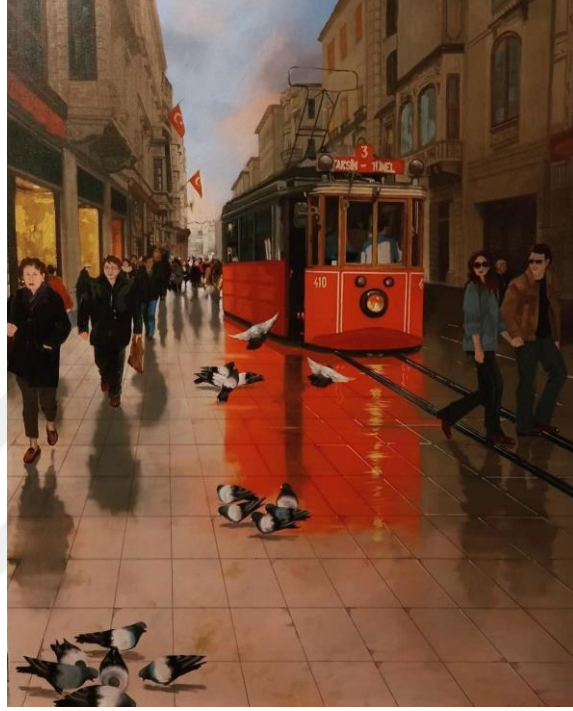


Görsel 2.6. Jan Steen (1664) “Doğumu Kutlamak” tuval üzerine yağlı boya”89x109 cm” Wallace koleksiyonu, Londra. (sol) (<http15>)

Görsel 2.7. Sir Nathaniel Bacon (1620-5) “Sebze ve Meyvelerle Aşçı Natürmortu” tuval üzerine yağlı boya, “151 x 247,5 cm” Tate Galerisi, Londra. (sağ) (<http16>)

Modernitenin etkisiyle farklı dönüşümleri merkezine alan kitsch, gündelik hayatta fotoğraf, sosyal medya, kitle iletişim araçları gibi birçok yöntemi dahiline katmış ve çeşitli alanlarda varlığını izleyiciye ikna ettirmiştir. Yaşanan krizler, savaşlar, ekonomik şekillenmeler, değişen zevkler ve gelişmeler gibi gündelik hayatın içinde yer bulan faktörler sanat karşısında yeni tutumlar sergilemiştir. Janr resmi ve kitsch'in gündelik yaşamı ve gündelik yaşamdaki sıradanlığı, rastlantısallığı ve basitliği ele almaları açısından benzer özellikler taşıdığı gözlemlenebilir. 17.yüzyılın Hollanda'sında yapılan Janr resimlerinin gerçek toplumsal yaşantıyı göstermesinin ve aynı zamanda sanatın çirkinliği de içine almasının, sonraki dönemlere ve daha yaygın coğrafyalara etkisini gösterdiği görülebilir. Bu doğrultuda görsel 2.8'de 21. yüzyılda Faruk Cimok tarafından resmedilen İstanbul

Beyoğlu’ndan esinlenerek üretilmiş eser de günümüzde gündelik hayatın sanata karşı olan güçlü kitsch dokunuşunun örneği olarak kabul edilebilir (Gök ve Aydın, 2020, s. 235).



Görsel 2.8. Faruk Cimok, *Beyoğlu (?)* tuval üzerine yağlı boya “100x80 cm” ([http 17](http://17))

Çoğu zaman modern yaşam karşısında romantik kurgular yolu ile sanatçı tarafından ele alınan günlük yaşam betimlemelerinde, sanatsal kaygılar taşınırken bunun yanında bir yandan duygusal üslup yönelimlerinin ağır bastığına da rastlanılır. Yoğun duygu aktarımları sebebiyle bilgiye ve kabiliyete dayalı, sanatsal olanın görsel ve içeriksel açıdan bastırıldığı çalışmalar günlük yaşamın melankolik harmanlarıdır.

“Çünkü gündelik hayat tamamen kendimizi ifade ettiğimiz ilişkiler üzerinden kendimizi gerçekleştirdiğimiz fiziksel bir alandır. (.....) Sanat, tıpkı sosyoloji ve felsefe alanlarında olduğu gibi yirminci yüzyılda somutlaşmış gündelik pratiklerin altında yatan yapılar odaklanır. Zamanın içinden ve zamanı nispetten filtreleyerek kendini gündelik hayatın içinde gerçekleştirir. Buna göre sanat da sanat eseri, izleyici ve sanat mekanı üçlemesinde gündelik hayattan adeta borç alarak, kendini günlük yaşamın içinde göstermeye çalışır (Gök ve Aydın, 2020, s. 235).”

2.2.2. Barok

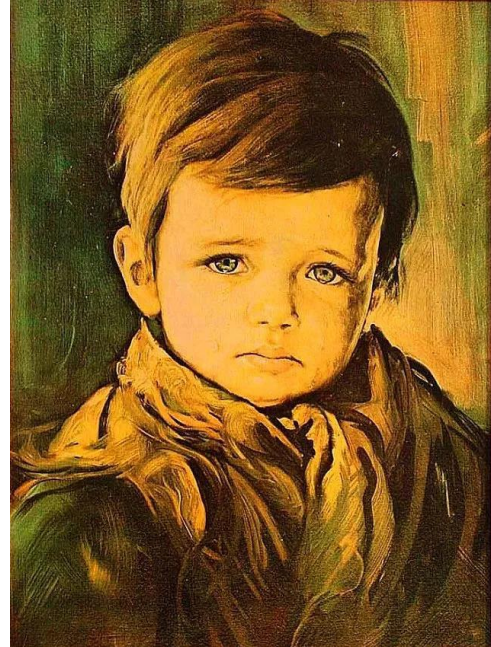
Bir önceki bölümde Janr resimleri üzerinden günlük yaşam, kitsch ve sanatın ilişkisi ele alınmıştır. Janr resimlerindeki gibi, bazı sanat akımlarının da günlük yaşam ile ilişkili olduğu ve bununla birlikte, incelendiğinde sanat tarihindeki başka sanat akımlarında yer alan resimlerde yararlanılan unsurların da kitsch ile birtakım bağlantıları kurduğu farkedilebilmektedir. Çünkü günlük yaşam içindeki doğallığa ve sıradanlığa ait özellikleri barındıran sanat eserlerinin aynı zamanda kitschleşme durumu ile karşı karşıya olma ihtimali de olduğu öne sürülebilir. Eserlerde zamanla görülen gelişmeler karşılığındaki değişimler sanatın aynı kalmadığını kanıtlarken, akımlarda gözlemlenen birtakım görsel bulguların kitsch'in varoluşunu destekler nitelikte olduğu kabul edilebilir. Bu amaçla duygusal yön aktarımını kolaylaştırdığı düşünülmesi açısından ele alınan eserlerde kullanılan bazı teknik ve yöntemlerle birlikte birtakım olgular incelenmiştir. 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa'da ortaya çıkan Barok üslubun da özellikle duygu yoğunluğunu yansıtmada kitschle ilişki kurduğu öne sürülebilir.

Barok sanatı anlamak için, öncelikle ideal olan güzellik kavramını benimseyen Rönesans akımından bahsedilebilir. Doğal ve güzel olanla sanatın uyumunu yakalamayı çabalayan bu akım içerik ve konudan ziyade biçimle ilgilidir. Dönem sürecinde bu akımın anlamına uygun yönde bilim ve sanat alanında birçok ilerleme yaşanırken, bazı kavramlar birbirleri ile değişim içine girerek ideal güzellik kavramını ortaya sürmüştür (Akpınar, 2015, s. 3). Rönesans'ta resme konu olan insan figürlerinin gerçeğe uygun yönde resmedilişi ve bunun karşısında mekan ile figürler arasındaki görsel uyumluluk ağır basar. Rönesans sanatına karşın ortaya çıkan Barok sanat üslubu ise, sanata farklı bir heyecan ve enerji yaratmıştır. Barok sanatta Rönesans'tan ayrı bir üslup ve yöntem görülür (Kılınç ve Köksal, 2019, s.22). Barok sanatı edebiyat, mimari, resim gibi alanlarda kendi özgün biçimiyle ortaya çıkarak Rönesans'ın getirdiği simetriye ve temel geometrik bilgilere ters düşen, durgunluğu değil hareketliliği benimseyip savunan bir anlayışa sahiptir (Yıldırım, 2018).

Rönesans'ta daha çok dinsel konular ele alınmakta ve figürler kutsal bir havada yansıtılmaktadır. Barok'ta ise, kutsallıktan çok günlük yaşamla ilişkili sahneler görülür. Barok dönemi resimlerinde dinsel ve mitolojik konuların ele alınmasıyla beraber, bunun yanında portreler, peyzajlar, çevre manzaraları ve günlük yaşam sahneleri de sıklıkla

görülmektedir. Barok dönemde çoğunluk olarak biçimsel ve görsel zenginlik göze çarpar. Soyluluk ve asillik duygusunu benimseyen canlı cansız figürler resimlere abartılarak konu edinilir. Barok dönemi sanat eserlerinde durağanlıktan çok hareket bulunmaktadır. Bu sebeple hem hareketin görüntüsünü vermek hem de gerçeğe dönüştürülmesi arzulanan duyguyu hissettirmek için Barok sanatçılar eserlerinde devinim halindeki imgeler üretmişlerdir. Barok dönem resimlerinde sabit, şekilsiz, nötr duranların yerine hareket halinde olanın resmedilişi bir tercihtir. Burada harekete dönüşen Rönesans'taki durağanlık başka bir ifadeyle Barok dönemde izleyici karşısına dinamizm olarak çıkmaktadır (http-8).

Barok sanatında hem dinamizm hem de abartılı ifadeler bulunur. Barok sanatındaki bu abartılı özelliğin kitsch anlayışla örtüştüğü kabul edilebilir. Kitschin çabalarında var olan ve izleyicisiyle duygusal bağlantı kurmak isteyen anlayış özellikle Barok dönemi portre çalışmalarında göze çarpmaktadır. Bu anlamda duygusal ifadenin güçlü ışık yansımaları ile elde edildiği Barok dönem portreleri arasında, Annibale Carracci'nin Otoportresi ve günümüzde kitsch olduğu öne sürülen Bruno Amadio tarafından üretilmiş, sanat dünyasının en tartışılır tablolarından olan Ağlayan Çocuk çalışmasıyla arasındaki birtakım benzerlikler olduğu gözlemlenebilir (Görsel 2.9 ve Görsel 2. 10).



Görsel 2.9. Annibale Carracci (1580) “Otoportre” tuval üzerine yağlı boya “45x35 cm” (sol) (http 18)

Görsel 2.10. Bruno Amadio (?) Ağlayan Çocuk” (sağ) (http 19)

“Kitlesele tüketim için seri halde imal edilen ucuz tablolarıan biri olan “Ağlayan Çocuk”, (1911-1981) (...) aslında ela gözlü ve kumral olan çocuk sarışın, mavi gözlü oldu. Ceketinin modeli defalarca değışti. Bazen cinsiyet değıştirdi, kız oldu. Yaşı küçültüldü veya büyütüldü. Her ülkeye, her talebe, her zevke uysun diye birçok değışime uğradı. Değışmeyen tek şey, gözyaşları ve insanın içini parçalayan acıklı bakışlarıydı (http-8)”

Sanat eserlerinde tuvale yansıtılan bir yüz ifadesinin resmedilişinde, gerçektekiyle fazlaca benzerlik sağlaması adına duyguya biçilen rol daha fazladır. Duygu bu süreçte Realizm’in de en sık kullandığı araçtır denilebilir. Çünkü gerçekten beslenen Realizm figürde hayatı, mimikler, hareketler ve bakışlardan yakalar. İki eser arasındaki his yoğunluğunuyaratması olarak kabul edilebilir (Conti, 1978, s 36). İzleyicisini kendisine odaklamak ve hayran bırakmak için sonuna kadar emek harcayan sanat, tıpkı kitsch gibi her yöntemin içerisinden geçmek ister anlayabilmek yönünden portre çalışmalarındaki duyguyu aktaran en belirgin şeyin gözler olduğunun belirtilmesinde de fayda vardır. İzleyiciye mesajı aydınlatma ve gölgeleme arasındaki derinleşen uyumlarla karakterize edip sunan sanatçılar, edindikleri bu yöntemlerle mimiklerdeki duygucu bir üslubu da ele verirler. Çevreden aldığı duyusal karşıtlıklarla dış dünyaya uyarılan yüzler, portre çalışmalarında duyguların temsili olurlar. Başka bir ifadeyle, dış dünyaya tepkime olarak ifade yönünde, içsel bir ayna olarak belirlemektedir yüzler. Fiziksel açıdan portreyi benzetmeci bir tutumla yansıtan sanatçı bu benzetmeci yaklaşımda yine duygulardan beslenir (Dayı, 2019, s. 45).

Görsel 2.9 ve Görsel 2.10’daki eserler karşılaştırıldığında odak noktası halindeki gözler kitschin temsiliyeti şeklinde durabilmektedirler. Göz için büyüleyen duygu sömürücülüğün bir başlangıcı olduğu düşünülünce bunu birçok portrede anlamak mümkün olabilir. İzleyicisini kalbinden vurmak ve etkilemek isteyen Ağlayan Çocuk portresinin (Görsel 2.9) şefkat, acıma ve üzüntü karşısında büyük bir empati duygusu uyandırdığı kabul edilebilir. Aynı şekilde Görsel 2.10’daki Annibale Carracci’nın Otoportresi de duygudan beslenmiştir ve yine o duyguyu izleyiciye vermek isterken bakışları kullanmaktadır. Bunun sonucunda kitschin yaratıcısı olan duygu da saklandığı alandan çıkmak ister. Bazen bir şaşkınlık bazense ufak bir tebessüm gibi yansıtılan duygu, izleyici için hissedilir görünürlüktedir.

Barok dönemi sanat anlayışı üzerine iç mekan duvarlarının göz aldatacak biçimde süslenilmesine de değinilebilir. Duvarların dönem içinde belli başlı sahneler ile resmedilerek süslenmesi fikri, sanatın varoluşuna kadar eski bir sürece dayansa bile burada dikkat edilmesi

gereken husus Barok sanatçıların teknik ve üslup olarak konuları ayrı bir yöntemle uygulayış biçimidir. Barok dönemin sanatçıları eserlerini saray, kilise ya da tavanlara resmederken seyirciye yüzey ve zemin hiç yokmuş izlenimini yaratarak, dışarıya açılan açık kompozisyonları heyecan verici biçimde yansıtır. Oldukça büyük ve hareketli sahnelerin bir tiyatro sahnesini andırır şekilde resmedildiği bu resimler, Rönesans döneminde görülse bile Barok dönemde daha fazla göze çarpar. Hareketin yüklediği anlamla izleyiciyi sonsuzluk hissine odaklamak isteyen sanatçılar, bu şekilde birçok yöntemi bir araya getirerek zamanın estetik anlayışına da yenilik katmışlardır. Barok dönemin en belirgin bir diğer özelliği ise; sanatçıların farklı sanat şekil ve disiplinlerini beraber kullanarak tek bir sanat izlenimi yaratarak, dışarıya açılan açık kompozisyonları heyecan verici biçimde yansıtmalarıdır. Oldukça büyük ve hareketli sahnelerin bir tiyatro sahnesini andırır şekilde resmedildiği bu resimler, Rönesans döneminde görülse bile Barok dönemde daha fazla göze çarpar. Hareketin yüklediği anlamla izleyiciyi sonsuzluk hissine odaklamak isteyen sanatçılar, bu şekilde birçok yöntemi bir araya getirerek zamanın estetik anlayışına da yenilik katmışlardır. Barok dönemin en belirgin bir diğer özelliği ise; sanatçıların farklı sanat şekil ve disiplinlerini beraber kullanarak tek bir sanat izlenimi yaratması olarak kabul edilebilir (Conti, 1978, s 36). İzleyicisini kendisine odaklamak ve hayran bırakmak için sonuna kadar emek harcayan sanat, tıpkı kitsch uğraşlardaki gibi her yöntemin içerisinden geçmek ister.

“Özellikle Barok resim sanatında kullanılan ışıklandırma teknikleri ile hem anlam hem de duygu yeniden oluşturulmuştur. Barok resim sanatında özellikle neden ve sonuç ilişkisinden kaçınan ressam, daha çok bir anın resmedilişi üzerine çalışmışlardır. Resme konu olan bu an Barok sanat üslubunun teknik öğeleri ile zenginleştirilerek sunulmuştur. Bu zenginliğin önemli faktörlerinden biri de tablolarla kullanılmış olan ışıklandırma teknikleridir. Özellikle gölge ve aydınlık kavramları bu tablolar ile yeni anlamlar üzerinden inşa edilmişlerdir. Bu tablolar ile fonda kullanılan gölge resmin içerisinde derinlik algısı yaratmıştır. Bu tür teknikler ile ışığın ve karanlığın anlamları yeniden oluşturulmuştur (Kilinç ve Köksal, 2019, s. 22).”

Yukarıdaki paragrafta anlatılan ışığın özelliklerini kullanarak teatral bir hava yaratılması durumu Caravaggio’nun resimlerinde de gözlemlenebilir:

“Hareketi ışıqla aktarmak (Görsel 2.11) isteyen “Caravaggio, yönlendirilmiş ışığın doğru kullanımı ile bütün bir resmin adeta bir tiyatro sahnesindeymiş gibi hislerle doldurulabileceğinin kanıtı olmuştur. Ondan sonra gelen neredeyse bütün ressam, bu muhteşem teknikten yararlanmıştır (Pişkin, 2018).”



Görsel 2.11. Caravaggio (1600-1601) “Emmaus’ta Yemek” tuval üzerine yağlı boya “141 × 196.2 cm”
Ulusal Galerî, Londra. (<http> 20)

Resme hareketin hakimliği dahil olurken, sakinlik karşısında devinimin tercih edilmesinin güzelliğe de bir tepki doğduğu varsayılabilir. Sessizce bir köşede gülümseyen dudakların, şefkatle dokunmaların yerini kıran, döken, parçalayan, sorgulayan eller ve bedenler, gergin yüz ifadeleri, meraklı ve kuşkucu gözler almıştır. Bu etkilerin önemi içinde “Caravaggio çirkinî eserlerine taşımaktan hiçbir zaman çekinmemiş (hatta bu durumdan gizli bir keyif aldığı bile söylenebilir), kendini de güzel resmetmek zorunda hissetmemiştir (Pişkin, 2018).”

17. yüzyıl Kuzey Avrupa’daki Barok Resim Sanatının temsilcisi Rubens de insan bedenini resmederken vücuttaki güç ifadesini abartılı adalelerle desteklemiş, kadın bedenlerini en canlı ve güzel hali ile tuvale aktarmıştır. Detaylardaki renk, ışık ve gölge bütünlemelerini ise kendine özgü bir barok stili ile ele almıştır (Pişkin, 2018). İzleyenin zihninde resme bakınca hissedilen olumlu etkiler ve güzellikler yerini çirkinin endişeleri ile karşı karşıya bırakırken anatomi bozulmaktadır. Orantılı fizikler eğilip bükülerek aynı duran, kusursuz, gerçeğe benzeyen betimleme kaygılarını bir kenara koyar. Çirkinlik korkunun

kılığında bir imge gibi yerleşir resme. Görsel 2.12’deki Rubens’in The Entombment adlı eseri buna örnek verilebilir. Bedene göre oldukça uzun kollar, eller ve gövdeye göre küçücük duran portre gerçek dışı kalarak güzellik önünde bir olumsuzluk ilkesini benimser. Üzüntüyü ve kaybetme korkusunu yaşatan yaralanma vakası resme konu olurken, kan kitsch bir sembol olarak ele alınabilir. Çünkü temeli travmaya ve acıya dayalı kan, yaşamın bittiğinin habercisi gibi durup izleyicide büyük bir acıtasyon yaratabilmektedir.



Görsel 2.12. Peter Paul Rubens (1612 dolaylarında) “The Entombment, The J. Paul Getty” tuval üzerine yağlı boya 131,1 cm x 130,2 cm. ([http 21](http://21))

Rubens’in tabloları çoğunlukla dinç, savaşçı ruhlu, aktif ve atılgan karaktere sahip olduğu hissedilen figürlerden oluşmaktadır. Rubens, Barok sanatın genellikle coşkulu, şatafatlı, yüce ve onurlu yanını temsil etmektedir. Buna karşın bir diğer Hollandalı Barok ressam Rembrandt ise aynı sanatın içsel, melankolik, etkileyici yönlerini vurgulamıştır (Conti, 1978, s 42). Görsel 2.13’deki Rembrandt tarafından resmedilmiş eserde Dalila’nın Samson’a tuzak kurarak onu Filistinlilere teslim edişi bulunmaktadır. Resmin detayları

incelendiğinde göze batan en etkileyici kısmın Dalila'nın elindeki makasla birlikte Samson'un saçlarını zorbalıkla tutmasının olduğu öne sürülebilir. Dalila burada kurban olarak resmedilen Samson'a iğreti, öfke ve zafer gururu ile bakar. Resmin sağ tarafındaki detayda ise esir edilip zincirlenmiş Samson'un gözlerinin acımasız şekilde oyulması resmedilmiştir (http-9). Resme konu olan bu durum izleyici için ciddi bir gerginlik etkisi yaratır. Çünkü uyandırdığı bedensel ve psikolojik şiddetin acısı göz ardı edilemeyecek düzeydedir.



Görsel 2.13. Rembrandt (1636) “Samson’un Kör Edilmesi” tuval üzerine yağlı boya “206 x 276 cm” Städel Museum, Frankfurt, Almanya. (http 22)

Barok dönemde konular: Azizlerin hayatı, sülalelerin tarihi, efsaneler ve kahramanlık hikayeleridir. Bu eserlerde aynı zamanda gökyüzüne karşı resmedilmiş görkemli mimari yapıtlar, havalanan melekler ve elbiseleri rüzgarda uçuşarak hareket eden figürler göze çarpar (Görsel 2.14). Bu resimlerin çoğu yukardan aşağıya ya da aşağıdan yukarıya bakıyormuş gibi bir perspektif kullanarak yapılmıştır (Conti, 1978, s 36).



Görsel 2.14. Sir Anthony Van Dyck (1632) “Samson ve Delilah” Tuval üzerine yağlı boya “148 x 257 cm”
Kunsthistorisches Museum, Viyana. (<http> 23)

2.2.3. Rokoko

“Barok dönemi genel özellikleri bakımından ilk akla gelen dinamizm, canlılık, derinlik ve abartılı süslemedir. Ancak bu abartının daha da üst seviyeye ulaştığı Barok dönemi içerisinde farklı bir dönem de vardır. Bu dönem “Rokoko” olarak adlandırılmaktadır (<http>-10).” Rokoko 16. yüzyıl sonlarına doğru Barok Sanatın son dönemi olarak kabul edilebilen, Fransa’da ortaya çıkan, sarayların ve soyluların yaşamını ele alan bir resim sanatı ve dekorasyon türüdür (Saygın, 2018).

Rokoko akımında kaynağın Barok olduğu düşünülse de Rokoko Barok stiline sadık kalmayarak kendi içinde yer yer bu akıma tepkiler göstermiştir. Sanatın karşısında insanlar artık sanatı yüce bir değer ve tanrısal olana ulaşma çabasında ileri sürülen bir uğraş olarak görmeyip sanatı git gide bir süslemecilik olarak ele almışlardır. Dinlerde cennet kavramı anlam değiştirmiş, ruhani inanılanların yerine daha dünyevi olan kavramlar geçmiştir. Rokoko’da sadece bununla kalmayıp birçok kavram daha değişimin etkileri altına girmiştir. Atölye ve akademik çevreler arasında ayrımlar yaşanması kendine özgü yeni bir sanatın doğuşunda etki yaratmıştır (Kargın, 2015).

“Bu nedenle ‘Rokoko resim sanatı’ sanat tarihinde ayrı bir yer tutar. Barok resimlerindeki kasvetli atmosfer, yerini, dekoratif, daha süslü, daha ferah ve pastel renklere,

duygusal yönüyle öne çıkan eserlere bırakmıştır. Konularda ise daha çok ihtişam ve aristokrat yaşantı görülür. Yaşam sevinci ön plandadır. Yeni üslup, kahramanlık konularından uzaklaşarak bu dünyanın zevklerini ele almış, süslemeye ve mahremiyete önem vermiştir. Flörtler, aşk oyunları, erotizmi çağrıştıran, utandırıcı ve mahrem durumlar, mitolojik figürlerle bağlantılı saray hayatına dair, şehvetli ve uçarı sahneler, ya da bir doğa sahnesinde aşk oyunları oynayan, idealleştirilmiş genç erkek ve kadınlar, Rokoko resimlerinin en sevdiği konulardır (Kargın, 2018).” Sanatçıların ele aldığı zarif teknikler Rokoko eserlerinde güzelliğin kolay anlaşılabilirliğini sağlamakla birlikte anlamın varlığını de geriye itmektedir (Görsel 2.15). Anlamı görsel abartı ile bastıran Rokoko, kolay dikkat çekebilir nitelikteki özelliklere sahiptir (http-11).



Görsel 2.15. *François Boucher 1745) “Avdan Dönen Diana” tuval üzerine yağlı boya “37x 52 cm” Musee Cognacq-Jay, Paris. (http 24)*

Görsel 2.16’deki François Boucher tarafından resmedilmiş Erkek Çoban Kadın Çobana Flüt Çalarken adlı eser, kendisinde Rokoko döneminin romantizm ve aşk ile elde edilmiş süslemeciliğini öne süren detayları bulundurur. Eserde doğanın muhteşemliği zerafetli işçilikle aktarılırken olay anı gerçek ile hayal arasında gitgellere sahiptir. Ormanda aşığına flüt çalan erkek çobana karşı hayran bakışlar sergileyen çoban kadın, dönemin gündelik olmasına rağmen abartılarla bezenmiş kostümü içinde oldukça zarif durmaktadır. Yaşanan

sıradan bu anı kusursuz ve süslemeci üslupla mükemmel hale getirmek isteyen sanatçı, kurguya tatlı ve sevimli yaklaşımlarla yoğun duygular atfetmektedir.



Görsel 2.16. *François Boucher (1747-50) “Erkek Çoban Kadın Çobana Flüt Çalarken” tuval üzerine yağlı boya, 94x142 cm, Wallece koleksiyonu, Londra, Birleşik Krallık Farthing. (http 25)*

Olaylara ve gündelik hayata yüklenen duygucu anlamlar Rokoko sanatçılarında oldukça baskındır. Böylece:

“Rokoko sanatçıları, tiyatral etkilere özellikle bayılıyorlardı. Resimlerdeki figürler, genellikle şatafatlı giysiler içinde gösteriliyordu ve davranışlarında masalsı bir hava vardı. Bununla beraber sanatçı, kaynaklarını gizlemek konusunda çok dikkatliydi; öyle ki resimdeki kostümlü aşıklar, gerçekte, efsunlu bir dekor içinde küçük aşk oyunları oynayarak flört ediyormuş gibi görünüyorlardı. Fransa’da Boucher, başka bir görsel şaşırtmaca türüyle başarı yakalamıştır: Taşranın çobanların görevlerini yok varsayabildiği ve güneşli havada, çayırlarda aşıklarla eğlenebildikleri bir pastoral sahneye dönüştü. Erkek çoban kadın çobana flüt çalarken isimli resimdeki gibi pastoral mizasenler yaptı. Boucher’in çobanlarındaki bu romantik cilveleşme, Rokokonun aşk takıntısının tipik bir örneğidir (Arda, 2015, s. 19-20).”

Rokoko’daki sevgi, aşk ve büyüleyicilik kişilerin ifadelerine yansıdığı gibi dış görünümüne de yansımıştır. Lundberg’in Boucher portresinde de tatlı bir ifadenin portreye yerleştiği görülmekle birlikte figürün giysileri de dönemi yansıtmaktadır (2.17):

“Bu dönemde göz alıcı giysili hafif meşrep hanımların, peruklu, fraklı çapkın erkeklerin gönül ilişkileri günlük yaşamın olduğu gibi sanat yapıtlarının da başlıca konusu haline gelmiştir. Dönemin portre sanatı bile bu beğeniye uymuştur. Boucher’in Madam Pompadour Portresi,

Fransa Kralı'nın şatafatlı giyimi aşırı makyajıyla bir taş bebeği andıran metresinin salt fiziki güzelliklerini yansıtmaktadır (http-11).”



Görsel 2.17. Gustav Lundberg (1734) “François Boucher” (http 26)

Yüzeylerdeki renkli ve dekoratif işçiliklerle Rokoko’da yansıtılan düşsel yaşantıların resmedilişinde gerçeğe birer tepki olduğu anlaşılır. Her şeyi olduğundan daha güzel görme ve gösterme çabası eserlerde şatafatlı bir yaşamın gösterisini sunar. Bu süreçte kitsch çalışmalarda görülen gösterişli tavrın Rokoko akımıyla benzeştiğine değinilebilir. Bu tür resimlerin beslendiği aşk, sevgi, tutku, cilve ve ilgi gibi kavramların fazlalığının izleyiciye hoşlanılma ve beğenilme etkisiyle kitsch’in ipuçlarını düşünce anlamında da fazlasıyla verdiği kabul edilebilir. Bu üslubun birçok alanda yansımaları da görülmüştür. Rokoko stilindeki bir eserin zarif ve inceliklerle bezenmiş olmasına rağmen yapay, eğlenceli, kolay anlaşılır ve süslü bir yönü bulunmaktadır. Barok sanata karşıt olarak Rokoko görsel içeriğinde, güncel motiflere ve yumuşatılmış renklere yer verir (http-13).

2.2.4. Romantizm

Çeşitli naif, hazcı ve tutkulu görsel yöntemlerle anlatımı güçlendiren Rokoko’nun sanat ve üslup yönünden Romantizm’le bağlantı kurduğuna da değinilebilir. Romantizm’de

Rokoko'daki gibi de uçuşan figürler hayal ile gerçek arasında bir çelişki kurar (Görsel 2.18). Düşünce ve duygular dünyasının Rokoko'ya göre daha fazla içselleştiği Romantizm akımı, 18. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın başına kadar sanat alanında canlılık göstermiş ve giderek Avrupa kıtasına yayılmıştır. Bu şekilde klasik sanatın katı yöntemlerine tepki olarak doğmuş olan bu akım, sanatçılar tarafından akıl ve sağduyunun reddedilişi ile karşı karşıya kalmış ve hayale yüklenen öneme yer açmıştır. Romantik sanatçılar "Deha akıldadır" diye savunan klasiklere cevap olarak; "Deha yürektedir" yanıtını vermişlerdir (http-14).



Görsel 2.18. William Blake (1757-1827) *"Oberon, Titania and Puck With Fairies Dancing"* 47,5x 67,5 cm. (http 27)

"Romantik sanatçılar kurallardan, ölçülerden ve formları sınırlayan çizgilerden kurtulma çabasıdadır. Onlar, renk kitleleriyle kendini ifade etme yolunu bulmuş, sanat için sanatı seçerek kendilerine yeni bir dünya yaratmıştır. Romantizmde sanatçılar klasisizm ve neo-klasisizme mensup sanatçıların aksine esin kaynaklarını tamamen değiştirmişler, başta Yunan ve Roma kültürü ve yapıtları olmak üzere neo-klasik sanatçıların ele aldığı konular yerine, tamamen kendilerine yönelmişlerdir. Sanatçının kendisini, duygularını ve sanatçının dünyasını ön plana çıkararak bu öğeleri esin kaynağı olarak almışlardır (http-15)."

Romantizm akımının sanatçıları ruhsal boyuttaki düşselliği eserlerine yansıtırken, duygusalılığı da bu süreçte bir konu olarak ele alırlar. Duygusal tarafın aşırı hale gelerek

izleyicide ayrı bir çekicilik kazanması romantik sanatçıların hedefleri arasında sayılabilmektedir. Zaman zaman tarihsel ve güncel olaylara da değinen romantik sanatçılar, gerçeklerin içinde hayal ve duygunun da olması gerektiğini savunurlar. Romantizm sanatçıları aynı zamanda eserlerinde kusursuzluğu ve evrenselliği değil, bireysel olanı işlerler. Bu nedenle en etkili dönemleri 1790 ile 1850 yılları ile sınırlandırılan Romantizm akımı ilerleyen süreçlerde yerini yavaş yavaş diğer akımların arasına bırakmıştır (<http-15>).

“Romantik resimde mistik yalnızlığı, doğanın yüceliğinin yanında insanın çaresizliğini şiirsel bir duyarlılıkla biçimlendiren Caspar David Friedrich’in *Deniz Kıyısında Keşiş* adlı tablosunda, küçük bir insan figürü üç yatay renk kuşağıyla bölünmüş bir doğal manzaranın karşısında duruyor. Resmin kompozisyonu bütün gelenekleri yıkıyor, herhangi bir perspektif derinliği bulunmaz. Resmin alt tarafında beyazımsı kum tepecikleri sola doğru geniş bir açıyla yükselen ince bir kıyı şeridi oluşturuyor. Kum tepeciklerinin en yüksek noktasında arkadan görülen siyah giysili küçük insan figürü resimdeki tek dikey figür. Friedrich’in adamın iki yanında yapmayı tasarladığı iki teknenin ise üstünü sonradan boyadığı biliniyor. Denizin kasvet veren karanlık kuşağı son derece düşük bir ufukla birleşir. Tuvalin altıda beşi bulutlu göğün dağınık yapısına ayrılmış. Bütün hatlar tablonun dışına doğru yönlendiği için sonsuzluk resmin gerçek konusu haline gelir (<http-15>).”



Görsel 2.19. Caspar David Friedrich (1809-10) “*Monk By The Sea*” tuval üzerine yağlı boya (110x171.5 cm) Almanya. ([http 28](http-28))

Yukarıda bahsedilen resimdeki (Görsel 2.19) gibi, eserlerde boş bırakılan ve böylelikle çeşitli duygusal anlamlar yüklenen yüzeyler, romantik sanatçıların iç dünyaya dönüş süreçlerini yansıtmak için sıklıkla kullanabildiği kurgusal yöntemler olarak görülebilir. Çünkü boş kalan yüzeylerin sonsuzluk hissi sunarak izleyicilere hayal kurabilmeleri için fırsat tanıdığı kabul edilebilir. Böylece romantik sanatçılar yansıttıkları hayal dünyalarının devamlarını izleyiciye yüklerler. Kendilerini acılar ve hayal kırıklıkları ile başbaşa düşünen romantizm sanatçılarının tıpkı bir kitsch üreticisi gibi isyankar yapıya sahip olduğu söylenebilir. Olduğu koşulun ve yaşamın ötesinde yeni bir yaşam mutluluğunu kanıtlamak ve izleyene huzur vermek isteyen Romantizm'in, kitsch gibi arzulananı vermek isteyerek izleyicide hayranlık uyandırdığı kabul edilebilir. Yıldız (2020) da kitsch ve Romantizm ilişkisini şu şekilde açıklamıştır:

“Resim sanatındaki pek çok akımın, zengin üst sınıf ile halk arasında sanatsal değer ve zevk açısından bir fark oluşmasına neden olması ve sanayileşmenin getirdiği, insanı sınırlayıcı birtakım sebepler, kitschin oluşumunda etkili olmuştur. Realizme yönelen sanat anlayışı, idealizmden uzak, günlük ve gerçek olanın hikayesini konu edinir. Bunun aksini isteyen burjuva kesimi, Rönesans sanat geleneğinde ve Klasizm'de olduğu gibi, var olandan daha yücesinin, daha güzelinin betimlenmesini arzulamıştır. Bu sayede idealize edilmiş, sahte kompozisyonlar oluşturulmaya başlanmıştır. Bu durum, halkın algısı ile sanatçı arasında uçurum oluşmasına sebep olmuştur. Kitsch de, resim sanatında gerçekten uzak, abartılı renk ve biçimlerde oluşturulan taklit işlerle ilk kez ortaya çıkmıştır. Sanattan zevk almak yerine, hayran olunan zevke göre, sözde bir sanat yapılmaya başlanmıştır. Bu estetik deneyimi sıradanlaştırma durumunun geçmişi, Romantizm akımının hakim olduğu dönemlere kadar gitmektedir. Halkın burjuva kültürüne adaptasyonu sürecinde çeşitli sorunlar ortaya çıkmaya başlamıştır (Yıldız, 2020).”

Kısaca kitschin Romantizmle ilişkisi; kitschin kendi içinde özlem duyup özendiği gerçekliği gündelik hayattan kopararak göstermesi ve sanatta taklitsel yöntemler ile elde etmesi olarak düşünülebilir. Bu çerçevede “Şüphesiz, Romantikler, kitsche miras kalan utancın ilk günahkarları olarak düşünülebilirler. Onlar kitsche nasıl olması gerektiğini gösterdiler (http-16).”

2.2.5. Realizm

Gerçekliğin birebir yansımalarını ele alan Realizm akımı da, Romantizm ve Klasizm'e karşıt bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. İlk olarak 19. yüzyılın ortalarında Fransa'da beliren

bu akım, sanatı yapmacılıktan ve kurgusal boyuttaki hayal dünyası çerçevesinden kurtarmak için gerçekleri kendisine araç edinmiştir. Realizm akımında alt sınıf ve üst sınıf ayrımı olmaksızın bütün sınıfların konularına eğilim vardır. Gerçekçi ressamlar sıradan insanları da kompozisyonların içine dahil ederek bütün detaylarıyla resmetmişlerdir (Gombrich, 2016, s. 300). Hislerin, maneviyatın ya da ruhsal olanların artık konu edinilmediği, odak noktasını yalnızca gerçekten var olanlar üzerine inşa eden Realizm, betimlemelerini de yine bu şekilde yansıtır. Sanatçı gerçekteki yaşama ve halkın içinden olana çıplak bir gözle bakarak onu tüm doğallığı ile birebir eserlerde gösterir. Sanatını rüyalardan ve hayal alemlerinden beslemenin yerine dünyevi olanlarla geliştirir. Realizm, hayatın içinde, gündelik olana samimiyet duyar. Bütün yaşantılara ve gerçeğin varlığına sanatta bir ihtimal tanır. Öyle ki;

“Realizm Sanat Akımı, romantiklerin; varlığı ve hayatı ruhun kaderine bağlayan lüzumundan fazla şahsi sanatının, bir tepki yapması doğaldı. Elbette arkasından bir halk sanatı gelecekti. Nasıl ki romantizm klasizme bir başkaldırı sayılabilir ise gerçekçilik yani realizm ise, hem klasizme hem de romantizme bir başkaldırı sayılabilir. Romantizmin dramatik biçimlere, kalıplara karşı olan tutumu realizmin yolunu açmıştır. Bu akım 19 yy. Avrupası’nda görülen toplumsal ve ekonomik değişimlerden epeyce etkilenmiştir. 1839 yılında ortaya çıkan bu akım; akademilerdeki saygın resim yapıtlarına, saygın insanları, dini konuları, saray ve saray yaşantılarını, seçkin kişilerin portrelerini ve doğayı olduğundan daha güzel göstererek güzel manzaraların işlenmesi geleneğine karşı çıkar. Konu ve üslup bakımından yaşamı ve doğayı olduğu gibi yansıtmaya, biçimleme anlayışı ile toplumun yaşamını gerçek boyutlarıyla ortaya seren Realizm anlayışı içinde, doğadaki oranlar, plastik değerler, renk ve ışık değerleri aynen yansıtılmaya çalışılır (http-17).”

Görsel 2.20’de Gustave Courbet’in Un Elekleri adlı tablosu Realizme ışık tutmaktadır. Gündelik hayatın içinden doğal bir anı resme konu edinen Courbet, abartılardan ve süslemecilikten kaçınarak herhangi farklı bir eğilim ve abartılı yöntem göstermeden olay anını direkt olduğu hali ile konu almıştır. Eserde hayal ürünü olmayan birçok detay en gerçekçi haliyle belirgin bir şekilde gözükmemektedir. Karakterlere yüklenen hissiyat hiçbir kalıba ve güzellik rollerine bürünmeden sıradan bir yaşamın en doğal yönlerini yansıtmıştır. Olduğu koşulu eserlerde birtakım giysi, eşya, meslek, mekan ve günlük tarz gibi yaşam stilindeki öğeler ile kusursuzluğa yakın şekilde öne çıkaran Realizm, gerçekçi yönü ile resme canlılık performansı katmaktadır.



Görsel 2.20. *Gustave Courbet (1854) “Buğday Elekleri” tuval üzerine yağlı boya (131 cm × 167 cm) Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes. (<http> 29)*

Yaşanan bir anın kesitiymiş gibi, birebir oluşun izlenimini yaratan Realizm akımı, fotoğrafik bir görünümün etkisini barındırarak gerçekliği izleyiciye anımsatır (Görsel 2.21). Günlük yaşam içinde alt sınıfın ve üst sınıfın tüm kesiminin sanat eserlerine konu olarak eklenmesinde ayrımcılık olmaksızın dahil olması, gerçekçi ve doğal olma konusunda Realizm’i üslup bakımından netleştirir. Realizm hayal dünyasının kurgularını bir kenara koyar.



Görsel 2.21. *Thomas Eakins (1875) “Philadelphia'daki Thomas Jefferson Üniversitesi Jefferson Tıp Koleji'nde, The Gross Clinic” tuval üzerine yağlı boya (240 cm × 280 cm) Philadelphia. Museum of Art (<http> 30)*

Yukarıda Romantizm ile de ilişkilendirilen kitsch etkiler Realizm’le günlük yaşam üzerinden ilişkilendirilebilir. Bu doğrultuda, halkın içine ve gittikçe daha aşağılara, derinlere inen kitschin, günlük yaşamın bir parçası olduğundan real bir resmin içinde de tüm gerçekliği ile yer aldığı kabul edilebilir. Çünkü doğal olanla toplumun beğeni algısı karşısında en memnun görülebilecek nitelikteki işlerin üretilme çabası, Realizm akımının özelliği olan benzetme ve isteklere uyma gayretlerinden oluşmuştur.

Süreç içerisinde Realizm’in karşısında;

“Kavranması zor olan gündelik hayat sıradan olanla birlikte anılır. Ancak gündelik hayatı tanımlanmasının hangi ihtiyaçtan doğduğunun öğrenilmesi anlaşılmasına katkıda bulunur. Sıradan olan ve toplumsal gerçekliğin bir yansıması olarak algılanan gündelik hayat pratikleri önemli ve önemsiz bu iki veçhenin birbirinden ayrıştırılmasıyla değerlendirilmiştir. Gündelik hayatın bilimsel ve kültürel çalışmalar içerisinde yer alması kavramsallaştırılması çözülmesini kolaylaştırmamıştır. Çünkü gündelik hayat fiziksel ve gerçekliğin yaşandığı bir alan olarak güçlü bir rekabet alanı üretir. Kapitalizm öncesi toplumlara göre kültür endüstrisinin etkisiyle de doğal akışından uzaklaşan gündelik hayat sanayi devrimiyle birlikte sistematik olarak dönüşüme uğramıştır. Moderniteyle birlikte oluşturulan haz nesnesiyle ve değişimin sonucu olarak tüketim kültürüne yaklaşan gündelik hayat kültürü kitlesel boyutta genişlemiştir (Gök ve Seçkin, 2020, s. 244).”

Bu bölümde yapılan araştırmalar ekseninde, sanat tarihi içerisinde kitsch ile bağlantı kuran ve benzeşen unsurlar olduğu görülmektedir. Fakat Sanayi Devrimi ve Modernizmle birlikte, medyanın da etkisiyle kitschin sanattan uzaklaşarak evrildiği ve popülerleştiği gözlemlenebilir. Ele alınan akımlar sonucunda sanattaki geleneksel arzulara yeni bakış açıları sunan kitschin yine sanattaki varoluşuna sıradanlığın ve nesnenin araç edilişi ile başlamakta fayda vardır. Kitsch anlamdan çok görsellikle alakalı olarak, pek çok sanat ve medya alanında yer alır. Bunların içerisine resim sanatından reklamcılığa kadar pek çok alan sayılabilir. Bunlar içerisinde ev eşyaları da olmak üzere nesneler de yer alır.

“Fakat bu nesnelerin kitsch olarak adlandırılan halleri asıllarını yaşatmakla birlikte, o nesneleri aynı zamanda da basit birer imge haline dönüştürürler. Kitlelerin bu eserlere sahip olma isteği, eserlerin basite indirgenmesine ve onların bayağı kopyalarının veya gereksiz benzerlerinin yapılmasına neden olur. (...) Kültürün her geçen gün yozlaşması ve popüler olan şeylerin hızla yayılması da kitsch kavramını doğuran nedenlerdendir. Üretim olmadığı için bireyler olanı kabul ederler ve bu da kültürel alandaki olumlu gelişmeleri engelleyici niteliktedir. Büyük bir çoğunluğun belirli nesneleri kabul etmesi ve onların peşinden gitmesi, bu durumun mantıklı veya olması gereken şey olduğunu göstermez. Tüm bunlar kitsch’in neden kötü olarak

adlandırılabileceğinin birer göstergesi olarak kabul edilebilir (Aydın, 2009, s. 7'den aktaran Oyman, 2014).

2.2.3. Dadaizm

Zaman içerisinde popülerliğe entegre edilen kitschin aksine Dadaizm, sanatın sanat kuramlarınca kendine mal edilmesine karşı çıkan bir hareket olarak var olur. Bu farklı özelliklerine rağmen kitsch ve Dadaizm arasında günlük yaşam, rahatsız edicilik ve taklit etme kavramlarıyla ilişkili olarak benzerlikler kurulabilir. Bu bölümde kitschin yapı unsurlarından kabul edilebilen gündelik yaşam, gündelik yaşam nesneleri ve taklit etme yolu ile kendini sanat eserinin yerine koyabilme durumunun kitsch ile ilişkili yönünün vurgulanması üzerine Dadaizm ele alınmıştır. Dada günlük yaşamı ve günlük yaşamdan nesneleri sanatın bir parçası olarak kendi kapsamına dahil ederken, kendinden sonraki dönemler için de gündelik yaşamın ve gündelik yaşam nesnelerinin sanatta kullanımının önünü açtığı kabul edilebilir. Sanat eserlerindeki günlük yaşama yönelik ayrımlar ve birleşim noktaları ilk olarak Birinci Dünya Savaşı sürecinde Avant-garde hareket olan Dadaizm ve Sürrealizm ile şekillenmeye başlamıştır (Öğüt, 2008, s. 41).

“Dadacılar gündelik hayatın dönüşümünün gerekliliğini savunmuşlardır. Birinci Dünya Savaşının sosyal yaşamda yarattığı çöküntü, yıkım, kaybolan değerler, otoritelere olan inancın zayıflaması ve sanatın bu otoritelerce meşrulaştırıcı olarak görülmesi ile yaratılan burjuva sınıfının değerlerine yaratıcı bir biçimde alay ederek saldırmışlardır. Dadacılar gündelik hayattan alınmış nesnelerle ve nesnelerin kullanım değerini kaybederek yeni bir anlayış kazandırdı. Kolaj ve fotomontaj gibi tekniklerle de, resimli dergilerden eski mektuplardan, basın ilanı ve etiketlerden kesilen fotoğrafları bağlamından koparak ironik bir biçimde yeni bir düzenlemeyle manipüle ettiler (Gök ve Aydın, 2020, s. 237).”

Dada'daki sanatsal değere olan yatkınlığının olup olmadığı düşünülmeksizin çeşitli ve alakasız olduğu öne sürülebilen malzeme kullanımının kitschin önünü açtığı söylenebilir. Gündelik hayatın keşmekeşinden yararlanılan olaylar, kaos ve problemler sanatçılar aracılığıyla sanatın konusu olmaya aykırı yöntemlerle eğilim göstermiştir. Dadaistler, Romantizm'in de sınırlarını geçerek, mantığın ve aklın bir değeri olmadığını yalnızca görünenin olduğunu savunmuşlardır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra sıradanlaşmış hayatın, değeri olmayan toplumların, gerek görülmeyen bilginin, yaşamın bir anlam taşımadığını belirtmişlerdir (Mustafaoğlu, 2019, s. 4).

Sanatçılar günlük yaşam içerisinde meydana gelen çatışmaları eylemci bir şekilde ele alarak, öncesindeki kök salmış algılara karşın farklı açılardan değerlendirmek istemişlerdir. Kavramsallaştırılmak istenilen süreç karşısında ilerleme sağlamayı ancak günlük hayattan beslenen, yeni yeteneklerin ortaya çıkmasına öncülük etmekten çekinmeyen üretimler ve çok yönlü teknikler geliştirilebilecekti (Gök ve Aydın, 2020, s. 244).

Dada sanatçılarından Marcel Duchamp, sanat eserine dönüştürdüğü gündelik parçalarla sanatın kendinden önceki sürecine ters düşecek bir adım atmıştır. Sanatı kökünden sarsan bu adımlar onu kavramsal sanatın da öncüsü yaparken, sanat ve sıradan arasındaki ayırım kalıbı yıkılmış ve geleneksel yaklaşımların yerini deneysel, araştırıcı sistemler almıştır (Sürmeli, 2012, s.344). Duchamp için sıradan bir nesneyi bile sanat eseri yapan şeyin ona yüklendiği kavramsal anlam olduğudur. Bu da ancak sanatçının düşünce sistemi ile alakalı bir durumdur. Onun için bir sanat yapıtına en başından beri harcanan emeğin yerine sanatçının hazır nesneye ulaşp onu izleyiciye nasıl tanımladığı daha değerlidir. Duchamp Dada'da sanatsal özellikler barındırmayanın kavramsal değerini savunmuştur (http-18). Bu amaçla günlük hayatın nesnelerini eserlerine araç edinerek onları kendi hikayesinden ve anlamından koparma ile yeni kimlikler inşa eden Duchamp, basit olanla sanatını yüceltmıştır. Kullandığı malzemelerden biri ise yaşam içerisinde kolaylıkla bulunabilen seramik bir pisuvardır (Görsel 2.22).



Görsel 2.22. Marcel Duchamp (1917) “Fountain” (http 31)

Duchamp'ın sıradan bir pisuvarı olduğu işlevin dışındaki farklı izahlarla sanat eseridir diye sunması tartışmaya açık olarak güzelin ve iyinin, katı olan doğrunun anlamını da sarsmıştır. Çünkü o bazıları için ayıplanma ve utanma durumu ile karşı karşıya bırakacak özel bir alanı ihlal eden, mahremiyetin simgesi gibi duran bir pisuvardır. Bu nedenle ki değişen anlam sanat eserlerinde nesnenin sanatsal gücünü anlamakta ve kabullenmekte zorlayıcı bir hal kazanır. Bir çöp kutusunun içinden çorba içmek ya da reyonda üzerinde Coca Cola yazan bir şişenin içinde ayran görmek istemek gibi.

Kendinden önceki akımların geleneklerinden uzaklaşan eser, sergi komitesi ve izleyici için alışıldık olmayan bir halde olup kitlesel bir başkaldırı yaratabilmiş, sanatta kuralların ve onaylanmanın gaye olarak görülmediğini ortaya koymuştur. Günlük yaşamın sıradan parçasını sergi salonuna taşıyan Duchamp aynı zamanda estetik görünümün ve zihindeki estetik algının yıkımında da öncü olmuştur. Çünkü Duchamp'ın takma isimle imza atarak sergiye gönderdiği bu pisuvar, bir sergi salonunda sergilenebildiği esnada tüm sıradanlığını ona atfedilen sanat kimliği ile kaybedecekti. O artık hayatın içinde basit ve çekinilecek bir durum olmaktan öteye giderek değişen anlamlarla birlikte sanatın kendisi olabilecekti. Normalini ve alışıldığı aşan bu anlam sanatın katı inançlarını yeniden estetize etmiştir.

“Dadaizm, geleneksel sanata karşı olan estetik durumları, rastlantısallık sonucu oluşan olayları, kuralların olmayışını savunan; ve var olan sanat, savaş, toplum, gelenek, din ve ahlaki değerleri reddeden ve bunları hafife alan bir akımdır. Dadaizm, yaratıcı ve soyut sanatı canlandırma, yeniden hareket kazandırma arayışı içindedir. Dadaistlere göre, Dada bir sanat akımı değil özellikle sanata karşı duran bir kavramdır. Çünkü Dadaistler estetik kaygı gütmeyen eserler ortaya koymaktadır (Baskıcı ve Şölenay, 2012, s. 37)”

Dada sanatçılarının toplumun özen duyduğu değerleri kırıncı tavırlarla değişime uğratmaya çalıştığı ele aldıkları konuların bu durumları destekler düzeyde olmasından rahatlıkla belli olabilmektedir. Onlar toplumun benimsediği ve sevdiği şeyleri rahatsız edici hale getirerek huzursuzluk yaratmayı istiyorlardı.

“Akımın amacı modern dünyanın anlamsızlığıyla dalga geçmekti. Ulusalcı ve sömürgeci çıkarlar birçok Dadaist'e göre savaşın ana sebebiydi. Burjuva kapitalist toplumun “akıl” ve mantık'ının insanları sürüklediğine inanıyorlardı. Bu ideolojiyi, mantığı reddeden, kaos ve akıldışılığı kucaklayan bir sanatsal ifade yoluyla reddettiler. Yandaşlarına göre Dada bir sanat değildi. Sanat ne anlam ifade ediyorsa, dada bunun tam tersini temsil ediyordu. Sanat estetikle ilgilenirken Dada estetiği umursamıyordu. Sanat hoşla gitmeyi amaçlarken, Dada rahatsız etmeyi amaçlıyordu (http-19).”

Görsel 2.23’de sanat dünyasının yıldızı haline gelmiş Leonardo Da Vinci tarafından resmedilen Mona Lisa adlı tablo görülmektedir. Ancak üzerine Marcel Duchamp’ın sonradan eklediği keçi sakalı ve bıyık onu Leonardo Da Vinci’nin Mona Lisa adlı eseri olmaktan uzaklaştırarak sanat dünyasındaki biricikliğini kırmıştır. Herkesi duruluğu ve kadınsılığıyla büyüleyen Mona Lisa, Duchamp’ın esere yaptığı bazı müdahaleler ile taklitin kurbanı olmuştur. Resmedilen kadın portresinin bir başka sanatçı tarafından altyapı olarak kullanılıp yeniden sergilenmeye hazır hale getirilmesi bir kitsch örgütlenmesidir. Çünkü sıradışı olmak için kendinden öncekileri yıkıma uğratmak isteyen her akım gibi Dadaizmin de bu doğrultuda, kitschin dürtüleriyle adım atmış olduğu söylenebilir. Ancak belirtilmelidir ki Duchamp’ın yöntem olarak ele aldı bu durum kitschin başlı başına bir amaç için değil, araç olarak esere sızdığıdır. Çünkü burada Duchamp tarafından eserin kendinden öncekine yaptığı müdahalesinde yer değiştiren cinsiyet ve anlam gibi kavramlar bizlere hangi eserlerin kitsch olup olmadıklarının mesajını verirken aynı zamanda hangi sanatçıların kitschi kullanıp kullanmadıklarına da değinmektedir.



Görsel 2.23. Marcel Duchamp (1919) “L.H.O.O.Q, Mona Lisa With Moustache” (<http> 32)

“Belki de onun için, var olana en akla gelinmeyecek şekilde bakma çabası, bir ilkedir. Gözün gördüğünün çok ötesinde düşünebilmeyi, düşünmekle kalmayıp; benimsenmiş algıları kırmayı ve kırılan algılardan yeni bir algı yaratmayı hedeflemiş gibi duruyor. Bıyıkları yeni terlemiş bir genci andıran lhooq, bir yıkımın temsilidir. Ancak bu yıkım, bir saldırıdan ziyade yeni bir yaratının doğum sancılarıdır. Duchamp, bu tavrı esas alır (Babacan, 2020).”

Göze ve zihne aşına olanın sanatla bağıını koparan Marcel Duchamp “Yıkım da yaratmadır” savunmasıyla sanattaki değerlerin ancak sarsılarak değişip gelişebileceğini öne sürmüştür (Özkent, 2020). Dada Hareketinin başka bir sanatçısı Kurt Schwitters da “Sanatçının kurguladığı her şey sanattır” şeklinde düşüncelerini belirtmiştir. Buna göre sanat eserinin plastik değerleri ve konusunun bir öneminin olmadığı çıkarımı yapılabilir. Dada hareketi bu yönüyle sanattaki sınırları ortadan kaldırarak sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak sunar. Böylelikle geleneksel estetiğe karşı başkaldırır. Kübizm ile beraber sanat pratiklerine giriş yapan kolaj, asamblaj ve montaj gibi yöntemler sanatı daha ileri noktaya taşımış ve nesnenin kullanım alanlarına çoğalım katmıştır (Payaslı, 2018).

Dada’nın aykırı ve eylemci yönüyle dikkat çektiği dönemde, kitschin de yine aynı şekilde kendini birtakım savunmalara çekerek özgürlüğünü aşırıya daha da çekerek ilan etmesinden bahsedilebilir. Çünkü Dada’cılar hırslarla ürettikleri eserlerini kitschin duygularından ve pratiklerinden beslerler. Dada sanatçıları ulaştıkları çocuk gibi çizimlerin sonuçlarına kitle önünde razı gelip, kendi çirkinlerinin yaratıcı yönlerini savunmaktaydılar. Bu nedenle eleştiriye açık kitsch ile sanatın kurulu düzenine başkaldıran Dada’nın bu yönüyle de yakın bir bağa sahip olduğu söylenebilir.

Bu bağlamda Berlin’li Dada’cılardan Hannah Höch’un eserleri üzerinden konuya ilişkin bağlantı kurulabilir. 1916 yılından beri Dia Dame ve Die Praktische Berliner gibi dergilere dantel ve işleme motifleriyle tasarımlar yapan sanatçı eserlerinde sıklıkla kullandığı yöntemlerden biri olan kolaj tekniğini tercih ederek günlük olay ve öğeler arasında bu şekilde kurgu oluşturmayı amaçlamıştır. Kullanmak için tercih ettiği ünlüler, moda ikonu kadın görselleri ve burjuva kültürünün giysileridir. Mankenlere bir propaganda niteliğinde giydirdiği giysiler kadının toplumdaki rolünü cinsiyet üzerinden ele alır. Gelenek kalıplarının dışındaki bir sanat anlayışıyla üretilen eserleri fotomontaj ve grafiksel görünüm barındırması ile sanat tarihinde tekniksel bağlamda da kalıcılık kazanmıştır (Görsel 2.24). Sanatçının çalışmaları kültürel öğeler ile ırkçılığa karşı da bir eleştirel tavır barındırır (http-20).



Görsel 2.24. Hannah Höch (1919) “Mutfak Bıçağı DADA ile kesilmiş Weimar Cumhuriyetinin Bira göbeği” 90x144 cm Politik Kaos Fotomontaj, kolaj Nasyonel Galeri, Berlin. (http 33)

“Zenginlik, oburluk ve bira... Burjuvadan kalan son artıklar bunlar. Dünya savaşının gerçeğe dönüşmesine izin veren varlıklı ve istikrarlı bir kültür. Bazı sanatçılar geleneksel sanata, bazı yönlerden savaş vahşetinin sorumlusu ve bu savaşı yaratan kültürün bir parçası olarak bakıyordu. Ya da o değerleri taşıyan kültürün bir parçası olarak bakıyorlardı. Bu vahşeti yaratacak hiyerarşinin oluşmasına izin verildiğini düşünüyorlardı. Bu, burjuva siyasetinin bir türüydü onlara göre. Höch, bu kolajla kadınları güçlü konumlara yerleştiriyor. Aslında bir bakıma bu kolajlar herkesi sınıflara ayırmış. Mutfak bıçağı kavramı çok güçlendirici bir unsur olarak karşımızda durmaktadır. Bir şeyleri kesip biçiyor ve farklılaştırıyoruz. Evimizdeki bir mutfak bıçağı mı bu? Evcimenliğin kültürel değerleri sarsabilecek bir şey olması fikri üzerine düşünmemizi istiyor belki de (http-21).”

Günlük hayatın olan biteniyle sanatsal tepkimeler yaratan Dada sanatçıları asıl gerçekteki varolanları göze kestirerek mutluluğun ve hayal dünyasının değerlerini bir kenara itmişlerdir. Onlar için sanat, izleyici ve toplum arasında yaşanan sürtüşmeler, Dada'yı ortaya çıkarmak için başlı başına yetebilecek düzeydeydi. Buldukları her olgudan kendilerine eylemci detaylar arayan Dada sanatçıları özellikle sanatsal düzene ters düşmüştürler.

“Dadacılar doğaçlamada çok ustaydılar. Beklenmedik durumlarda beklenmedik buluşlar ve oluşturmalarla karşılaşanlar, alıştıkları dünyayı tersine dönmüş görüyor ve neye uğradıklarını anlayamıyorlardı. İstenilen de buydu. Sarsılmaz sanılan değerleri, sahte otoriteleri, kokuşmuş

kurumları gülünç düşürerek halkın gözünü açmak ve halkı bilinçlendirmekti. Dada yıkıcılığından ne dil ne sanat, hiçbir şey kurtulamıyordu. Dada, burjuva toplumunda kök salmış olan ‘değişmez’ kültür değerlerinin dokunulmazlığı inancını yıkmak istiyordu (Sürmeli, 2012, s. 338).

Dada’nın sanat üzerindeki devrim yaratan tesiriyle amacına ulaştığının tüm kanıtını, kendinden sonraki akımlarda da göstermeye hazır olduğundan anlayabiliriz.

“20. yüzyıl başında sanat artık doğadan, nesneden ve onların temsil ettiği gerçeklikten özgürleşmişti. Cézanne doğayı geometrik formlara dönüştürmüş; kübizm zamanı ve mekânı göreceleştirerek görünüşü parçalamış; Mallarmé ve sembolizm, sözcükleri, işaretleri anlamlarından sökerek strüktüralizmin yolunu açmıştı. Maleviç ve süprematizm, formun sıfır noktasını keşfederek, soyutu ‘kozmetik’ bir ütopya morfolojisine dönüştürmüş; Kandinski gayri-nesnel sanatın felsefesini yazmış; Raymond Roussel’in “*langue trouvée*” edebiyatından etkilenen Marcel Duchamp sanat nesnesini de bir “*objet trouvé*” olarak tasavvur etmişti. Arkasından öteki ikon kırıcı darbeler geldi. Platon’dan ve Aristoteles’ten beri süregelen mimetik klasikizm berhava olmuştu. Vasari’nin kurduğu Akademi ve biyografik tarih, Winckelmann’ın kültürel/ulusal tarihi, Hegel’in teleolojik tarihi, Wölfflin ve Riegl’in formalist sanat tarihleri çökmüştü. Sanat, bütün önceki patronlarından, tanrılardan, prenslerden ve burjuvaziden kurtulmuştu. Lojikten ve etikten, bilimden ve dinden, doğruluk ve iyilikten özerkleşmişti. Bununla birlikte, sanat her ne kadar nesnellikten arınsa da, sanat nesnesi durduğu yerde duruyordu. Avangardın sanat karşıtlığı ise, gene sanatın içinden gelen bir tepki gibi yorumlanıyor, sanata içkin olan diyalektiğin bir tezahürü olarak görülüyordu. Bütün müdahaleler, sanatın kavramlaştırılmasına, bilgisine ilişkin epistemolojik müdahalelerdi; sanatın fenomenolojisine, hermeneutiğine ilişkin müdahalelerdi. Ontolojik darbeler değil. İşte Dada bu süreci nihayetine erdirdi. Sanat nesnesini imha ederek onun yerine eylemi geçirdi. Sanatın ne olduğunu değil, varlığını hedef aldı (Artun, 2018).”

Sanat artık katı inançlarından uzaklaşmış, usta tanrılarını kendi elleriyle kenara koymuştu. Dadaizm’in sonunda sanatın özgürlüğe adımını hızlandıran sanatçılar ise elbette ki kendilerini bunca emeğin karşısında başarılı göreceklerdi. Çünkü onlar zıtlığın, aykırılığın, estetik bunalımların yarattıkları olarak, kendilerinden sonrakilere yeni ideallerin temellerini atarak yol gösterici olmuşlardır.

2.2.4. Popart

Sanat, tarihin derinliklerinden çıkıp güncele odaklanarak yeni fikir ve yaratılarıyla farklı kavramları anlamak için iyi bir imkan şeklinde kendini hissettirir. Bir konuyu araştırmak adına kaynaklar fazla ya da az olsun önemsiz ve sıradan olandan bile gözlemci olarak anlam çıkarmak yine de ciddi bir sorumluluktur. Her akım kendinden öncekinin yanıtı

olarak doğar. Bu doğrultuda Popart'ın da toplumun ilgisini çekmek için popülerliği sanata empoze ederken burada tüketim hazzını ele aldığı kabul edilebilir. Popart'ta medyanın ve tüketim kültürünün etkisiyle aktarılacak istenen duygular etkili olsa bile, bu bölümde ele alınan durum Popart'ın kullandığı nesnelerin gündelik yaşamla ilişkisidir. Böylelikle denilebilir ki; araya kaynayan duygular kaçınılmaz olsa bile Popart sanatçıları da tıpkı Dada'cılar gibi gerçeğin büyüünün peşinde olmuşlardır.

Popart sanatçıları ürettikleri çalışmalarda psikolojik ve duygusal ifadelerin gerekliliğini reddederek, medyanın popüler ve ikonik parçalarını ele almışlardır. Market rafında duran herhangi bir ürün bile onların eserlerine içerik olmaya hazırlanırken malzemelere yeni roller vermek yerine, yalnızca olduğu anlamlarla nesneyi sanatın içinde karıştırmışlardır. Bir konserve kutusu ele alınıp değerlendirilmeden önce de sonra da aynı kimliğe sahiptir Popart sanatçıları için. Bu parçalardan oluşan eserler yalnızca biraz daha parlatılmış, canlı ve marjinal renklerle tekrardan kurgulanmış, absürt detaylara sahip olmuşlardır. Kompozisyonlarının kendilerince estetikten taviz vermediğini savunan Popart sanatçıları, yüksek sanat ve alçak sanat ayrımını ortadan kaldırmayı hedeflemektedirler. Çünkü onlar sanatın herkese ulaşılabilir ve görünür olmasını istemişlerdir (Arsenoğlu, 2020).

“Böylece pop, sanattan çok, soylu sanata karşı bir tepki, bir şamata karakteri taşır. Bir bakıma sanatçı ile çevresinin uzlaşmasıdır. ‘Amerikan kentsoylu sanatı’ olarak bilinmesine karşın, gerçekte kentsoylu sanatını eleştiren ‘meta’ karakterini taşıyan bir gençlik kültür hareketidir. Bu yüzden bir devrim niteliğindedir.” (Bürger, 2004, s. 124’ten ak Şahiner, 2008, s 140)

Eser için renk, kavram, malzeme ve teknik birtakım özelliklere yeni sesler getiren Popart akımının, sanata şiddetli bir ifade kazandırdığı da öne sürülebilir. Bir süre emek ve zamanla elde edilen kendinden sayan sanat için makinaların, hızlı ve çoğaltılabilir seri üretime yönelik yöntemlerin benimsenmesi Popart'ta gözden kaçmaz. Sanatçıların tercih ettikleri yöntemler için bu sebeplerden ötürü tekrar ve taklit sıklıkla karşılaşılabilecek konumdadır. Popart akımında tüm bunlar adına sanatçı kendine gerekli koşulları arar.

“Sanayi Devrimi’nden sonra, Popüler kültür, kapitalist sistemin bir ürünü olarak var olmuştur. Kapitalizm çelişkilerle dolu bir düzendir. Bu düzende, üretim gittikçe toplumsallaşır, oysa üretim araçlarının özel mülkiyeti gereğince, milyonlarca insanın toplumsal emeğinin ürünü, birkaç kapitalist tarafından gasp edilir. Bir diğer unsur ise, aşırı üretimdir. Aşırı üretim, yoksulluğu arttırmasının yanı sıra tüketimi desteklemek zorundadır. Popüler kültür, bu amacın gerçekleşmesi, sistemin kendini var edebilmesi için oluşturulmuştur (Öğüt, 2008, s. 2)”

Bunu en iyi destekleyebilecek koşullardan biri ise medya karşısında sanatın yaygınlık kazanır hale gelmesidir. Sanatçıya sunum ve şov yapma payı bırakan, kendilerini tanıtabilmeleri için imkan sağlayan çeşitli ticari yöntemler ve medyada ilgi toplayan aktiflik, Popart sanatçılarının gücüne hız katmıştır. Popart'ın duygulara hitap eden yönünün medya tarafından topluma aktarıldığı kabul edilebilir:

“Pop Sanat, sanatın daha geniş kitlelere ulaşabilmesi için öncelikle popüler kültür ile etkileşime geçilmesi gerektiği düşüncesinden yola çıkar. Etkileşim için popüler kültürün en çok ilgi duyduğu, beğendiği veya tükettiği şeyler ile bağlantı kurmak gerekmektedir. Popüler kültürün tükettiği şeyler ile ilgi duyduğu şeyler arasındaki ilişki, özlem duyulan şeylerle olanaklar arasındaki uyumsuzluğu her zaman içerir. Tüketim endüstrisinin en çok etkilediği toplumsal kesimleri, tüketim olanakları kendi içinde yeniden sınıflarken popüler kültürün beğeni içeriğini de belirler. Özlem duyulan tüketim nesneleri ile bunları üreten kültürün içeriği arasındaki ilişkinin koptuğu yerde kitsch ortaya çıkar (Muraz, 2009, 7-8'den aktaran Şahin, 2016, s. 21).”

Yukarıdaki paragraftaki görüşte de olduğu gibi Popart'ın ele aldığı göze batıcı parçalar, detaylardaki kitsch görünümünü farkedilir kılar. Bununla birlikte Popart sanatta oluşan kitsch düzenlemelerde, üretilen eserlerin sanat içindeki varlığını tekrardan irdeleterek, beğeni ve isteksizlik duygularının sorgulanmasını da beraberinde getirebilir.

“Kapitalizmin hazırlayıp sunduğu kitle kültürü, toplumun arzularıyla sanattaki yerini bulur. Yine kitlelerin ilgisini çekebilmek ve hoşnut edebilmek için ortaya çıkan popüler kültür meselesi Popart'ta ciddi şekilde kendini topluma kabullendirebilme yeteneğini barındırır. Burada Batı dilinden Türkçe'ye gelen popüler kültür kelimesi genelin seçtiği anlamıyla bizi karşılar. Ancak kimilerine göre halkın benimsediği ya da kitle kültüründeki anlamla bizi kendine çeken popülerlik arasında fark vardır. Popüler kültür halkın kendi seçimleriyle belirlense bile ikisi de birbirinden farklı değerleri temsil eder. Halk bir yanda yalnızca arzulayabildiği şeyleri kendi içinde popülerleştirirken, kitle kültürüne dayalı popüler kültür ise fedakarlıkla birlikte sınıfsal fark öne sürmeksizin arzulara eşitlik sunar. Popüler olanı toplumun önüne serer. Çünkü kırsal ve taşra bir alanda yaşayan bireylerin, hiç duymadıkları pahalı markaların ürünlerini talep etmek isteyecekleri andaki ulaşılabilirlik ve bilgisizliğin çaresizliği bile örnek verilebilir bu duruma (Öğüt, 2008, s. 11).”

Popart'ın popüler kültür ve tüketim kültürünün özelliklerinden beslenirken aynı zamanda, toplumdaki beğeniyle ilişkili imgeler de ürettiği gözlemlenebilir. Bu noktada hayallere destek çıkan kitsch'in şu tanımına dönmekte fayda vardır:

“Kitsch sanatı bir tepki olarak ortaya çıkmasından dolayı genelde özgün ve marjinaldir. Ama bazen sanat ürünlerinin çirkin birer kopyası olarak görülmektedir. Olumsuz ve kuralların

yoksunluğuna bağlı olarak kitsch kötü bir sanat dalı olarak da görülür. Buna karşı Milan Kundera ‘Hiçbirimiz kitsch’den tamamıyla kaçacak kadar superman değiliz’ diyerek artık herkesi etkileyen kitsch’in önemini vurgulamıştır (http-22).”

Bu doğrultuda popüler olanla birlikte toplum beğenisine hitap etmek adına Popart’ın kitschle yakın ilişki kurduğu öne sürülebilir. Çünkü çaresizlik içinde hayal ettiği bir değeri elde edebilmenin arzusuyla çırpınan bireye, devamlı çözümler arayan kitsch, teselliye gerçek ve orijinal olanın kopyalarını üreterek verir. Kitsch, ağlamasın diye ufak tefek hediyelerle susturulan masum bir çocuk olarak görür alıcısını. Elde edemediği şeylere aç bir birey için hazırladığı yalan uğraşlar ise burada kitsch’in Popart içindeki abartıya ulaşmış dünyasını bize daha yakından tanıtır. Amaç içerisinde birçok birey için imkansızlık gibi duran havalı, yüksek maliyetli, pahalı her birşey kendi yolunu belirleyip, hedefini alıcıya vardırarak adına kitle iletişim araçlarının faydalı yönlerini kullanır.

Bu süreçte popüler kültürün ve kitle kültürünün medyayı, reklamları kullanmasına sanat açısından bakılacak olunursa; reklamın sanat ile karşılaştırılmaması gerektiğinin kanısına varılabilir. Çünkü reklamcılığın sanat olmadığını iddia edenler sanatın çok değerli bir hazine olduğunu savunduklarından dolayı sanata toz kondurmak istemeyen, sanatın yüce, reklamın ise sadece ilgi çekici bir uğraş olduğunu öne sürenlerdir. Ancak sanat ve reklam arasında fark edilmek istenmese de yüksek bir bağ vardır. Ürünler her ne kadar pazarlanıp satılma arzusu içerse de reklamlar Popart akımının kurucularıdır. Çünkü reklamlar 1960’ların sanatı ile birleşip Popart’ı daha çekici hale getirmişlerdir (Yılmaz, 2006, s. 374-382).

Görsel 2.25’de reklamın satış hedefini ön plandan geriye iterek izleyiciyi kompozisyonun içine sanatsal biçimde alan bir tanıtım görülmektedir. Deniz kıyısında çıplak haldeki iki kadın figürü sırtları seyirciye dönük şekilde simetrik oturmuş sağ ve sol yöne bakmaktadır. Gökyüzü ve denizin birlikteliği karşısında bronzlaşmaya çalışan bedenlerdir bunlar. Ancak burada ilgiyi çeken şey kadınların mükemmel hat ve görünümlere sahip olduğundan ziyade reklamın ne denli sanatsal bir üslup taşıdığıdır. Birinin sırtında şekillenmiş siyah çizgisel motif diğerindeyse beyaz...Kollarından aşağıya kalçalarına doğru kıvrıla kıvrıla adeta bedeni okşayarak inen bu motifler slogan niteliğini kendinde barındırarak, Pevonia’nın ‘beden, ruh ve zihin’ için üretildiğini de öne sürer (Yılmaz, 2006, s. 386).



Görsel 2.25. *Pevonia, vücut kremi reklamı. (http 34)*

Bir reklam afişi nasıl sanattan besleniyorsa, sanat çalışmalarının da reklamların özelliklerinden yararlandığı görülür. Bu durumun sebebi ise, sanatın kendini devamlı olarak pazarlama ve öne çıkarma isteği olarak öne sürülebilir. Popart bireyin ilgisini en çok hangisi çekebilecekse onu ele alır çoğu zaman. Bu konuyu örnekleyebilecek Andy Warhol tarafından 1962 yılında üretilen Çorba Konservesi (Campbell's Soup Cans) alı çalışması görsel 2.26. görselinde görülmektedir. Andy Warhol bu çalışmasını elle boyasa bile, çalışmada mekanik bir görüntü elde etmeyi amaçlamıştır. Adeta kopyalama kültürünün izlenimini yaratan eserin sanattaki tek yöntem, tek malzeme algısını kasıtlı olarak yıkmak istediği kabul edilebilir. Öyle ki sanat eserine hazır nesnenin böylesi kopyalanır şekilde dahil olması sanat dünyasında şaşırtıcı bir etki yaratmıştır. Çünkü yüce olarak görülen sanatın günlük yaşam içerisindeki sıradan bir malzeme ile bir arada olup, ticaretle ilişkili olarak öne sürülmesinin kabulü zordu (http-23).



Görsel 2.26. Andy Warhol (1962) “Campbell’s Soup Cans (Campbell’in Çorba Konserveleri)” (<http> 35)

Warhol’un çalışmasında olduğu gibi, güncel yaşam içerisinde ayrıştırdıkları konu ve parçaları dikkat çeker şekilde işleyen Popart sanatçıları genellikle yeniyi üretmek yerine halihazırda bulunan imgelerin üzerinden sanatsal denemeleri tercih etmişlerdir. Bunlar broşürler, reklamlar, afişler, karikatürler ve fazlaca kitlenin hoşuna giden iki boyutlu imgelerdir. Süreç içinde güzel sanatların dışında kaldığına inanılan kitsch’in ise tekrardan Popart zevklerinin alanına dahil olduğuna değinilebilir (Kulka, 2014, 150).

Yalnızca fırça darbeleri yerine hazır olanların oluşturduğu serigrafi yöntemlerini tercih eden sanatçıların karşısında geleneksel sanatın değerlerini kabullenen Modernist sanatçılar bu duruma tepkisini gösteriyor ve ortaya çıkan eserlerin “kitsch” olarak yorumlanmasına sebep oluyorlardı. Belki de bir eserin kitsch sanılıp sanılmamasının altında yatan durum karşı tarafa nasıl bir motivasyon verip vermediğiyle ilgiliydi. Herhangi bir eserin sanatsal kodlarını kendince algılayıp tanımlayan izleyici için bu durum, yalnızca bireysel beğenin toplum karşısında çokluğa dönüşmesiyle ilgili olabilir (Cenk, 2021).

Kalabalığın farkındalığını kendine popüler güç ile kazandırmak isteyen Popart akımı için şunlar da söylenebilir: Reklamların arasında eserlerin sanatçı yolu ile dönem içindeki anlayışını belirgin bir şekilde sunabilme becerisi Popart’ın uğraşları arasındadır. Sanatçılar üretmenin peşinden gelen pazarlayabilme coşkusuyla birçok kaygının beraberinde taşırken, kapitalizm güçlü bir etkiye sahiptir. Bu sanatın neredeyse temsili haline gelen medya imgeleri, ünlüler dünyasının çekici ve seksi yönleri, biranda patlayan kitle iletişim araçları Popart akımının heyecan duyduğu konulardır (Görsel 2.27).



Görsel 2.27. Andy Warhol (1964) “*Turkuaz Marilyn*” (<http> 36)

Sanatçılar bireysel yaşantılarından kopardıkları kavram, imge ve kişileri istedikleri tarzda şekillendirmişlerdir. Andy Warhol’un Marilyn Monroe örneğinde de farkedildiği gibi, “onları o kadar popülerleştirip hayran olunacak seviyeye getirmişlerdi ki, öldüklerinde bile hem Popart akımının hem de dünyanın ilk günü gibi değerli bir imajı halinde kalabileceklerdi (Ghose, 2015, 51).”

“O ünlenmiş, kahramanlaştırılmış çağdaş ikonların imajlarını alaysı bir dille sunarken bu eğlencelik yüzlerin ardındaki masumiyeti ya da dramı ortaya koyuyordu. Sanki şöyle söylüyordu insanlara; “Bu kadınların arketipi sizin için yeterli mi?” Warhol’un bu imajları daha sonra farklı renklerle ve formatlarla tekrar tekrar sunması, mükemmel bir alaycılık ve saplantılı bir tekrarla aynı resimsel düşünce için farklı bir vurguda ortaya koyduğunu gösterir (Şahiner, 2008: s. 24-25).”

Tekrarcılık, hayranlık uyandırma, masumiyet ardındaki dram gibi özellikler, kitsch sanatın benimsediği özellikler olarak kabul edilerek, Popart ve kitsch arasında manevi bir bağın olduğu da söylenebilir. Bu bağlamda bağımsızlığını mekanikleştirmek istediği sanatla ilan etmek isteyen Warhol, sanatın artık sıradanlaşmış olanaklarına çizgi çeker. Sanattaki deneyimlerini, üzerine yoğunlaştığı tekrar ve buna bağlı olan zamansal hızdan toplar. Warhol için sanatta hız önemlidir. Onun için sanatsal değerler keşfedilmeye, yeni araç ve çabalara hep açıktır. Çünkü onun görüşündeki insan gücünün artık sanattaki ticarileşen makinaya

dayalı güce yetişemeyeceğinden söz edilebilir. İnsanın yalnızca kendi beceri ve yeteneğinin azmi ile elde ettiği eser oluşum süreci bir makinanın gösterdiği oluşumla aynı tutulamaz. Burada hız kavramını devreye sokan şey makinaların sanattaki insan gücünün önüne azimle geçtiğidir.

“Warhol kendini seri üreten bir makine olarak tanımlar ve atölyesine de Fabrika “Factory” adını verir. Fabrikasında çalışan bir makine gibi sanatta seri üretime geçen sanatçı, popüler kültürün simgesi haline gelen ünlülerin de portrelerini çoğaltmaktadır. Bu durum Duchamp’ın düşüncelerinin bile ötesine geçerek, insanı da makinede üretilmiş bir hazır nesneye dönüştürmektedir. Warhol sanat dünyasında bir makine olarak var olmaya çalışmaktadır. Makinenin seri üretimini ve duygusal olarak üretimiyle bağ kurmayı rol model almaktadır. Sanatçı bir makine gibi duygularından kendini tamamen soyutlayarak seri üretim sürecine girer; bu süreçte duygulara yer yoktur. Sanatçının, tinsel varlığı eserlerde bulunmaz. Sanatçı hazır nesneyi bir makine gibi tekrar üretmektedir. (...) Duygusuzlaşma Warhol için makine olma yolunda yegâne özelliklerden biridir. Kendisinin sadece işlevsel bir yapıya dönüşmesi gerektiğini savunuyordu. Amacı bir makine gibi sadece üretim sürecinde var olmak ve iş bittiğinde bir makine gibi görünmez olmaktır. Endüstriyel bir sanatçıya dönüşen Warhol, kendisini yalın olarak bir makine gibi tanımlamaktaydı (Çelebi, 2021, s. 52).”

Bu bağlamda Popart akımında kapitalizmle ilişkilendirilen izleyicinin/alıcının duygularına hitap ederek, onları etkileyişi, Andy Warhol’un kendini makina olmak istemesiyle çelişkili olarak düşünülebilir. Genellikle duygulara hitap eden kitsch için de Andy Warhol’un tüketim ve seri üretime odaklı sanat anlayışıyla bağlantı kurması Warhol’un çalışmalarından ayrılır. Yine de belirtmek gerekir ki; genel olarak kitschte yoğun duyguculuk özelliği bulunsa bile bazı durumlarda hiçbir duygu odaklı olmaması da söz konusu olabilir. Çünkü bazen de kitsch de sadece görüntüden ibaret olabilir.

Mariyn Monroe’nun tanıtım fotoğraflarıyla da birçok farklı serigrafi üreten Andy Warhol, kamuya mal edilmiş bir sanatçının kimliğinden yeni bir Aziz üretmiştir. Marilyn Monroe’un her yönünü bir metaya dönüştüren Warhol, Popart’ın bireyi sanatsal bir tüketim nesnesi haline getirdiğini göstererek, kendi sanatına kapitalist ve eleştirel bir hava katmıştır (Ghose, 2015, 52).

“Warhol bizi estetikten ve sanattan kurtarmıştır... Warhol, yaratıcı eylemden kendini çekerek, sanatın öznesini, sanatçıyı ortadan kaldırma yoluyla en uç noktaya gitmiştir. Bu mekanik züppeliğin arkasında, aslında nesnenin, göstergenin, imgenin, simülakrın, değerlin gücünün tırmanması, fiiliyata dönüşmesi yatmaktadır ki bugün bunun en iyi örneğini sanat piyasası oluşturmaktadır. Bu, şeylerin gerçek ölçütü olarak üretin yarattığı yabancılaşmanın çok ötesine

uzanır: Bizatihi piyasa kavramını parçalayan ve aynı zamanda sanatın eseri olarak sanat eserini ortadan kaldıran bir değer fetişizmi yaşıyoruz (Baudrillard, 2012, s. 58-59).”

Günlük yaşam içerisinde popüler olana duyduğu ilgi ile beraber tüketim ve ticari kaygıları da kendine çeken Popart, kitsch için de bir merak uyandırmaktadır. Kitschin hoşlandığı renklilik, hızlı ve kopyalanmış üretimler altında yatan sanata dönüşebilme çabası buna örnek olarak görülebilir (Görsel 2.28).



Görsel 2.28. Andy Warhol, Marilyn Monroe. (<http> 37)

“Kapitalizm, varoluşunu sürekli değişime borçludur. Bütünlüğü bir kolaj veya mozaîği andıran popüler kültürel göstergeler, farklı beğenilerin ortak bir bileşimidir. Sanatın estetik boyutuna katılımı sağlayan “görme” duygusu, böylece tüm derinliklerinden arınıp, yüzeyselleşir. İmge, üzerinde düşünölmeye değer bile bulunamaz. Andy Warhol’un resimlerinin sadece yüzeyine bakılmasının kendisini anlamak için yeterli olduğunu ifade etmesinin altında yatan gerçek budur (Öğüt, 2008, s. 11).”

Böylelikle Popart’ın gündelik yaşamda karşılaşılan nesnelerle birlikte popüler imgeleri sanatın içine katmasıyla yaratılan kırılmanın sanat kavramının anlamını da değıştirdiğı öne sürölebilir. Temsil ve kavramsal temsil biçimleri yaygınlaşır. Tuval, boya ve geleneksel malzemeler dışında her türlü malzemenin sanat çalışmaları üretmek için kullanıldığı göröölür.

Dadaizm’le birlikte yaratılan kırılmanın ardından, Popart’la gelen başka bir kırılmayla da kabul edilebilir ki:

“Her türlü nesne sanat yapıtı olma özgürlüğünü elde etmiştir. Popüler, kitsch ve gündelik olan sanat nesnesi ya da konusu, temsil özelliği kazanmıştır. Sanatın estetik kriterleri muğlaklaşmış, yaşam estetikleşince estetiğin ne olduğu ya da olup olmadığı tartışma konusu olmuştur. Temsil sürekli şimdi ve anı içeren bir süreç olmuştur. Bu bakımdan gerçeklik algısı temsilde indirgenmiştir. Simülasyon gerçekliğin yerine geçerek alıcı üzerinde anlam ertelenmesi ya da anlamın kurulamamasına neden olmuştur. Anlam yapıt üzerinden değil, alıcı üzerinden temsil edilir olmuştur (Alp, 2013, 58).”

Gündelik yaşamdan her nesnenin sanat olayının içine girmesi demek aynı zamanda her şeyin metaya dönüşebilme olasılığını beraberinde getirebilir. Sanat konusunun içerisine giren ve alanı genişleten bu kırılmaların, kapitalist toplum yapısının içinde farklı anlamların oluşmasına katkı sağladığı kabul edilebilir. Kapitalist sistemde, sanat toplumun her kademesine ulaşarak, popülerleşme isteğinde bulunabilir ki bu da “Kitsch ve Kitsch’in çoğalımı dahil olarak simülasyon estetiği yüceltilir (Öğüt, 2008, s 11).”

“Böylece nesneler, güncel yaşamlarındaki sıradanlıklarından öte, yaşamsal olanın izini barındırdıkları için bir düşünsel önerme de sunarlar. Bu bağlamda Beuys; sanatın yaşamın ta kendisi olduğunu vurgularken, nesnelerle kurduğu ilişkiyi de yeniden tanımlar. Nesneler salt yaşamsallık barındırdıkları için keyfi olarak konumlandırıldıklarında dahi anlamsal bir dizge oluştururlar sanatçıya göre. Aslında nesneler düz-anlamlarının yanısıra yananlamsal olarak yeni bir örüntü kurarlar (Şahiner, 2008, s. 152).”

20. yüzyılda medyanın toplumu etkileyerek, bir algı operasyonu yarattığı kabul edilebilir: “Medya” kavramı, eğlence, tüketim ürünleri, bilgileri ve bilincini üreten endüstrileri belirtmektedir. Medya, yaydığı ideolojiyi halka kabul ettirebilme potansiyelini taşır. Tüketim olgusunun yarattığı mükemmel satranç tahtası üzerinde, bir satranç taşı gibi kontrol edilen insan varlığını üretir (Öğüt, 2008, s. 24).”

Bu bağlamda Cleas Oldenburg’un gündelik yaşamdan işlevselliği arındırılarak devasa boyutta tasarlanmış nesne heykelleri dikkat çekmektedir. Bu heykellerden biri olan Düşen Koni isimli çalışması ısıya karşı erime ve şeklinin kaybolması durumunu yaşayan tüketim kategorisine girebilecek dondurmanın külahıyla birlikte devasa boyuttaki tasarlanmış halidir (Görsel 2.29).



Görsel 2.29. Claes Oldenburg ve Coosje Van Bruggen (2001) “Düşen Koni” Almanya. (<http> 38)

Sanatçının eserde heykelleştirerek yansıttığı kalıcılık durumu, yok olması beklenen malzemenin biçimini ve detaylarını korumaktadır. Amerikan kültürünün gösterişini yapan büyük çaplı bu heykel ayrıca Popart anlayışını da kentte yücelterek destek çıktığı da söylenebilir.

Bunun yanında bireyi tüketime çağıran maddenin yaydığı kapitalist algı hissi, izleyicide baskınlık gösterir. Amerika’nın 1950’li ve 1960’lı yıllarda yaydığı Kapitalizm’in, sanatın değerlerine zenginlikler kattığı da kabul edilebilir. Sanatta yaşanan birtakım kırılmalar bu tarihlerden sonra sanata zenginlik katarak özgürleştirirken, sanat artık rahatlıkla da eleştirilebildiğinin farkındadır ve bu farkındalıkla yeni kırılmalar yaşamaya devam eder (Ghose, 2015, s. 49).

2.2.4.1. Türkiye’de Pop Sanat ve Kitschleşme

Popart’ın Batılı ülkelerde 1950’li yıllardan 1980’li yıllara kadar geniş bir etki ve ilgi alanı yarattığı görülmektedir. Türkiye’de ise Popart 1970’li yılların ikinci yarısından itibaren Batılı devletlerde olduğu gibi kitle iletişim araçları ve seri üretimin benimsendiği zamanda görülmeye başlamıştır. Pop alanında eserler üreten Türk sanatçılar başta Batı’daki konu ve

yöntemleri sanatlarına uyarlamaya yönelseler de, sonrasında bu sanatçılar Türk kültürünün çeşitli öğelerine yönelim göstermişlerdir. Figür ve olgularını Türk kültürünün marjinal ve mizahi paylarından kendilerine çeken Türk Popart sanatçıları, tıpkı Batı’da olduğu gibi Türk Pop sanatına da eleştirel bir hava katmışlardır. Türkiye’de Popart, siyasi, geleneksel ve farklı sanatsal objeler gibi birçok olgularla sanat dünyasında yerini almıştır (Toptaş, 2017, s. 442-443).

Türk kültürünün özellikle yerel benliğinden faydalanarak eserler üreten Türk Popart sanatçıları, genellikle çeşitli coğrafyaların etnik yapı, dini ya da siyasi konularından malzeme çıkarabilecekleri detayları ele almışlardır. Onlar için kültür ve Popart’ın birbirleri ile ilişkili olduğu bu doğrultuda gözlemlenebilir. Bunu destekler nitelikteki işlerin kapsamında Popart’ın manevi, inançsal, dikkat çekici ve ciddi etki yaratacak parçalardan beslenmesi yatmaktadır. Bu bağlamda sanatçılar sıradan nesnelerin kendine has anlamlarını değiştirirken, Popart’ın artık ikonik ve popüler olan parçalarının yerini, daha kitsch ve sıradan olanlarla değiştirdiği de kabul edilebilir. Bu konuda Toptaş (2017: 3) şu şekilde belirtmiştir:

“Türkiye’de 1960-70’li yılların iki önemli olgusu vardır. Bunlardan biri “arabesk” diğeri ise “star” kavramıdır. Arabeskin popüler kültürün bir alt katmanı olarak hem toplumda hem de çeşitli sanat dallarında etkili olduğu görülmektedir. Sinemadan müziğe birçok sanat dalında popüler olan kişiler için kullanılan “star” kavramı popüler kültürün bir sonucu olup Türk toplumunun kültüründe ve dolayısı ile sanatında etkili olur (Toptaş, 2017, s. 435).”

Türk Popart resim sanatında sesli bir yapı ortaya koyan arabesk tavır, kelime yönünden şu şekilde açıklanmıştır:

“Arabesk kelime olarak sadece melez bir müzik türünü değil, aynı zamanda o dönemin yeni kentlilerinin hissiyatını tanımlıyor, kırsaldaki yaşama duyulan nostalji, kayıp ve özlem duygularıyla karışık, yenilgi ve kaderciliği karakterize eden bir durumu da anlatıyordu. (...) Masumiyetini köyden şehre kaçtığına kaybeden kadın figürleri, yozlaşan erkekler, içli şarkılarıyla pavyonlarda küskün hayatlar yaşayan şarkıcılar, zengin İstanbul’lu kız ile taşradan gelmiş fakir delikanlı gibi kavuşamayan sevenlerin hikayeleri bu filmlerin vazgeçilmez öğeleri oldu (Demir, 2013).”

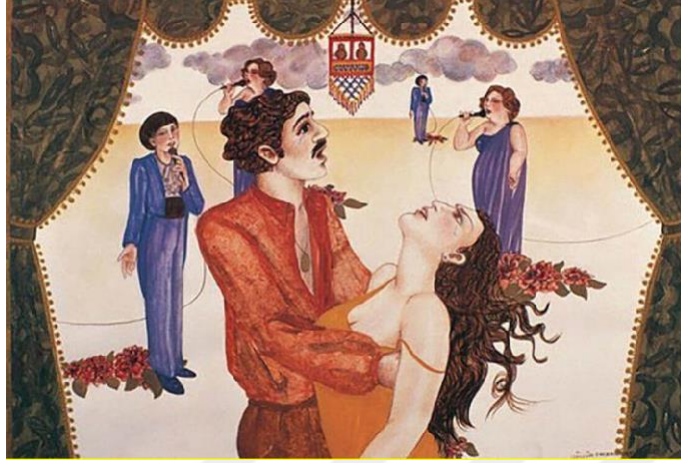
Böylelikle kabul edilebilir ki; “Pop Art tüm bu yönleriyle ilk defa; günlük hayatın içinde kaybolanları, sıradanı, ikinci kez bakmadan hatırlanmayacak olanları önemli ve anımsanır hale getirmeyi başarmıştır (Deniz, Suna, 2020).” Ögüt (2008, s. 7-8) de Türk Pop Sanatıyla popüler kültürün bağlantısını şu şekilde açıklar:

“1960’lı yıllarda, Pop Sanat akımına öncülük eden sanatçılar, sanat ve gündelik yaşam arasındaki bu belirsizliği ve popüler kültürü, eserlerinde tüketim metalarını kullanarak belirtmiş, kitleleri peşinden sürükleyen markalarla veya film yıldızlarıyla, daha doğrusu medyanın parlattığı yüzyılın tanrılarıyla adeta alay etmişlerdir. Bu devrimsel sanat hareketi, post modernizm döneminde popüler kültürün yarattığı tüketim toplumunun, göstergelerle dolu yaşam biçimini olduğu gibi yansıtarak, bu gerçeğe işaret eder.”

Gündelik hayat, medya ve sanat dünyasının yıldıza dönüşmüş karakterlerini araç edinerek, onların çoğunlukla büyüleyici, cilveli, derbeder ve şehvetli gençliklerini ele alan Popart sanatçıları, sanata popülerliği entegre ederken şöhret adına da sanatta uzun vadeli olunması beklenen çözümler aramıştır. Böylelikle onları sürekli hatırlanır kılarak, akıp giden zaman karşısında yaşıyor hale getirmeyi planladığı kabul edilebilir. Bunu yaparken sanat dünyasında kitle ile şekil almış popüler bir algı ortaya atmışlardır. Bu noktada Türk Popart sanatçılarının da gelip geçici zevklerin ve heyecanların eşliğindeki kitsch ile birlikte zihinde sanat için alışılmamış bir yer açarak yine sanatın aldatıcı ve harcanabilir olduğunu da öne sürdükleri söylenebilir. Çünkü kitschin Popart’ı da arasına alarak daha güçlü etkilere sahip olabileceği belirtilebilir.

Kitsch ve Popart’ın birbirleriyle olan ilişkisine pek çok Popart çalışmasında rastlanabilir. Türk müzik sanatında “star” kavramını kucaklayarak gündelik hayatta medyada karşılaşılabılır bir figür olan Bülent Ersoy, görsel 2.30’da Gülsün Karamustafa’nın 1980’li yıllardaki bir çalışmasına figüratif açıdan dahil olurken, Türk Popart sanatında farklı bir karşılama ile ağırlanmıştır. Ersoy’un şakacı, esprili, doğal, gerçekçi, seksi ve yoğun duygulu yönlerinin eserde arabesk kültürüne göndermelerde bulunması göze çarpar. Yüksek sanatta zaman zaman alaycı üsluplarla arabesk kültürüne karşı kitsch kavramına değinen sanatçılardan biri olan Karamustafa, izleyiciyi etkilemek adına tıpkı kitsch gibi dikkat çekmesini bilen kavramların ustalığının izini sürmüştür (Demir, 2013).

Gülsün Karamustafa’nın ürettiği resimlere Yeşilçam film sahnelerinin etrafa kendinden geçmiş gözlerle bakan romantik kadın ve erkekleri, boncuklu takıları, çiçekli flanel kumaşından anne dikimi giysili genç kızlar, aşklar, aşıklar, gecekondu mahalleleri, içerenmiş sözler eşlik etti (Demir, 2013).

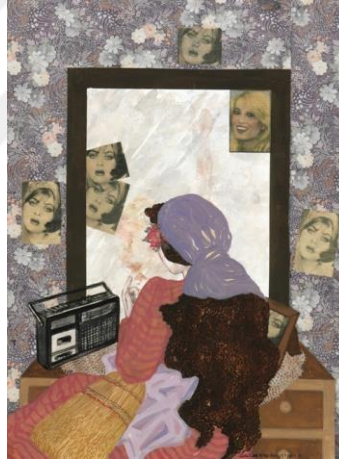


Görsel 2.30. *Gülsün Karamustafa (1981) "Yarabbi Sen Bilirsin" (http 39)*

Gülsün Karamustafa, 1970’li ve 80’li yıllarda resim sanatında kullandığı ünlü bireylerin ilgi çekici imajlarıyla Popart akımına eşlik etmiş ve ciddi bir parlama göstermiştir. Özellikle yoğun göç sebebiyle kırsal yaşamını terk eden bireylerin maddi ve manevi üzüntülerini, değişen yaşantıların dramatik yönlerini insanlar üzerinden resmetmiştir. Sanatçının eserlerinde duygusal tarafın hazırlayıp sunduğu arabesk kavramı belirgindir. Kolaj, resim, baskı gibi birçok yöntemle yaşam içerisinde karşı karşıya kalınan dramatik manzaraları sanatıyla daha cazibeli hale getiren sanatçı, kitschi bu anlatım tarzları için besleyici bir olgu şeklinde ele alır (Demir, 2013).

Dizi ve film karakterlerinden alınan poster ve afiş görünüşleri aslında Karamustafa’nın eserlerinde Türk kadınının kültürel ve manevi bölünmüşlüğüne melankolik bir şekilde vurgular (Görsel 2.31). Geçmişinin ve geleceğinin değerleri arasında ikilemde kalmış ayna karşısındaki kadın figürünün yüzü aynaya dönük olsa bile izleyiciye kedercik bir hissin görünürde olduğunu hissettirmektedir. Bu hissin anlaşılabilir olması için sanatta artık gözle biranda görülür detayların olması aranan bir özellik olmaktan çıkarak daha çok duygulara hitap ettiği şeklinde yorumlanabilir. Çünkü sanat bazen izleyicisine mesajlarını artık içine gizlediği kitschin detaylarından verir. Anlaşılabilir olmayı kolaylaştıran duygu, böylelikle sanatta gizemli noktalarda yerini alır. Göze çarpan detaydaki ayna içinde portrenin yansımanın bulunmaması, figürdeki çaresizlik ve boşluk duygusunu tanımlamaktadır. Bu duygunun görünürde farkedilir olup olmaması kitschin karakteri için bir değişim olmayacaktır. Kitsch, Gülsün Karamustafa’nın eserlerinde acının, zoraki gülümsemelerin ve

güzelliklerin altında yatmaktadır. Eserdeki kadın figürünün kimliğini Anadolu'nun motifleri ile şekillendiren sanatçı, resme eklemiş olduğu diğer nesnelerle de göç ve yeni hayat durumunun çatışkılarla dolu ifadesini güçlendirmiştir. Sol alt köşedeki süpürge görseli figürün evcimen bir kadın olduğunun temellerini atmak için orada gibidir. Yine süpürge'nin üst köşesinde bulunan radyo, yüzey üzerinde derinlik algısı verilmemiş olarak resme eklenirken, duvarlara hızlıca ve özensizce yapıştırılıp bırakılmış gibi duran şöhrete ulaşmış Fatma Girik gibi kadın pozları da kendi içinde ayna karşısındaki karakterle tezatlığa bürünerek kitsch bir kurgusalılık barındırır. Bu örnekle belirtilmek istenilen, Gülsün Karamustafa'nın çalışmasının kitsch olduğu değildir. Çağdaş bir sanatçı olarak Karamustafa için, sanatta kitsch imgeler üretmek bir amaç değil, çağdaş sanat çalışmaları üretmek adına kullandığı bir araçtır.



Görsel 2.31: *Gülsün Karamustafa (1981) "Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var" (http 40)*

Gülsün Karamustafa da diğer Türk Popart sanatçıları gibi toplumdan ödünç aldığı yerel ve kültürel imgeleri sanatı aracılığı ile geniş kitlelere ulaştırmayı hedeflemektedir. Nesnenin görüntüsünü olduğu belli bir kesitten alıp farklı konumlara ulaştırarak, görünürlüğünü başka açılardan daha açık hale getiren sanatsal bu yaklaşımlar, Türk Popart sanatında oldukça dinamik durur. Popart, kitsch'in düşük bütçeli, seri üretim ve genelde gönülsüzce yapılan çalışmalarında bir göz alıcılık aramıştır. Kolayca unutulabilecek olanlarla oynayarak, onları popülerleştirmek onun yöntemleri arasında sayılabilir.

Bir süre Popart akımının izinden kendine yol çizen Altan Gürman ise 1965 yılında yaptığı Musluk adlı çalışmada (Görsel 2.32), tek bir nesnenin görüntüsünden yola çıkarak onu boşlukla, kendi içindeki zıtlık ve sadeleştirmeyle birlikte ele alıp Türk Popart'ının netleşmiş sanatsal tavrının altını çizmiştir. Havada duran musluk görüntüsü gündelik bir nesne olarak fiziki bütünlük açısından oldukça gerçekçi dursa bile, uygulanış açısından incelendiğinde bir hayal ürünü niteliğini taşımaktadır. Eserdeki imge için gerçeğinden daha ayrı bir benzetme görüldüğü farkedilebilir. Popart akımı altında değerlendirilen bu çalışmada renklerin yüzeysel olarak kullanılışıyla birlikte resimde derinlik algısının olmaması Popartın sanatsal diline yakın bir özellik sunar.

“Altan Gürman, insan özgürlüğünü ve sanatın hayatla ilişkisini; hazır, tanıdık malzemeler kullanarak dekupaj, montaj, baskı, kesme ve yapıştırma gibi farklı tekniklerle sorguluyor. Sanatın daha az kutsal ve yaşama daha yakın olması gerektiğini savunuyor. Onu “Fransız” bulsalar dahi o, aslında güncel ve gerçek nesnelerle uğraşıyor (Özer, 2019).”



Görsel 2.32. Altan Gürman (1965) “Musluk” tuval üzerine akrilik (145x90 cm) Paris. (<http> 41)

Altan Gürman sanatta hoşla gelmeyen şeylerin de öneminin, kenarda özgüvensizce duran parçaların birgün sanatsal içeriğe dahil olabileceğinin, basitin içindeki sanata yönelik dinamizmin göz ardı edilemediğinin örneğini vermektedir. Bu aykırı yönelimlerle parçalar yüzeyle, yüzey ise parçalarla bir uyum içerisinde olamasa bile kendi ekseninde sanata yönelik bir dil yakalamış ve nesne reproduksiyonlarının önüne geçmiştir. Özellikle nesneyi görsel ve kavramsal anlama dönüştüren Popart akımı için reklam afişlerini andıran Musluk adlı eser Türk Popart’ında kutsal sayılabilir.

Batı medyasında yayımlanan dergilerin reklam malzemelerini referans alan Nur Koçak ise eserlerini üretirken resimde kadın-erkek ilişkilerinin arasında kalmış ve bunu popüler olanlarla birleştirmiştir. En çok kadına ait olan eşyaları kaynak kullanan Koçak, nesneleri yalın ve duru anlatımlarla resmetmiştir. Görsel 2.33’ te Fetiş Nesne serisi olarak bilinen eserlerinden bazıları görülmektedir. Kadının günlük hayatında kullandığı kozmetik ürünlerinden biri olan ruj imgesi eserde izleyiciye çeşitli hazlar verebilme çabasını kendisinde barındırabilmektedir. Nesnenin popüler yönünü hafıza edinerek sanatında buna yönelik yüksek bağ yakalayan Nur Koçak kadın imgesinin medya karşısındaki çıplaklığını sanatına öz edinmiştir. Kadını toplumun yönlendirip şekillendirdiği dünyanın bunaltıcılığından ayrı bir alana ayırıştırarak Fetiş Nesne serisi üzerinden incelendiğinde yakalanan görsel eğilim Popart akımı içinde değerlendirilebilir (Toptaş, 2017, s. 437-438).



Görsel 2.33. *Nur Koçak (1978- 1987- 1988) “Ruj Mıhrabı” Nesrin Esirtgen Koleksiyonu, OMM.*
(http 42)

Popart sanatçıların çalışmaları kullanmayı tercih ettikleri gündelik yaşam nesneleri ve popüler imgeler, kitsch özellikleriyle örtüşür. Sanatın büyüleyici dünyasıyla olan bağı koparmak istemeyen kitsch de gündelik hayattaki sanatsal açlığın boşluklarını doldurmak istemektedir. Bu yönden bakılırsa bazı durumlarda kitsch profesyonel ve gerçek sanatçıları terketmek isteyerek yeni ustaların arayışına girer. Böylece acemilik içinde barınan keşfe açık sanatsal gizemi çözümlemeyi hedefler. Bunun içindir ki sıradan hayat içerisinde

giderek Popart’laşan yaşantı ve nesneler, göze çarpan birtakım mesajlar, kitschin hep bizimle olduğunun bilgisini de ezberletmeye çabalamaktadır.

2.2. Toplumda Sanat Olarak Kabul Edilen Kitsch Bulgular

Günlük yaşamın giderek endüstrileşip beraberinde gelen tüketimi sanatla bir konumlandırabildiği görülürken, bu durum kitschin yaşam içerisindeki görsel şiddetini de izleyiciye (alıcıya) daha yakından göstermektedir. Yaşam içerisindeki sıradanlıkları ve olumsuzlukları bütününe çeken kitschi açığa sunmak ve gizlendiği alanlardan çıkarmak için günlük hayattaki bazı bulgu, mekan ve alanlara göz gezdirilebilir. Bu başlık altında toplumda sanat olarak kabul edilen, sanat olarak satılabilen ve değerlendirilebilen nesnelerin kitsch özellikleri ele alınmıştır.

Gelişen teknoloji ve evrilen yaşamda birçok ürün zamanla olduğu anlamdan yerini değiştirmeye ve kendi öz yaşamlarını terk etmeye başlarken, gündelik olan eşyalar da zamanla sıradanlaşarak topluma ulaşılabilirlik açısından birçok satış alanına sunulur. Sunulduğu alanlarda mutlaka memnun edebileceği herhangi bir alıcıyı bekleyen kitsch ürünler dünyaya büyük bir hızla dağılım gösterirler (Öztürk, 2002, 314’ten aktaran Oyman, 2014).

Bu anlamda evrensel bir kavram olan kitsch ülkemize de yansır. “Özellikle Türkiye gibi kırsal alanın hızla çözüldüğü, ancak kent kültürünün aynı hızla hareket etmediği toplumlarda kitsch giderek ağırlık kazanan bir gerçektir (Kahraman, 1995, s. 150).”

Kendini sanatın uğraşlarına, tekniklerine ve güzelliğine sığınarak iticilikten arındırmak isteyen kitschin, gündelik hayatın bir parçası olan sokakta da bir dil oluşturmuş olduğu görülebilir. Sokak, sanatın kurallarının aşımına uğradığı ve daha rahat pratikler geliştirdiği canlı bir ortam olmasıyla beraber geniş alanlara sahiptir. Kitsch, sokaktaki kalabalığın içinde ara ara gerçek sanatın kendisi olabileceğini düşler. Fakat tartışılmaya açık bu durum sonucunda hem kitsch hem de sanat için doğru sanatın gerçekten var olup olmadığı bir soru işaretidir.

“Bütünüyle klişe, seyirlik ve fantezik ürünlerden meydana gelmektedir. Yalnızca yüzeysel bir duygusallık barındıran dekoratif göz okşama ürünleri olarak değil, endüstriyel tasarım ürünleri, mimari, müzik, sinema ve edebiyat dünyası gibi birçok alanda kendisini göstermektedir. Günümüzde de hediyelik süs eşyalarında, reproduksiyonlarda, posterler ve reklam afişlerinde,

logo tasarımlarında, resimde ve mobilyalar gibi çeşitli ev eşyalarında, hatta politika ve siyasette örneklerine rastlanmaktadır. İnsanların kardeşliği ancak kitsch temeli, üzerine kurulabilir. Bunu en iyi bilen politikacılar. Buldukları ilk çocuk ile poz verirler (Yıldız, 2020).”

Çevre ile uyum sağlamak ve bağ kurmak isteyen birey kitschin özgürlüğü ve çeşitli yaratıcılıkları ile her an göz göze gelebilir. Bu karşılaşma durumunda üstün güzelliğin gerekliliğinin de fazlaca abartıldığına değinir gibi şehrin en uğrak, en işlek alanlarında izleyiciyi coşkuyla selamlar. Her kentin, yörenin ve kültürün en meşhur olan ‘şeylerinin’ izleyiciye devasa boyutlarda şaşkınlık uyandırabilen heykellerle gösterilmesi, kitschin daha yakından görülmesini ve tanıtımını da sağlar. Kitschin ne olduğunu tanımayan ben buradayım der. Farklı görüşleri karşısına alan ve genellikle şehir meydanlarına dikilen böylesi heykellerin kitsch ile birlikte sanatı ciddiye aldığı ya da almadığının soruları da bu bağlamda zihinlerde oluşur. Görsel 2.34’te örnek verilen, Diyarbakır’da bölgenin yetiştirilmesi en kolay ve tüketilmesi en çok olan meşhur karpuzunun, heykelleştirildiği görülmektedir. Bölge insanının ve ağırlanan misafirlerin karpuz besledikleri hayranlığı ödüllendiren heykel büründürdüğü amaçlar itibariyle kitsch etkiler hissettirir.



Görsel 2.34. *Diyarbakır'da karpuz heykeli. (http 43)*

Ona bakanın zihninde bu yönde sorular barındırma ve olumlu-olumsuz kuşklar duyurma geleneğinden görsel yapı gereği kopamayan kitsch, gündelik hayatın aktif alanlarında sanatsal kalite algısını da kökünden oynatmaktadır. Eskişehir’de şehrin neredeyse

tüm alanlarında yer alan bronz heykeller (Görsel 2.35), şehre kattığı modern havanın ve sanatın arkasındayız, destekçisiyiz niteliğindeki aydın inançların temellerini barındırsa da, bu heykelleri uzun süre dikkatlice inceleyen bir birey için kitschleşmeyi doğurur. Bir şeyin oldukça fazla tüketilir olması, tekliğin ve özgünlüğün anlamını yitirirken, balıkçılığın yaygın hatta neredeyse hiç olmadığı bölgelerde dikilen balıkçı heykelleri, Necip Fazıl'ı Necip Fazıl olduğuna dair izleyiciyi ikna ettiremeyen büstler, her sanatçının fırçasından ayrı resmedilen bambaşka Atatürk portreleri... Kitsch bazı değiştirilemez değerleri zedelerken, yine bazı soruların cevaplarını da sanatın çıkmaz sokaklarında beklemeye almaktadır.



Görsel 2.35. *Balıkçı Heykeli, Porsuk-Adalar, Eskişehir. (http 44)*

Güzelliğe, mükemmelliğe ve kusursuzluğa dair yokluğun olduğu yerde insana içsel sıkıntılar yükleyen kitsch, onu hayatla daha fazla yüzleştirir. Günlük yaşamın telaşları karşısında tüm şekliyle bu durumda bile her kesimi farklı açılardan huzurlu kılmaya yetinmekten gelen kitsch çabalar, ciddi bir zevk karmaşası yaratırlar. İzmir'de bulunan yunus balığı formundaki telefon kulübeleri buna örnek verilebilir (Görsel 2.36). Toplumun beğenisini sevimli ve renkli yanlarıyla üzerlerine çeken ve İzmir Foça'nın denizcilik kimliği

koruduğuna inançla Türk Telekom'un tasarlayıp ürettiği yunus balığı heykeli görünümlü telefon kulübeleri, istediği beğeniye bir süre halk tarafından ulaşabilmiştir. Böyle ki kitsch ile ilk karşılaşıldığında kusurlar farkedilemez ve üstün görülebilir. Onu değersizleştiren ise zaman karşısında eriyen zevk anlayışlarıdır (http-24). Çünkü kitsch iyi niyetlerin ve güzelliğin arkasına sığınırken bir zaman sonra basit bir anlam çevresi oluşturduğunu görüntüsüyle izleyiciye verir ve şehirde istenmeyen bir yer kaplayabilir. İlk yerleştirildiklerinde kimsenin itiraz edemeyeceği sevimli bu güzellikler yalnızca işlevselliklerinden ibaret olmaz ve bunun üstüne şehrin güzelliğine güzellik kattığı düşünülürken zamanla farkına varılan bakımsız ve can sıkıcı bir gerçekliğe dönüşür. Bunun sonucunda günlük yaşantıda neredeyse yalnızca ihtiyaç tüketiminin bir parçası olurlar. Çünkü eski beğeninin güzellikleri şehrin arka planlarına taşınırken, kitsch de toplumun gözünde geçmiş değerlerini kaybetmeye hazırdır.



Görsel 2.36. İzmir Foça'da Telefon Kulübeleri. (http 45)

Dış mekanların duvarlarını boyayan serbest sanatçılar mekanlarda kitschi genellikle farkında olmadan kullanırken arabesk şarkıcı ve ünlü film karakterlerini de sık sık göz önünde bulundurmak isteyerek daha değerli ve hatırlanır hale getirdiklerinin gayretine izleyiciyi şahit yapmaktadır. Bunu yaparken yoğun hayranlıklarını gizlemeden apaçık toplum

önüne sergi halinde sunan sokak sanatçıları, duvar yüzeylerinin serbestliğinden faydalanırlar. Bu süreçte edindikleri duvar boyama sanatı olarak bilinen grafiti, duvara ya da benzer yüzeye uygulanan çizim ve boyamaların genel adıdır. Toplum nezdinde giderek sıklıkla kabul görmeye ve hoşlanılmaya başlayan grafiti, bir çevre kirliliği olarak algılandığı günleri artık geride bırakabilmeyi başarmıştır. Geceleri duvarlara, açık alanlardaki yüzeylere, bina cephelerine kimse görmeden gizli gizli uygulanan ve sabah olduğunda hemen kapatılmak istenilen bu uğraşlar yerini ilgi ve hayranlığa bırakabilmiştir (Görsel 2.37). Kitsch ise sokakta ve gündelik hayatta başarısız karalamalar gibi duran duvar resimlerini yine de kendi eşiğine yakın bir konumda barındırmak ister. Çünkü tanınmış ve merak uyandıran karakterlerin seçiminin yarattığı popüler algı, kitlenin gözünü geçici süreliğine de olsa boyamayı başarabilir (http-25)



Görsel 2.37. Mehmet Ateşli (2022) Kahveci Saadettin önü, Eskişehir. (http 46)

Türkiye’de yaşayan bireyler olarak karşılaşılan durumları Aslı (2009: 10) şu şekilde belirtmiştir:

“Arabesk müzik tarzı; evlerde kullanılan elişî süs eşyaları; alçıdan yapılmış standart biblolar; gösterişli fakat hiçbir maddi değeri olmayan nesneler; fotoğraf stüdyolarında sanatsal amaçlarla çekilmiş fotoğraflar; taksi, dolmuş, minibüs ve otobüslerdeki süslemeler ve bunlar gibi birçok nesne, Türkiye’de kitsch kavramının nasıl kullanıldığını yansıtır.”



Görsel 2.38. *Eskişehir Esnaf Sarayı (2020) Örülmüş Meyve, Süs. (http 47)*

Kitsch anlam iletilerinden bağımsız olarak derin amaçlar ve kaygılar saklamaz kendinde. İzleyenine sorular sordurtmaz, sebep aratmaz. En bilinen şeylerle inanma duygusu verme amacındadır yalnızca (Özleyen, 2002, s. 30'dan aktaran Mamur, 2012, s. 72). Çevreyi güzellikle kaplayacağına inanarak yola çıkan kitsch izleyiciyi her köşe başında bekler ve duygusalca sarıp sarmalar. Kitsch insanın günlük yaşantısına en yakın mesafede durabilir. Sanata karşı kavramsal ve görsel şekillendirmelerdeki tavrını hem geçmiş hem de modern zamanın çoğunlukla değersiz parçalarıyla değerli hale getirmeyi planlayan sanatçıların eser üretimleri için sürekli aç ve arayışta oldukları kabul edilebilir. Gündelik yaşamın içinde ilgi ve merak uyandırabilen ya da bunun tam tersi fırlatılıp yok edilmek istenilerek köşelere savrulan parçaları kendilerine kutsal sayan sanatçılar, unutilan ve yine unutulmak istenilen her şeyle oyunlar kurarlar.

Zamanın hızına yenik düşerek, değersizlik algısıyla kendisinde iyinin olup olmadığına dair tereddüt barındıran her olgu, obje ve kavram sanatçıları aracılığı ile başkalaşmak ister. Tartışmayı gündelik yaşamın yoz, eğreti ve basit parçalarının kullanılmaya değer öneminden başlatmak isteyen sanat, zengin bir yönelime girişerek gündelik hayat karşısında sanatın mekanikleşmiş ve kitschleşmiş yönüne vurgu yapar.

2.2.1. Bitpazarı

Bulunduğu kültürel yaşamın içerisinde kendisine geniş mekanlar yaratan kitsch, geçmiş ve gelecek arasında da derin ve manevi bir bağa sahiptir. O geçmişin dramatik hislerine bürünerek şimdiki zaman diliminde daima izleyicisi (alıcısı) için ilgi çekmeyi kurgulayıp pozlar verir. Kendi kimliğini böylece sonsuza sürüklemek istemesi de kitschi günlük yaşam içerisinde sıklıkla gözler önüne serer. Rastgeleliğin, sıradanlığın, dışlanmışlığın, ilgisizliğin ve unutulmuşluğun direnişi olan bitpazarlarında da kitsch ile göz göze gelmek oldukça kolaydır. Birçok kişi için güzelliğin, titizliğin ve mükemmelliğin çelişkisi haline gelmiş bitpazarları bir kentin, bedeninin, sade kimliğin, insanın ve düşünmenin, anısal belleğin neredeyse ana merkezleridir denilebilir.

“Bitpazarı genellikle eski ticaret ve sosyal alanların kalıntısı olan bir yer olarak kabul edilir” (Petrescu ve Bhatli, 2013, s. 56). Gözden çıkarılmış, terkedilmiş, eskimiş, yorgun ve kimsesiz eşyaların alınıp satıldığı ucuz ve kalabalık ortamlar, kentin gelip geçici dükkanlarıdır. Satıcılar alışveriş yapmak için gelen müşterilere yerleşik ve gurbetçi kültürün parçalarını beğeniye sunarlar. Az ya da çok kullanılmış ya da hiç el değmemiş, başkalarının mazilerini yine bir başkalarına satmak ve kendisini böylelikle geçindirmek için direnen satıcılar, bu anı gürültülerinin içinde her şeye bir fiyat biçerler. Bir bitpazarını dolaşırken çok sevildiği hissedilen arkasına not düşülmüş herhangi bir aile reisinin ya da bir siyasi liderin fotoğrafının tezgah üzerinde çok düşük bir ücretten yeni ailelerini beklediği görülebilir.

“Bitpazarlarında satılan nesnelerin çoğu, yorgun ancak yeniden anlamlandırıldıklarında güçlü imgeler üreten nesnelere dönüşebilmektedir. Başkalarına ya da belki size ait, her an geçmişinize dair bir fotoğrafı, çocukluğunuzda oynadığınız bir oyuncak ya da kaybolmuş bir eşyanızı bulabileceğiniz kentin geri dönüşüm merkezleridir bitpazarları. Bu açıdan bakıldığında sanat tarihi ile ilişkilendirilebilecek imgelerin de yeniden üretime katkı sağlayan, geçmişin yeniden üretimleriyle şimdinin değerlerinin, melez anlam katmanlarında harmanlandığı fikirlerin ortaya çıkmasını da sağlamaktadır (Coşkun, 2015, s. 16).”

Kültürel ve toplumsal yaşamın yansımalarının nesneler üzerinden okunabildiği gerekçesiyle nesneye atfedilen duygusal anlam kendinde kitschi barındırır. Bununla beraber insanın kültürel yaşantısını, zamanın belleğini, sürekli olarak geleceğe taşımak istemesi en iyi sanatla ve yine sanatın alt uğraşlarıyla mümkün olabileceken, alt sınıfların henüz sanatın

ne olup olmadığını tartışılır hale getirdiği süreçlerde, elbetteki güzelliği göze fazla gelen şeyler sanat diye benimsenebilecekti. Coşkun (2015, 52) bu durumu şu şekilde açıklar:

“Ressamların renkli boyadıkları ve yücelttikleri bedenlerden, manzaralardan ve mimari yapılardan farklı olarak, söz geçiremedikleri bu dünyaya, tanıklık etmelerinin karşısında duran estetik dışı kurgunun formları gibidir bitpazarı imgeleri. Her şeyin yan yana dizildiği steril natürlardan farklı bir ortam ışığının üzerlerine vurduğu bu nesneler, zamanın geçiciliğini anlatan postmodern zamanların vanitasları gibidir. Sanat eserlerinin hapsedildiği bir müzeye ya da steril bir galeriye politik bir cevap verir gibi duran rastlantısal imgeler, her Pazar azımsanmayacak derecede yüksek izleyici ve alıcı kitlesini, hem de sokaklardan geçenleri çağırıyor olması ile avangard bir gösteriyi aracısız bir biçimde gerçekleştirmektedir (Coşkun, 2015, s. 52).”

Sergilendiklerinde bir sanat galerisi kusursuzluğundan uzakta, kendi içinde edebileşmiş ve kitschleşmiş anlamları barındıran, dağınık pozlar veren bitpazarı nesneleri gündelik yaşamda zamana yönelik alaycı tavırlar takınırlar. Kitschin karakteristik yapı özelliklerinden biri olan ciddiyetsizlik ve samimiyetsizlik bitpazarları ile birleşince kentte estetiğin bir parçası olan güzellik kavramını korkuya düşürmektedir. Eski varoluş amacından uzaklaşmış, kalabalık ve izdiham arasında kendisine yeni yerler açmaya direnen görsel 2.39'daki ikili figür uzun bir yolculuktan gelerek yeni şehrini benimsemeye çalışan gurbetçi bir çiftin duygularını temsil ediyor gibi durmaktadırlar. Kitsch hayatın bir parçası olabilmeyi gündelik yaşamın sığ detaylarından kendine çekerken, bu kurguyu oluşturan esnafın herhangi bir tecrübe ile dizgiler ve anlamlar yarattığından söz edilemez. Bir yemek tabağının çukurunda gövdeye baskılanmış geçmiş yıllara ait kadın ve erkek fotoğrafı, birbirleri ile bir bütün olarak dursalar bile nesne ve nesnenin öz amacı arasında bir anlamsızlık örgüsü oluşturmuştur. Yine kendi içerisinde yerleştirme ve fotoğraflama yönünden incelendiğinde, alışılmış olan algıları bitpazarlarının sıklıkla yıkmaya çalıştıkları öne sürülebilir. Kimsenin yemek yediği bir tabağı ayaklar ile aynı hizada beraber düşünmek istememesi oldukça doğal bir durumdur. Ancak bir bitpazarını dolaşırken yerde olması gerekenlerin duvarlarda ve yine yükseklerde olması gerekenlerin de zemin üzerinde başıboş durabildiği bir manzara ile karşılaşılabilir. Dağınık ve şekilsiz kurguların düzenlemelerini istemsizce ortaya sunan bitpazarları nesnenin zaman karşısındaki yuvarlanışlarını, sarhoşluğunu ve anlam arayışını ifade ederler.



Görsel 2.39. *Rabia Karagüzel (2021) Yalova Bit Pazarı. (http 48)*

“Her gün, her an ve her yerde karşımıza çıkabilen kitsch nesneleri gerçek sanatın statüsünü popülerliği ile ele geçirmekle kalmayıp, sanatın içini boşaltmakta, varlığını tehdit etmektedir. Her daim olumsuz çağrışımlar için kullanılmış olan kitschin tek ve en önemli yanı kültür içinde sanatın ne denli kolayca eriyebildiğini gözler önüne seriyor oluşudur (Yıldız, 2020).”

Günlük yaşamın kültürel olanaklarını sonuna kadar kullanmak isteyen sanatçılar buldukları değerleri toplumun çalkantılı ve gergin yönünden ayrıştırarak yeniden anlamlandırmayı gayretlemektedirler. Başkalarına ait olunan, artık beğenisi azalmış, şans eseri şimdiye ulaşmış parçaları özgürce kullanmak isteyen sanatçılar güzeli tehdit eden kitschi de çöplerin içinden ayırmak ister.

“Baudelaire, modern zamanların sanatçısını bir paçavracı veya sokaklardan çöp toplayan kentin gizli kahramanı olarak tanımlar, bu kahraman, kentin heryerini dolaşarak çöpleri ayıklayarak işe yarayacağını umduğu çöpleri yüklenip biriktiren bir fukaradır (Baudelaire, 2003, s. 13; Akt. Coşkun, 2005, s. 52)”.

Bakılan ve daha yakından görülmeye değer bulunan bu anlamlar alıcılarını tıpkı kitsch gibi herkesin kabullenemediği köhne ve düşük kalitedeki alanlarda bekleyebilmektedirler. Hızlıca kavramsallığa erişen ve değişen anlamları beraberinde taşıyan kitsch, günlük yaşam içerisinde yaygınlaştıkça, sahte ve hırslı bir evrensellik edinmektedir. Böylece günlük bir beğeni dili haline gelen kitsch kavramının kaderinde klişe ve sıradan olmanın ve de her yerde sıklıkla rastlaşmanın önüne geçilemediği kabul edilebilir (Ulusoy, 2017).” Bu durumu destekleyici olan bitpazarları ise neredeyse nesnelerin boğucu ve kötü manzaralı taraflarındaki yan anlamlarını göstermeye çağırmaktadır şehrin insanlarını. Gezenlerin karşı

karşıya kaldığı kaotik görüntüler bu sayede kitsch patlamalarını beraberinde getirir. Geçmiş zaman diliminin değerlerini ele alıp onu şimdiki zamanla yoğuran ve özlem duygusunu böylece bastırıp gidermeyi hedefleyenler, duyguyu bitpazarlarında karşılama çıkan melankolisi yüksek, eski ve tarihsel değere sahip olan nostaljik imgeler üzerinden elde ederler.

Görsel 2.40 ve 2.41'deki Kolleksiyoner Mehmet Zeki Osgargil'in arşivinden kaynak alınmış birtakım nesne, yazı, tabela, eski meşrubat şişeleri ve onları temsilen üzerlerinde kimlik belirten amblemler görülmektedir. Günümüzde kapanan fabrikalar, değişen zevk anlayışı, rağbetin, alımın ve ilginin azalması, uzun bir zaman diliminin sunduğu unutulmuşluk sebebiyle artık karşılaşılmaması oldukça güç olan bu parçalar yeniden zamana kazandırılmak üzere gösterilen çabada kitsch olabileceklerinin mesajını verebilmektedir. Çünkü onları tekrardan açığa çıkarmak isteyen Kolleksiyoner, bu parçaları gören ve alan bireyin duygularıyla oynar. Yoğun duygu akışıyla nesneye yüklenen anlam kitsch'in nostaljik imgelerin dünyasında bir yer edindiğini açıklar. Kitsch geçmişin yüklediği özlem, hatıra gibi kavramlarla duygu oluşumunu destekler. Nostaljik imgelerin geçmişten geri çıkarılıp, farklı yollarla korunup muhafaza edilerek sergilenmeye değer bulunulması kitsch bir bakış açısı sayılabilir. Yenilmiş yutulmuş geçmişe ait bu parçalar tekrar gün yüzüne çıkarak günlük yaşam içerisindeki yarım kalan yolculuklarını kaldıkları yerden devam ettirirler.



Görsel 2.40. Mehmet Zeki Osgargil (1980-1990) Yeme içme ve tabela koleksiyonu. Osgar Müzayede ve Mezat, Balıkesir. (solda) (<http> 49)

Görsel 2.41. Mehmet Zeki Osgargil (1980-1990) Yeme içme ve tabela koleksiyonu. Osgar Müzayede ve Mezat, Balıkesir. (sağda) (<http> 50)

Anlamdan çok görselliği ile dikkat çeken kitsch, kitlenin odak noktası haline gelebilmek için çoğu zaman değer görmeyerek geride duranı öne çekip onarır, süsler ve popülerleştirir. Bu sürecin öncesinde ise dönemin zevk anlayışıyla üretilmiş olan bir nesnenin üretiminden yirmi yıl sonra aynı memnuniyetle toplum karşısında ilk çıktığı süreçteki gibi sevilip sevilmeceği şüphe uyandırır. Buna örnek verildiğinde yeşil rengine çok büyük ilgi gösterilen bir süreçte insanlar el attıkları her şeyi yeşil görmek isteyebilirler. Bunu destekler şekilde giyim sektörünün bir yaz boyunca yeşil kumaşlar ile çalıştığı, bir porselen fabrikasının tasarımlarında sıklıkla kullandığı ağaç desenleri ya da her on kadından dokuzunun saçını kuaförlerde yeşil renge boyatmak istemesi gibi durumlar örnek verilebilir. Burada hızlıca yenilen ve bir anda biten zevk, toplumun kitsche karşı duyduğu heyecan ile bağlantılıdır. Çabuk sönen hayranlık algısı nedeniyle popüler zevklerin sonsuz kalıcılığından bahsedilemez. Öyle ki değişen zevk anlayışlarının bir süre sonra güzel görülen şeylerin ilk anlamlarındaki hakikati de zamanla geride bıraktığı bir gerçektir.

Bitpazarlarında sessizce duran nesnelerin gerçek hayatın sosyal sorunlarını doğaçlama bir kurgu yöntemi ile yan yana geldiklerinde eleştirerek tepki çekmeye çalıştıkları da kabul edilebilir. Görsel 2.42'deki oyuncak oya bebeklerin alışılmamış dış görünüşleri, onların farklı bir bakış açısıyla üreticileri tarafından geleneksel ve kültürel değerlerle kaplanmış olduğunu ortaya koyar. Kız çocuklarının evlerde küçük yaştan başlayarak annelik vazifesini üstlenmesi için bir zemin oluşturacağı düşünülen bebekler, özellikle çıplak üretilmekteydi. Kız çocuklarının sürekli bu oyuncaklarla ilgilenip dışarıya çıkması engellenerek, ancak böyle evcimen olabilmelerinin ideal ve doğru olarak varsayıldığı zaman dilimlerinde kız çocukları bebeklerine kıyafetlerini kendileri dikip giydirdi. Kusurları, bedeni, ahlaki değerleri bir amacın hizmeti için koşullandıran bebekler, kitsch bir çıplaklığın gösterisini sergilemektedirler. Anadolu kadının günlük yaşama karşı yetiştirilme masalını en saf haliyle anlatan plastik bedenler, zaman ve estetik karşısında esnemeye hazırdırlar.



Görsel 2.42. *Kocaeli Başışkale Kullar Bit Pazarı (2022) (http 51)*

Bir toplumun olaylara karşı masumiyetini ve vahşiliğini tüm açıklığı ile gösteren oyuncaklar çocukları eğlendirmek ve geliştirmek amacı ile yapılmış olsalar da yetişkinlerin de günlük yaşamsal görünümünü ele veren, bulundukları zaman için kimlik niteliğinde belgeleyici özelliklere sahiptirler. Buna örnek olarak bir dönemin acı zevk anlayışları arasına girebilecek ayı oynatıcılığı mesleği ve oyuncuğa dönüştürülmüş halindeki detaylar sunulabilir. Orta çağda başlayan ayı oynatıcılığı geleneği, zincire bağlı şekilde bulunduğu alandan uzaklaşması engellenen ayılara seyircisini eğlendirmek için yaptırılan dans gösterileridir. Elinde tef bulunan kişi ayıları müziğin ritmi ve komutuyla hareket haline bürürken, ayı o anı değil bilinçaltının korkularını yaşamaktadır. Çünkü eğitimi oldukça acı yöntemlerle verilen ayılar, kızgın ve ateşli yüzeylere bırakılarak tef sesiyle hoplatılmaktaydılar. Kurtuluşlarının yalnızca tef sesiyle olabileceklerini anımsayan ayılar böylelikle her tef sesi duyduklarında sahiplerinin istediği gibi toplumu eğlendirmeyi başarırlar. Farkına varılan geç bir bilinçle ayı oynatıcılığı 1980’li yıllarda yasaklanmıştır (Trt arşiv, 2017).

Bu geleneği belgeleyen (Görsel 2.43) Ayı oynatıcısı mesleğinin oyuncuğu görülmektedir. Tekerlekler hareket ettiğinde oynayan ayı ve yavrusu, figür zemini, detay ve karakterin çehresini oldukça başarılı veren Radar Plastik, ayıyı oynatan karakteri sert, korkunç, huzursuz ve kaba bir imaja bürümüştür. Bu mesleği gerçekleştiren kişinin

bulunduğu konum itibari ile büründüğü karakterin alıcısı uğrattığı psikolojik tahribat oyuncakta tüm netliği ile ortadadır. Kitsch ile ilişki kurulduğunda bir kompozisyonda en basit yönüyle bile bulunan aşırı dram hassasiyeti ise sanat ve kitsch arasındaki soğuk savaş doğurabilmektedir.



Görsel 2.43. Radar Plastik- Ayı Oynatıcısı (1970) İstanbul Göztepe Oyuncak Müzesi, Türkiye. (<http> 52)

Bu tarzda ten renklerinin, asıl anatominin, gerçekteki boyutun farklı biçimlere bürünerek ezber bozduğu oyuncaklar güzelliğin günlük hayattaki karşıt imgeleri olabilmektedirler. Ancak kitsch toplumsal yaşantıda rahatsız eden ve sorgulatan şeyleri normalleştirmeye çalışır. Kitschin kendisi çoğu zaman rahatsızlık verse bile, o topluma kendisini sevdirmeyi en iyi şekilde bilecek kadar akıllıdır. Ayı oynatıcılığı mesleğindeki gerginliğin yansıtıldığı oyuncak karakterin yüz ifadesiyle görüntü bulan kitsch, o kadar çıplaktır ki görünürlüğü gündelik hayatta sert bir biçimde göze çarpar.

Görsel 2.44’de kopyacılığın hızını tüketim kültürü ve dijitale bağlı günlük yaşam içerisinde kitsch ile birlikte alamadığı, Eskişehir bitpazarında Prof. Rıdvan Coşkun tarafından fotoğraflanan Cemal Tollu, Sami Yetik ve Nazmi Ziya Turan’ın plastik sanatlardaki teknik yöntemlere bağlı şekilde üretmiş olduğu eserlerin dijital baskıları görülmektedir. Hiçbir zaman bir arada beraber sergilenemeyen bu eserler bitpazarı tezgahında doğaçlama bir biçimde izleyiciyi karşılamak üzere yan yana gelmişlerdir. Asıl boyut ve tekniklerine çok uzak bir dille tekrara dönüştürülmüş eserler taklit ve çalıntılığın örneği olarak kitsch bir yaklaşımın farkında olarak yorumlanabilir. Eserlerin orijinal

olanlarına ulaşamayan ve onları duvarlarında sergileyemeyen kişiler için bu replika eserler güncel süreç dahilinde kurtarıcı ve tatmin edici roledirler. Sanatçılar arasında bitpazarı sayesinde bir araya getirilmiş görsel durum teknik ve zamanlama gibi yanlış bilgiler içerdiğinden bütünüyle sanatsal kimliğini terkederek kitschi temsilen orada bulunmaktadır (Coşkun, 2014, s. 19).



Görsel 2.44. Rıdvan Coşkun (2014) *Geçmiştenliler “Bitpazarı Eskişehir”* (http 53)

Üzerine yansıyan eleştiri ışıkları bu nesnelerin kitschin hayat ve sanat karşısında bir bütün olduğunu ifade etse de, kitschin bitpazarı düzenlemelerinde bir amaç için mi orada durup durmadığı konusunda bir cevap niteliği taşımaz. Günlük yaşam içerisinde adım başı denk gelinen kitsch, hayatta rastlantısal boyuta ulaşmış olduğundan sanattaki gibi çoğu zaman bir tercih meselesi değildir. Kitsch, kent insanının iliklerine kadar işleyen bir maruz kalma psikolojisini kendisinde barındırmak üzere orada yer bulur. Sanat yaşamdan ayrı düşünülemeyeceği gibi, kitsch de tüm bunlarla bir bütün olarak kendini gösterdiğinden yine aynı şekilde yaşamdan ayrı düşünülemez. Ancak başarılı bir kitsch ile başarısız bir kitschin birbirleri ile karıştırılmaması gerektiği gerçeği, kitschin sanat içindeki önemini belirler. Çünkü vasatlığı temsilen orada bulunan kitsch, sanatın ve sanat olabilmenin değerleriyle karıştırılıp kıyaslanmamalıdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.ÇAĞDAŞ SANAT VE KITSCH

3.1. Çağdaş Sanat

Önceki bölümlerde kitsch'in gündelik yaşamla ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu başlıkta ise kitsch'in çağdaş sanattaki yerini incelemek istenmektedir. Kitschi teknik, malzeme ve yöntem yönünden ele almak ve güncel sanat ortamındaki yerini sorgulayabilmek için, bu bölümde öncelikle çağdaş sanatın sanat dünyasındaki varlığının sorgulanması amaçlanmaktadır. Çağdaş sanatın kullanım alanına İngilizce kaynaklardan bakıldığında; 1950'den önceki sanata modern sanat (modern art), sonrasına da contemporary art (çağdaş sanat) terimleri kullanıldığı görülür. Türkiye'de ise bu kullanım 1980'lerden sonra benimsenmeye başlayarak, çağdaş ve modern kelimelerinin önceleri aynı anlamda kullanılması değişmiş ve çağdaş sanat günümüz sanatını betimler bir kavram olarak kullanılmaya başlanmıştır (Yılmaz, 2006, s. 12-13).

Yenilikçiliklerle geleceğe karşı bir koşu düzenleyen çağdaş sanat aslında dünyayı daha modern bir hale getirebilmenin çabasıdır. Ancak neredeyse tüm yenilikler kendinden öncekilere karşı sergilenen kırılmalar ile mümkünleşebilir. Çağdaş sanatın da kendinden öncekileri şaşırtıcı bir değişkenliğe sokarak, nesnenin formunu, yapısını ve anlamını parçalaması bundandır. Bu nedenle;

“Klasik dönem sanat eserleri daha belirgin ve üzerinde daha uzlaşılabilir kavramlar ve algılamalar üzerinden tartışılırken, modern sanat sonrası döneme gelince sanat alanında uygulamalar, anlamlar, kavramlar ve adlandırmalar giderek belirsiz ve tartışmalı hale gelirler (...) Klasik sanat eserlerinde estetik ölçüt sanatçının evrensel ve nesnel olduğu varsayılan gerçekliği sanat eserine olduğu gibi yansıtması veya sanat eserinin bu gerçekliği temsil etmesi iken, modern sanat eserinde sanatçıdan beklenen gerçeği sanatçının kendi yorumu ve özneliği içerisinde kendi özgünlüğüyle sanat ürününe aktarmasıdır (Biçer Olgun ve Olgun, 2020, s 318).”

Bu anlatımdan sonuçla çağdaş eserleri üreten modern bir sanatçı eserinde geçmişin izlerini referans alsa bile öncelikle kendi fikir kimliğinden başlayarak yeni oluşumlar sunar. Ancak bu türdeki geleneksel üsluptan taşarak başkalaşan eserlerin algılanması izleyici yönünden hem çoklu fikirler barındırdığı hem de alışıldık bir sistemin parçaları olmadığı için anlaşılamanın karmaşasını barındırırlar. Çağdaş sanat aykırı ve modern yönüyle bireyin zihninde soru işaretlerini listeler. Aynı zamanda birden fazla tekniksel uygulayış biçimi, bir

araya gelen farklı sanat pratikleri de çağdaş sanatın disiplinlerarası bir eğilimde olduğunu gösterir. Bir eserin üretiminde sanatçı tarafından yararlanılan farklı yöntem ve tekniklerin çeşitliliği, sanatçının eseri oluşturma aşamasına avantajlar sunarken, yeni kavramsal anlamların da daha kolay kazanılmasını sağlayabilir. Bu bağlamda sanatın iki boyutlu yüzeyden disiplinler arası sürece giden yoldaki başlangıcına ise çağdaş ve çoğulcu bir açıdan bakılabilir. Çünkü çağdaş bir sanat eserinde güçlü ve bütünsel ama birbirine benzemeyen dil ve yöntemler sanatsal uygulamalarda bir araya geldiklerinde yeni ifadelerin tanımlarını yapmaya yönelirken, yöneldikleri bu yaklaşım eskinin tekil oluşumlarından uzakta kalmaktadır.

Sanatın bir süre tekil ve öznel değerlerden meydana geldiği, yalnızca bireysel amaç ve teknikleri hedeflediği klasik yöntemler, zamanın sanatta da uğrattığı değişimle çağdaş sanata yenik düşebilmiştir (Biçer Olgun ve Olgun, 2020, s 3).

“II. Dünya Savaşı'ndan sonra toplumsal değişimlerle birlikte, Marcel Duchamp'ın hazır nesne fikrinden de yola çıkarak, sanatçıların kendi bedenlerini hazır nesne olarak kullanmalarına kadar evrilmiş bir sanat anlayışıyla uçlar zorlanmıştır. Her ne kadar o dönemde ortaya çıkmış olan Soyut Dışavurumculuğun bireyci ve elitist tavrına tepki olarak çıkmış olsa da kaynağını Duchamp'ın hazır nesne fikrinden alan Pop Sanat, Yeni Gerçekçilik, Minimalizm, Fotogerçekçilik, Kavramsal Sanat ekseninde Performans Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Vücut Sanatı, Fluxus, Video Sanatı, Yoksul Sanat, Yerleştirme, Oluşumlar ve Yeni Dışavurumculuk gibi akımlar ile birlikte günümüze kadar uzanan yeni bir döneme girilmiştir. Belli bir çerçeve içinde sınırlandırılmayan çağdaş sanat, kavram kaygısı güder ve düşüncenin ön planda olmasını, estetik değerlerin de değişmesi gerektiğini savunur öyle ki; anlaşılması zordur (Muraz ve Dokak, 2019, s. 137).”

Bundan ötürü sanat nedir sorusunun çeşitli tartışmalar yaratarak henüz net bir cevap bulamadığı 21.Yüzyıl içerisinde çağdaş sanat kuşkucu yönelimleriyle sanat dünyasında çarpıcı ve yoğun bir merak uyandırmaktadır. Tanıdık olmayan teknik yöntem ve sergileme yönelimleri, izleyici, eser ve sanatçı arasındaki farklı karşılaşmalar, çağdaş sanatın zorlayıcı bulunması yönünden tetikleyici durumların arasında sayılabilir. Anlamlandırılmayan, herhangi bir kalıba sokmakta güçlük çekilerek sanat ve sıradan dünya arasında çelişkide bırakan ve bu şekilde beklemeye alınan eserlere çağdaş sanat demenin de zaman zaman kaçış olduğu gözler önündedir.

Geleneksel sürecin tersine doğal, alışıldık eserlere karşı girilen beklentiye bir başkaldırı biçimiyle yeni kapılar açan çağdaş sanat, izleyiciye tam tersi duran şeylerin de sanat olabileceğinin mesajını iletir. Böylelikle uçsuz bucaksız bir ilgi alanına sahip olan çağdaş sanat farklı üretimler için sahiplenici görevdedir. Kalıbına sığmayan bir fikir sistemi içinde gittikçe genişleyen sanatsal tutumlar çağdaş sanatı düşünce bazında ileride gösterir. Çünkü:

“Çağdaş sanat bir düşünme formudur. Bu form, düşüncenin görselleşmesi süreçlerinde anlamı kuran, taşıyan, gösteren malzeme bağlamında kendini inşa eder. Farklı malzemelerin farklı kodlarla sunulduğu bu düşünsel alan, sanatçılar bazında çeşitli bağımsız sistemlerin katmanları üzerine kurulu farklı stillere uzanır. Bu bütünlük, tarihsel olarak öncesinde yer alan akım ve hareketlerin tümünü içeren ve bazen de tümünden bağımsız hareket eden karmaşık bir çeşitlilik yansıtır. İzleyicinin bu dünyayı deneyimlemesi süreçleri de hiç olmadığı kadar akışkan bir yeniden tanımlamaya olanak sağlar. (...) Çağdaş sanat, özetle; malzeme bağlamında çeşitlilikten beslenen, öncüllerini kapsayıcı olduğu kadar onları aşmak isteyen, şaşırtıcı, çoğul bir estetik üretir (Karaçalı, 2018, s. 32)”.

Mağara duvarlarındaki resimlerden bu yana farklı ve çeşitli anlamlarla ilişkilendirilen sanatın, çağdaş sanatta estetik bağımsızlığını malzemenin sınırsızlığı ile kazanmış olduğu söylenebilir. Her türlü malzemeyi kapsamına dahil edebilecek olgunlukta olduğu kabul edilebilen çağdaş sanat, fikri alıcısına çok yönlü bir uygulama sistemi ile ulaştırır. Bu nedenle alıcıya ulaşan bir çok sanatsal ifade içerik yönünden birden fazla anlamla karşılanabilir.

Yapılan literatür analizinde özellikle 1900’lü yıllardan sonra görülmektedir ki malzemenin kullanımı farklılaşmış ve çağdaş sanatta daha fazla önemsenmeye başlanmıştır. Çünkü sanatçı gerçekte var olan düşünce ve kalıpları yıkmak için günlük yaşam içindeki malzemeyi (nesneyi) kendi anlamından farklılaştırarak sanat alanında olduğundan ayrı bir gerçekliğin içine entegre eder. Bu durumda nesne ve düşüncenin sanatsal kaygı ile etkileşimini sağlayan sanatçı, malzemenin gücünden yararlanarak fikirsel özgürlüğünü de ilan eder. Böylece malzeme ve sanatçı arasındaki uyum malzemenin sanatçıya, sanatçının malzemeye sunduğu yaratıcı katkı ile sanat eserlerinin üretim aşamalarında bir işleyiş tarzı haline gelir. Bu şekilde anlam ve oluşan kurgu sanatçının beraberliğle gizemli bir oyun alanında izleyiciyi gezdirebilmektedir (Karaçalı, 2018, s. 30).

Sanatçı yaratıcı gücü ile sıradan bir malzemenin dahi değişimine çağdaş sanat ile katkı sağlar, öyle ki malzemenin alıp koparıldığı ve yeniden konulduğu bambaşka bir mekanda

bile kendi başına çağdaş sanat için özgür bir eylem düzenlenir. Sonuç olarak hiç yakışmayacağı ve alakasının olmayacağı düşünülen birbirinden farklı iki ayrı malzeme bir sergileme alanında yan yana geldiklerinde oluşturmaya çabaladığı uysal kurguyla, izleyiciye çağdaş sanatın algısını verebilir.

Bireye algıda geniş düşünmenin ve açık olabilmenin değerlerini devamlı olarak sunan çağdaş sanatın hareketliliğinden ve yenilikçi oluşundan da bahsedilebilir. Sanatsal anlatım dilinde malzemenin önemine değinen Çevik ve Bingöl (2019: 6) de bu yaklaşımı şu cümlelerle destekler: “Sanatçıların dilleri, onların kullanmış oldukları malzemelerdir. Sınırsız sayıda izleyici ile buluşabilen bir sanat eseri, her bir bireyde yeni anlamlara ve farklı algılama biçimlerine dönüşebilmektedir (Çevik ve Bingöl, 2019, s. 79).

İzleyicide sanatsal düşünce sisteminin gelişebilmesi için kullandığı malzemeler ile bir metin algısı da yaratan sanatçı, çağdaş sanatın kavramsal yönünü de vurgulamış bulunur. Sanatçının tuval, boya, kağıt, mürekkep gibi standart teknik malzeme tercihlerinden öte çeşitli araç gereç kullanımı, izleyiciyi ortaya sunulmak istenilen fikrin sabit ve tek yönlü olmasından uzaklaştırır. “Artık sanat düşüncesinin görselleşmesine aracı olan, geleneksel malzemenin dışında, sanatın yeni gösterimine kaynaklık eden disiplinlerarası, melez bir malzeme çeşitliliğinden ibarettir (Karaçalı, 2018, s. 31).”

Meydana gelen aykırı, çoğul, teknolojiyi de dahiline alan malzemeci, bütünsel yaklaşım biçimleri sanata bir aydınlanma sunmuştur. Sanat ve sanatçılar kendilerini artık bir noktadan sonra çağdaş sanatın uğrattığı dönüşümle yeni çağda, yeni kurgusal anlayışlara ve başkalaşmış ortak yöntemlerin içine bırakabilmiştir. Bu durumda çağdaş sanatın sanat dünyasındaki oluşan aykırı ve gizemli dünyasını eserlerle incelemekte yarar vardır. 1960 sonrası pek çok çalışma Çağdaş Sanat çalışması olarak üretildiği için, bu bölümde, çağdaş sanat özelliklerini taşıyan birkaç örnek incelenebilir: Dijital sanatçı Ken Kelleher (Görsel 3.1), bir çok sanatsal eserlerin topluma sunulmasındaki gösterim ve bakış açılarına farklılıkla sanatçı, eser ve izleyici arasındaki ilişkinin mekana yaklaşımını malzemenin hayali açıdan kullanışı ve evrilen formuyla ortaya koymaktadır. Tasarladığı hacimli, büyük boyutlara sahip dijital tasarımların bulundukları iç ve dış mekanlarda izleyiciye yönelik yarattığı ilişkiler, geleneksellik ve çağdaşlık arasındaki zıtlığı zorlayan güçlü kontrastlıklara sahiptir. Çoğunlukla kamusal alanlara yerleştirdiği tasarımların üstün görünürlükteki fiziksel devasa gerçekliği ile nerede olduklarına dair sorular üreten hayali gerçeklik izleyiciyi sanat eserinin

kavramsal anlamdaki anlamının arayışına teşvik edebilmektedir. Kelleher'in dijital platformlarda tasarlayarak kurgusal mekanlara yerleştirip sergilediği eserlerde birbiri etrafında tekrarlanan formlar, canlı renkler ve akıcı tasarımlarla kurulan kompozisyonlar güçlü görsel ve kavramsal ifade biçimleri barındırmaktadır.



Görsel 3.1. Ken Kelleher, *İnfüzyon*, Dijital Tasarım. (<http> 54)

Dijital sanatın sağladığı kolaylıkla izleyiciye mekanlarda sanatın içinde olabilecek bazı hayal gücü yansımalarını sağlayan sanatçı, dijital heykel ve yerleştirmelerinde malzemeyi, formu, ışığı, gölgeyi ve zamanı kullanarak onların birbirleri ile sıkı bir etkileşim halinde olduğunu da belirginleştirmektedir. Eserleri onları sunduğu mekanlarla bir bütün olan sanatçı, sanatsal ifade dilini şişirilmiş ve bükülmüş fiziksel ve sanal dünyanın parçaları ile geleneksel üslubun karşısına geçirip ileriye taşımaktadır.

Ken Kelleher'in tasarım ve oluşumunu yaptığı büyük yapıtlı dijital enstalasyonlar yine sergilenme alanı olarak dijital ortamlarda dijital yöntemlerle tasarlanan kurgu mekanlarında gerçekleşmektedir. İzleyicilerin aşına oldukları sergi mekanlarının aksine farklılığı dikkat çeken dijital sergileme platformları da çağdaş sanatın bir parçasıdır denilebilir. Eser ve mekan arasında kuvvetli görsel bir bağ kuran sanatçının yaklaşım biçimlerinden yola çıkarak çağdaş sanat, sergileme ve malzeme için: “Sanat nesnesinin içinde bulunduğu çevre sadece sergileme için uygun koşulları sağlayan pasif bir olgu değil sanatın malzemesi ve bir parçası haline dönüşmüştür (Güler, 2014, s. 41)” denilebilir.

Sanat eserinin parçası haline gelen mekan, eserlerde yakalamaya çalıştığı uyum üzerinden göze çarpabilir. Özellikle bir enstalasyon çalışmasının sergilenme aşamasında çalışmanın sergi alanındaki yerleştirme biçimi de eserin görsel gücünü destekler. Kendisini besleyen, sanat yapıtının fikrîsel varlığını genişleten bu tarzdaki sergilemeye yönelik projeler çağdaş sanatın öncü yaklaşımlarını meydana getirirken eser ve izleyici arasındaki kavramsal bağı güçlendirip sanatın klasik kurallarını değiştirebilmiştir.

Eserlerinde fikri ve anlamı ele alan bir başka sanatçı Cengiz Çekil enstalasyon gibi birçok çeşitli sanat pratiklerini benimseyerek kavramsal çalışmalar üretmiştir. Onun görsel 3.2 ve 3.3’deki eser görsellerinde sunulan kavramsal ifadeler, aynılıklardan ve tekrardan doğan mekanik bir düzenin sunduğu motif izlenimi veren çizgisel görünümüleri mevcut kılsa da, sanatçı izleyiciyi malzeme ile farklı bir ilişki kurup görüntünün ötesinde bir bakış açısına taşımıştır.



Görsel 3.2. Cengiz Çekil (2013) Temizlik bezi ile enstalasyon görünümü, Rampa, İstanbul, Fotoğraf: Nathalie Barki. SALT Araştırma, Cengiz Çekil Arşivi. (sol) (<http> 55)

Görsel 3.3. Cengiz Çekil (2013) “Temizlik Bezi” karışık teknik (81 x 60 cm) SALT Araştırma , Detay, Cengiz Çekil Arşivi. (sağ) (<http> 56)

Bu şekilde başka eserlerinde de farklı malzeme ve teknik kullanımlarının çokluğu Cengiz Çekil’in sanatını disiplinlerarası bağlamda geniş bir yelpaze alanına çekerken, tüm bunlar izleyicide dinamik ve sorgulayıcı bir his uyandırabilmektedir. Konularını güncel yaşamın içinden çeşitli toplumsal kaygıları da beraberine alarak harmanlayan Cengiz Çekil içsel, zihinsel ve hareketlidir. Klasik sanatın alışılmadık yöntemlerini sanatına işlev edinen

Çekil, bazen az ve nadir, bazen de gündelik hayatın karşısında kolaylıkla elde edilebilen, değersiz ve sıradan gibi görünen parçaları kullanmaktadır.

Sonuç olarak kavramsal bir ifade biçimini dil edinmiş Cengiz Çekil sarı temizlik bezleri ile oluşturduğu eserinde manifestosunu Türkiye'nin coğrafi ve ideolojik yapısından ele almış, belli nesne ve imgelerle de desteklemiştir. Türkiye'de yaşanan kültürel ve toplumsal değişimleri, rolleri, çatışmaları vurgulayarak alt yapısını sarı temizlik bezleriyle oluşturduğu eseri çağdaş ve kavramsal şekilde şöyle ifade etmiştir: “Otomatikleşmiş seri üretimin bir parçası gibi duran bu sarı bezler malzemenin sıradan ve evcil oluşuna değinerek, toplumda kadını kapsayan bireysel varlığın üzerine atfedilen katı kuralların acımasızlığını simgelemekte (http-26).” Yalın ve net bir üslupla kayıta geçirdiği toplumsal gerilimler sergilenme sırasında adeta bu dramatik tutumun belgelenmişlik izlenimini vermişlerdir. Çok yönlü bir sanatçı kimliğinin olduğu bu yaratma süreçlerinde sanatın farklı dal ve yöntemlerine yöneliş, hepsinin bir sanat eserinde birleşmesi sonucu yeni bir dil bütünlüğü oluşturmuş ve kavramsal anlam eserde görüntülerin gücü haline gelmişlerdir.

“Güncel sanat etkinliklerinde sergilenen enstalasyonların birçoğu, kültürel motif ve gündelik hazır malzemenin (ready-made) imkânlarından, renk, doku, biçim ve anlam vb. tasarım öğelerinden faydalanılarak yapılmamaktadır. Sanatçıların, bu nesnelerin özellikle toplumdaki yaşanmışlığına ve dolaylı anlatımlarına daha doğrusu nesnenin atmosferine (aura) odaklanması dikkat çekicidir. Böylelikle nesnenin kavramsal açıdan dönüşümünü tasarlayan sanatçılar, izleyiciyi sanat eserine alışlagelmiş bakış açısından uzaklaştırarak hayal ortamına (fantazmagori) sokmaktadırlar (Yücel, 2021, s. 33-34).”

Tüm bunların sonucunda üretilen, kendinin dışındakileri de değerlendirmeye alan ve onlarla bütünleşen, disiplinlerarası yöntemlerle uygulamaya dökülmüş eserler zaman zaman bir araya geldiklerinde ortak dilleri kullanarak kavramsal anlam katmanlarını oluşturabilmektedirler. Çağdaş sanatta sanatın yalnızca iki boyutlu yüzeylerde kalmayıp, baskın olduğu bilindik malzemelerden uzaklaşarak yeni başlangıçlar yaptığı sıklıkla karşı karşıya kalınacak konumdadır. Sanatçıların geleneksel yöntemlerden uzaklaşarak yüzey ve tekniksel değişikliklerini sağladığı projelerin sanat için yeni katmanlar oluşturduğu kabul edilebilir. Bir süre sonra bazı malzemelerin tek başına yeterli gelmeyip geniş anlamları kolaylıkla ifade edemeyeceğinin, araya eklenen başka araç ve malzemelerle de iyi kurguların yan yana gelebileceğinin farkına varılmaktadır. Sanatın neredeyse birçok alanının kendi başına tek düşünülemediği bilindik bir gerçektir. Öyle ki çoğu sanat dalı ve yöntemleri

birbirlerinin bütünlüğü sayesinde doğar, gelişir ve eser halini alabilir. Çağdaş sanatın en özet haliyle gelişimini çok yönlü olarak inşa ettiği kabul edilebilir.

“Bugün, sanatın çağdaşlık bağlamında izlediğimiz göstergeleri; eseri oluşturan, eserin kendi içinde kurduğu sistemin, ya da dilin merkezinde duran, gizemli bir hacim meydana getiren o tuhaf şeyin malzeme olduğunu söylüyor. Malzeme, düşüncenin görselleşmesi süreçlerinde sistemi kuran, düşünsel aynı zamanda biçimsel hacmi taşıyan temel öğedir (Karaçalı, 2018, s. 35).

Malzemeyi özgün bir biçimde mekanla birlikte kullanarak izleyiciyle iletişime geçen eserleri içeren çağdaş sanatta, gündelik yaşamdan nesnelerin de kullanımına rastlanır. Bu anlamda, gündelik yaşamdan nesneler kendi bağlamından çıkarak, sanatsal çabayla evrilip, farklı anlamlar edinebilir ve bu anlamda da bilinçli ya da bilinçsiz kitsch sanatla ilişki kurabilirler.

3.2. Çağdaş Sanatta Günlük Yaşam

Bir önceki bölümde çağdaş sanatın özellikleri tanımlanmaya çalışılırken aynı zamanda çağdaş sanatın özellikle yaşamla entegre olan yapısı ve izleyiciyle etkileşime geçme yönünün vurgulandığı görülebilir. Bu bölümde sıradan hayatın olgularını ele alarak günlük yaşamı aracı edinen çağdaş sanatta, eser üretimleri için gündelik nesne (malzeme), gündelik yaşam mekanları ve yine sanatın izleyiciyle bu bağlamdaki etkileşimine değinilmeye çalışılmıştır.

“21. yüzyıla doğru gelindiğinde sanatta elle tutulamayacak değişimler ve gelişmeler ortaya çıkmıştır. Günümüzde “sanat” denilen kavramın etrafında sonu gelmez tartışmalar devam etmektedir. Modern, modernizm, modernist, postmodern, postmodernizm, postmodernist, çağdaş, güncel, kavramsal sanat, kültür, tüketim kültürü ve görsel kültür gibi kavramlar kargaşası günümüz sanatını anlaşılmaz kılmanın yanında sanatçıyı çeşitli uçuk fikirleri ve ürünleri de sergilemeye teşvik etmektedir. Yeryüzündeki siyasal, sosyolojik, kültürel ve ekonomik düzenden kültürel taleplere, iletişimsel akıştan sanata dek hemen her şey köklü bir hareket ve değişim içerisinde. Güzel sanatlar, reklam, popüler film ve video, halk sanatları, televizyon ve diğer performanslar, çevresel yapılar, bilgisayar grafikleri, görsel üretim ve iletişim teknolojilerinin formları gibi modernist anlayışın sonucunda vuku bulmuş bu kavramlar, sanatın çok yönlülüğüne katkı sağlamanın yanında özgünlük ve estetik boyutunu da tartışılır duruma getirmiştir (İrgin, 2016, s. 1933).

Gelenekçi sanatın tabularına durgunluk veren çağdaş sanatın kapsamına politik, sosyolojik, kültürel değerler gibi günlük yaşamda sık karşılaşılır olan olguları ele almasından başlanabilir. Güncel ve yenilikçi olanla yüksek bağa sahip olan çağdaş sanatın karşısında

kendini özgür bırakan sanatçı, ortaya çıkan eseri aktif şekilde izleyicinin eleştiri ve anlam arayışının karşısına koymaktadır. Bu süreçte çağdaş sanata dahil olabilen ve öne çıkan bir çok avangard etki kavramsal açıdan yapıcı olabilmeleri için izleyici ile dinamik ve tatminsel bağlar kurmayı hedeflemektedir. Ancak kolay anlaşılabilir kesin cümleli iletişimlerin kurulması zor olan çağdaş sanat, gelenekten ve kurallardan koparak izleyici ve eser arasındaki anlamın, nedenlerin de kopma biçimlerini temsil edebilmektedir. Estetiğin değişime girmekten çekinmediği, gelişim yolunda yeni sürecini malzeme ve teknikle kurgulayıp inşa ettiği 21. Yüzyılda çağdaş sanat için malzeme, üzerinde oynandığında kavramsal anlamlara sahip olabilecek kahramanlaştırılmış değerler bütünü olabilmektedir.

Günlük yaşamdan yola çıkan çalışmalar, tez içeriğinde “Günlük Yaşamdan Yola Çıkan Sanat Akımları Kapsamında Kitsch” bölümünde incelenmiştir. Bu bölümde yer alan çalışmalar genellikle pentür odaklı olarak aktarılmıştır. Fakat Modern Dönemin çağdaş sanatta çokça görülen gündelik yaşam nesnelerinin (malzemelerinin) çağdaş bir anlayışla kullanılabilmesine ortam hazırladığından bahsedilebilir. 20. yüzyıla denk gelen Modern dönem sanat eserlerinde atık, geri dönüşüme müsait, hurda, gereksiz yakıştırması alabilecek malzemelerin kullanımında artış ve devamlılık olduğu da görülmektedir. Özellikle Dada ve Marcel Duchamp’ın çalışmaları bu yönde sanat alanına katkı sağlamıştır.

Duchamp’ın 1913 tarihinde yaptığı önemli hazır madde çalışmalarından (Görsel 3.4), “Bir kaidenin üzerine oturtulmuş olan tabure ve ona monte edilmiş olan bisiklet tekeri, Eyfel Kulesi’nin ve dönme dolabın birleştirilmiş sunumunu imlemektedir. Bu yönüyle bakıldığında küp kaide bir anlamıyla Paris (ya da Fransa), tabure Eyfel Kulesi ve bisiklet tekerleği de dönme dolabın parodisidir (Yıldız, 2016, s. 140).”

Duchamp’ın bisiklet tekerleği ve mutfak taburesinden, amacı olmayan bir makineye dönüştürdüğü çalışması, içinde bulunduğu zamanın onay gören sanat anlayışından oldukça farklı karşılanmıştır. Eserde dönemin sanat anlayışına çatışkıyı yaratan şey; maddenin birşeylerin yerine geçebilmesi, nesnenin kavramsal görevleri ve yine zamanın sanatsal süreçte kavramsal anlama değişken katkıları olabilmektedir.



Görsel 3.4. Marcel Duchamp (1913) *Bisiklet Teker*. (<http> 57)

Duchamp'ın belirttiği gibi sanat yapıtlarına bulaşıcı bir hastalık gibi yapışan estetik duygusundan sıyrılmak malzemenin ihtişamıyla yakalanabilirdi. Çünkü sanat icat edilerek köşeye kaderiyle bırakılanların ötesinde keşfedilenler dünyasının değerlerini önemsemeyi arzulamaktadır. Uyuşmuş zihinleri dürtmek ve yeniden düşündürmeye itmek burada sanatın ana isteğidir. El becerisinden uzaklaşan anlamlılık yerini fikrin ve zekanın eşiğine koymalıyken bir zamanlar tıpkı bisiklet tekerleği gibi belli bir amaç için üretilmiş o şeyler de kendini başka ayrımlara itmelidir. Örnek olarak mağaralarda bulunan tarih öncesi resimler sanat için değil, büyüsel ve inançsal sebeplerle yapılmıştır. Benzer şekilde Rönesans sürecinde yaşayan kişiler kiliseleri ziyaret ettiklerinde, oradaki resimlere de dinsel inançlarla baktıkları için sanatsal arayış içinde değillerdi. Ancak günümüzde bizler mağaralara resmedilen sembollere ve resimlere, ya da kiliselerin siparişleri için üretilen tablolara sanat tarihinin kutsal değerleri olarak bakıyoruz. Benzer tabloların ibadet mekanlarındansa bir sergi mekanına asılması ise, ona olan bakışı değiştirerek, anlamını bozmaktadır. (Yılmaz, 2006, s. 120).

Döneme eser bırakan sanatçılardan Picasso'nun Boğa Başı heykeli incelendiğinde eski bir bisiklet oturağından yararlanıldığı farkedilir (Görsel 3.5) (<http>-27). Picasso'nun atık malzemeden uyarlamaya ve benzetmeye giderek yaptığı bu yorum, sembolik bir hayvan

portresi halindedir. Picasso'nun burada nesnenin karakterini parçalara ayırarak tek kimliklilikten türettiği buluşsal anlamlar anlaşılmaktadır.



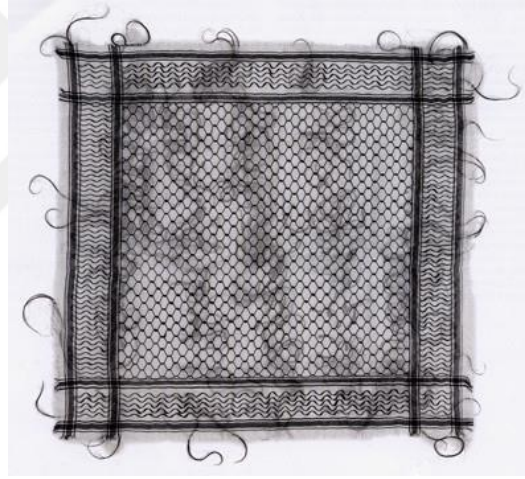
Görsel 3.5. Pablo Picasso (1942) *Boğa Başı*. (<http> 58)

Görsel sanatların birçok bilindik yöntemlerinin aksine, eserde içeriği gündelik bir parça olan bisiklet oturağı ufak bir benzetme ilişkilendirmesiyle kısa sürede izleyici için doğrudan heykelmiş izlemine girip, amacı dışında bir hale gelebilmiştir. Burada sanatçının müdahalesiyle günlük yaşam nesnesinin kendi bağlamından çıkarak farklı bir anlama bürünmesi ve bir sanat malzemesi olarak kullanımı önemlidir. Malzemenin kullanıma çok yönlülüğe açık olabileceği üzerinden gidildiğinde, malzeme, bireyi sanat pratiklerinde sınırsız ve fikirsel bir yaratıcılığa ulaştırır. Bu sebeple bundan yola çıkarak;

“Son yıllarda sanatın doğasını sorgulayan sanatçılar, plastik sanatlarda alternatif arayışlar içerisine girmişlerdir. Bu arayışların sonucu olarak, disiplinler arasındaki ayrımların ortadan kalkmaya başladığı ve yaratıcılıkta sonsuz özgür bir sürece girildiği görülmektedir. Geleneksel estetik ölçütleri reddeden, izleyici-sanatçı-sanat yapıtı arasındaki sınırları ortadan kaldıran, her türlü sınırlayıcı yaklaşım ve tabudan sıyrılan, çok katmanlı anlam üreterek algılama sınırlarını zorlayan Kavramsal Sanat, sanatçıya kendini ifade edebilecek alanı, disiplini, malzemeyi özgürce belirleyebilme olanağı sağlamaktadır (Sürmeli, 2012, s. 337)” denilebilir.

Görsel 3.6’da Mona Hatoum’un protesto niteliği barındıran örtü ile yapılmış Kefiye adlı işi görülmektedir. Çalışmayı üretirken eserin güncel birtakım siyasi içerikleri

yansıtmasını hedefleyen sanatçı, mesajın ifadesine en iyi olanağı malzemelerden vermiştir. Kefiye’de Arap erkeklerinin başlarına taktığı kare örtü ile birlikte eserin oluşumunda, kadın saçları örtünün desenleri üzerinden devamlılıkla işlenmiştir. Sanatçı eseri için; “Kadınların öfkeyle saçlarını açtığını ve bu öfkelerini, sıradan bir bez parçasını Filistin direniş hareketinin önemli bir sembolü haline getirecek sabırlı bir hareketle kontrol altına aldıklarını hayal ettim. İşleme eylemi bu durumda başka bir dil olarak görülebilir: sessiz bir protesto” şeklinde düşüncesini belirtmiştir (Barret, 2019, s. 334). Eserinde kavramsal anlam pratiklerini malzemenin aykırı ve alışılmadık yönlerini kullanarak öne çıkaran sanatçı için, sanatıyla birlikte yeni bir düşüncenin savunmasını da inşa edebildiği belirtilebilir.



Görsel 3.6. Mona Hatoum (1993-1999) “Kefiye” Pamuklu kumaş üzerine insan saçı (120x120 cm) Centre Pompidou, Paris, Fransas. (<http> 59)

Bir başka ifadeyle sanatçının ele aldığı insan bedeni parçaları olan saçların, yaşamlarından koparılıp, bir sanat eseri üzerinden yeniden canlandırılarak, farklı anlam katmanlarını meydana getirmek ve yaşamsal dile sanatla beraber katkı sağlamak istediği de söylenebilir. Burada böylece eserin kültür ve zaman geçişlerini göstermekle beraber çağdaş sanatta gündelik olanı görme formuna eşlik ettiği ön plandadır. Her türlü tahta, çelik, teneke, temizlik ürünleri, ambalaj, kutu, mutfak araç gereçleri, günlük yaşamda kişisel kullanım malzemeleri, plastik gibi birçok eşya ve gerecin amacını tek bir alanda ve bedende sanatsal bir olay örgüsüne kurgu yapan sanatçı Daniel Firman’ın eserleri de, günlük yaşamın çağdaş sanat içindeki kavramsal örnekleri olarak sunulabilir (Görsel 3.7).

[illegible]

99

alırken, sanatçının olay içinde mekan ve beden konumunu da sorgulattığı kabul edilebilir. Bununla beraber gelişen görünüm eserden izleyiciye düzen ve mükemmeliyet eleştirisini yaratıp, Popart akımında olduğu gibi tüketim açlığını da ortaya çıkarmaktadır.

Malzemenin aktif kullanımıyla giderek eserlerde gündelik olana yaklaşan sanatsal dilin, her türlü ortam ve pratiği kullanarak uyanık ve faydacı olmayı tercih ettiği görülebilir. Şeniz’in de belirttiği gibi: “Çağımız sanatında gündelik yaşam pratiklerinin, temel beslenme noktalarından biri olduğunu gözlemleyebiliriz. Postmodern dönemden bu yana küçük anlatılara verilen önemle şekillenen konular, sıradan alışkanlıkları ve ev içi durumları irdelemeyi getiriyor (Polat, 2018, s. 3).”

Modern çağda bir problem niteliğinde beliren gereksizlik, hızlı tüketim, açlık, tek düze yaşam stili, yavanlaşmak, mücadelelerin zorlaşması ve bireyin iç dünya ile dış dünya arasında anlaşmazlıklarından doğan bunalımlar, yeni çağda aklın el attığı sanat fikirlerini kentin sömürücü taraflarının karşısına koyabilmektedir. Bireyin kimliksel dönüşümünde etkisi olan yerellik ve kentleşme konuları da çağdaş sanatta günlük yaşam dili üzerinden bir araç olarak kullanılabilir. Andrea Zittel’in bu konularla ilişkili olan yerleştirme çalışmaları incelenebilir. Yaşamın neredeyse tüm bölümünü kapsayan evler, iç mekan eşyaları, sığınma alanlarını ve dış mekan gibi yaşamın temsilcileri olan işlevsel bu kavramlar, sanatçının düzenlemeleriyle kültürel ve modern hayatın arasındaki bireysel eleştiriye sunmaktadır. Aynı zamanda;

“Zittel, koşullar ve birey arasında kaçınılmaz bağı yaptığı çalışmalarla değiştirmeyi ve bireye farklı olasılıklar sunmayı hedeflemektedir. (...) Kentin gözetim kültürü ve kişisel hayatın ihlal edilmesi, sanatçının neredeyse bütün çalışmalarında değindiği bir meseledir. Bireye yeni yaşamlar sunma arzusu, mahremiyete duyduğu önemi görünür hale getirmektedir (Nükte Dinçer ve Susamoğlu Ertürk. 2021, s. 573).”

Sanatçının görsel 3.8’deki çalışmaları karşıtlık ve ikilem, kent ve kentten kaçış gibi psikolojik algılar yaratarak mimari parçalanmışlıklar gibi durumlardan beslense de buna rağmen yeni yerleşik görünümün rahat hazlarını da vermektedir. Ayrıca planlanmış minimal yerleşim yapıları, günlük hayatın alıntıları olarak sanatsal bir amaca hizmette bulunduğu değerlendirilmesi de basite indirgenemez. İssiz ve sessiz olduğunun hissini veren mekanlarda klasik olana ters, çağdaş, sanatsal bir yöntemle sergilenen çalışmalar modern hayata da yoğun tepkiler vermektedir.



Görsel 3.8. Zittel (2000-2003) *Yerleştirme*. (http 61)

Çağdaş sanat arayışları nesnel ve öznel dünya arasında bireyin kendisiyle oluşturduğu hayal dünyasının kavramsal yolculuğuna bir başlangıçtır da denilebilir. Eserlerin mekanda kapladığı boyut ve şekillendirmeler de dahil olmak üzere sanatçının vermek istediği mekansal başkalaşım mesajları, alıcıda farklı düşünsel değerleri oluşturur. Bu konuyu Umberto Eco Açık Yapıt'ta ele almıştır: gidilen bir galeride gezinirken sergi ortasında bir anda göze ilişen duvardaki çatlak ya da nasıl ve neden orada olduğu bilinmeyen bir taş izleyici tarafından serginin bir parçası sayılabilir. Onun bir sanat eseri mi ya da yaşam içinde önemli rol görevi olmayan herhangi bir nesne mi olup olmadığı farkedilmez. Ancak sanatçının hangi konular ve yöntemler arasında ilerlediğini ve üretimler yaptığını bilmek, gerekli metnin ve açıklamanın orada olmasında sağlanan kolaylık gibi bu ayrımların yapılması için oldukça faydalıdır (Biçer Olgun ve Olgun, 2020, s.332).

Coşkun'un sanatın günlük yaşamla, sosyal ilişkilerle, politik yapılarla bağlantı kurması bağlamında belirttiği gibi: “İnsanın aptallığını ve kendini beğenmişliğini aşırı hırs ve şiddet arzusunu protesto eden, yetenekten çok algı ve zekaya vurgu yapan, kentin atıklarında ve çöplüklerinde karıştırılmayı bekleyen anlamları yeniden ortaya çıkaracak sanatçıları beklemektedir artık sanat tarihi (Coşkun, 2016, s. 5).”

Sanatçı Halil Altındere'nin Ya Sev Ya Terk Et isimli kamusal alan çalışması ise sanatın iç dünyası ve sıradan dış dünya arasında gelgitli bir altyapıya sahiptir. Buna neden olan eseri

kendine çeken bir bireyin algısında galeri mekanından taşan, bağımsızlaşan ve gündelik yaşamla ilişki kuran sergilenme biçimi örnek sunulabilir (Görsel 3.9). Eserin bulunduğu cadde üzerinden geçen bir vatandaş için, bir müze galerisinde bulunan bir başka eser kadar anlaşılır olup olmayacağı ve sanatsal anlamda kabul görülüp görülmeyeceği tartışılır bir konu olabilmektedir. Çağdaş sanatın eser hangisidir diyerek devamında bireyi çıkmaz alanlara sürüklemesi de bundan kaynaklanabilir. Çünkü müze ve galeri alanlarındaki sınırlamalardan sıyrılma gösteren eser ve sanatçı, daha gerçekçi olanın peşinden gitmektedir. Bu gerçekçilik dört duvar arasından koparak artık çağdaş sanatın yaşam alanlarından biri denilebilecek kamusal alanları da içine alabilir.



Görsel 3.9. Halil Altındere (1998) “Ya Sev Ya Terk Et / Sev ya da Bırak” Boyutlar Değişken. (http 62)

Ancak steril ve cool sergileme alanları olan müze ve galerilerin tam tersinde farklı ve ileride bir adım gibi duran dış mekanların da sanatsal farkındalığının kazanılması için birtakım görüşlere değinilebilir.

“Sanat dünyasının bütünleyicileri müzelerdir. En tanınmış Pop Art sanatçılarından Claes Oldenburg, 1961 yılında gündelik objelerin çok büyük ölçekli replikaları olarak ürettiği kamusal alan heykelleriyle ilgili olarak, “Ben politik, erotik-mistik bir sanat yapıyorum ve bu eserler bir müzede popoları üzerinde oturanlardan çok başka,” demiştir. Robert Smithson da müzelerdeki katı sergileme biçimlerine yönelik benzer yaklaşımını da şu şekilde dile getirir: Müzelerin, akıl hastahaneleri ve hapishaneler gibi koşulları ve hücreleri- bir başka deyişle galeri adı verilen tarafsız odaları- vardır. Galeride sergilenen bir sanat eseri gücünü kaybeder ve dış dünyadan ayrılmış bir yüzey ya da taşınabilir bir nesne haline gelir. Işıklandırılmış, boş beyaz bir oda hala

tarafsızdır. Bu tür yerlerde görülen sanat eserleri bir tür estetik iyileşmeye giderler. Onlara hareketsiz yatalak hastalar gibi bakılır, eleştirmenlerin tedavi edilebilir olup olmadıklarını söylemesi beklenir. Gardiyan- küratörün işlevi sanatı toplumun gerisinden ayırmaktır (Barret, 2019, s. 306- 307).

Yukarıdaki görüşlerden de belirtilebileceği üzere müzeler galerilerden, galeriler de sokaktaki eserlerden ve kamusal alan sergilemelerinden bağımsız ve farklı olabilmektedirler. Müzelerin temiz ve korunaklı yöntemleriyle dış dünyadan gelerek her an oluşabilecek ani bir vahşiliğe sığınak oldukları bir gerçekken, zamanla sınırların ve korkuların aşılabildiği, bireyin gündelik ve sıradan yaşamının ortasına özenle üretilen bir sanat eserinin de artık rahatlıkla bırakılabileceği gözler önündedir. Giderek gündelikleşen ve yaşam içerisinde hedeflediğinden de daha fazla yer edinen sanat için kamusal alan çalışmaları bu konuda destekleyici özelliklere sahiptir denebilir.

Gündelik hayatın yaşamsal akışıyla beraber oluşturduğu kurguları farklı fonksiyonlarla sunan Altındere, dikkatini sıradan hayatın içinde gerçeküstü olguları yakalamak ve onlarla yeniden anlamlar yaratmak için de kullanmaktadır. Sıradanın başkalaşımı karşısındaki yaratıcılık sürecini, arkalarda kalanlar, şehrin kalabalıkları ya da yalnızlıkları arasında kaybolan, gizli saklı ya da kutsal parçalarla hazıra döker. Hayatın ta kendisine yer veren Altındere'nin eserlerinde çoğunlukla herkesin anlayıp görebileceği parçalar da bir sanat eserine dönüşebilme ihtimaline sahiptir. Sanatçı için kurgu ve gerçeklik birbirleri ile yan yana geldiklerinde kavramlar ve anlamları da şekil değiştirmeleri için müsaitleştirmektedir (Utkan, 2021, s. 19-20).

Görsel 3.10'da Altındere'nin yol- hız, oyun-gerçek, iç mekan- dış mekan gibi kavramlarla ilişki sahibi olan eseri, dış dünya ile bütünleşmeye başlayan müze kültürü üzerinden örnek verilmiştir. Gerçek boyut alanından düşünüldüğünde gündelik yaşamın telaşlarına hız ve zaman kazancı katan bu araç, asıl ait olunabileceği mekandan- sokaktan koparılmış ve yeni mekanında uysallaştırılmıştır.

“Teneke Polis Arabası adlı işi sanatçının 70’li yıllarda çocukken oynadığı dönemin meşhur Gürel marka teneke polis arasının büyütülmüş formudur. Bir caydırıcılık ve asayiş sembolü olan polis arabası gerçek bir araba boyutuna taşınmış olsa da formu itibarıyla korkutucu olmaktan uzaklaşmıştır. Gündelik hayattaki devler-birey arasındaki köprüde duran ve güvenliliğin emanet edildiği bu kurum, ilk bakışta çocuksu ve neredeyse sevimli hale gelirken, eser bir o kadar da tekinsiz ve tuhaftır. Altındere toplumsal baskıyı, otoriteyi ve iktidar mekanizmalarını sorguladığı

eserlerini malzemeler arasında hiyerarşi gözetmeden üretir. Şiddet, tehdit ve tahakkümün hüküm sürdüğü konular dahi, sanatçının küçük mücadeleleriyle dokunulabilir, tartışılabilir hale gelir. Sanatçı bir korku nesnesi olarak polis arabasını oyun alanının içine bırakır (Altındere, 2021-2022, Maziye Bakma Mevzu Derin, Sergi).”



Görsel 3.10. Halil Altındere (2011-2021) “Teneke Polis Arabası” Maziye Bakma Mevzu Derin sergisinden, yerleştirme, Eskişehir, OMM (<http> 63).

Geniş zaman süreci ve birçok akımın etkisiyle şekillenerek günümüze ulaşan çağdaş sanat, günümüz galerilerinde ve kamu mekanlarının çarpıcı noktalarında artık farklı hazlarla algılanan, kapalı şeyleri aşmış, mükemmellikten ve olması gerekenlerden ayrılmış biçimde alıcıyı selamlamaktadır.

Alıcısını malzemenin ve kavramının kucağına bırakarak İstanbul Pera Müzesinde açılımı gerçekleşen, 13 Nisan- 7 Ağustos 2022 tarihleri arasında sürececek kitle iletişim araçları ve sanat arasındaki bağı dikkate alan ‘Ve Şimdi İyi Haberler’ sergisi, Annette ve Peter Nobel Koleksiyonu’ndaki kapsamlı seçkileri izleyiciye sunmaktadır (<http>-29).

Sergide eserleri bulunan Christo-Jeanne Claude çiftinin görsel 3.11’deki çalışması günlük yaşamdan çağdaş sanata nesne kullanımı adına ince bir geçiş olarak sunulabilir.

Sergi koleksiyonunda eseri bulunan Christo-Jeanne Claude çifti; hazır ambalaj nitelikli naylon örtüleri çoğunlukla kamu yapıları, binalar, peyzaj- çevre planlamaları gibi çeşitli mimari yapılar üzerinden kaplayarak eskisinden arınmış yeni estetik dönüşümleri yaratma eylemine girmişlerdir.

Çağdaş sanatın özgürlüğünden yola çıkarak mimari bedenlerde belirsizliği bir kapanma durumuna dönüştürerek kentsel alanlarda ele aldıkları kamusal sanatla, kavramsal semboller üreten sanatçılar sosyal gerilimleri üst yüzeye çıkarmaktadırlar. Belli düzenlerin aşılaraq anlaşılmasını ve kentleri şekillendiren fiziksel dünyanın yeniden hayal edilebilmesini, mimari dili kullanarak açığa çıkarmaktadırlar. Bu yapıları sanatsal içeriğe sahip anıtsal kurulumlar haline getirmek isterken süreç içinde sanat ile mimari disiplinleri birleştiren çift, kurgularındaki fikir oluşumlarını kent halkının hergün yüzyüze geldiği ve etkileşim halinde olduğu ezber binalardan beslemiştir. Onları örtünme içine alarak gizleyen, isimsizleştiren, kaybeden, tarafsızlaştıran bu yöntem, sanatın kendinden emin klasik yöntemlerine de bir başkaldırı biçimi olarak algılanabilir.



Görsel 3.11. Christo and Jeanne-Claude (1971-9) “*Wrapped Reichstag*” Berlin, Photo: Wolfgang Volz, 1995 Christo (sol) (<http> 64).



Görsel 3.12. Christo-Jeanne Claude (1965) “*Paketlenmiş Look Serisi*” Siyah ahşap üzerine monte edilmiş dergi, plastik folyo, ip. (16/100 54x46x4 cm) (sağ) (<http> 6).

Böylece mekana belli sanatsal müdahaleler eden modern dönemlerin baskın, tutarlı ve kendinden emin hallerini devamsızlık ve kargaşa dolu bir süreç almaktadır. Bu yüzden kamusal sanat anlayışı çağdaş sanat içinde bu çelişki ve ikilemle ilişkili gözükür. Çünkü postmodern dönemin sistemi katı iktidar mekanizmalarını eritmekte ve estetiğin getirdiği esnek anlayışla çağdaş sanatı harmanlamaktadır. Ele aldıkları başta nesneler ve mimari yapılar olmak üzere giydiren, kapatan, mahremleştiren çift, görünenin güzelliğinden, bilinen tarihin ezberinden ve kimikleşmeden izleyiciyi uzaklaştırmayı hedeflemektedir (Görsel 3.12

). Sosyal endişe ve korkuların toplumsal yaşama giderek egemen olması, siyah beyaz ve gri alanların genişlemesi, yüzeysel mimarilerle oluşturulmuş fiziksel çevrenin yaşantılarını dahiline alıp, mekanların sanatçılar tarafından zamanla kolaj kentlere dönüşmesini ön plana çıkararak gözler önüne serer. Yaşamın niteliğini, toplumsal duyarlılığı ve mekansal belleğini sorgulayan, belli olanaklarla müze ve galeri kültüründen farklılaşmış kamuya açık eserlerin böylelikle çağdaş sanat pratiklerinden beslendiği anlaşılır. Bu açıdan çağdaşlığı ve güncelliği ele alan yeni tip sanat pratiklerindeki düşüncelerin geliştirilebilmesi için izleyici ile günümüzde, sanatçıların eserleri üzerinden tekrardan sorgulamalar yapılabilir.

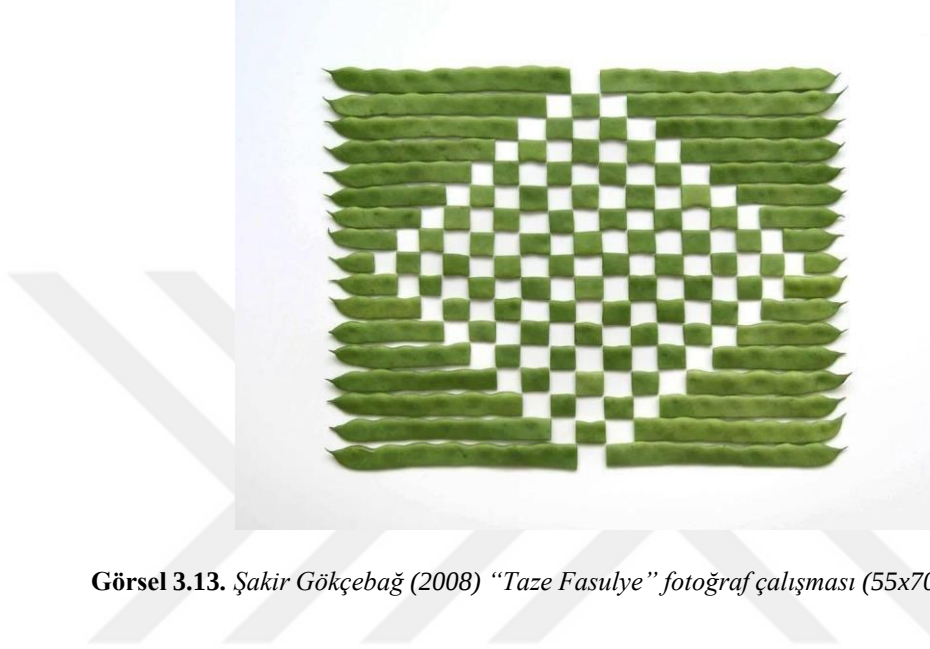
Gündelik yaşamı kavramsallaştırılarak çağdaş sanat pratikleriyle uygulamaya döken bir başka sanatçı;

“Şakir Gökçebağ, gündelik yaşamın içinde karşılaştığı sıradan nesnelerin kendisinde yaptığı çağrışımlardan yola çıkarak enstalasyon çalışmaları üretmektedir. (...) Onları kendi konumları ve etraflarını saran nesnelerle ilişkilerini sorgulamaya davet eder. Yapıbozumcu bir tavrıla ürettiği eserlerinde gönderge-gösterge ve gösteren-gösterilen arasındaki ilişkileri belirsizleştiren sanatçı, eksiltme-çoğaltma, boşluk-doluluk gibi karşıtlıkları oyunbaz bir tavrıla sistemleştirmektedir. Nesneyi soyutlama ve yalınlaştırma eğilimi Gökçebağ’ın işlerini minimalist estetiğin formalist kanavasına yerleştirir. Öte yandan sıradan nesneleri sıradan ve basit çözümlerle sıradışı bir hale getirirken sürrealizmin alanına giren sanatçı, nesnenin anlamını değiştirip çoğaltmak suretiyle kavramsal sanatla ilişki kurmaktadır. Şakir Gökçebağ’ın formalist ve anti-formalist estetiğin dinamiklerini bir arada barındıran çoğulcu yaklaşımı, Doğu estetiğinin ve felsefesinin de izlerini barındırmaktadır (Uzunoğlu. 2019, s. 27).”

Gündelik hayatın hazır nesnelerini bükerek, kırarak, keserek, çoğaltarak ve daha birçok yöntemle tekrardan bir araya getirerek tasarımılaştıran sanatçı, eserlerinde nesne yönünden duygu ve önemlilik, imge ve dilin kurgusal süslenebilmesi de ele almaktadır. Ayrıca bir başka açıdan da bellek ve algının kırılğanlığına atıflarda bulunduğu da söylenebilir.

Gökçebağ’ın görsel 3.13’te bulunan eserinde kısa ömürlü, mevsimlik bir gıda olan taze fasulye ile kesilip, dizilerek şekillendirilmiş geometrik kurgular görülmektedir. Tasarlandıktan sonra kalıcılığı ancak fotoğrafılama eylemi üzerinden sonraki zamanlara aktarılabilir olan eser, gerçek açıdan incelenecek olunursa dayanaksızlığında çürüme, kuruma, dökülme gibi nedenleri barındırmaktadır. Ancak eserin kısa bir vade ile de olsa oluşturduğu görünüm ve bu görünümünden çıkarılan kavramsal etkiler sanatçıyı günümüzde

çağdaş sanatın çemberi arasına almaktadır. Malzeme ve teknik ne olursa olsun anlatılmak istenilenin gücüne materyallerin de çağdaşlaştırılmış ciddi ifadeleri kattığı görülebilir.



Görsel 3.13. Şakir Gökçebağ (2008) “Taze Fasulye” fotoğraf çalışması (55x70 cm) (<http> 66)

Eserlerinde anlamlı dizilişler ve olumlu birlikteliklerin önemine sahip çıkan sanatçının estetik bir takıntıdan yola çıktığı da belirtilebilir. Sanatçı sanatın temel öğelerinden biri olan estetiğin ürettiği eserlerde tamamlayıcı ve doyurucu bir etki bıraktığını söylemektedir (Çelik, 2021). Toplumsal belleğe yerleşmiş imgelerin belli alanlarda kapladığı katılıklardan kurtulmasını ve cisimlerin mekanlarla konuşmasını, sonrasında ise cismin de zamanla mekansallaştırılmasını ortaya sunan Gökçebağ’ın eserlerinde malzeme giderek mekanın tarihine karışan bir bütün olur.

Çağdaş sanatta yeni sanatsal kültürlerin dikkat çektiği bir başka sanatçı Ai Weiwei’nin eserleri ise derin bir sosyolojik bakış ile incelendiğinde belli koşullarda toplumdaki bazı birey modellerinin imge planlaması üzerinden üretildiği anlaşılır.

Sanatçı toplumsal alanın içine girip, sıradanlığın temsilcileri olan gündelik imgeleri ele alarak onların kültürel birer kimlik taşıdığını belirtir. Sanatçının bireylerin tüm yapısal, dokusal ve psikolojik karakterlerinden ödünç aldıklarıyla anlamlılaştıran sanatsal uygulamaları, görünürlüğün gücüne sığınırken, bireyi tekrardan sanatın ortak toplumsal bilinçaltı anlamlarını düşünmeye itmektir.

Günlük hayatta bireyin benliği üzerinden ele alınan yıkılmalar, belli olguların dağılması, endişeler, kurallar ve kuralsızlıklar, öznelerin çatışmaları gibi durumlar sanatsal yolculuklarını Ai Weiwei'nin eserlerinde nesnenin sınırsızlığı ve sonsuzluğu üzerine kurar (Görsel 3.14 ve 3.15).

“Ay çekirdekleri Kültür Devrimi sırasında temel yiyecek maddelerinden biriydi. Günümüzde de Çin’de her yerde bulunan bir çerezdir. Her çekirdek güneş kral Mao tarafından beslenen tek bir insandır. Kimi zaman ayaklar altında ezilmek üzere büyük bir yığın halinde saçılır, kimi zaman yerden alınıp elde tartılır, sonra da kişilişiz yığında sonsuza dek kaybolup gitmek üzere tekrar bir kenara atılırlar. Her bir çekirdek el yapımıydı, tıpkı her insanın kişilişinin benzersiz olması gibi; ancak çekirdekler bir araya yığılmış ve tıpkı baskıcı yönetimlerin bireylere yapmaya çalıştığı gibi, kişilişsizleştirilmişlerdi, birini diğerinden ayırt edebilmek için yoğun çaba gösterilmesi gerekiyordu. Ai Weiwei, ziyaretçilerin çekirdekleri avuç avuç alıp götüreceklerinden emin olduğu için Tate’e fazladan 8 milyon ay çekirdeğı vermişti. İsteyen çekirdeklerden alıp gidecek, herkes eserin bir parçasına sahip olabilecekti. Projede 1600 sanatçı çalıştı ve her bir seramik çekirdek tek tek boyandı. Sergiye hazırlanmak üç yıldan fazla sürdü. Serginin temelinde yatan fikir ziyaretçilerin çekirdeklerden oluşan devasa bir halının üzerinde yürümesi, eğilip bir avuç çekirdek alarak incelemesi ve sonra da elinden atmasıydı. Ancak seramik tozunun sağlık açısından tehlike oluşturması ve güvenlik nedeni ile çekirdeklerin üzerinde dolaşmak yasaklanmış, ziyaretçiler eseri Ai Weiwei’nin tasarlamış olduğu şekilde algılamaktan mahrum kalmışlardı. Bu çalışma sanatçının dünya çapında ün kazanmasını sağladı. Peri Masalı gibi Ay Çekirdekleri de aşırı nüfus ve aşırı üretim sorunlarını, Çin işi üretim fenomenini, geleneksel zanaatlar konusundaki ustalıkların göz ardı edilmesini sorgular. Bu eser bir Yerleştirme Sanatı, ama bir felsefesi, bir mesajı olduğu için Kavramsal Sanat eseridir (Kavrakoğlu, 2017).



Görsel 3.14. “2010’da Tate Modern’de sergilenen yüz milyon el boyaması seramik ay çekirdeğı.(sol) (http 67).

Görsel 3.15. Detay- Seramik Ay çekirdekleri (sağ) (http 68)

Eserinde izleyiciyi tekil ve karma, toplumsal sorunlara odaklayarak, yoksunluk ve fazlalık kavramıyla bağdaştıran sanatçının, gelişmekte olan güncel sorunları bağımsız bir şekilde yansıttığı söylenebilir. Görsel 66 ve 67’deki çekirdeklerin detaylı görünümüleri ötekileştirilmiş bireylerin, yok olmaya yaklaşmış kimliklerini nesnelerin duruşuyla ele alıp yeniden kurguladığını aktarmaktadır. Bu şekilde tasarlayıp çoğaltma üzerinden ürettiği iç vedış mekanlardaki sınırsızlığı ele alan eserleri insanların toplumdaki konumuna dikkat çekiyor. Birer eyleme dönüştürülmüş bu eserler temsil ettikleri coğrafya üzerinde aslında kimlik karmaşası da yaratmaktadır.

Bu kapsamda izleyicinin eserin anlamını tanımlama ve yaratma konusunda elinde bulundurduğu güç, izleyiciyi ön planda tutarak eseri her bir kişi tarafından yoruma açık hale getirir. Bu yüzden izleyicinin çok yönlü yaratıcılığı ve düşünce biçimi eserle hareket halindedir. Yansıttığı gündelik hayatın içerisinden görünüm ve nesne üzerinden betimlemeler izleyicinin kendisiyle olan diyalogunu, kültürel farkındalıklarına ve davranışlarına olan görsel etkileşimini aktif hale getirmektedir.

Böylece bir sanat eserinin bulunduğu dönemin toplumsal koşullarından etkilenerek ortaya çıkması da günlük yaşamın çağdaş sanat üzerindeki etkilerine bir tepki olarak doğabilmektedir. Çünkü evrensel ve toplumsal olanın da merkezinde durmayı tercih eden “Sanat, etnik veya kişisel herhangi bir tikelliğin ifadesi olamaz. Sanat, herkesi muhatap alan gayri şahsî bir hakikatin üretilmesidir (Badiou, 2013).

“Kendini imgeye dönüştürmek, insanın gündelik hayatının tamamını, tüm bahtsızlıklarını, tüm arzularını, tüm olanaklarını, gözler önüne sermesi demektir. Tek bir sır kalmamıştır. Konuşmak, söyleşmek, bıkıp usanmadan iletişim kurmak gerekir. İmgenin en derin şiddeti budur.(...) Bugün herşey imge biçimini alıyor- buradan çıkan sonuç da gerçeğin imgelerin altında yitip gittiği (Baudrillard, 2022. s 28-37).”

3.3. Çağdaş Sanatta Gündelik Yaşam ve Kitsch Olgusu

Bu bölümde kitsch kavramı, 21. Yüzyılda çağdaş plastik sanatlar ekseninden estetiğin değişen anlayışlarıyla birlikte gündelik yaşamdan yola çıkan ve kitschi bir araç olarak çalışmalar sorgulanmıştır. İmgenin kitsche dönüşümü üzerinden ele alınan çağdaş sanat eserleri incelenerek kitschin sanattan ayrıştırılan, iteklenerek kavramsalın dışında bırakılan anlamlarına çağdaş sanatla yeni bir profil çizilmiş olduğu üzerinden gidilmiştir. Farklı yazarların kitschin çağdaş sanattaki yeri konusunda farklı fikirleri vardır:

“20. yüzyılda ve günümüzde, en kısa ve özlü tanımıyla kitsch, nitelik kaygısının terkedilmesini, sanatta özgünlük, biriciklik ölçütlerinin önemsizleşmesini ifade etmektedir. Bu, Amerikan modernizmiyle birlikte toplumsaldan ve anlamdan kopuşun da göstergesidir (Ulusoy, 2017).”

Şair, yazar ve eleştirmen “Baudelaire‘ın tanımıyla chic ve poncif, “her türlü hayal gücünü, yaratıcılığı ve dolayısıyla özgünlüğü dışlayan taklit veya eğreti işi” ifade eder. Ezbere, el alışkanlığına dayanan bir hünerden bahsederken chic terimini, özellikle dramatik resme özgü birtakım klişe ve kopyalardan bahsederken de poncif terimini kullanır.” Walter Benjamin'e göre ise;

“kitsch, yüzde yüz tüketime dönük sanattan öte bir şey değildir; anında ve mutlak tüketime dönük. Bu nedenle ifadenin kutsanmış biçimleri çerçevesinde kitsch ile sanat tamamıyla karşıttır.” Adorno'da ise kitsch, “her fırsatta öne fırlamak üzere sanatta pusuya yatar. O bütün sanata karıştırılmış olan bir zehirdir.” Yani, kitsch, sanat eserinde niteliğin diyalektik karşıtıdır; her an sanat karşıtının yerini, karşıtı da sanatın yerini alabilir. Örneğin son zamanlarda sanat-edebiyat dünyasında sıkça gündeme gelen kitsch, kitschleşme olayı, bunun popüler kültür-sanatla ilişkisi, kırmızı çizgilerin ve temel kavramların netleştirilmesi açısından önemlidir. Sanatta niteliğin, yani estetik yetkinliğin, özgünlük ve benzersizliğin en büyük düşmanı olan sıradanlaşma, bayağılaşma, basit ticari metaya dönüşme anlamına gelen kitsch, bu anlamda günümüzde aydınlanmacı çağdaş sanat eleştirisinin merkezi bir kavramıdır (Ulusoy, 2017).”

Kendisini farklı olmak istemenin boşluğundan da yaratan kitschin, günlük yaşamın alanlarında bulunmak kadar sanatta da bir yer edinmek için uğraştığı gözlemlenebilir. Öyle ki anlaşılması zor olan bu kavramın, yaşam ve sanat arasındaki çevreye uğrattığı kötü ve kötü hissine kaptıran tahribatlarla eleştirinin merkezine konulup, çirkinin eş değeri olarak sayıldığı görülebilir. Oysa ki;

“Dış hayatta gerçekten çirkin olan şeyler, bizde acımak, uzaklaşmak, hatta tiksirmek gibi duyguları uyandırır. Buradaki acımak, ahlaksal merhamet değildir; bu ahlâkta, acıdığımız nesneye karşı özel bir şefkat duyar, onun ızdırabını kendi içimizde yaşarız. Çirkin karşındaki duygumuz ise, bencillikle kaynaşmış olan bir kendimizi koruma tutkusudur. Güzel karşında kişiliğimizden tamamıyla soyunduğumuz halde, çirkin karşında kişiliğimizin bütün gücünü algılar, ona benzememek için olabildiği kadar duygularımızı işletmekten çekiniriz. Çirkinlik, bir eksiklik değil, bir sakatlıktır, fazlalıktır, hakikatin soysuzlaşmasıdır. Çirkin olan her şeyde, bir uğursuzluk, bir sefillik ve korkunçluk vardır. Bunun içindir ki, onun karşında sanki bize bu niteliklerden biri bulaşacakmış gibi, çirkinden uzaklaşırız. Guyau, ahlâk bakımından güzeli, gerçekleşmekte olan bir iyilik, çirkinini ise, gerçekleşmiş ve donmuş bir kötülük saymıştır.

Güzelde toplayan, çağırın bir çekim, çirkinde ise, dağıtan, uzaklaştıran bir itim kuvveti vardır (Sena, 1971, s. 237).”

Çağdaş sanat uygulamalarında sıklıkla rastlanılan ve en bilinen yönü olan kötü zevk algısıyla seyirciyi sanatın gerçekliği ve yalancılığı üzerine arada bırakan kitsch, günümüz çağdaş sanatında bir gerilim planlaması olarak durabilmektedir. 1960’lar ve öncesinde Dada ile, sanata çirkinliğin girmesi (estetğin bırakılması), çağdaş sanatın özelliklerinin belirlenmesine katkı sağlamıştır. 20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde sanatta güzelin arayışı ve beklentisi olmadığı anlaşılır. Sanatta buna karşılık tam tersi izleyeni olumsuz duygularla, görmezden geldiği şeylerle ayakta tutabilmeyi gözetten bir amaç başlamıştır. Bir süre reddedilen anti-estetik ürünler 21. yüzyılda sanatın kutsallığında yeni dille kendine yer bulurken bu anlamda rahatsız etmek, sorgulatmak, garipsemek gibi düşüncelerle ortak özellikler kuran kitschin çağdaş sanatla sıkı etkileşimi olduğu da gözlemlenebilir (Doğan, 2014, s. 94).

Eserin alıcısında yarattığı olumlu ve olumsuz duygulanımların desteklediği kitschin vazgeçilebilir olmakla olmamak arasındaki ikilemi, bu kavramın sanat alanındaki varlığını ve nedeni sorgulatmak için bir zemin hazırlamaktadır. Bununla birlikte sanattaki bilincin kurguladığı izleyiciyi uyandırmak hedefli esere yüklenen kitsch ifade hemen alt seviyede sanat olarak yorumlanmamalıdır. Bulunduğu sıradan ya da sanatsal bir alanda kendi değerini kendisi belirleyebilme yetkisine sahip olabilen kitsch, çağdaş sanatta kendine sağlamlaştırılmış bir alan edinirken aynı zamanda olmasını istediği bir dünyayı da bireye sunar. 2. Bölüm olan Günlük Yaşamdan Yola Çıkan Sanat Akımları Kapsamında Kitsch bölümünde yer alan Popart başlığının altında da vurgulandığı gibi, maddi yükü fazla olan, tek ve özgün, orijinal olanların kopyalarına rahatlıkla alıcıları ulaştırması kitschin özelliklerinden kabul edilebilir. Kitschin bu özelliğine vurgu yapan Bearn şu şekilde görüşlerini ifade eder:

“Kitschin çok kolay, çok formüle edilmiş ve yalan olduğu söylenir. Bazıları kitschin kolay eğlendirmesi bakımından ya da sadece eğlendirici olması yüzünden çok basit olduğunu ve sadece duygulara hitap eden bir eğlenceden başka bir şey olmadığını düşünürler. Ayrıca kitsch çok duygusal ve şirin olarak tanımlanır. Alman düşünür ve romancı Herman Broch (1886-1951) bazı romanları kitsch olarak tanımlar çünkü dünyayı insanların olmasını istedikleri gibi tarif ederler (Barret, 2019, s. 54).”

Bu şekilde gerçek hayatın pahalı, acımasız, katı kurallarına, arananın kolay bulunmaz ve ulaşılamazlığına sahip olabilmek açısından bir yol gösterici olan kitsch, sanat alanında da cömert ve fedakar sayılabilir. Günümüz ağdaş sanat uygulamalarına bir yöntem ve ifade biçimi olarak ilişmesi, kitschin yine sanat çevresinde hedefine aldığı seyircisini tatmin etmek ve doyumak üzerine kurgulanmıştır. Karşı konulamaz bir çekiciliğe ve alıcı kitlesine sahip olan bu kavram ağdaş sanatta da iktidar sahibi olabilme ve çoğu zaman beğenide aklanmak üzerinden kendisini koşullandırır. Değişen estetik, bitmek üzere olan güzellik, tükenen özgünlük sanatta yerini rastlantının ve zevk savaşının ortasına koyar. Kitschin bu durumda sanatın karşısında üzerine gelen sorgulamaların cevaplarını ağdaş sanatın pratikleriyle uyguladığı gözlemlenebilir.

Kitschin ve sanatın geleneksel yapı itibari ile birbirleriyle uzlaşması imkansız gibi dursa bile günümüz sanatta değişen yaklaşımlarla beraber güzel ile endişenin bir bütün olması, kitsch ile sanatın da giderek birbiriyle kaynaşmasını sağlar. Sanatı yüzyıllardır yönlendiren şey her ne kadar mükemmel ve kusursuz olanlar olsa da, kitsch de estetik bir kategoriye girmesi sebebiyle bu kaynaşmayı ağdaş sanat pratiklerinin aydınlanmacı tavrıyla hızlandırabilmektedir. Bu sebeple kitsch yalnızca aşağılayıcı ve kırııcı anlamlara ev sahipliği yapmak gayesi üzerinden ele alınmayarak; kitschin sanat alanında değerli, yüceltici bir tercih biçimi olarak ağdaş sanat pratiklerinde yerini almış olduğu söylenebilir. Çağdaş sanatın ise bu eylemi yntemleştirdiğini Hatice de; “Günümüz 21. yüzyıl sanatta kitsch malzemeleri alıp, bu yöntemleri benimseyip, yeniden üreterek tartışmaya açan ve aynı zamanda bu sıradanlığın getirdiği aykırılığı yücelten bir eğilim mevcuttur.” diyerek görüşü desteklediğini belirtir (Doğan. 2014, s. 105). Çünkü kitsch önemsiz olarak vasıflandırılmasına rağmen oldukça kuvvetli bir etkiye sahiptir (Işık, 2019, s. 19).

Bastırılmış duygular ve ağır karmaşa durumlarının sanatsal yüzeylere uygulanması, eserlerde kültürel görünürlük, anlatılmak istenilenin fazlaca edebileşmesi, eser, izleyici, sanatçı arasındaki tartışmalar kitschin ağdaş sanata yansımaları olarak ele alınabilir. Kitsch ile yakından ilişki sahibi olan alakasızlık, benmerkezcilik, duygusal hassasiyet ya da tam tersi olan vuruculuk da kitsch mesaj içeren bir sanat eserinde karşılaşılabilecek temel kavramlar arasında olabilmektedir. Sanatın olanak ve imkanlarıyla akıllı bir biçimde göstermek istediği konuları iyice ısıtan ve alıcıya ağdalı şekilde sunmak isteyen kitsch, birçok ağdaş sanat eserinde kendisini kanıtlamaya çalışmasa bile görünür durumdadır.

Gündelik yaşam ve kitsch ekseninden, kitschin çağdaş sanattaki anlayışına göndermede bulunun Işıl Eğrikavuk'un Hareket Vakti Fotoğrafı isimli eseri (Görsel 3.16) insan, mekan, ahlak, gelenek ve düzen yönünden göze batıcı bir kitschliğe sahiptir. Günlük yaşantı içinde figüratif açıdan bu kitschliği daha yakından görmeye olanak sağlayan çalışma, kültürün yıkıcı gerçekliklerinden ve toplumsal sorumluluklar karşısında bireyi temel vurucu noktalar arasından merkeze almıştır. Eserde izleyicisine temas eden kısım orta sınıf ruh hali, arka sokak gizemli bir erotizm havası, erken yaştaki evlendirmeler gibi olumsuz kültür patlamalarıdır. Sağ köşede yüzü izleyiciye dönük halde poz vererek ayakkabısının boyanmasını bekleyen süslenmiş gelinlikli kadın figürü ve gündelik hayatta temel ihtiyaçları için çalışma sorumluluğunu kendisinde barındıran orta yaşlı olduğu düşünülen bir birey görülmektedir. İki figür arasındaki hizmete dayalı bedensel diyalog bu kavramlarla odak toplarken eserde nazik bir his olmasına rağmen kadın üzerinde poz itibari ile erkeksi modelleme baskınlığı hissedilebilir. Kadının beline ve başına sarmalanmış kumaşlar ve kırmızı şeritler gibi geleneksel tabu ve dokunuşlar katılık ve rahatlık arasında gidip gelmektedir. Görünende kitschin cinsiyeti öne çekerek bireye büründürdüğü tezatlık ve bununla beraber gelen kavramsal şekillenmenin altında yatan durum, yıkık ve kederli kabuklanmalardır. Yaşam içerisinde pek de aşına olunmayan bu manzara her şeye rağmen normal ve doğal olduğu kadar, şaşırtıcı ve garipsenilesidir. Eserde pozlama ve raslantı yönünden alışıldık olmasa bile alıcıya gelenek yönünden sunulan gerçekçi görünüm ise güven hissi uyandırıp, kendi içinde şekillenmiş estetik bir değer bulunmasıyla araya kültürle kaynayan kitsch kavramını yumuşatabilmiştir.



Görsel 3.16. *Işıl Eğrikavuk (2015) hareket vakti fotoğrafı (http 69).*

Kitschin bir parçası olan taklit de, çağdaş sanat eserlerindeki kitschleşmenin bir parçası sayılabilir. Çünkü sanatçılar geçmiş eserlerin ve tasarımların üzerlerine eklemelerle önceki süreçlerin çırakları ve devamları olarak bir diğer akıma adım atarlar. Özgünlüğün denenerek yenile yenile taklitle dönüşmesi ve taklitin kitschi yaratmasının kaçınılmaz gerçekler arasında sayılabildiği 1. Bölüm olan Kitsch ve Kitschin Ortaya Çıkışı bölümündeki Dadaizm başlığı altında incelenmiştir. Dadaizm bölümünde örnek sunulan Leonardo Da Vinci'nin Mona Lisa tablosunun Duchamp tarafından üzerinde oynamalarla bıyıklı hale getirilmesi hatırlatılabilir. Burada tekrar üzerinden geçmek gerekirse, Postmodern çağdaş sanat anlayışında, eklektik yapıda eserlerin temel alındığı görülür. Öğretilenlerin üstüne yapılan eklemelerle ya da onlara karşı çıkararak üretilenlerle kitschi bir sanatçının da yaratabileceğini vurgulayan Arthur C. Danto da sanat taklittir diyerek sanatın ve sanatçının kendinden önceki başarıların ve gerçeklerin tüketilmeye hazır devamı için çalışan işçi olduğunu belirtir (Arthur, 2012, s 32).

Bu bilgiye örnek olarak Şakir Gökçebağ'ın Mike adlı eseri üzerinden inceleme yapılabilir. Sanatçının ayakkabı çekekleri ile var olan bir tasarımı başka malzemelerle yeniden tasarladığı görülmektedir (Görsel 3.18). Faydalandığı kaynak sportif giyim ürünleri üreticisi olan bir firmanın kimliği haline gelmiş logosudur (Görsel 3.17). Kitle tarafından tanınmayı ve arzulanmayı fazlasıyla elde etmiş marka, sanatçının malzemede yakaladığı bükümlü duruş ve kurgulanabilir yönü ile bağ kurması üzerinden replika bir tasarıma dönüşmüştür. Eserde taklitle beraber oluşturulan sanatsal temsilcilik, sıradan malzemelerin birtakım pratiklerle beraber asıl olanların yerine geçebileceğinin vurgusunu yapar.



Görsel 3.17. Nike- amblem ([http 70](http://70)).



Görsel 3.18. Şakir Gökçebağ "Mike" (30x74x5 cm) ([http 71](http://71))

Aynı zamanda benzer tasarımı başka malzemelerin kullanım ve olanaklarıyla elde eden sanatçının ulaşabildiği sonuçlar arasında olan çoğaltma durumu da kendinden öncekinin biricikliğini aşımaya uğratmıştır. Bu sayede sanatçının eserinde bir başka planda farklı bir çerçeveden ele alınan Nike logosu, çağdaş sanatın postmodernist beslenme alışkanlıklarıyla yüzleşebilmiştir. Aynı şekilde Richard Kriesche'nın Görsel 3.20'deki eseri de iki boyutlu yüzeyden koparılıp Adem'in Yaradılışı adlı tablonun (Görsel 3.19) üç boyutlu bir gösterime girişini hatırlatmaktadır izleyiciye. 1. Bölümün altında yer alan Günlük Yaşam ve Kitsch İlişkisi Bölümünde tüketim odaklı yine Ademin Yaradılışı'ndan etkilenerek tasarlanan Nokia amblemi gibi uygulamalar bir eserin birden çok alana yayılarak değiştirilmesinin orijinal olanın kitsch ile birlikte ne denli hızla dönüştürüldüğünü sunmaktadır. Ademin Yaradılışı'nın yapıldığı Rönesans döneminde ifade ve eylem, fırça, boya ve tuval ile aktarılırken, Richard Kriesche tarafından günümüzde iyi bir ışıklandırma ile kurgunun en göze çarpan kesitlerinden biri olan ellerin birbirlerine dokunuşları bedenleştirilerek cam bir korumanın içinde modern bir biçimde sergilenme imkanı bulmuştur.



Görsel 3.19. Michelangelo "Adem'in Yaradılışı"
Sistapen Şateli, Vatikan. (<http> 72)



Görsel 3.20. Richard Kriesche. (<http> 73)

Fakat "tüm kopyalar ve reproduksiyonlar kitsch değildir. Taklit, orijinalinin estetik özelliklerini tam olarak yansıtıyorsa, kitsch olamaz. Kitsch taklitlerde orijinal biçimin bozulduğu görülür. Michelangelo'nun Davud heykelinin küçük boy taklitleri sırf oranları bozuldukları için, detayın etkisini yok ederler. Verdikleri zarar yetmiyormuş gibi bir bakarsınız bu taklitler farklı renklerde de yapılmış. Rodin'in düşünen adam heykelini, pembe dahil olmak üzere, her renkte bulabilmeniz mümkün. İstedığınız malzemeyi, tekniği, stili seçebilirsiniz (mesela Leonardo'nun Last Supper tablosunu üç boyutlu heykel biçiminde bulabilmek mümkündür (Kulka. 2020, s. 114)."

Bu kaynaktan çıkarımla özellikle popüler olanı kullanan bir sanat eserinin kitsch sayılabilmesi için orijinal olana verdiği zarar incelenmelidir. Bu bağlamda bütün çalışmaların kitsch sayılamayacağı gibi Richard Kriesche'nın çalışmasının da tam olarak kitsch sayılmayacağı belirtilebilir. Burada taklitle bürünmüş bir sanat eserinde kitschin alışkanlıklarından beslenilse bile tam olarak kitsch şeklinde örneklendirilemeyecek olan bu durum, sanat anlamında üslup, eğitim ve kalite düzeyinin kitsch ile karşılaştırmalı olarak sergilediği yüksek görünümlü tavırdan kaynaklıdır. Çünkü Kriesche, Michelangelo'nun eserinin dikkat çekici detayını kitschin alaycı ve yok edici üslubuyla yok etmemiş, aksine kitschin sanatsal kimliğinden yola çıkarak farklı bir boyuttan ele alıp yüceltmıştır.

Çağdaş sanatın kitschi benimseyip orijinal olanların eserlere tekrarlarla konu olabilmesi, tekliğin ve özgünlüğün her zaman sanatın koşulları arasında gerekli olmadığı, güzellikten şüphe duyulmasını sağlaması, çirkinin ve rahatsız ediciliğin anlamlarına değinmesi kitsch kavramını daha değerli hale getirmektedir. Kitschin benimsediği bu değerlerle çağdaş sanat yaklaşımlarının örtüştüğü söylenebilir. Bu giderek değerleşme algısıyla çağdaş sanatta yer edinmiş olan kitschle tüm buna rağmen toplumun çirkin varsayabileceklerinin karşısında sağlam bir irade ve sabır gücüne sahip olmasını gerektirirken güzellik buna gerek duymayarak, kuşkusuz ve dert barındırmaz bir tavır takınır. Güzelliğin olduğu bir sanat eserinde huzur ve mutluluk en üst seviyede olsa bile aşırı güzelliğin, düzeltme, tamamın üzerine gidilen tamamlama, abartı ve süsleme durumundaki sonucun da çoğu zaman kitschleşme yapabileceğine değinilebilir. Sanatçı Ali Elmacı'nın Beni Gölgeinden Tanı adlı eseri izleyiciyi çocuksulaştırarak, korkutucu ve masalımsı duygularını harekete geçirmektedir (Görsel 3.21). Güzel ve bakımlı şaha kalkmış beyaz at üzerindeki saplantılı hayalet ve bu ürkütücülüğü masumlaştırmaya çalışan köşelerdeki çiçeklendirmeler izleyiciyi duygulanmaya sürükler. Resim içinde gündüz ve gecenin karışımı, saatinden ayrı yansıyan tezat ışıklandırmalar, kirlendirilmiş renklendirme ile verilmeye çalışılan korku ve tüm bunun içinde yine rengarenk çiçeklerin masum etkileri... Kitsch içine karıştığı bir sanat eserinde güzelliğin sözünü böldüğü kadar ele aldığı konuyla, güzelliğin boyutunu farklı anlamlara taşır. Çünkü o güzelliği tamamen öldürmez ve yeni bir güzellik yaratır. Kitschteki güzellik bilindik güzelliklerin dışındadır.



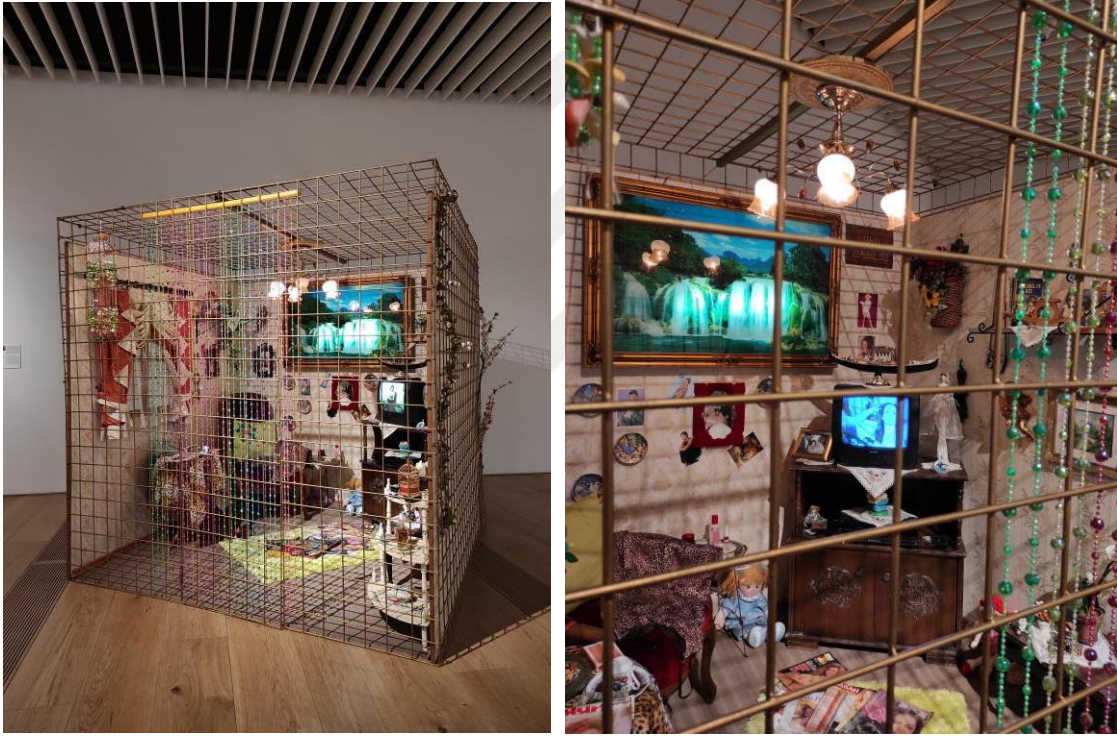
Görsel 3.21. Ali Elmacı (2022) “Beni Gölgeden Tanı” tuval üzerine yağlı boya (160x 180 cm) (<http> 74)

Günlük Yaşam ve Kitsch İlişkisi Bölümünde de belirtildiği gibi gerçek hayattan kopamayan ve yaşamla yakınlık kuran kitsch, kendi bağlamlarından uzaklaşan nesnelerde de rastlanılabilir bir kavramdır. Çoğunluk için başarısız estetiği veriyormuş hissine kaptıran nesneler, birden çok şekilde bir araya geldiklerinde bu hissi yarattıkları kalabalıklarla daha fazla güçlendirmektedir. Yoğun karmaşık görünüm, artık neyin nerede olduğunun tam ayırt edilemeyeceği, renklerin ve malzemelerin iç içe geçtiği ortamlar gibi. İster gündelik hayatta ister yaşamın aktarıldığı küçük sanatsal bir düzenlemenin kurgusunda olsun kitsch nesnedeki aktifliğini ve duygusunu korumaktadır.

Kezban Arca Batıbeki’nin Kitsch Oda Projesi, Nereye Kadar? isimli yerleştirmesi,

“Altın tellerin ardından nostaljik ve “kitsch” unsurlarla bezeli bir odayı gözler önüne serer (Görsel 3.22-3.23). Oda, 1980’lerde kırsaldan büyük şehirlere göç eden ailelerin mekanlarında da görülen kasetçalar, açık televizyon, yapay çiçekler, düğün fotoğrafları, şelale resmi, sanatçı posterleri gibi öğelerle doludur. Sergilenen oda ile görünmez sakinleri egzotik bir kuşa aitmiş gibi görünen bir kafesin ardında fiziksel olduğu kadar sosyal hudutlarla da kuşatılmıştır. 1980 askeri darbesini takip eden yıllar, İstanbul’da değişen eğlence hayatına, magazin ve yarışma programlarının yükselen popülaritesine de tanıklık eder. Tıpkı odanın içerisinde rastladığımız metalaşan kültürel öğeler gibi, bu öğelerin tüketicileri de gözetleme ve gözetlenme pratikleri içerisinde edilgen bir konumdadır (Batıbeki, 2021-2022, Maziye Bakma Mevzu Derin, Sergi).”

Eser kurgulamasında yer alarak seslendirmeye birlikte beliren, bir kulaktan giren ve diğer bir kulaktan çıkan spekülâtif cümleler, duvarlarda magazin gözdesi simalar, yüksek ve alçak kültür dünyasında yer edinmeye çalışmış gündelik eşyalar, görünenler ya da görünmeyenler hepsi ister yaşamda ister sanatta bir şeylerin abartısı olarak durabilmektedir. Tüm bu kalabalığı içine çeken kitsch ise yine her şeyi gereğinden fazla benimsemiş gibi sunmaktadır kendini.



Görsel 3.22. Kezban Arca Batıbeki (2005) “Kafes Projeleri 2- Kitsch Oda Projesi, nereye Kadar?” yerleştirme, Elgiz Koleksiyonu, OMM (Sol) (<http> 75).

Görsel 3.23. Kezban Arca Batıbeki (2005) “Kafes Projeleri 2- Kitsch Oda Projesi, nereye Kadar?” yerleştirme, Elgiz Koleksiyonu, OMM (Sağ) (<http> 76).

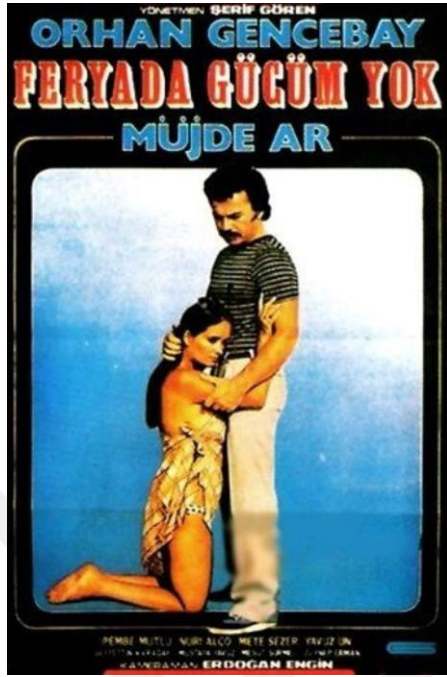
Neredeyse alt ve üst her kesimi, bütün sorumlulukları, dertleri, yaşanmışlıkları içine koyarak bir süreliğine izleyiciyi de bu duygu seline katmak isteyen eser günlük yaşamın özeti halinde sergilenmektedir. Yaşamın korunakları haline gelmiş evlerden esinlenerek kutulaştırılıp bir odada toplanan bellek, izleyen her bireyde bir parça barındırma şansına sahiptir. Burada kitsch ile birlikte herkese hitap edebilme durumu ise kitsch'in kendisini çoğunluğa çabucak sevdirebilmesi ile de bağlantılıdır denilebilir.

2. bölümün altında yer alan Popart bölümünde sunulan eserler gibi bu bölümde de çağdaş sanat eserlerine ünlü karakterlerin popüler ve şöhretinin yansıtılmasının yanında, dramatik hazlar da verilerek, değerlendirilen malzemelerin eserleri kitschleştirdiği anlaşılmaktadır. Kitschin gündelik hayattaki ömrünü ve tanınılabilirliğini sürdürebilmesi açısından hayranlık beslenen simaları alıp kendine malzeme edinebildiği vazgeçilemez alışkanlığıdır. Görsel 3.24'te arabesk müzik kültürünün bir parçası olan ve sözler Orhan Gencebay'a ait "Hatasız Kul Olmaz" şarkısından "Feryada Gücüm Yok" söz kesitinin değerlendirilmek için kullanıldığı 1981 yapımı Türk film afişi görülmektedir. Görsel 3.25'te ise sanatçı Hasan Özgür Top tarafından erkek karaktere eşlik eden kadın figürünün (Müjde Ar) çıkarılarak yerine yine aynı erkek karakterin yansımasının koyulduğu görülür.

İncelendiğinde genel anlamda 3.24'te tüketim kültürünün imge üreticileri olan reklamcıların filme izleyici çekmek adına kitsch özellikleri (duyguya hitap, kültürel kodlar, abartı gibi özellikler) kullandığı görülebilir. Bu yönü ele veren durum yoğun duygulanımların afişte izleyiciye aktarılmasından kaynaklıdır. Sanatçı Hasan Özgür Top'un müdahalesi ise bu duygu durumunu güçlendirmiştir.

"Çalışmaya ismini veren "Biz birbirimizi biliriz" sözü, özellikle aidiyet ihtiyacı duyan kesimlerde biraradalığın simgesi haline gelen arabesk kültürde bir içe kapalılığı temsil eder. Eser, bir fantezi evreni olan arabesk kültürün özellikle taşralı kesimler arasında arzusun yapılanmasında oynadığı önemli rolün altını çizer. Topluma dayatılan "maço" ve heteroseksüel erkek algısı da bu yeni imgeler üzerinden sorguya çekilir (Top, 2021-2022, Maziye Bakma Mevzu Derin, Sergi)."

Filmde iki karşı cins arasında yaşanan bir aşk hikayesinin terkedilişini bağımlı bir tavırla yansıtan sanatçı, bireyin duygusal kırılmalarını sergilemektedir. Yine aynı zamanda erotizm duygusunu da bu süreçte bencilce ve gözü kör şekilde yalnızca kendi istekleri çevresinde yaşamak isteyen eser içindeki figür, kendisiyle olan diyalogun ve duygusal bağın tekrarına düşer. Sanatçının eserde arabesk müzik ve gündelik sokak kültürüne uzanan, kendinden öncekine yaptığı dijital müdahaleli işleri, çağdaş sanatta kitschin kullanıldığı çalışmalar arasında sayılabilir.



Görsel 3.24. *Feryada Gücüm Yok* (1981) “Müjde Ar-Orhan Gencebay Film Afişi” (sol) ([http 77](http://77))

Görsel 3.25. Hasan Özgür Top (2012) “*Feryada Gücüm Yok-Biz Birbirimizi Biliriz Serisinden*” (73x100 cm) OMM. (sağ) ([http 78](http://78))

Arabesk, aşk, bağıllık, ikili ilişkiler üzerindeki duyguların nesnenin bireysel temsiliyetine vurgu yapması Nilbar Güreş’in çalışmasında da görülebilir. Görsel 3.26’daki dantel örtülü yer sofrasına yerleştirdiği objeler karşılıklı oturan iki karakterin (kadın-erkek) sohbetini temsilen biçimlendirilmiş şekildedir. Enstalasyonda bulunan sessiz görünüm, fikir içinde malzemenin anlamlandırılma düzeni, bununla sonuçlanan gizemliliği ve şaşırtıcılığı kitschin çağdaş sanattaki kolay farkedilip ancak anlaşılmayan yanlarını gösterir. Kültürün ve nostaljinin sonsuz gücünden malzeme alan kitsch, günlük yaşamdan yola çıkan çağdaş sanat eserlerinde izleyicisine geçmişi hatırlatacak kadar enerjik ve kuvvetli bir etki yaratır. Onun bu kavramlarla sağlamak istediği etkileyici taktiğin ana kaynağı yine kitschi yaratan en temel unsurlardan olan kültür ve gündelik yaşamdır. Gündelik yaşamda sıradan biçimde algılanan kitsch, bir sanat eserine işlendiğinde amaç ve sonuç değişmekte ve daha önemli bir hal almaktadır.



Görsel 3.26. Nilbar Güreş (2014) “Sınırsız Sözler-Sanatın Arkası-Gül Sapatço” ([http 79](http://79))

Günlük yaşam içerisinde sosyal medya ağlarında da yoğunluk göstererek kendini yaşama ve sanata entegre etmek isteyen kitschin birey üzerindeki etkisinin sürdürülebilirliğine Günlük Yaşam ve Kitsch İlişkisi Bölümünde değinildiği gibi bu bölümde de sosyal medya üzerinden kitschin çağdaş sanata yansımalarına da değinilebilir. Bir sosyal medya platformu olan Instagram üzerinden geniş takipçi kitlesine sahip olan Dinçer İşgel, gündelik hayatta karşılaştığı kent-gecekondu, lüks- eziyet, zengin-yoksul gibi sosyal kavramlar arasında gidip gelen gurbetçi ve kentçi insanın süreçlerini fotoğraflarla ele almaktadır. Özellikle gecekondu mahallelerindeki bireylerin dışlanma durumlarına kucak açarak, onların savunmasız ve doğal tavırlarına sıcaklık duyan İşgel, çalışmalarında arka mahalleli kişilerin tekinsiz gibi duran yanlarını masumlaştırmak istemek gibi geniş ve duygusal bir görev alanını sahiplenmektedir. Ön planın gerisinde kalmış ve bunalımlarla yakından yüzleşebilmiş mekanların kişileri, Dinçer İşgel’in yakaladığı kadrajlarda kitleye daha yakından sunularak önem ve merak kazandırabilmektedir. Bu önemlilik sürecinde sıradanlığın ve kendi halindeliğin devamlı olarak hatırlatılması İşgel’in derlediği fotoğraf ve videolarda bireyin günlük yaşam üzerinden anlamlarının deforme edilerek kavramsallaştırılmasına da dikkati çekmektedir.

İşgel geride kalanı, sokağı, gündelik yaşam manzaralarını ayrıştırmayıp üstünü kapatmadan ve gerçek görünümlerinden uzaklaştırmadan izleyicinin duygularına temas

ettirmektedir. Bir gözün görebileceği ilk an çıplaklıklarını sunarken duygulardan güç aldığını belirten İşgel aynı zamanda “Teknik bir kaygı gütmüyorum. Sadece hissiyatlara odaklanıyorum. O insanların duygularını, yaşantılarını, uğraşlarını bütün doğallığıyla yansıtıyorum.” diyerek süreç içerisinde konuya ilişkilendirilen çalışmalarda olduğu sezilen kitsch’in üstün bir duygu meselesi olduğunu da hatırlatmaktadır (Yıldız, 2022). Görsel 3.27’de kurumak üzere asılan ve bu amaç sürecinde mahalledeki görüntüye eşlik etmekte bulunan Seni Seviyorum yazılı battaniye, kuruyana kadar sokakta sevgi gösterisinde kalmakla beraber reklam ya da afiş niteliğini de kendisinde barındırdığı düşünülebilir. Oysa ki gündelik amacını dış mekanda tamamlamakla meşgul olan battaniye, burada duygucu tavrı ve içtenliğiyle bulunduğu alanı kitschleştirmektedir. Fotoğrafların peş peşe dizilimleriyle oluşturulan görüntülere aynı zamanda İşgel tarafından fona eklenmiş kadere isyan açan, aşk duygusunu haykırmakta gibi hisleri veren şarkılar da görsel içinde tamamlayıcı bir etki katmak adına tercih edilmiştir. Birbirleri ile farklı şehirlerin, başka mahalle ve apayrı kimliklerin insanların oluşturduğu düzenleme ile kaynaştıran Dinçer İşgel’in herhangi bir planlamaya gerek duymadan günlük yaşamın ani görüntülerinden ortaya çıkardığı kurgular, arabesk ve kitschi kullanarak sanatsal göndermelerıyla beraber çağdaş sanat alanında da yer edinmeye açıktır.



Görsel 3.27: Dinçer İşgel. (<http> 80)

Sanatçının düzenlemelerini inceleyen bir izleyici, içinde bulunduğu sosyal yaşamın kimliğini daha yakından tanıma fırsatına sahip olurken, tüm gerçekliği ve çıplaklığı ile kitsche ortam hazırlayan çalışmaların günlük yaşamın katkısıyla sanatın nasıllığının ve kitschin sanatsallaştırıp sanatsallaştırmadığının üzerinde de durdurmaktadır. Günlük yaşamda görsel 3.28 ve 3.29’da da görüldüğü gibi bireye yansıyan kitsch, süreç içerisinde sanatçıya ve eserlerine de kendi için yer açarak yansımacı bir giriş yapabilmektedir. Kitsch, bir sanatçı aracılığıyla bireyin günlük yaşam alanlarında sıklıkla barınabilen ve böylelikle sanata da yeni çağdaş bakış açıları getirebilen bir olgu olarak kabul edilebilir.



Görsel 3.28. Dinçer İşgel. (<http> 81)



Görsel 3.29. Dinçer İşgel. (<http> 82)

Bearn, kitschin düşünsel sorununu şöyle tanımlar:

“Kitschin kitschliği neye bağlıdır?” Kitschliğin işe yaramazlık olduğu düşünülür. Ama öyle olsa bile işe yaramazlığı kitschin üretimindeki teknik bir yetersizlikten ileri gelmez: örneğin Koons’un yaptığı en kitsch nesnelerde ortaya konan beceri. Kitsch eleştirmenleri genellikle kitschin ve sanatın nitelik açısından ciddi şekilde farklı olduğu görüşünde birleşirler: Sanatın aksine kitschin sahte ve sıradan olması gerektiği tartışılır. Bearn, kitsch kavramının önemli olduğunu düşünür çünkü kitschin ne olduğunu saptayarak sanatın ne olduğu konusunda daha net bir anlayışa uzanırız (Barret. 2019, s. 54).”

Daha önce de belirtildiği gibi bir süre sanatı kirlettiği düşünülse bile çağdaş sanatın ne olduğunu anlayabilmede ve yorumlayabilmede katkısı olduğu düşünülen kitsch, günümüz sanatçılarından Jeff Koons’un eserleriyle sanata sarsıcı girişler yapmıştır. Öyle ki;

Kitsch kavramını günümüzde soru işaretleri içine alarak fikir paylaşımına açan en önemli isim ise kuşkusuz Jeff Koons'tur. 90'lı yıllarda popüler kültürün beslenme biçimine bağımlı olarak ürettiği eserler hala daha etkisini gündem sanatında korumaktadır. Koons'un eserleri zarar görmeyen, yapısı dayanıklı ayna yüzeyli çeliklerden ve süs eşyasını andıran biblo benzeri nesnelerden oluşur. Bu nesneler gerçeğinin yapısına aykırı nitelikte, oldukça büyük boyutadırlar (Görsel 3.30). İlgi çekici ve abartılı yönleriyle kitsch kategorisine girebilen eserlerin sanatçı yoluyla altında yatan düşünce hiçbir şekilde sanat eseri olabisme kaygısı gitmediğidir. Herkesin anlayabileceği eserlerin izleyicileri ile daha uzun ömürlü ilişkiler kurabileceğini savunan Koons, basit olmaktan korkmamaktadır (Bulduk, 2017, s 1941).



Görsel 3.30. Jeff Koons “Balon köpek” şeffaflı renkli kaplamalı ayna cilalı paslanmaz çelik (307.3 x 363.2 x 114,3 cm) (sol) (<http> 83)

Görsel 3.31. Jeff Koons, Havada Asılı İstakoz. (sağ) (<http> 84)

Kitsch'in bir sanat eserinde nasıl kullanılabileceğini geniş alanlara açan Koons'un, sanat yaşamı sürecince en basit figür ve malzemelere bile sanıldığından fazla anlam yükleyerek sanatında şaşırtıcı ve kitsche hayran bırakan o noktayı yakaladığı ve eserlerinde kışkırtıcı görsel kültürün yerini irdelediği görülebilir. Her an havalanıp uçacakmış izlenimi veren Sürrealist sanatçı Salvador Dalí'nin eserlerinden etkilenerek tasarladığı Havada Asılı İstakoz adlı çalışmasında (Görsel 3.31) insanın enerjisine vurgu yaparak, fiziksel çekiciliğin ve kitschle gelen görsel şiddetin etkilerini yansıtmayı hedeflemiştir. Sanatı karşısında izleyiciden gelen ilgiye de önem veren Jeff Koons düşüncesini, “Sanatım, izleyiciyle iletişim kurmak adına her türlü adıma başvurur. İzleyicinin ilgisini çekebilmek için her türlü hileye, ne gerekiyorsa ama ne gerekiyorsa ona başvurmaya hazırım.” cümleleriyle belirtmiştir (<http>-30).

Temiz ve pırıl pırıl işçiliklerle ortaya çıkaran Jeff Koons'un, bir başka eseri olan Yavru Köpek heykeli (Görsel 3.32), Antik Yunan heykeltıraşlarının işçiliğinden ve malzeme yönteminden bağımsızdır. Bilinen ve sıklıkla kullanılan mermere, taşa ve alçı gibi maddelere karşın heykel, gündelik hayat içinde alışılmayan devasa büyüklüğüne doğal malzemelerin olanaklarından ulaşmış ve geleneksel üslubun zıttı olmuştur. Kitschin özelliklerinden olan süslemeci tavrını Koons çalışmasında kullanarak kitschi araçsallaştırmıştır.



Görsel 3.32. Jeff Koons (1992) “Yavru Köpek” paslanmaz çelik, toprak, jeotekstil kumaş, dahili sulama sistemi ve hakiki çiçekler, Almanya. ([http 85](http://85))

“Bir Koons fantezisi, bahçede bekçi köpeklerinin en şirini gibi oturan yavru köpek formunda dev bir kitsch, yaklaşık 13 metre uzunluğunda. Yapımında binlerce çiçek kullanılmış: petunyalar, sardunyalar, begonyalar ve kasımpatları. Bu budanmış dev oyuncak büyük hükümdarları büyülemeyi amaçlayan o muhteşem bahçe çardaklarına dair anıları karıştırarak yeni ve eski Barok sanatı iç içe geçirmiştir (Barret, 2019, s. 66).

Sevimliliği ile etrafa iyilik ve mutluluk saçan köpek, sanatın geçmişin pratiklerine karşı saydamlaşarak kayganlaştığını, eskinin yenileştiğini ve bunun en iyi çağdaş sanatla yansıtılabileceğinin örneğini vermektedir. Mevsimsel bir yeşermeye canlılığını ilan eden çiçekler Jeff Koons'un eserinde bir tuval ve palet yüzeyindeki renk skalasını aratmayacak

yeterlilikte sayılabilir. Eserdeki aktarmak istediğini sanatta doğanın ve yaşamın imkanlarıyla bulan sanatçı, izleyicilere aynı zamanda mutluluk temsilcileri olan çiçeklerle bezediği oyuncak köpek figürünü duygusal atmosfer içinde yedirerek sunmuştur. Kavramsal bir huzur uyandıran eser, Koons'un hassas ve duygulu yönelimlerinin kitschleşmesiyle ortaya çıkar.

Jeff Koons'un Yavru Köpek çalışması gibi bu tarz devasa görünümlere sahip, şimdinin gerçekliğini çağdaş sanatla eskisinden başka şekilde farklı ve hayatla iç içe mekanlarda sunan eserler, izleyiciye sanatın evrimleştiğini anlamaları için kolaylık sunmaktadır. "Hem görüntü hem de sanatsal estetik bağlamındaki değerlere zorlanma noktası olmuş örnek gösterilen kitsch eserlere, güzelliğin ve çirkinliğin getirebildiği uyumsuzluğa ilişkin sorular sorarak başkalaşmış bir yöntem ve kavram olduğu gözüyle bakılabilir (Karagüzel ve Karaca, 2021, s 687)."

Buna örnekle Londra'nın orta yerindeki çağdaş sanat eserlerine sergilenmesi açısından ev sahipliği yapan Trafalgar Meydanı incelenebilir. Meydana 1, 2,-5 sene gibi süre ve aralıklarla yerleştirilen eserler izleyicilerin çağdaş sanatın yaşamla ve bireyle yakınlığını kurmasını öne sürmektedir. Şehrin gümbürtülü kalabalığı, yükselen sesleri, tarihi binaları, etrafı saran kuşları ve telaşlı insanların arasında sergilenen eserler günlük yaşamdan çağdaş sanata uzanan bir birlikteliği sunmaktadır. Görsel 3.33'teki pasta kremasının tadına bakmakla meşgul, eserin parçası olan koca kara bir sinek ve etrafı gözetleyen drone bulunmaktadır. Kendi gördüklerini kaydeden ve teknoloji ile bağımlı çalışan eserin izleyicileri de aynı şekilde cep telefonlarıyla drone'a bağlanarak, etrafı eserin gözünden izlemeye şans sahibidirler. Çevresinde sesli açıklaması da olan heykel, sergilendiği süre zarfında toplumun sürekli görmekte olacağı doğal ve gerçekçi, çağdaş sanatta kitschi kullanan eserler arasında yerini koruyabilir. Kitschin olumlu ve olumsuz hislerle farkedilmesini sağlayan anlık zevk durumu ise burada devreye girer. Çünkü kimileri için tiksinti, kimileri içinse iştah açıcı bulunan bu görüntü içgüdüsel bir bakış açısı sunmaktadır.



Görsel 3.33. *The End, Trafalgar Meydanı* (<http> 86)

Birçok çağdaş sanat eserlerinin değerli alanlarından koparak sıradan ve uğrak alanlarda da yer bulması normalleşirken, bu eserlerin anti-estetik kapsamına kitschin görünürlüğü ile girmesi de bir o kadar normalleşmektedir. Ele alınan örneklerle birlikte kabul edilebilir ki, çağdaş sanatta da kitsch özellikler kullanılmıştır. Topluma yönelik olan beğeni durumu, kültürel kodlar, taklit ve süslemeci tavır, hazır nesnelerin ve parlak renklerin kullanılması gibi özellikler çağdaş sanat eserlerinde yer bularak kitschin araç olarak kullanıldığı görülebilir. Böylelikle kitschin sadece sıradanlıkta ve gündelik yaşantıda değil çağdaş sanatta da var olduğu öne sürülebilir. Televizyonlarda, afişlerde, sokak aralarında dahi karşılaşılan kitsch olgular yaşama yansıdığı gibi sanatçılara ve dolayısıyla günümüz sanatına yansımaktadır.

SONUÇ

21.yüzyıla gelinceğe değin sanat kelimesi, tıpkı kitsch kavramı gibi görecelik ile ilintili olması sebebiyle birçok tanımın ve zevk yakıştırmasının yorumu altında toplanmıştır. Gerçek sanatın ne zaman başladığı, nasıl olduğu ve bir süresi, ömrü var mıdır, nereye kadardır gibi soruları barındırmasıyla beraber bu soruların hala cevaplanamadığı bir çağda, en anlaşılabilir tanımı ile sanat; sıradanlığın karşısında heyecan uyandırabilmesi için insanın akli ve duygularıyla ortaya koyduğu çalışmalar bütünü olarak belirtilebilir. İnsanın bulunduğu süre içinde ulaşmak istediği şeylere ulaşabilmesinin ve hakiki mutluluğu yakalayıp, gerçeği sezebilmesinin en temel koşulu sanatın verdiği olumlama gibi uğraş ve çeşitli hislerden geçebilmektedir. Sanatın sıradan olanların karşısında üstün, değerli ve kendine bağlayıcı bu hazzına olabildiğince varabilmek için insanlık, gündelik yaşamını mağara resimlerinden bu yana bir sorgulama ve yaratma güdüsü içinde geçirmiştir. Gün içerisinde yaşadıklarını aktarmak, düşünceleri için bir iletişim yöntemi kurmak adına sanatın ne olduğunu bile bilmeden kendini sanatın uğraşlarına adayan insanoğlu, aslında günlük yaşam ve sanatın birbirinden bağının kopamayacağını ve sanatı asıl var eden şeyin bilmek, anlamak ve yapmak olduğu kadar yaşamın kendisiyle de ilişkili olduğunun altını çizmiştir.

Zamana yayılarak insanın hayatını kaplayan gündelik yaşam, an içinde tekrarlanan ya da değişkenlik gösteren durumlardan oluşmuş bir rutin ortamıdır. Süreç kapsamında gündelik yaşamdaki olgular bireye olumlu ve olumsuz anlamlarda yansımakla beraber sanatçıya da etkisini sunmaktadır. Hem geçmişte hem de geçmişten bu yana günümüze kadar ulaşan ve aktif sanatçılar tarafından durmadan üretilmekte olan eserler, içinde bulundurdukları ışık, zaman, nesneler, çeşitli kavram ve metaryaller gibi unsurlarla günün özetleri olarak kabul edilebilirler. Bunlarla beraber günlük yaşam içerisinde nesnenin belleğine yerleşmiş duygular, kültürel şekillenmeler, replikalar, özentileşme, durmadan arzulanma, talep ve bu yoğun duyguların olduğu yerde beliren kitschleşmenin ise yine günlük yaşamda var olarak sanata yansıdığı kabul edilmesi gereken durumlar arasında sayılabilir.

Kitsch, güzelin bilinirliğinden uzaklaşmak, hoşlanılan estetik görünümünün ve sanatın içindeki ana huzuru terketmek, kendini basitleştirmek, yozlaşmak, uyumsuzlaşmak, kalitesizleşmek gibi olumsuz kavramları kendisinde barındıran bir çirkinlik ve alt seviye özeti sayılmaktadır. O kendini gerçekleştirememiş uygulamalarda, rahatsız eden bir

tasarımda, kıymetli olanın aşındığı, orjinalin biricikliğinin yıprandığı taklitlere ve seri üretimlere kurban gitmesinde, izleyenin yüzündeki tatsızlıkta yaşatır. Bu sebeple eğitilmiş ve eğitimsiz, kültürlü ve kültürsüz birbirinin zıttı gibi kavramlarla kitsch, bireyleri karşıt anlayışlara sokar. Ancak sanatın benimsediği estetik değerler ile yan yana gelmesi imkansız gibi duran kitsch'in kendi estetik değerini yarattığı ve aykırılığı sanatsallaştırdığı kabul edilebilir. Bu nedenle güzeli ve çirkinini en uç noktalarda yaşayan ve yaşatan bu kavram, sanatçının izleyiciye kendini ifade edebilmesindeki en ulaşılabilir pratiklerden biri olabilir. Bir memnuniyetsizlik ve beğenilmezlik durumuyla şekillenen kitsch'in, güzelliğin tersinde dursa bile kendine özgü estetik değerlere sahip olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda bazı çevrelerde bir süre için değersiz olarak nitelendirilen kitsch başlı başına sanatın devrimi bile sayılabilir.

Sanatın benliğinde görsel ve kavramsal açıdan bir kırılma noktası yaratan kitsch, güncel ve yenilikçi yöntemleri benimseyen çağdaş sanata, bugünü yansıtmakla beraber anlaşılması ve benimsenmesi güç olan eserler olarak yerleşmektedir. Bugünün benliğinden ilişki kurulduğunda çağdaş sanatın anlaşılabilmesini zorlaştıran şey kitsch ile ilişki kuran karşıt, değişkenlik gösteren duygu ve düşüncelerdir. Hiçbir düşünce ve duygu günlük yaşamda bireyler açısından sabit kalamayacağı gibi kitsch'in karıştığı bir sanat eseri için de aynı durum söz konusu olabilmektedir. Çünkü ister istemez kitsch'in bulunduğu bir sanat eserinde hissettirdiği duyguların kesinlik ve nesnellik barındırmaması, çağdaş sanatı daha anlaşılabilir bir tavra bürüyerek, izleyici üzerindeki bu estetik ve karmaşık zorlayıcılığa vurgu yapmaktadır. Bununla beraber belirtilebilir ki; çağdaş sanatın uç noktalarında barınan kitsch, çağdaş sanat eserlerinde günlük yaşamdaki sıradanlıktan ayrılmış, tercihe bağlı kullanımlara da sahiptir.

Bu çalışmada geçmişten bu yana, özellikle günlük yaşam alanlarında oluşan kitsch'in, sanata aracı edinilirken kendini farklı dil ve kavramsallığı ile çağdaş sanatın alanlarına sızdirdığı eser örnekleri ile ele alınmıştır. Literatür taramasında görülebilir ki; bu çalışma öncesinde kitsch ile ilgili pek çok çalışma yapılmıştır. Fakat bu çalışma özgün bir araştırma olarak; sanatın gündelik yaşamla ilişkili olduğu ve bu durumu kitsch'in gündelik yaşamın öğelerini kullanarak sanata taşımış olduğu üzerinde durulmuştur. Aynı zamanda bu inceleme esnasında çoğu zaman anlamakta zorluk çekilen çağdaş sanat pratiklerini çözümleyebilmek açısından sorgulayıcı bir değere sahip olan kitsch kavramının, günümüz çağdaş sanatında

incelenen eserlerle birlikte önemli bir yere sahip olduđunun sonucuna varılmıřtır. Çalıřmanın bundan sonraki çalıřmalar için yararlı olacađı dűřűnűlmektedir.



KAYNAKÇA

? (2022). Çiçek Gücü ve Arte Povera. Doswald, C. (Ed.) *Ve Şimdi İyi Haberler* (s. 184-189). İstanbul, Nisan, Pera Müzesi Yayını.

Akpınar, A. (2015). *Rönesans ve Barok Dönemi Sanatçılarına Ait Eskizlerin Temel Sanat Eğitimi Açısından Önemi*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sanat Kuramı ve Eleştiri Anabilim Dalı.

Arda, Z. (2015). Aşk Estetiği ve Resim. *İdil Dergisi*, 16(4), 81-106.
<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1420742661.pdf> (Erişim tarihi: 08.05.2021)

Artun, A. (2018). Dada'nın Hakikati. <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-hakikati/3702> (Erişim tarihi: 19.07.2022)

Arsenoğlu, S. (2020). Pop Art Kavramı ve Sanatsal Çerçeve. <https://metapolitik.net/pop-art-kavrami-ve-sanatsal-cerceve/> (Erişim tarihi: 19.07.2022)

Alp, K. Ö. (2013). Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi*. Sayı: 12, 40-61.
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/193436> (Erişim tarihi: 06.08.2022)

Aslışen, M. (2006). *Postmodern Süreçte Kitsch Olgusu*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.

Aldoğan, A. (2021). 17. Yüzyıl Hollanda resim sanatında örneklerle janr resmi. *Sanat Dergisi*. Sayı 38, 343-362. <https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.957814>
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1844259> (Erişim tarihi: 03.06.2022)

Alpers, S. (1989). *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. London: Penguin Books.

Arthur C. D. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı* (Çev: E. Berktaş ve Ö. Ejder). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Aydın A. (2009). Kitsch Kavramı.
<http://www.fotografya.gen.tr/yazdir?702FABB637A469AD38274DF583991FA1> (Erişim tarihi: 06.07.2022)

Babacan, H. (2020). L.H.O.O.Q.-Bıyıklı Mona Lisa-Marcel Duchamp-1919-Eser Analizi. <https://hbyazar.com/lhooq-marcel-duchamp/> (Erişim tarihi: 09.06.2022)

Badiou, A. (2013). Çağdaş Sanat Üzerine On Beş Tez. (Çev: Gen, E.), E-skop bülten. <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanat-uzerine-on-bes-tez/1376> (Erişim tarihi: 06.07.2022)

Baskıcı, Z. ve Şölenay, E. (2012) Dadaizm ve seramik sanatına etkisi, 0 (29), 35-47.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28711>

Batur Çay, M. (2017). Pieter Bruegel: Ölümün zaferi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 50-57. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/391162> (Erişim tarihi: 05.05.2022)

Baudrillard, J. (2012). Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik (Çev: Gen, E. ve Ergüden, I.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (Çev: Berkay, A.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, J. (2022). İmgenin Şiddeti İmgeye Uygulanan Şiddet. *Doswald, C. (Ed.) Ve Şimdi İyi Haberler (s. 28-37)*. İstanbul, Nisan, Pera Müzesi Yayını.

Berk, E. (2017). Fotoğraf Sanatına Kitsch Yaklaşımlar. *İdil Dergisi*, 6(39), 3187-3209.

Berk, E. (2018-a). Kitsch: Romantizmin Gölgesinde. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(4): 347-357 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/526397> (Erişim tarihi: 08.05.2022)

Berk, E. (2018-b). Kitsch: Romantizmin Gölgesinde, *E-skop Bülten*, <https://www.e-skop.com/skopbulten/kitsch-romantizmin-golgesinde/3934> (Erişim tarihi: 03.06.2022)

Berk, E. (2019). Modernlik Ekseninde Kitsch ve Statü İlişkisi, *İndigo Dergisi*, <https://indigodergisi.com/2019/02/modernlik-kitsch-statui/>

Berk, E. (2017). *Kitsch Kavramı Bağlamında Martin Parr Fotoğraflarının Analizi*. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı.

Biçer Olgun, H. ve Olgun, C. K. (2020). Çağdaş Sanat veya Öznesini Yitiren Sanat: Sanatçının Ölümü. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Sayı 36, 316-355. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1295251> (Erişim tarihi: 06.07.2022)

Bulduk, B. (2017) Yeni Kavramsalılık: Feff Koons, Damien Hirst, Sherrie Levine, Cindy Sherman. *Ulak Bilge*. 5 (18). <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1500988171.pdf> (Erişim tarihi: 06.07.2022)

Brown, C. (1984). *Scenes of Everyday Life Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century*. London: Faber and Faber.

Cenk, E. (2021). Pop Art ve Minimalizm Ekseninde: Sanat ve Kitsch İlişkisi. <https://www.themaggar.com/sanat-ve-kitsch-iliskisi/> (Erişim tarihi: 05.09.2021)

Conti, F. (1978). *Barok Sanatı Tanıyalım* (Çev: Tunç, S.) İstanbul, Anka Ofset Basımevi.

Coşkun, R. (2015). *Geçmişin yenileri*, Eskişehir: Vatan yayıncılık.

Çelebi, B. (2021). 20. Yüzyıldan Günümüze Makinenin Sanata ve Sanat Eserine Etkisi İle Sanatçının Dönüşümü, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı.

Çeler, Z. (2012) 17. Yüzyıl Hollanda Toplum ve Resim Sanatı Üzerine: Bakış, Üslup ve Yorumlama, Sayı 16, 65 –84.

<http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/tr/download/article-file/82689> (Erişim Tarihi: 04.07.2021)

Çelik, F. (2021). Çağdaş Sanatın Sıradışı Sanatçısı: Şakir Gökçebağ. <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/cagdas-sanat-sanatcisi-sakir-gokcebag> (Erişim tarihi: 13.08.2022)

Çevik, N. ve Bingöl, M. (2019). Çağdaş Sanatta Malzemenin Değişen Rolü. 17-18 Haziran 2019 2nd International Congress On New Horizons In Education And Social Sciences (ICES-2019) Proceedings, 74-88. <https://www.readcube.com/articles/10.21733%2Fibad.582017>

Dayı, H. (2019). Portre sanatında yüzün temsil sorunu. *Akdeniz Sanat Dergisi*. 13, (23): 45 - 58, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/42925/519331>

Dede, B. (2021). Kitsch Ürünlerin Sanatsal Kaygı Taşımasının Nedenleri. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 284-290. doi: 10.7816/ulakbilge-09-57-10 <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1598958922.pdf> (Erişim tarihi: 08.05.2022)

Demir, D. (2013). Gülsün Karamustafa ve Arabesk. <https://blog.salononline.org/post/96342133284/gulsun-karamustafa-ve-arabesk> (Erişim tarihi: 08.05.2022)

Doğan, H. (2014). *Çağdaş sanatta Çirkinlik*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı.

Ergüven, M. (2002). *Yoruma Doğru*. İstanbul: Yapı kredi yayınları.

Farthing, S. (2013). *Sanatın Tüm Öyküsü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev: Çevat Çapan). İstanbul: Payel Yayınları.

Gök, M. ve Aydın, S. (2020). Gündelik Hayat Bağlamında Dönüşen Sanat. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Sayı: 15, 229-246. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1156353> (Erişim tarihi: 08.05.2022)

Göktürk, Ş. G. ve Ersöz, E. (?). Milan Kundera, Var Olmanın Dayanılmaz Hafifliği. <https://www.markut.net/sayi-6/tasarimda-kitsch-nedir/> (Erişim tarihi: 06.07.2022)

Greenberg, C. (2016). *Avangard ve Kitsch, Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Ed: Charles Harrison ve Paul Wood, Çev: Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları: 577-587.

- Güven, M. (2016). Tüketim İlişkileri Bağlamında Sanat Eğitiminde Kitsch Olgusu. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 30, 496-508. <https://atif.sobiad.com/index.jsp?modul=makalegoruntule&id=AXCvmU6PyZgeuuwfWB> Yd (Erişim tarihi: 08.05.2022)
- Ghose, T. V. (2015). Pop Art and the Culture of Commodities, *IJTIHAD*, Volume 1: 49-54.
- Gombrich, E.H. (2011). Sanatın Öyküsü (Çev: E. Erduran ve Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güdüm, S. (2011). Jean Baudrillard ve Tüketim Toplumu. <http://isyananarsi.blogspot.com/2011/04/jean-baudrillard-ve-tuketim-toplumu.html> (Erişim tarihi: 08.06.2022)
- Holliday, R. ve Potts, T. (2021). *Kitsch'e Yeniden Bakış*. <https://argonotlar.com/kitsche-yeniden-bakis/> (Erişim tarihi: 05.03.2022)
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya sanat tarihi*. (Çev: Ergüder, B. ve Küçükdoğan, R.). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Işık, R. (2019). *Kitsch sanat üzerine denemeler*, Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı.
- İlbeyi Demir, G. (2009). *Kitsch ve Plastik Sanatlar Üzerine*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- İlkyaz, A. (2015). *Çağdaş Sanatın Çıkmaz Sokağı: Kitschin Zaferi*. İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 1(1), 11-20. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aydinsanat/issue/31793/348593> (Erişim tarihi: 08.05.2022)
- İrgin, S. (2016). Tüketim Kültürü ve Tüketim Kültürü Ekseninde Yoksul Sanat Anlatısı. *İdil Dergisi*, 5 (27), 1923-1926. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1479727265.pdf> (Erişim tarihi: 15.07.2022)
- Kahraman, H. B. (1995). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karaçalı, B. (2018). Çağdaş Sanatın Dili-Malzemenin Sözü. *Sanat-Tasarım Dergisi*. Sayı 9, 29-35. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/583765> (Erişim tarihi: 06.07.2022)
- Karagüzel, R. ve Karaca, G. (2021). Kitsch ve Estetik. *Art-e Sanat Dergisi*. 14(28), 672-691. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1901797> (Erişim tarihi: 15.08.2022)

Kargın, N. (2015). Rokoko: Barok Dönemin Bitişiyle Başlayan Klasik Dönem. <https://indigodergisi.com/2015/12/rokoko-barok-donemin-bitisiyle-baslayan-klasik-donem/> (Erişim tarihi: 05.09.2021)

Kavrakoglu, F. (2017). Çağdaş Sanata Varış 280-Çağdaş Kavramsal Sanat 11 Ai Weiewi. <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-280cagdas-kavramsal-sanat-11/> (Erişim tarihi: 13.08.2022)

Kilinç, M. Ve Köksal, S. (2019). Barok Dönem Resimlerinde Kullanılan Işık Tekniklerinin Günümüz Sinema Filmlerine Yansıması: Kış Uykusu Örneği. *Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Sayı-1, 19-30. <http://arts.artuklu.edu.tr/tr/download/article-file/839261> (Erişim tarihi: 08.05.2022)

Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*. (Çev: Zaptıoğlu, D.) İstanbul: Literatür Yayın.

Kulka, T. (2020). *Kitsch ve Sanat*. İstanbul: Altıkkırkbeşyayın.

Kutay Güler, Ö. (2014). Çağdaş Sanata Mekan Bağlamında Bir Bakış, *Tasarım+Kuram*, 10 (17), 39 – 53.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tasarimkuram/issue/22378/239606> (Erişim tarihi: 06.07.2022)

Mamur, N. (2012). *Kitsch (Kiç) Olgusunun Sanat Eğitiminde Estetik Beğeniler Açısından Sorgulanması*. Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 8(3), 72. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mersinefd/issue/17381/181489> (Erişim tarihi: 07.07.2022)

Muraz, Ö, Dokak, H. (2019). Çağdaş Sanat Nesnesi Olarak Beden. *Fine Arts*. 14(2):136-144. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/696319>

Mustafaoğlu, F. (2019). *Dada hareketinin felsefesi ve ready-made'in resim sanatına yansımaları*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Kuramı ve Eleştirisi Anabilim Dalı.

Nerdrum, O. (2010). *Kitsch Üzerine*. (Çev: A. Feyzi Konur). İstanbul: Küre Yayınları.

Nükte Dinçer, M. ve Susamoğlu Ertürk, F. (2021). Çağdaş Sanatta Bireyin Kent ve Tüketim Fenomenleri Üzerinden Eleştirisi GSED, 27(47), 570-581. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1916816>

Oyman, N. R. (2014). Günümüz Geleneksel Dokumalarında Kitsch Olgusu. *Fotografya*, 9 (17): <http://www.fotografya.gen.tr/TR,383/naile-rengin-oyman.html> (Erişim tarihi: 06.07.2022)

Öğüt, Ç. G. (2008). *Popüler kültürün toplumsal etkileri ve Pop Sanat*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Özdamar Akarçay, A. (2019). Martin Parr: *Gündelik Yaşamın Sıradanlığı*.
https://www.ifsakblog.org/martin-parr-gundelik-yasamin-siradanligi%EF%BB%BF/?doing_wp_cron=1644580607.5993440151214599609375
(Erişim tarihi: 05.05.2022)

Özer, I. (2019). Neye Bakıyorsak Onu Görmenin Ayrıcalığı.
<https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/10/05/neye-bakıyorsak-onu-gormenin-ayricaligi> (Erişim tarihi: 06.07.2022)

Özkent, Bora. (2020). Haddini Aş Hikayeleri 48: Marcel Duchamp.
<https://www.getrevue.co/profile/BoraOzkent/issues/haddini-as-hikayeleri-48-marcel-duchamp-263092> (Erişim tarihi: 09.06.2022)

Payaslı, M. (2018). Dada Hareketi- Muhalif Sanat (Dadaizm).
<https://www.tarihlisanat.com/dadaizm-dada-hareketi/> (Erişim tarihi: 09.06.2022)

Petrescu, M. ve Bhatli, D. (2013). Consumer Behavior İn Flea Markets And Marketing To The Bottom Of The Pyramid. *Journal of Management Research*, 13(1), 55-63.

Pişkin, S. (2018). Barok Sanatı ve Özellikleri. <https://birsanatbirkita.com/sanat/sanat-tarihi/barok-sanati-ve-ozellikleri/> (Erişim tarihi: 05.09.2021)

Polat, Ş. (2018). *Gündelik Hayatta Normallik ve Aykırılığa Özne Yaklaşımlar*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.

Renkçi Taştan, T. (2020). Pieter Brugel'in Janr (Günlük Yaşam) Resimlerinde Kırsal Bellek. *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 5(11) 291-312.
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1840365> (Erişim tarihi: 05.03.2022)

Saygın, Y. (2018). Rokoko Sanatı Nedir? Özellikleri, Temsilcileri ve Tarihçesi.
<https://bilgihanem.com/rokoko-sanati-nedir/> (Erişim tarihi: 05.09.2021)

Scruton, R. (2015). Kitsch'in Dayanılmaz Çekiciliği. (Çev: Ayşe Boren), *E-skop bülten*
<https://www.e-skop.com/skopbulten/kitschin-dayanilmaz-cekiciligi/2273> (Erişim tarihi: 02.04.2022)

Sena, C. (1971). *Estetik, Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Suna, G. D. (2020). Sıradanı Sanata Dönüştüren Akım “Pop Art” Nedir?
<https://www.plumemag.com/siradani-sanata-donusturen-akim-pop-art-nedir/> (Erişim tarihi: 08.05.2022)

Sürmeli, K. (2012). Dada hareketinden kavramsal sanata. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(6), 337-345. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/799475> (Erişim tarihi: 08.06.2022)

Şahin, H. (2016). Sanatta Kitsch Olgusu Üzerine. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9(17), 1-27. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275514> (Erişim tarihi: 07.03.2022)

Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Postmodernin Yapıbozumu*. Yeni İstanbul: İnsan Yayınevi.

Trt Arşiv. (2017). Ayı Oynatıcılığı. (Video). Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=1cP2wxzu2q8>

Turani, A (2014). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi kitabevi.

Toptaş, R. (2017). Türkiye’de pop sanat ve resim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(51), 433-445. <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/pop-art-and-painting-in-turkey.pdf> (Erişim tarihi: 08.05.2022)

Ulusoy, M. (2017). Kitsch Kültürü ve Eleştirinin Değersizleştirilmesi. <https://www.aydinlik.com.tr/koseyazisi/kitsch-kulturu-ve-elestirinin-degersizlestirilmesi-39434> (Erişim tarihi: 06.07.2022)

Utkan, U. (2021). *Çağdaş sanat ve yaratıcılık*. Konya: Morena Yayınevi.

Uzunoglu, M. (2019). Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri. *Sanat- Tasarım ve Bilim Dergisi*. Sayı 21, 21-31. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/628783> (Erişim tarihi: 06.07.2022)

Uzunoglu, M. ve Milli, İ. E. (2020). 17. yüzyıl Hollanda sanatında gündelik yaşam sahneleri: *Janr resmi*. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 26, 753 – 778. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/58750/848529> (Erişim tarihi: 08.05.2022)

Yabalak, H. (2020). Sanatta hastalığın çirkinlik imgesine dönüşmesi. *International Social Smart Journal*, 6 (39): 2740-2755. Doi: <http://dx.doi.org/10.31576/smryj.748>

https://smartofjournal.com/?mod=makale_tr_ozet&makale_id=56410 (Erişim tarihi: 08.05.2022)

Yıldırım, Ö. (2018). *Barok Sanatının Özellikleri*. <https://www.sanatsal.gen.tr/barok-sanatının-ozellikleri/> (Erişim tarihi: 05.05.2022)

Yıldız, N. (2020). Sanatın Asalak Yanı: Kitsch. <https://10layn.com/sanatin-asalak-yani-kitsch/> (Erişim tarihi: 05.03.2022)

Yıldız, N. (2022). Dinçer İşgel: İnsanları bir obje gibi kullanmıyorum. Onlara “çok güzelsiniz, sizin fotoğrafınızı ya da videonuzu çekebilir miyim?” diye soruyorum, *Gazete Sanat*.

<https://gazetesanat.com/dincer-isgel-insanlari-bir-obje-gibi-kullanmiyorum-onlara-cok-guzelsiniz-sizin-fotografinizi-ya-da-videonuzu-cekebilir-miyim-diye-soruyorum> (Erişim tarihi: 15.08.2022)

Yıldız, S. (2016). Marcel Duchamp Eserlerinin Yıkıcı Düzlemi Ve Readymade’lerindeki Anti-Topografi. *Art-Sanat*. Cilt 0, Sayı 6, 133 – 146.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/229864>

Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ankara: Ütopya Yayınları.

Yılmaz, M. (?). Modern, Çağdaş, Güncel, Postmodern.

<https://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/modern-cagdas-guncel-postmodern-mehmet-yilmaz/> (Erişim tarihi: 08.05.2022)

Yılmaz, N. (2011). Sanata Yüzeysel Bir Tepki: Kitsch.

<https://nalanyilmaz.blogspot.com/2017/02/sanata-yuzeysel-bir-tepki-kitsch.html> (Erişim Tarihi: 18.06.2021)

Yücel, Ş. (2021). Çağdaş Sanatın Objesi Olarak Kültür. *Fine Arts*. 16(1), 24-41. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1514957> (Erişim tarihi: 06.07.2022)

İnternet Kaynakları

http-1: <https://www.haberler.com/guncel/isparta-ya-dunyanin-en-buyuk-gul-heykeli-3668286-haberi/> (Erişim tarihi:21.05.2021)

http-2: <https://tarihibilgi.org/kitsch-nedir/> (Erişim tarihi:21.05.2021)

http-3: <https://seyler.eksisozluk.com/hayatta-tanimlayamadigimiz-pek-cok-seyin-tanimi-olan-kitsch-tam-olarak-nedir> (Erişim tarihi:21.05.2021)

http-4: <https://www.bilgiustam.com/kitsch-sanati/> (Erişim tarihi:01.08.2021)

http-5: <https://thejohnsoncollection.org/beverly-buchanan/> (Erişim tarihi:01.03.2021)

http-6: <http://www.leblebitozu.com/unlu-ressamlarin-gunluk-yasam-janr-resimleri/> (Erişim tarihi:01.11.2021)

http-7: <http://www.leblebitozu.com/pieter-bruegelin-eserleri-ve-hayati/> (Erişim tarihi:12.04.2021)

http-8: <https://tarihibilgi.org/barok-ne-demek/#:~:text=Barok%20d%C3%B6neminde%20resimde%20dinsel%20ve,ve%20abart%C4%B1l%C4%B1%20s%C3%BCslemeler%20kar%C5%9F%C4%B1m%C4%B1za%20%C3%A7%C4%B1kmaktad%C4%B1r.> (Erişim tarihi:12.04.2021)

http-9: <https://bilgiherseydir.com/haber/3396/aglayan-cocuk-cikonun-tuhaf-oykusu.html> (Erişim tarihi:06.04.2021)

http-10: <https://goghart.com/rembrandtin-hayati-ve-sanatina-kisa-bir-bakis/> (Erişim tarihi: 05.11.2021)

http-11: <https://rokokodonemi.wordpress.com/2020/11/12/rokokoda-resim-ve-mekan/> (Erişim tarihi: 06.10.2021)

http-12: <https://diyablog.com/sanat-hareketleri/rokoko-sanati/> (Erişim tarihi: 06.10.2021)

http-13: <https://edebiyatvesanatakademisi.com/Icerik.aspx?a=/e/YORUMLAR/Resim-Sanat%c4%b1/ROKOKO-RES%c4%b0M/Adem/519CF52F-93B2-4AD9-812C-669847EE8401> (Erişim tarihi: 06.12.2021)

Http-14: <https://www.turkedebiyati.org/romantizm/> (Erişim tarihi: 04.10.2021)

http-15: <http://www.leblebitozu.com/romantizm-akimi-ressamlari-ve-eserleri/> (Erişim tarihi: 03.09.2021)

http-16: <http://www.halksahnesi.org/2012/12/01/avangard-ve-kitsch-clement-greenberg/> (Erişim tarihi: 03.09.2021)

http-17: <https://www.arthipo.com/artblog/sanat-tarihi/realizm-sanat-akimi.html> (Erişim tarihi: 03.09.2021)

http-18: <https://www.medyacuvali.com/yazilar/aysen-balci-cinar/dada-akimi> (Erişim tarihi: 03.09.2021)

http-19: <https://www.arkhesanat.com/sanat-akimlari-nelerdir/> (Erişim tarihi: 03.09.2021)

http-20: <http://www.leblebitozu.com/dadaizm-sanatcilar-ve-eserleri/> (Erişim tarihi: 03.09.2021)

http-21: <https://wannart.com/icerik/8228-mutfak-bicagiyla-kesilmis-almanyannin-son-weimar-bira-gobegi-kulturel-donemi-2> (Erişim tarihi: 03.09.2021)

http-22: <https://busanat.com/2021/02/05/kitschkic-sanati/> (Erişim tarihi: 03.09.2021)

http-23: <http://www.leblebitozu.com/pop-art-sanatcisi-andy-warholun-18-eseri/#:~:text=1962%20y%C4%B1l%C4%B1nda%20yapt%C4%B1%C4%9F%C4%B1%20bu%20eserinde,sanat%20konusu%20olarak%20ele%20al%C4%B1nabilmesidir.&text=A ndy%20Warhol%20tam%20bir%20ana%20kuzusu ydu> (Erişim tarihi: 10.09.2021)

http-24: <http://www.gunaydinaliaga.com/focanin-telefon-kulubeleri-begeni-topluyor-12649h.htm> (Erişim tarihi: 10.09.2021)

http 25. https://www.biboya.com.tr/blog/genel/duvar-boyasi-ile-resim-yapma-sanati?gclid=Cj0KCQjwspKUBhCvARIsAB2IYuuz2MW7QQynvlypGfR5NV_dENA_ydOkcDCohAjcJ0aGVfQXkZgMNTAAaAsbKEALw_wcB (Erişim tarihi: 10.09.2021)
(http 26” <https://m-est.org/2018/11/12/on-cengiz-cekil-in-conversation-with-vahap-avsar/> (Erişim tarihi: 10.09.2021)

http-27. <https://ogunhaber.com/webtv/kultur-sanat/sanatsal-gercekler-cop-sanati-102978v.html> (Erişim tarihi: 10.10.2021)

http-28.” <https://www.salakfilozof.com/daniel-firman-hayati/> (Erişim tarihi: 10.09.2021)

http-29. <https://www.peramuzesi.org.tr/sergi> (Erişim tarihi: 05.09.2021)

http-30. <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/dunyanin-yasayan-en-pahali-sanatcisi-jeff-koons-hakkinda-merak-edilenler> (Erişim tarihi: 10.09.2021)

Görsel Kaynakları

http-1 <https://www.stuff.com.tr/nokia-android-ile-geri-donuyor/nokia-logo/> (Erişim tarihi: 21.03.2021)

http-2 <https://www.sanatabasla.com/2012/05/ademin-yaratilisi-the-creation-of-adammichelangelo/> (Erişim tarihi: 21.03.2021)

http-3 https://instagram.com/maket_ev?igshid=YmMyMTA2M2Y= (Erişim tarihi: 22.03.2021)

http-4 Rabia Karagözel arşivi. (Erişim tarihi: 22.03.2021)

http-5 <https://www.ensonhaber.com/galeri/turistlerin-yeni-gozdesi-isparta-gul-bahceleri> (Erişim tarihi: 22.03.2021)

http-6 <https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/pamukkale-belediyesi-seyir-tepesi-sehir-ormani-ziyaretlerini-agirliyor> (Erişim tarihi: 22.03.2021)

http-7 <https://pier24.org/lecture/martin-parr/> (Erişim tarihi: 23.03.2021)

http-8 <https://www.ragoarts.com/auctions/2021/09/post-war-contemporary-art/184> (Erişim tarihi: 23.03.2021)

http-9 https://www.instagram.com/p/CZw3K_oFGO9/?utm_medium=copy_link (Erişim tarihi: 23.03.2021)

http-10 Rabia Karag zel arşivi. (Erişim tarihi: 23.03.2021)

http-11 <http://www.leblebitozu.com/johannes-vermeer-eserleri-ve-hayati/> (Erişim tarihi: 23.03.2021)

http-12 <https://artsandculture.google.com/asset/beware-of-luxury-%E2%80%9Cin-weelde-siet-toe%E2%80%9D/iAEDJelKemoXnA?hl=nl&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.31529023268071%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.9482909351397597%2C%22height%22%3A1.2375%7D%7D> (Erişim tarihi: 01.04.2021)

http-13 <https://joyofmuseums.com/museums/europe/austria-museums/vienna-museums/kunsthistorisches-museum/peasant-dance-by-pieter-bruegel-the-elder/> (Erişim tarihi: 01.04.2021)

http-14 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/391162> (Erişim tarihi: 01.05.2021)

http-15 <https://www.sanatabasla.com/2014/09/dogum-kutlamasi-celebrating-the-birth-steen/> (Erişim tarihi: 01.05.2021)

http-16 <https://www.tate.org.uk/art/artists/sir-nathaniel-bacon-2370> (Erişim tarihi: 01.05.2021)

http-17 https://www.instagram.com/p/CM5HhC-AMtz/?utm_medium=copy_link (Erişim tarihi:16.01.2022)

http-18 https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Annibale_Carracci,_Autoritratto_.jpg (Erişim tarihi:16.01.2022)

http-19 <https://orhankoc.com.tr/aglayan-cocuk-tablosu-namidiger-cikonun-acikli-hikayesi/> (Erişim tarihi:16.01.2022)

http-20 [https://tr.wikipedia.org/wiki/Emmaus%27ta_Yemek_\(Caravaggio_Londra\)#/media/Dosya:1602-3_Caravaggio,Supper_at_Emmaus_National_Gallery,_London.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Emmaus%27ta_Yemek_(Caravaggio_Londra)#/media/Dosya:1602-3_Caravaggio,Supper_at_Emmaus_National_Gallery,_London.jpg) (Erişim tarihi:18.01.2022)

http-21 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Entombment_-_93.PA.9_-_J._Paul_Getty_Museum.jpg (Erişim tarihi:18.01.2022)

http-22 <https://www.pivada.com/rembrandt-van-rijn-samsonun-kor-edilmesi-1636> (Erişim tarihi:19.01.2022)

http-23 <https://arthistoryproject.com/artists/anthony-van-dyck/samson-and-delilah/> (Erişim tarihi:19.01.2022)

http-24 <http://www.all-art.org/rococo/boucher1.html> (Erişim tarihi: 15.05.2022)

http-25 <https://fineartamerica.com/featured/francois-boucher-gustaf-lundberg.html> (Erişim tarihi: 19.05.2022)

http-26 <http://www.all-art.org/rococo/boucher1.html> (Erişim tarihi: 15.05.2022)

http-27

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Oberon,_Titania_and_Puck_with_Fairies_Dancing._William_Blake._c.1786.jpg (Erişim tarihi: 19.05.2022)

http-28 <https://www.smb.museum/en/whats-new/detail/new-publication-on-the-restoration-of-caspar-david-friedrichs-monk-by-the-sea-and-abbey-in-the-oakwood/> (Erişim tarihi: 19.05.2022)

http-29 <https://sanatormani.com/2021/01/16/realizm-sanat-akimi-ve-realist-sanatcilar-gercekcilik/> (Erişim tarihi: 12.06.2022)

http-30 <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Eakins> (Erişim tarihi: 12.06.2022)

http-31 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> (Erişim tarihi: 12.06.2022)

http-32 <http://www.leblebitozu.com/dadaizm-sanatcilar-ve-eserleri/> (Erişim tarihi: 12.06.2022)

http-33 <https://wannart.com/icerik/8228-mutfak-bicagiyla-kesilmis-almanyanin-son-weimar-bira-gobegi-kulturel-donemi-2> (Erişim tarihi: 22.06.2022)

http-34 (Yılmaz, 2006, 386)(Erişim tarihi: 22.06.2022)

http-35 <http://www.leblebitozu.com/pop-art-sanatcisi-andy-warholun-18-eseri/> (Erişim tarihi: 27.06.2022)

http-36 <http://www.leblebitozu.com/pop-art-sanatcisi-andy-warholun-18-eseri/> (Erişim tarihi: 13.07.2022)

http-37 <https://revolverwarholgallery.com/portfolio/marylyn-monroe-portfolio/> (Erişim tarihi: 13.07.2022)

http-38 <https://www.gzt.com/arkitekt/zamanla-ikonlasan-bir-akimin-hikayesi-pop-art-3591273> (Erişim tarihi: 14.07.2022) http-40 <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190464?locale=tr> (Erişim tarihi: 14.07.2022)

http-39 <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190442> (Erişim tarihi: 15.07.2022)

http-40 <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190442> (Erişim tarihi: 15.07.2022)

http -41 <https://bi-ozet.com/2020/05/20/arter-google-arts-cultureda/> (Erişim tarihi: 15.07.2022)

http-42 Rabia Karagözel arşiv. (Erişim tarihi: 15.07.2022)

http-43 <https://www.haberturk.com/diyarbakirdaki-yeni-heykeller-gundem-oldu-3111735> (Erişim tarihi: 15.07.2022)

http-44 <https://www.instagram.com/p/CMcrXnsD3Ic/?igshid=YmMyMTA2M2Y=> (Erişim tarihi: 15.05.2022)

http-45 <http://www.gunaydinaliaga.com/focanin-telefon-kulubeleri-begeni-topluyor-12649h.htm> (Erişim tarihi: 15.07.2022)

http-46 Rabia Karagözel arşiv. (Erişim tarihi: 15.07.2022)

http-47 Rabia Karagözel arşiv. (Erişim tarihi: 10.02.2022)

http-48 Rabia Karagözel arşiv. (Erişim tarihi: 10.02.2022)

http-49 Rabia Karagözel arşiv. (Erişim tarihi: 13.02.2022)

http-50-51 Rabia Karagözel arşiv. (Erişim tarihi: 13.02.2022)

http-52 Memik Filiker arşiv. (Erişim tarihi: 13.02.2022)

http-53 (Coşkun, 2015, s19) (Erişim tarihi:29.06.2022)

http-54 <https://www.designboom.com/art/ken-kelleher-digital-sculpture-08-30-18/> (Erişim tarihi:29.06.2022)

http-55 <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/48797> (Erişim tarihi:29.06.2022)

http-56 <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/48797> (Erişim tarihi:09.07.2022)

http-57 <https://turkishartmarket.wordpress.com/2013/05/01/sanatin-bugununden-gelecegin-umuduna-gonderme/> (Erişim tarihi:09.07.2022)

http-58 (Yılmaz,2006, s 118) (Erişim tarihi:09.07.2022)

http-59 (Barret, 2019, s 328)(Erişim tarihi:09.07.2022)

http-60 <http://danielfirman.com/project/color-safe/> (Erişim tarihi:09.07.2022)

http-61 <https://www.thejoshuatreehouse.com/2016/03/08/andrea-zittel-a-z-west-tour/> (Erişim tarihi:11.07.2022)

http- 62 <https://halilaltindere.com/project/ya-sev-ya-terk-et-love-it-or-leave-it/> (Erişim tarihi:11.07.2022)

http-63 Rabia Karagüzel arşiv. (Erişim tarihi:11.05.2022)

http-64 <https://www.istanbulberlin.com/en-de/zamanin-icinden-christo/> (Erişim tarihi:11.04.2022)

http-65 (?, 2022, s. 184-189) (Erişim tarihi:11.04.2022)

http-66 <https://www.instagram.com/p/CZ1MT8UNrIV/?igshid=NDRkN2NkYzU=> (Erişim tarihi:19.04.2022)

http-67 <https://arsizsanat.com/ai-weiwein-in-ay-cekirdekleri/> (Erişim tarihi:15.07.2022)

http-68 <https://arsizsanat.com/ai-weiwein-in-ay-cekirdekleri/> (Erişim tarihi:15.07.2022)

http-69 (Yücel, 2021, s 16) (Erişim tarihi:15.07.2022)

http-70 <https://www.pngwing.com/tr/free-png-xoibe> (Erişim tarihi:15.07.2022)

http-71 (30x74x5 cm) <https://www.instagram.com/p/Cd-lpQHNaue/?igshid=NDRkN2NkYzU=>(Erişim tarihi:15.07.2022)

http-72 <https://www.museumdermoderne.at/de/sammlung/detail/rose-of-sapatao/#> (Erişim tarihi:19.07.2022)

http-73 <https://www.museumdermoderne.at/en/exhibitions/detail/richard-kriesche-a-solo-exhibition-a-solo-presence/> (Erişim tarihi:22.07.2022)

http-74 <https://www.instagram.com/p/Cfv6bRTssyK/?igshid=NDRkN2NkYzU=> (Erişim tarihi:22.07.2022)

http-75 Rabia Karagüzel arşiv. (Erişim tarihi:23.05.2022)

http-76 Rabia Karagüzel arşiv. (Erişim tarihi:23.05.2022)

http-77 <https://www.imdb.com/title/tt0490414/> (Erişim tarihi:22.07.2022)

http-78 Rabia Karagüzel arşiv. (Erişim tarihi:23.05.2022)

http-79 <https://www.museumdermoderne.at/de/ausstellungen-veranstaltungen/aktuell/> (Erişim tarihi:23.07.2022)

http-80 <https://www.instagram.com/reel/CZSQpxnlu7Z/?igshid=NDRkN2NkYzU=>(Erişim tarihi:26.07.2022)

http-81 <https://instagram.com/dincerisgel?igshid=YmMyMTA2M2Y=>(Erişim tarihi:26.07.2022)

http-82 <https://instagram.com/dincerisgel?igshid=YmMyMTA2M2Y=>(Erişim tarihi:26.07.2022)

http-83 <https://artdogistanbul.com/hepimiz-balonuz/> (Erişim tarihi:30.07.2022)

http-84 <http://www.jeffkoons.com/artwork/celebration/balloon-dog-0>

<http://www.dreamideamachine.com/?p=9234> (Erişim tarihi:30.07.2022)

http- 85 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Puppy_de_Jeff_Koons_%282%29_--_2021_--_Bilbao,_Espa%C3%B1a.jpg (Erişim tarihi:30.07.2022)

http-86 <https://www.dadanizm.com/dorduncu-kaidede-cagdas-sanat> (Erişim tarihi:30.07.2022)