

POSTMODERN SANATTA ESTETİK BİR KATEGORİ OLARAK KİÇ

KITSCH, AS AN AESTHETIC CATEGORY IN POSTMODERN ART

Doç. Dr. Orçun ÇADIRCI

Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü,
orcun.cadirci@gmail.com

Mersin / Türkiye

ORCID: 0000-0003-1907-9938

ÖZET

Bu metin, post-modern sanat ortamında, süregiden kültürel üretimlerin estetik karşılığı olarak konumlandırılabilir olan kiç olgusunu çözümleyerek, kiçin bayağı olandan disiplinlerarası olana, hatta hiper-gerçekçiliğe değin genişleyen sanatsal skalasını tartışmaya açmak amacındadır. Zira kolay tüketilebilir olandan seçkin sanata kadar tüm biçemlere sirayet etmiş olan bir tür zeitgeist ile karşı karşıya olan günümüz sanatı, kültür yönetimi kisvesiyle neredeyse tüm gündelik gerçekliği domine eden bir algı yönetiminin etkisi altındadır. Modernizmin iflasına yol açan; neredeyse bütün dünyayı kendi hizmetine alan geç-kapitalist sistemin, hem çağdaş olanı, hem de köklü bir geleneği aynı anda bünyesinde barındırabilen girift kimliği kanıksamasıyla; Baumgarten tarafından 18. yüzyılın ortalarında tanımlanan estetik, modernleşen sosyokültürel yapıların değişimine uygun olarak dönüşmüş, bağlı olduğu zamanın ruhu uyarınca biçimlenmiştir. 1960'larda Greenberg'ün bayağı olarak sınıflandırdığı kiç, Baudrillard'ın 80'lerde kötü, daha kötü, kiç derecelendirmesiyle sanat alanından dışlanmaya çalışılmışsa da Nerdrum'un yeni eski ustalar tarifıyla kiçe ilişkin tartışma düşünsel kaygı alanına kaymış, asıl sorunsal olan nitelik böylece görünmez hale gelmiştir. Giderek melezleşen Çağdaş Sanat ortamında salınan kiç, kültürel ve sanatsal çoğu alana sirayet etmiş, günümüzde ise dilsel bir tercih olarak neredeyse estetik bir kategoriye dönüşmüştür.

Anahtar Sözcükler: Kiç, Estetik, Postmodern sanat, Zamanın ruhu, Melez.

Abstract

This essay aims to bring the artistic scale of kitsch³ that expands from the common to the interdisciplinary, even to hyper-realism, up for discussion by analyzing the kitsch phenomenon, which may be positioned as the aesthetic equivalent of the productions of the continuous culture in the postmodern environment. Yet today's art, which is confronted with a kind of zeitgeist that has spread to all styles from easily consumable to elitist art, is under the influence of a perception management that dominates almost all daily reality with the guise of cultural management. The aesthetics defined by Baumgarten in 18th century. After that it reshapes according to spirit of time, as late-capitalist order, which exhausted modernism and connected the world, took for granted intricate identity that contains both deep-rooted tradition and contemporary.

Kitsch, which classified as banal by Greenberg in 1960s, was tried to be excluded from field of art through Baudrillard's rating of bad, worse, kitsch in 1980s, but the style that Nerdrum glorified with definition of new old masters shifted the discussion from matter of taste to intellectual concern's field, thus question of quality has become invisible. Kitsch, which has been released in increasingly hybridizing Contemporary Art environment, has spread to many cultural and artistic fields, and today it has almost turned into an aesthetic category.

Keywords: Kitsch, Aesthetic, Postmodern Art, Zeitgeist, Hybrit

1. Giriş

Kültür-sanat literatüründe sıklıkla rastladığımız *kitsch* (kiç) hakkında kabul gören genel geçer bir bilgi veya fikir olduğu bilinmektedir. Bu genel kabul ana hatlarıyla çerçeveselenecek olursa, terim olarak kiç, sanatsal alanda bayağı, ucuz, kötü beğeni gibi alt tabakaya seslenen üretimleri kategorize eden bir türü işaret eder. Almanca kökenli olduğu bilinen bu terim ucuzlatmak anlamına gelen 'verkitschen' fiilinden türemiştir. Fransız düşünür Jean Baudrillard ise kötü sıfatını derecelendirirken 'bad, worse, the kitsch' (1998: 9) olarak kullandığı kiçi kötünün de kötüsü olarak tasnif eder. Kiçin bu türden bir sınıflandırmayla tanımlanması yeni bir durum olmadığı halde, günümüzde değişik haller arz eden bir gerçekliğe büründüğü de ortadadır. Zira kiç artık gündelik hayatın kalabalığının içinde ve her yerdedir. Konuyu burada genişletmeye başlamadan evvel kiçe dair yaygın teorilere göz atmak öne sürülen düşünceye dair bir uzlaş alanı oluşturmak bakımından faydalı olacaktır.

Kiçin biçim ve içeriğine odaklandığımızda ilk görülen duygu yoğunluğu arz eden ve tematik bağlamın ustalıklı bir biçimlendirmeye sentezlendiği formlar olur. Bu bağlamda Thomas Kulka kiç eserler için üç koşuldan bahseder. Aynı şeyin gerek resim gerekse heykeller için de geçerli olduğunu ifade eden Kulka'ya (2014: 57) göre birinci koşul, Kitsch'in "yüksek duygusal yoğunluğa sahip nesnelere ya da temaları tasvir etmesi"; ikinci koşulun "Kitsch tarafından tanımlanan nesnelere ya da temaların hemen ve çaba sarf etmeksizin ayırt edilebilmesi" olduğuna dikkat çeken Kulka üçüncü koşul için "Kitsch, tasvir ettiği nesnelere ya da temalarla ilgili çağrışımlarımızı temel ölçekte zenginleştirmez" (Kulka, 2014: 57) iddiasını öne sürer. Kulka buradaki birinci koşulun kiçi tarafından karlı biçimde kullanılabilir temalar yelpazesini daralttığına dikkat çekerken koşul iki ve koşul üçün sunumun sitiline dair özelliklerle ilgili olduğunu dile getirir. Kiç eser için bu üç koşulun tamamının gerekli olduğunu ifade eden Kulka sanatçının bu üç koşuldan birini ihlal etmesi durumunda üretimin kiç olmayacağına dikkat çeker. Ancak ve ancak bu üç koşul beraber ele alındıklarında, yani sanatçının bu koşulların tamamını aynı eserde yerine getirdiğinde üretiminin *Kitsch* olacağını vurgular. Yani üretimleri, duygusal yoğunluğa sahip (*burada bahsi geçen duygusal yoğunluğu duygu dünyasına yönelik ajite edici bir durum olarak ele alınması gerektiği gözden kaçmamalı*), bir çırpıda anlaşılan ve nihayetinde –estetik– deneyim anlamında izleyeni zenginleştirmeyen çıktılar olarak tanımlar.

Bu tanımlamaya karşı iki olası itirazı öngören Kulka, yeterli ve gerekli koşullar bağlamında yapılan bir tanımın dahi oldukça basit kalacağını, çünkü bu koşulların çok katı ve net olduklarının ileri sürülebileceğini dile getirir. Zira ona göre tanım, en az iki nedenden dolayı uygun olmayacaktır: Birincisi kiçin sınırlarının net değil dağınık olması; ikincisi ise net biçimde Kiç olarak tanımlanan işlerin arasında bile diğerlerinden daha Kiç olanın mevcudiyeti. Özetle kiçliğin derecelerinin bulunması ona dair net kriterler üretilmesinin tartışmalı hale gelmesi ona yeter derecede varlık alanı sağlamakta; 'ya hep ya hiç' modeline uygunsuzluğu itibariyle post-modernizmin yüzergezer ortamına uyumlanmasını kolaylaştırmaktadır. Başlangıçta kiçin resimle sınırlı tutulduğuna dikkat çeken Thomas Kulka bu durumun diğer sanat disiplinlerinde de söz konusu olduğunu dile getirir.

Örneğin heykel içinde geçerli olan bu durumun şaşırtıcı olmadığını zira devreye üçüncü boyutun girmesinin bahsi geçen üç koşulu etkilemediğini, kiç resimlerde olduğu gibi tipik kiç heykellerin de asla soyut olmadığını; konunun genellikle duygusal olduğunu ifade eder. Öte yandan heykel, dönemin en muhafazakar temsil geleneğine bağlı kalınarak yapılır ve kiç heykellerin neyi temsil ettiklerine dair asla soru işareti olmaz. Çünkü stereo-tipler kullanılır ve yoruma gerek kalmaz. Keza kiç heykellerin tetiklediği çağrışımlar, temsil ettikleri konuların uyandırdığı çağrışımla neredeyse aynıdır (2014: 60-61).

Kiçe dair yukarıdaki genel geçer verileri anımsadıktan sonra artık onun daha tartışmalı tezahürleri üzerinde durmaya çalışabiliriz. Öncelikle gerçekçi temsile dayalı üretimlerle karşı karşıya olduğumuz halde kiçte estetiğin yokluğundan bahsedilmesi ve/fakat antikitenin indirgenmiş güzelliği üzerine inşa olunan Rönesans formlarının gerçekçilik arayışı göz önüne alındığında ilk soru işaretiyle karşılaşırız. Anılan estetik sadece biçimle mi ilişkilidir, yoksa biçimin taşıdığı içerik buna dahil midir? İçeriğin dahli söz konusu olduğunda indirgenmiş güzellik arayışını nereye koymalıyız? Öte yandan kiçin estetikle ilişkisizliğine ilişkin iddiaları trans-estetik¹ kuramın dolaşımında olduğu post-modern evrende nasıl çözümleneceğiz?

Duygusal, doğrudan ve izleyiciyi zenginleştirmeyen kiç eserlerin tecimsel başarısını göz ardı etmeyen kapitalist sistem, mevcut sosyokültürel ortamı anılan başarıya göre yöneteceği; ticari olanın aşkın ve/veya elit/ist sanatın önüne geçmesine müsaade edeceği, hatta bazı Çevrelere göre daha riskli olan karma bir türe evrilmesine sebep olacağı düşüncesi eleştirilebilir olduğu kadar, mevcut gerçeklik göz önüne alındığında kabul edilebilir görünmektedir. Buradan devamla sosyokültürel ortamın Modernizmden post-modernizme dönüşümünü ve kiç olgusunun bu süreçteki hallerini tespit etmeye çalışalım.

2. Modernizmden Post-modernizme Kiç Varlığı

Modernizm - Kiç ilişkisi üzerinde durmadan evvel, bir durum olarak post-moderniteyi ve onun kültürel kanadı olan post-modernizmi genel hatlarıyla ele alarak akışı yönetmek, iç içe görünen çok akslı bu oluşumu kavramayı kolaylaştıracaktır. Zira post-modernizmi anlamak ve günümüz sanatıyla ilişkilendirmek, kiç olgusuna çözümsel bir yaklaşım geliştirmek adına gereklilik arz etmektedir. Çünkü kiçi sade bir tür olarak sınıflandırmak, onun niteliğe dair bir unsur olarak değişen tezahürlerinin sanatsal alandaki dağılımını tespit etmeye yetmeyecektir.

Genel kanı itibarıyla somut bir tanım yapılması pek de mümkün olmadığı iddia edilen post-modernizme dair nitel ve/veya tarihsel olarak net bir ayırımın getirilebilmesi oldukça zordur. Zira post-modern ortam, neredeyse Rönesans sanatını dahi mümkün kılan; her türden üretime varlık alanı sağlayan; geçmiş ve geleceği eşzamanlı olarak bünyesinde barındırabilen ve ortaya herhangi bir ret kabul ilişkisi koymayan, yani *hem o hem de o* gibi bir karaktere sahiptir. Keza Feuerabend'in (Zeka, 1994: 16) post-modernizmi 'anything goes'² sloganıyla tanımlaması da aynı sebeptendir. Bu süreç temelde Modernizmin utkusu olan aydınlanma düşüncesinin eleştirilmesiyle başlatılır. Modernistlerin bilimsel nesnellik, ahlakın evrenselliği, birey ve halkların özgürlüğü, usun egemen kılınması ve teknolojinin daha eşit bir toplum inşa etmesi vb. gibi söylemlerinin post-modernistlerce eleştirildiği bilinmektedir. Çünkü Fransız devrimiyle ortaya çıkan halklar özgürlüğü fikri ve sahip olunan özgürlüğü koruyan ulus devletler zamanla bu özgürlüğün kısıtlayıcıları, hatta yok edicilerine dönüşmüş; sanayi devrimi dolayısıyla gelişip büyüyen kapitalist zihniyetin tüm dünyayı kendi faydasına kullanan bir yapıya dönüştürmesi, modernleşme süreciyle hedeflenen beklentilerin tersi sonuçlar doğurmasına yol açmıştır.

¹ Trans-estetik: Estetiğin tüm bileşenlerini içerdiği halde estetik olmayana ya da estetikten daha estetik olanı tanımlar.

² Her şey olur.

Kendini gelenekten koparmaya adanmış Modernizm, Türkçeye *Modernizm sonrası* olarak da Çevrilebilen post-modernizme dönüşmüş; hem geleneği hem de çağdaşı eş zamanlı olarak kendinde barındırabilen, çok geniş bir zamansal alana yayılan, girift kimlikli bir süreç olarak tarih sahnesindeki yerini almıştır.

Değişik kültürlerin birbirleriyle (sanal da olsa) eşitlenmesiyle ortaya çıkan ve bunların birbirlerine eklenmesiyle oluşan eklektik yapı, Modernizmin bir arada tutmaya çalıştığı kültür ve ilerlemenin birbirinden ayrılmasına sebep olmuştur. Jameson (1994) bu yeni oluşumu tarih duygusunun köreldiği, toplumların kendi geçmişlerini bilme yeteneğini kaybettiği; derinliksiz ve güvenilir olmayan, süregelen hale gelen bir şimdi içerisinde devinen bir düzene dönüşmüş olarak tanımlar. Buna göre, sürekliliğin yerine kesinti unsurlarının geldiği, benzerlikten çok farklılığın esas alındığı kurgusal bir gerçeklik oluşturmuş olan post-modernizm, işletmeye başlattığı hızlı ve çaba gösterilmeksizin anlaşılma özelliğiyle kitleleri manipüle eder duruma gelmiştir. Çabuk ve çabasız anlaşılma özelliği dolayısıyla kiçle akraba görünen bu mekanizma, başlıca araç olarak medya üzerinden yerel ve/veya azınlıklara söz hakkı veren yapısal bir yanılsama yaratmıştır. Reklam ve elektronik medyanın gücünün hızlı yükselişine paralel bir standartlaşmayı da getirmiş; toplumu değil de bireyi merkeze alan ve fakat standartlaşmayı bireylerin toplumsal düzeyde eşitlenmesi için değil, sisteme uyumlanması için kullanmıştır. Bu türden bir toplum mühendisliği çalışmasında post-modernitenin baş vuracağı aktörler arasında Adorno'nun Kültür Endüstrisi olarak tanımladığı işleyişin olacağı zaten akla ilk gelecek unsurlardan birisidir. Sanatın tam da burada avamdan elite değin tüm sınıfsal katmanları senkronize hale getirebilecek benzeş türlerine ihtiyacı olacağı; post-modernizmin yüzergezer ortamında kiç olarak tasnif edilen üretimlerin tam bir bulaşıcılıkla yüksek sanata kadar erişebilme olanağı yakalayacağı gözden kaçırılmamalıdır. Metnin ilerleyen kısımlarında öne sürülen bu ilişkisellik eser örnekleriyle irdelenecektir.

Ortaya atılan böyle bir sorunsalın tartışılabilir olduğu halde kadar net bir sonuca ulaştırılabilir olmayacağı düşüncesinden hareketle; eklektik, çoğulcu, melez ve tüm bu kriterleri arz ettiği için (*neredeysse*) eşitlikçi gibi görünen ve/veya düşünülen günümüz sanatında, kiç olgusunun estetik bir kategoriye dönüşmüş olması durumunu tespiti girişmeden önce, aynı fenomenin, yani kiçin yirminci yüzyıl öncesinde de sosyokültürel yapıyı eşitlemek için nasıl kullanıldığına bakılmalı: Sanayi devrimleriyle büyüyen ve gelişen kentler üretimin, ticaretin, dolayısıyla ekonomik refahın merkezlerine dönüşmeye başlamasıyla oluşan hareketlilik, büyüyen şehir hayatında hem ekonomik hem de kültürel sınıfların türemeye başlamasına sebep olmuş; bu sınıfların aynı ortamda barışık yaşayabilmesi için sistemin çeşitli çözümler üretmesi zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, sosyokültürel yapının melezliğine karşın bütüncül olabilmesi için ihtiyaç duyulan modernleşme hareketine katkı sağlanması için ihtiyaç duyulan kültürel modellerden biri de resim (sanatı) olmuştur. Burada kiçin ilksel verilerinin özellikle resim üzerinden tespit edildiği unutulmamalıdır. Bu anlamda Greenberg de modernleşme kaygısıyla sahip çıkılan kiçin “batı Avrupa ve Amerika'nın halk yığınlarını kentlileştiren ve evrensel okur-yazarlık denilen olguyu gerçekleştiren endüstri devriminin bir ürünü” (Greenberg, 2004: 251) olduğu ifadesiyle bunun bir tür işlemsel süreç olduğuna dikkat çeker aslında. Bu bağlamda kiçi, tıpkı Rönesans'ta olduğu gibi, sanata yüklenen misyondan ötürü dolaşıma giren, Rönesans'ın arz ettiği gelişme potansiyeline sahip olmadığı halde geniş kitlelere hitap eden ve hızla yayılan bir tür olarak düşünmek yanlış olmayacaktır.

Rönesans'ı okuma-yazma bilmeyen Hristiyan Avrupası'na dini öğretmek maksadıyla kullanan o günün egemenleri gibi sanayileşme döneminin egemenleri de sanatı birleştirici bir unsur olarak değerlendirmişler; ancak farklı olarak, eğitimin, bilgi-görgü değişikliğinin yarattığı boşluğu telafi edecek sahte bir düzeyin ortaya çıkmasına sebep olmuşlardır. İşte bu tarife uyan bireşimi Greenberg, Sanayi Devrimiyle ortaya çıkan

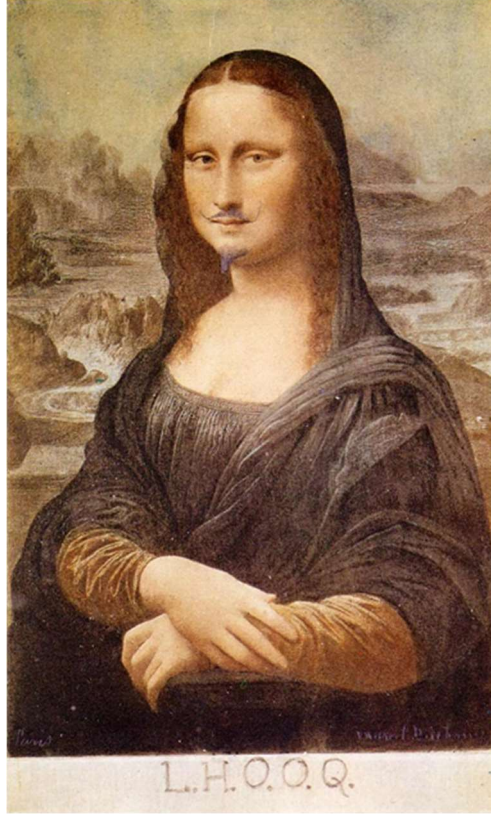
proletarya ve küçük burjuva olarak kentlere yerleşen köylüler [...] bir yanda geride, kırsal kesimde bıraktıkları halk kültürüne olan beğenilerini yitirmiş oldukları, bir yanda da can sıkıntılarını giderme arayışı içinde olduklarından [...] kendi yaşam biçimlerine, anlayışlarına uygun bir kültür sağlaması için toplum üzerinde baskı oluşturdular. Bu yeni pazarın gereksinimini karşılamak için yeni bir mal tasarlanıp geliştirildi: yapay, taklitçi kültür ya da ucuz, bayağı (kiç) kültür: gerçek, incelikli kültürel değerlere duyarsız, kayıtsız, ama yine de ancak bir tür kültürün sağlayabileceği bir dönüşümün açlığını çeken yıllara dönük bir etkinlik (2004: 251-252)

olarak tanımlar. Arz ettiği bu yapı yüzünden Modernizmin *öteki* olarak dışladığı kiçin gerçek sanattan ayrılan özelliği “*Betimlemenin ya da resmetmenin kendisi resim sanatının biricikliğini ortadan kaldırmaz; bunu yapan, betimlenen nesnelere çağrışımlarıdır*” (Greenberg, 2004: 359) biçiminde tanımlanır. Bu çerçevede öncü ile kiç arasındaki farklılıklardan söz eden Greenberg (2004: 257) avangart sanatın, sanatın süreçlerini, kitsch’in ise görüldüğü üzere sanatın sonuçlarını taklit ettiğini ifade eder. Greenberg bu anti-tezin doğruluğunun, tasarlanmış olmanın ötesine geçtiğini iddia eder. Avangart ve kiç gibi eşgüdümlü iki kültürel olguyu birbirinden ayıran özelliğin geniş bir aralığa denk geldiğini ve bu durumun onu tanımladığını ifade eder. Popülerleştirilmiş ‘modernizmin’ ve ‘modernist’ kiçin sahip olduğu kapanmayacak denli geniş olan bu aralığın sosyal bir aralığa denk düştüğünü ve bu iki çizginin, söz konusu toplumdaki kararlılığın artması ya da azalmasıyla bağlantılı olarak birbirine kavuştuğunu ya da birbirinden uzaklaştığını ifade eder. Bir yanda egemen, mutlu azınlığın yani kültürlülerin, diğer yanda ise sömürülen yoksul yığınların, yani cahillerin hep var olageldiğini ve bu çerçevede biçimsel kültürün daima birincilere ait olduğunu, sonuncularınsa ilkel halk kültürü ya da kiç ile yetinmek zorunda kalmış olduklarını söylemiştir. Ek olarak, Batı sanayileşmesinin bir ürünü olarak ortaya çıkıp olgunlaşan; uluslararası düzeyde dolaşıma girerek neredeyse tüm yerel kültürleri bozduğunu ifade ettiği kiçi, ulaştığı nihai noktada evrensel bir kültür olma yolunda yayılım gösteren ilk evrensel kültür olarak sınıflandırır. (Greenberg, 2004: 254).

Gelinen bu noktada kiç, hatta belki post-modernizm, tam anlamıyla olgunlaşmış bir kültürel geleneği ve/veya mirası el altında bulundurmalıdır. Çünkü bu kültürel mirasın gelişmişliği ve kazanımları, kurgulanacak yeni evren tasarımları için gerekli temeli teşkil edecektir. El altında tutulan bu zenginlik, sınıflar arasındaki olası çelişkileri yumuşatarak istikrarlı bir toplum inşa edebilecek kadar iyi işleyen; kültürel ikiliği neredeyse yok sayılacak kadar görünmez hale getirecek bir mekanizmayı mümkün kılacaktır.

Burada post-modernizme tekrar dönülecek olursa, anımsanacağı üzere eklektik, çoğulcu ve melez bir yapıdan müteşekkil bu durum, modern avangartın sonlandığı, ilerlemeci sürecin sekteye uğradığı ve yapısı itibariyle marjinal ivmelenmelere, keza orijinalliğe ihtiyaç duymayan bir işleyiş düşüncesinde uzlaşmaktadır. Kuspit’in ifade ettiğine göre (2006) bu dönemde,

orijinalliğe değer verilmez, zaten orijinal diye bir şeyin olduğuna inanılmaz. [...] Orijinalliğe inanmamak, yaratıcılığa da inanmamak demektir. Kısacası, orijinal olmayan kopyayı, orijinal olarak üretilmiş olanın üstüne çıkarmayı da içeren [...] bu inanç kaybı, sanatçının orijinal bir eser ortaya koyacak kadar yaratıcı olamama yönündeki bilinçdışı korkusunun bilinçli dışavurumudur. (Örn: Görsel 1)



Görsel 1: Marcel Duchamp, (1919) “L.H.O.O.Q” Philadelphia Museum of Art. Postprodüksiyon Üzerine Müdahale

Yukarıda da ifade edildiği üzere orijinal olamayacak post-modernizmi bir proje olarak ele alabiliriz. Zira “*post-modernizm başka şeylerin yanı sıra, sanat ile kültürün daha çok sayıda kişinin icrasına, daha farklı kesimlerin izlemesine açık hale getirilme girişimidir*” (Foster, 2004: 23). Post-modernin amaçladığı bu yapıda, orijinalliğin terki dolayısıyla sanatsal periyotta bir devamlılık (zamansal ardışıklık) olmaması anlaşılır görünmektedir. Çünkü zamansal olarak ele aldığımızda, farklı kültürel dokuları içermesinin yanı sıra birden fazla zaman dizgesi içermesi sebebiyle post-modernizmi yığın kültürü olarak sınıflandırabiliriz. Post-modernizmin yığın kültürü olması hususunda uzlaşıldığında ise Adorno’nun Kültür Endüstrisi düşüncesi bağlamına oturtulmuş ve kitle kültürü olması özelinde fikir birliğine ulaşılmış olur. Bu çerçevede düşünüldüğünde, üretilmiş çok katmanlı bir yapıya dönüşen kültür, yani kitle kültürü elbette kolay tüketilebilir olanı tercih edecektir. Bu durumda post-modernizmin Kiç olgusuyla iltisaklı hale geldiğini anımsamakta fayda var. Zira tüketim toplumuyla ilişkisi bağlamında kiç (ürün) gündelik hayatın akışı içerisinde her yerde görünür hale gelmiştir. Baudrillard’a göre nesnenin gündelik kullanımından gelen anlamları tüketim ideolojisine dönüştüren şey nesnenin gösterge değeri, yani kullanım değeridir (2003: 166). Bu, gene Baudrillard’a göre post-modernizmin kendine özgü tanımlayıcı niteliklerinden birisidir.

3. Seçkin Sanattan Kolay Tüketilebilir Sanata Kiç

Yukarıda bahsi geçen kitle kültürünü hedefleyen bir kurgunun yaşama uyarlanması Baudrillard’ın tüketim toplumu olarak tanımladığı toplum modelinin ortaya çıkmasına sebep olur. Bu tür bir modelde sistem, kültürel alanı kolayca yönetebileceği ve geniş yığınların kucaklanabileceği bir sanat türüne ihtiyaç duyacaktır. İhtiyaç duyulan bu sanatsal türün, modernizmin reçete ettiği elit/ist ve toplumla bağları kopuk olan pür sanat olması mümkün görünmemektedir. İşte bu sebeple çabucak anlaşılabilir, çaba veya kültürel hazırlık gerektirmeyen sanatsal bir form olarak kiç devreye alınır. Çünkü bu tür bir kurgu için ancak kiç yeterince işlevsel olacaktır.

Zira hızla gelişen kitle iletişim olanaklarıyla sadece kiç toplumsal tabana değin kolaylıkla yayılabilir. Zaten Calinescu'ya göre de "Kitle iletişim olanaklarının arttığı yüzyılda kitsch'in yükselmesi doğaldır. Üst düzey yaşamın masrafından kaçan insanlar, Çevre ve kültürün baskısı altında sanki ona sahipmiş gibi davrandılar. Kitsch bu manevi yaşama, ucuza malik olma çabası gibi algılanabilir" (2003: 256).

Bu bağlamda düşünöldüğünde, kiçin, sermayeye dayalı ekonomik düzenin gelir seviyesine göre katmanlara ayırdığı toplumsal yapının içinde var olan mesafeyi ortadan kaldırarak eşitlik yanılması yarattığı açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu yanılısamayla tesis edilen kültürel yapının şeyleri popüler hale getirerek toplumun bütün sınıflarına sunması, gerçekte sistemin arzu ettiği ekonomik hedeflerle ilgilidir. Zira Georg Simmel'e göre de "Kitsch ile ekonomik gelişme arasındaki bağ o denli yakındır ki ikinci ve üçüncü dünya ölkelerinde kitsch'in varlığı modernizasyonun vazgeçilmez simgesi olarak algılanabilir" (2005: 226).



Görsel 2: Odd Nerdrum, 1992, "İnce Dallı Delikanlı" Özel Koleksiyon.

Kiçi statik ve gelenekçi Avrupa Kültürü ile Modernizm arasında çatışma sonucunda ortaya çıkan bir unsur olarak tespit eden Nerdrum ise modernizmin kurucularının kiçi modern sanatın anti-tezini olarak sınıflandırdığını iletir. Burada anımsanmalıdır ki, kiç her ne kadar estetik olmayan olarak tanımlansa da bir sanat akımının antitezi olarak konumlandırıldığında gizil biçimde ona bu tür bir potansiyel de atfedilmiş olur. Devamla Nerdrum'a dönecek olursak ona göre "Kitsch, entelektüel ve yeni olmayan, kahverengi, duygusal, melodramatik ve acıklı olan her şey için birleşmiş bir kavram" (2001: 12) olmuştur. Görsel 2'de Nerdrum'un yukarıda bahsettiği kriterlerin kendi eserindeki varlığı bir tür yapaylığı ironik biçimde ortaya koyarken, niteliğin içeriğe içkin olmadığına da dikkat çekecek potansiyele sahiptir. Hasan Bülent Kahraman (2002: 239) da Kitsch'i bünyesinin duygusallık ve bilinen şeylerden oluştuğuna ve bunun kübizm ya da Duchampvari bir biçimle ifade edilemeyeceğine dikkat çekerken kiçin gerek uygulama yöntemi, gerekse içeriğini deşifre eder. Bu çerçevede düşündüğümüzde, realist ya da doğalcı yaklaşımla görselleştirilen, duygu etkisinin yoğunlaştırıldığı, uzlaşım sal, sınınmış kanonların tercih edildiği ve gündelik popüler kültürle yönetilen bu işleyiş, McFarlane'in Strindberg'den aktardığı üzere "Tez:onay, antitez:inkar, sentez:kavrayış. Her şeyi onaylayarak hayata başlar ve her şeyi inkar etme ilkesiyle yaşarsın. Şimdi ise her şeyi kavrayarak hayatı bitirmenin zamanı. Tek taraflı olma artık.

Ya o ya bu deme, hem o hem bu de!” ilkesiyle benzeşen bir kavrayışa yaslanır. Strindberg’in garip biçimde diyalektik yasaya dayandırdığı bu anlayışın popüler kültürün tüketime dayalı yanını besleyen ve aslında sermayeye dayalı ekonomik düzenin kalkındırılması maksadında olduğunu söyleyebiliriz. Piyasa ekonomisinin kar etme üzerine kurulu olduğu ve popüler kültürün de sanatın ticari yanıyla ilgili olduğu da apaçık ortadadır. Nerdrum’un ‘kiç hayata hizmet eder’ ifadesi de daha baştan bunu deşifre etmektedir. Popüler kültürün kar etme davranışı üzerine Herbert Gans da (2005) tespitinde yukarıda ifade edilenlere benzer biçimde;

popüler kültür kar zihniyetiyle tüketiciyi memnun etmek için üretilir. Popüler kültür yüksek kültür formlarından alıntı yapar, kendisinin karına onu yozlaştırır. [...] Bu formlar sahte mutluluklar yaratır. Kar etme düşüncesi yüksek getirisi dolayısıyla pek çok yaratıcıyı baştan çıkarır. Bu durum üretilen formu yozlaştırır. Ancak sadece yozlaşmakla kalmaz, egemen rejimin ikna yollarına ilgi gösteren edilgen bir izleyici kitlesi yaratarak bu rejimlerin devamına çanak tutar

açıklamalarını yapar.

Giriş kısmında bahsedilen Kulka’nın da kiç sanatın referanslarıyla yapıt ürettiği bilinmektedir. Kiç ve gerçek sanata dair çeşitli saptamaları arasında kendi güzelliğini yaratamayacak olan kiçin çekiciliğinin, eserin arz ettiği estetikten değil betimlenen obje ve/veya konunun duygusal cazibesinden ötürü olduğunu ifade eden Kulka’ya göre durum, özgün sanat yapıtlarında olandan açıkça farklıdır. Gerçek sanatçılar duygusal etkinin yoğunlaştırıldığı nesne veya konuları resimlemekten kaçınır; resmetseler de meselelerin duygusal taraflarından yararlanmaz, klişe etkilere ilgi duymazlar. Pek çok sanat yapıtı, örneğin Goya’nın “Maya” veya Milo’nun “Venüs” adlı eserleri gibi pek çok yapıt bu koşulları taşıyan eserler arasındadır. Yani belirgin bir duygusallık arz ettiği halde meselenin bu durum üzerine inşa edilmemiş olduğu açıkça görünen bu yapıtları kiçten ayıran özellik eserin salt bir temsil olmanın ötesinde bir dönüştürme eyleminin karşılığı olmasıdır. Bu dönüştürme içinde yaşadığımız evrenin yüceltildiği ve değişime uğradığı bir estetik deneyime karşılık gelir. Bu deneyim ise sanatçının içinde yaşadığı ve/veya yarattığı yoğunlaştırılmış, yalıtılmış evrenin izleyici tarafından deneyimlenmesiyle ortaya çıkar. Peter de Bolla için bu,

duygulanım tepkisinin bir yan ürünü, sanal etki dediğimiz şeydir, çünkü aynı zamanda biliyoruz ki, iç derinliklerini ya da estetik felsefi terimleriyle ‘içsel nitelikleri’ni algılamamız tamamıyla yapıtla olan karşılaşmamıza bağlıdır. Gerçekten de şurası açık ki yalnızca sanata özgü olan şeyin, yani sanat yapıtındaki ‘sanatın’ farkına, onunla yaşanan bir karşılaşma aracılığıyla varıyoruz (2006: 36).

Burada anılan estetik deneyim resmedilen konunun güzelliğinden ziyade, yapıtın kendi güzelliğini yaratmasıyla ilişkilidir. Betimlenen konu sanatçı tarafından dönüştürülerek izleyicinin daha önce hissetmediği bir duygunun harekete geçmesine sebep olur. Bu durum gözden kaçan/kaçırılan ve biricik olduğu söylenebilecek özelliklerin farkına varılması suretiyle yaşanan estetik deneyim olarak yorumlanabilir. Zira Bolla’nın “gerçekten de şurası açık ki yalnızca sanata özgü olan şeyin, yani sanat yapıtındaki ‘sanatın’ farkına, onunla yaşanan bir karşılaşma aracılığıyla varıyoruz” (2006: 36) ifadesi de bunun ispatı gibidir.

Öte yandan kiç resimden ayrılan yapıtın arz ettiği estetik değeri izleyicinin deneyimlemesi ve eserin yüklendiği anlamın izleyiciye ulaşması, izleyicinin bileşeni olduğu sosyal sınıfla birlikte eğitim durumunun da belirleyici olacağı ortadadır. Greenberg’ün MacDonald’ı referans aldığı “Kitlelerin, gerek eski gerekse yeni sanat biçimlerine karşı tutumu temelde onlara kendi devletlerince verilen eğitimin niteliğine bağlı kalmaktadır” (2004: 254) ifadesiyle doğruladığı gibi, sistemle kültürel düzeyin tesisi arasındaki kaçınılmaz bağ sıklıkla bireyin sanatla ilişkisi üzerinden tezahür eder. Bu durumu Greenberg *Avangart ve Kiç* makalesinde MacDonald’ın verdiği *cahil köylü* örneği üzerinden açıklar.

Köylünün, Rus akademik kiçinin asli savunucuları arasında olan Repin eserini Picasso'ya tercih edeceğini ifade eden Greenberg, Picasso'da karşılaşılan kübist çözümlemenin örnek verilen köylüye aşına olduğu folklorik sanatı anımsatacağını, ancak Repin'in tercih ettiği realist tekniğin onun için yeni olacağını ifade eder. Greenberg bu köylünün Repin ve Picasso yapıtları karşısındaki deneyimini:

Picasso eserinde, diyelim, bir kadını simgeleyen bir çizgi, renk ve uzam oynaşması görür. Soyut teknik ona köyünde bırakmış olduğu ikonları bir ölçüde anımsatacaktır; dolayısıyla da bildik bir şeyin çekiciliğini duyumsayacaktır. [...] Daha sonra Repin resmine geçen köylü gördüğü bir savaş sahnesinde bilmediği bir teknikle karşılaşır. Fakat bunun köylünün gözünde pek az önemi vardır; çünkü Repin'in resminde ikon sanatında görmeye alışmış olduğu değerlerin çok üstünde değerler bulur birden. Bildik olmayan şeyin kendisidir o değerlerin kaynağı: [...] Rus köylüsü nesnelere, onları resimlerin dışında gördüğü, tanıdığı biçimde tanır ve görür. Şu Repin öylesine gerçekçi bir biçimde resim yapıyor ki, betimlemeler, özdeşleştirmeler izleyicinin herhangi bir çaba göstermesini gerektirmiyor. Bir mucize bu. Picasso ve İkonlar çok yalın kalmaktadır. Üstelik, Repin gerçeği dramatikleştirmektedir de... (2004: 254)

biçiminde anlatır. Üst kültürün organize ettiği yapaylıktan arınması gereken köylü için üslubal farklılıklar sunsa da öz açısından kiç olan tatmin edici olacaktır. Özde o da diğerleri için sahte duygular ve yaşantılar kurgulasa da sağladığı konforlu alan dolayısıyla cazibeli olmaya devam edecektir. Bu anlamda "kitsch'in teşvik edilmesi totaliter rejimlerin kendilerini halka benimsetmek, şirin göstermek için başvurdukları ucuz yöntemlerden yalnızca bir başkasıdır" (Greenberg, 2004: 255). Böylelikle toplumun her tabakasından insanın yaşayacağı (sahte) eşitlenmişlik duygusuyla bu kurguya dahil olacak; böylece ait olma sorunsalı ortadan kalkacak; nihayetinde Rus köylü tıpkı diğerleri gibi canı resim izlemek istediğinde çaba göstermeden anlayabileceği eseri, yani kiçi tercih edecektir. Bu anlamda kiç eser, Nerdrum'un kendi kişisel üretimlerini de kapsayacak biçimde tarif ettiği üzere; herhangi bir alt metne sahip olmayan, içeriğinde ironi barındırmayan veya eğretileneci bir anlatıya baş vurmayan eserler olduğunu, yani sunduğu *görüntü dışında görülecek bir şeyin bulunmadığını* söyleyebiliriz. (Burada benzer bir gerçekliğin foto-gerçekçilik veya hiper-gerçekçilik için de geçerli olduğuna dair not düşmek yanlış olmayacaktır. İleriki kısımda üzerinde durulacağı için bu konuyu öteleyerek meseleye geri dönelim) Kiçte eser yüzeyde görünenle sınırlıdır. Zira kiç keyifle ve eğlenceyle ilgilidir. Nerdrum'a göre "sanatın ironisi ve tutkusuzluğunun tersine kitsch yaşama hizmet eder ve bu yüzden bireyi arar" (2007: 13).

4. Disiplinlerarasıdan Hiper-realizme Kiçin Varlığı

Geleneğin yerini yeninin aldığı; sanatı, sanat dışında herhangi bir şeyle icra etme davranışıyla karakterize olan günümüzde kiç, yalnızca resim düzeyinde rastlanan bir üretim formu olmaktan çıkar. Aşağıda, Görsel 3 örneğinde gördüğümüz Baloon Dog adlı Jeff Koons'a ait heykel, New York Metropolitan'da sergilenmiş ve bizatihi sanatçısı tarafından Kiç olarak kategorize edilmiştir. Kabul edilebileceği üzere bu tür bir form gerçek bir balon boyutunda iken bir tür oyuncak olurken, bir anıt boyutuna eriştiğinde heykelin alanını temellük eden (kiç) bir forma dönüşmektedir. Burada ortaya çıkan ve dikkatle not edilmesi gereken unsur olarak boyut, kiçin varlığının özellikle heykel alanındaki karşılığının tespit edilmesine olanak sağlamaktadır. Gene anımsanmalıdır ki önceki kısımda değinilen hiper-gerçekçilik de benzer bir iki uçluluk arz eder. Fakat bu iki uçluluğu artık sanat olanla olmayan olarak tarif etmemek gerekir. Zira, önce de ifade edildiği üzere neredeyse evrensel bir kültür olduğunu ispatlamış olan kiç bir kısım çağdaş sanat Çevresince kabul edilmese de sanatsal alanda görünürlüğü olan bir tür olarak karşımızdadır.



Görsel 3: Jeff Koons, 2008, “Balon Köpek (Sarı)” Metropolitan Museum.

Tarihsel gelişimine baktığımızda kullanılabilirlik (*disponibility*) esasına dayandığı da anlaşılan kiç, ilhamını ticari tasarımdan alan Pop Artın 1960’ların sanat sahnesinde meydana getirdiği ciddi değişiklik sayesinde özgürleşmiştir. Simon Wilson’ın (1974) “Pop Art, Yüksek Sanatın egemenliğinden kurtulmuş olan sanattır” ifadesinden de anlaşılacağı üzere ilk put kırıcı hareket olarak düşünebileceğimiz Pop Sanatın odaklandığı gündelik hayatın zevkleri ve bireysel istencin özgürlüğü gibi yaklaşımlar sanatta temayı başka bir alana, basit olana, dünyevi olana sürüklemiştir. Osterworld’un da dediği gibi, “İnsanlar kiç olanı sevmek için ellerine yetki verilmiş gibi hissediyorlardı, biblolar biriktirmek, çizgi roman okumak, sosisli sandviç yemek ve kola içmek gibi” (1990: 9). Bu sayede kendini daha geniş ölçekli bir kültürle yüz yüze bulan Pop Sanat “genellikle kitle kültüründe halihazırda mevcut olan imgeleri kullanır; tercihen reklamlardan, fotoğraflardan, çizgi romanlardan ve diğer kitle kültürü kaynaklarından ödünç alınan imgeler...” (Livingstone, M. ve Akt. Kulka, 2014: 150). Lichtenstein ve Warhol eserlerinde rastladığımız bu temalar kiçle Pop Art’ı birbirine yaklaştıran unsurlardır ve bu durum kabul gördüğünce kiçin de bir tür estetik kategoriye dönüştüğü düşüncesi meşruiyet kazanmaktadır. Böylelikle içinde yaşanılan sıradan, renkli, bildik, tüketime içkin görsel dünya, yani ticari reklamın ve eğlencenin dünyası, bir tür kültür, kendi içinde bir tür (kiç) sanata dönüşmüş oldu. Suzi Gablick’in (1969: 11) “basit, doğrudan ve derhal anlaşılabilir” olarak tanımladığı özgün pop imge nerdeyse kiçin kendisi haline geldi. Gene de ama Pop Sanatı kiç olarak sınıflandırmadığımız halde onun temaları olan “hatıralık eşyalar, kitle kültürünün imgeleri, tüketici eşyaları ve ambalaj endüstrisi sadece sanatın konusu ve araştırma sahası haline gelmekle kalmadı, hem de bu nesnelere müzelerde toplandı” (Osterwald, 1990: 8) açıklaması kiçle tam bir bağıntı halinde olduğunu göstermektedir.



Görsel 4: Gilbert & George, 1993, Şarkı Söyleyen Heykeller, Sies+Höke Galerie.



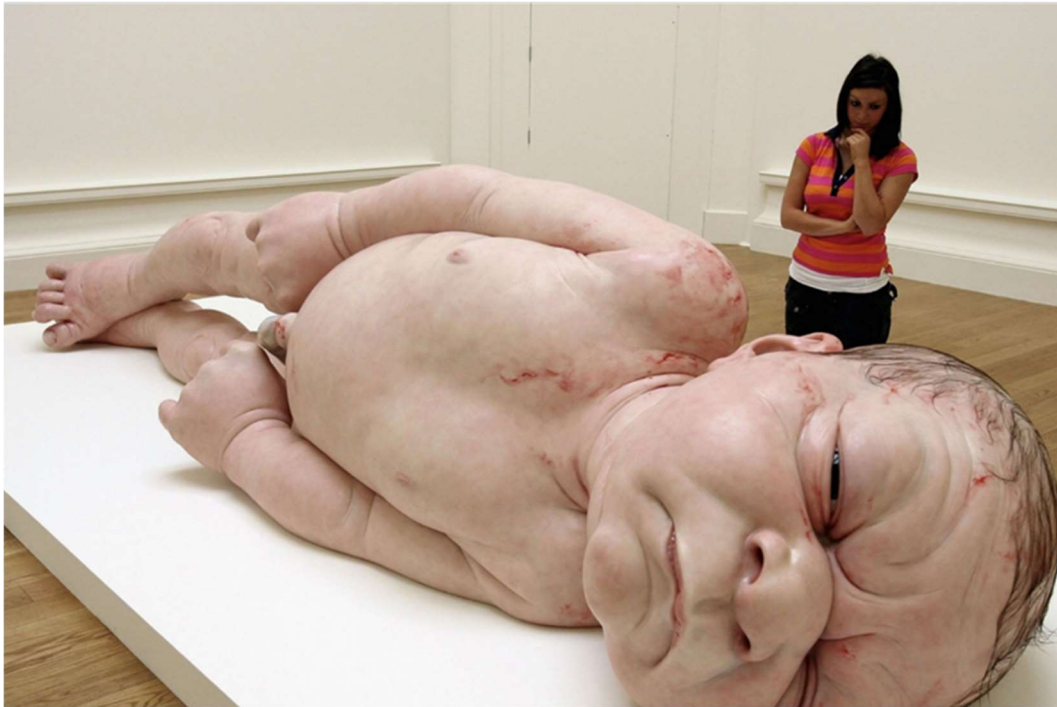
Görsel 5: Pierre et Gilles, 1990, Jean-Paul Gaultier'in Portresi Jean-Paul Gaultier Koleksiyonu, Paris,

Yukarıdaki Jeff Koons örneğinden hareketle, kiçin disiplinlerarası sanat alanındaki varlığına, Pierre et Gilles (Bkz. Görsel 5) ve Gilbert&George (Bkz. Görsel 4) gibi sanatçı çiftlerinin üretimlerinde de rastlamaktayız. Özellikle Gilber&George'un heykelden başlayarak performans sanatlarına kadar uzanan üretimleri gerek fotoğraf, gerekse grafik sanatlarla da desteklenen çıktılara dönüşmektedir. Herkes için sanat (Art for All) anlayışından hareketle anti-elitist bir perspektifi tercih eden sanatçıların ortaya koydukları hem görsel hem de aktivist çalışmaların tamamı hedef kitesinden amacına değin kiçe dair yukarıda bahsettiğimiz neredeyse tüm özellikleri taşımaktadırlar.

Benzer olarak Modern Sanat akımı olarak ortaya çıkan foto-gerçekçilikten post-modernizmle beraber ereklere değişen ve hiper-realizm olarak adlandırılan sanata dahi sirayet eden kiç, izleyici üzerinde etki ve belki bir tür duygu yoğunluğu yaratmaktan başka iz bırakmayan; Nerdrumvari ifadeyle görünenin dışında görülecek bir şeyin olmadığı eserler olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 6: Franz Gertsch, 1983-84, “Johanna” Franz Gertsch Museum, İsviçre.



Görsel 7: Ron Mueck, 2006, “Bir Kız” Kanada Ulusal Müze.

Kendi kendine ve/veya başka formlarla bir araya getirilerek sanat olarak önümüze konulan bu olgu, “Modernist dönemin sonunda kitsch’in koşullarına bakarak, onun ‘tek ve biricik gerçeğe’ karşı post-modern ayaklanmadan sonra bir fırsat ele geçirdiğini” (Nerdrum, 2007: 13), böylelikle Modernizmin reddettiği üvey kardeş olarak tarihselleştiğini söyleyebiliriz.

Zira bir ve aynı uygarlığın ürettiği tezat kültürel donelerin yarattığı eklektik karakterle tam da post-modern dönemin arz ettiği melez kimliğin içerisinde kiç, kendi estetiğinin inşası için önemli derecede bir özgürlük alanı kazanmıştır. Böylelikle her ne kadar genel bir kabul görmese de bu olgu Baudrillard'ın trans-estetiği veya Kuspit'in post-estetiği arasında salınan bir mecraya konumlanmıştır.

Sonuç

Başlangıçta kiçin ifade olarak basit, doğrudan, duygusal ve zahmetsiz anlaşılabilir vb. gibi onu hafif sıklet yapan unsurların altında elbette hedef kitlesinin kültürel düzeyi yatmakta idi. Zira önce de belirtildiği gibi, tür olarak kiç bir çeşit toplum mühendisliğinin bileşenydi ve işlevselliği için dolaysız olmak zorundaydı. Kiç sanatın açık seçikliğinin zamanla yüksek sanatı işgal eden bir özelliğe dönüştüğü; yani bu açık seçikliğin toplumsal hayatın dinamikleri uyarınca aşırı göstergelere angaje hale geldiği ortadadır. Zira Modernizmin bireyselden toplumsala tüm alanları, yani cinselliği, kadını, erkeği, çocuğu, bedeni, kültürü, tüketimi, sanatı vb. özgürleştirme politikası, Pop Art'la birlikte gündelik hayatın ve birey arzularının yüceltilmesi anlayışının radikalleşmesi kiçe sonsuz serbest salınım alanı sağlamıştır. Onun temellük etme yeteneğiyle birleşen bu serbesti kapitalist sistem ve post-modern ortamın katkısıyla iyiden iyiye sağlamlaşmış; elit sanatın eleştirilmesi ve sanatın tabana inmesi gibi bir duyarlılığın oluşmasıyla da kültür sanat dünyasının tüm üretim ve tüketim düzeylerine sirayet etmiştir.

Gene de ama tüm bu verileri toplayıp, organize edip tartışmaya açarken, gizil biçimde aşırı göstergeleri normalleştiren her türlü çıktıyı aynı alana iliştiirmiş olacağımız düşüncesini gözden kaçırmamak gerekmektedir. Örneğin Pop Sanat veya hiper-realizm gibi akımların kiçle iltisaklı olduğu fikri yeni bir tespit olmamakla beraber günümüz sanat ortamında kiçe oranla daha yüksek bir düzeyi işaret ettiklerine ilişkin genel bir kabul mevcuttur. Çünkü modern sanatla çağdaş sanatı akraba gören bir zihniyetin, kiçi hala bayağı sanat olarak tasnif ettiğini ve dışladığını gözden kaçırmamak gerekir. Aslında Pop Art daha felsefesi itibariyle kiçleşme riski arz eder. Yukarıda bahsi geçen modernist özgürleşme daha Hamilton'un "Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı ve Bu Kadar Çekici Kılan Nedir?" (Bkz. Görsel 8) adlı kolaj eserinde kanepeye uzanmış yarı çıplak şuh kadınla elinde lolipop şeker tutan kas yığını erkek göstergeleriyle ifşa ve ilan olur.



Görsel 8: Richard Hamilton, 1956, Bugünün Evlerini Bu Denli Cazip ve Bu Denli Çekici Kılan Nedir? Kolaj.

Diğer taraftan Baudrillardcı referanslarla yüksek sanatı erotizmle (açık-seçik olmaması dolayısıyla) kiçi pornografiyle (aşırı göstergeler bağlamında) ilişkilendirdiğimizde, hiper-gerçekçiliğin sınırları ve varlık alanı yukarıdaki Mueck (Bkz. Görsel 7) heykeliyle dahi görünür hale gelmektedir. Aşırı göstergelerin doğrudanlığı bağlamında ele alabileceğimiz Mueck yapıtları, tıpkı Koons'un Baloon Dog eserinin yaptığı gibi boyutlarıyla şaşırtan, gerçeği taklit etme özelliğiyle de hayran bırakan eserler olmanın ötesine geçememektedir. Yani izleyicisini estetik deneyim bağlamında zenginleştiren bir yanı ve zaten buna gerek de olmadığı gün gibi ortadadır. Bu durum fotoğrafı kusursuz biçimde taklit etme mantığı üzerine kurulu foto-gerçekçilikte de gerçekçi temsile dair yeni bir önerme sunan hiper-realizmede de çoklukla aynıdır.

Burada kiç olduğu genel kabul gören ve kendisi de üretimlerini kiç olarak sınıflandıran İlya Repin'in "Kendi Oğlunu Öldüren Korkunç İvan" adlı eserini örnek olarak alalım. İvan ve kanlar içinde kucagında yatan oğlunun tasvir edildiği bu resimde (bkz. Görsel 9) şiddet/vahşet vb. duyguların apaçık sergilenmesi dolayısıyla bu eser kiç'in sınırları içerisinde kabul edilir. Gündelik hayatta karşımıza çıkabilecek, ancak içinde olmak istemeyeceğimiz türden olan bu sahne izleyicide acıma benzeri bir duyguyu harekete geçirir. Acı çeken suratların ve akan kanın inşa ettiği duygusal ajitasyon ve ikna edici gerçekçilikten başka bir şey yoktur bu resimde. Burada gördüğümüz anlatıdaki aşırılık kiçe dair öteden beri ifade ettiğimiz doğrudanlıkla ilgilidir.



Görsel 9: İly Repin, 1885, “Korkunç İvan’ın Oğlunu Öldürmesi TÜYB.

Ron Mueck’in boyut sınırlarını zorlayan ve aşırı göstergeler içeren hiper-realist heykelleri, elbette ifade edilen içeriği sanatçının belirlediği; bu bağlama indirgenildiğinde tekniği aşan bir yönsemenin de mevcut olduğu halde aşırılığın bilhassa kullanılması dikkat çekicidir. Bu durum her iki eseri aynı aksa bağlayan bir eksenin olduğunu gösterir aslında. Burada ortaya çıkan tablo, sanat üretiminin hedefleri bağlamında kolay tüketilebilir olandan seçkinci sanata değin genişleyen bir durum olarak izleyicinin hazır bulunuşluğa ihtiyacının kalmadığıdır. Zira Korkunç İvan’ın kendi oğluna kıymış olması öyküsünden muaf bir zihnin Repin’in eserini kavraması imkansızken, Ron Mueck heykellerinde gördüğümüz boyut ve gerçeklik taklidi, aynı izleyici için, kendi algısıyla oynayarak onu şaşırtacak ve hayran bırakacak bir etkiyi yakalaması yeterli olmaktadır.

Özetleyecek olursak anlatıda ve/veya göstergede söz konusu olan doğrudanlığın yahut duygusal aşırılığın hiçte bir tür nitelik sorununa denk geldiği düşüncesinin yapıt tasnif edilirken yoz/bayağı (sanat) olarak ayrıştırılmasıyla, hiper-gerçekçilikte durumun değişmesi gerçekte sınıfsal bir kavrayışla ilişkilidir. Anılan sınıfsallığın Modern - Post-modern ayrışmasıyla ilgili olduğu ve fakat post-modernitenin gizil biçimde modernizmi de içerdiği ve ticarileştirdiği ve bu tartışmanın neredeyse bir tür mizansene dönüştüğü; mevcut sanatsal üretim formlarının tamamına sirayet etmiş olduğu açıkça görünen kiçin kendine has bir estetik kategoriye de temin ettiği ortadadır. Ciddi, idealist sanatçılar, anılan gerçekliğe teslim olmasalar da piyasa dinamikleriyle dilediği gibi oynayabilen kiçin yarattığı baskı dolayısıyla yapıtlarıyla oynamak ve zamanın ruhu uyarınca değiştirmek zorunda kalabilmektedirler. Son tahlilde estetikten anti-estetiğe değin görünürlük kazanmış olan kiç bir olgu olarak post-modernizmin tecimsel dinamiklerince yönetilmekte ve çağdaş sanatın varlık alanında salınmaktadır.

Kaynakça

- Baudrillard, J. Tüketim Toplumu, Çev. H. Deliçaylı – F. Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003.
- Baudrillard, J. Kötülüğün Şeffaflığı, Çev. I. Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.
- De Bolla, P. Sanat ve Estetik, Çev. K. Koş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.
- Calinescu, M. Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek, Çev. B. O. Doğan, Cogito sayı 36, İstanbul: YKY. 2003.
- Foster, H. Tasarım ve Suç, Çev. E. Gen, İstanbul: İletişim Yayınevi, 2004.
- Gans, H. J. Popüler Kültür ve Yüksek Kültür, Çev. E. Onaran İncirlioğlu, İstanbul: YKY. 2005.
- Greenberg, C. Avangard ve Kitsch, Çev. M. Yılmaz, Felsefenin Sanatı Sanatın Felsefesi, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004.
- Jameson, F. Postmodernizm, haz. Necmi Zeka, Çev. D. Erksan, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994.

- Kahraman, H. B. Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, İstanbul: Everest Yayınları, 2002.
- Kulka, T. Kitsch ve Sanat, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2014.
- Kuspit, D. Sanatın Sonu, Çev. Yasemin Tezgiden, 2. Baskı, İstanbul: Metis, 2006.
- McFarlane, J. Modernizm ve Zihin: Modernizmin Serüveni, Ed. Enis Batur, Çev. G. Özkan, İstanbul: YKY. 1997.
- Nerdrum, O. On Kitsch, Kagge Forlag, Norhaven, 2001.
- Nerdrum, O. Kitsch Hayata Hizmet Eder, Çev. A. F. Korur, Rh+ Sanart Plastik Sanatlar Dergisi 42 (Mayıs 2007): 10 İstanbul.
- Simmel, G. Modern Kültürde Çatışma, Çev. T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Wilson, S. Pop, Londra: Thames and Hudson, 1974.
- Zeka, N. Postmodernizm, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994.