



**XX. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE, KİTSCH'İN VE
POPÜLER KÜLTÜRÜN KALİBANESK BİR YANSIMASI
OLARAK SANATTA KASITLI KAMP BEĞENİSİ**

Ozan KOBAT

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2020

**XX. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE, KİTSCH'İN
VE POPÜLER KÜLTÜRÜN KALİBANESK BİR
YANSIMASI OLARAK SANATTA KASITLI
KAMP BEĞENİSİ**

Ozan KOBAT

T.C.

**Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir, 2020

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ MÜDÜRLÜĐÜNE

Ozan KOBAT tarafından hazırlanan XX. Yüzyıldan Günümüze, Kitsch'in ve Popüler Kültürün Kalibanesk Bir Yansıması Olarak Sanatta Kasıtlı Kamp Beğenisi başlıklı bu çalışma 13/01/2020 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anasanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Doç. Serenay ŞAHİN

(Danışman)

Üye

Prof. Düriye Kozlu İSMAİLOĞLU

Üye

Prof. Dr. Burcu PELVANOĐLU

ONAY

.../ .../ 2020

Enstitü Müdürü

13/01/2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu 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 Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Ozan KOBAT

ÖZET

XX. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE, KITSCH'İN VE POPÜLER KÜLTÜRÜN KALİBANESK BİR YANSIMASI OLARAK SANATTA KASITLI KAMP BEĞENİSİ

KOBAT, Ozan

Yüksek Lisans-2020

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Serenay Şahin

Bu araştırmamız; XIX. yüzyılda kavramsallaşan ama insanlık tarihi kadar eski olan Kitsch beğenisini, XX. yüzyılın son çeyreğinde, sanatsal bir duyarlılık olarak kavramsallaşan Kamp'tan, duyarlılık ve beğeni olguları üzerinden ayırmayı hedeflemiştir. Ne var ki tamamen aynı olmadıkları gibi tamamen de farklı değillerdir. Bu sebeple aralarındaki ortaklıklar ve farklılıklar ortaya konmuştur. Her ikisinin de izleri Postmodern süreçteki temellük sanatı üzerinden takip edilmiştir. Son kertede ise bir duyarlılığın XXI. Yüzyılda ana akım çerçevesinde, statüsünün düşürülerek bir beğeni olarak nasıl pazarlandığının kodlarına odaklanılmıştır.

Bu bağlamda, birinci bölümde; Greenberg, Broch Kulka gibi sözü geçen düşünürlerin geleneksel; taklit, kopya, değersiz, çöp gibi Kitsch tanımları, sanat tarihi aralığındaki farklı dinamikler göz önünde bulundurularak tartışılmış, Kitsch'in anlamlarına dair farklı cepheler açılmış ve alternatif tanımları yapılmıştır. İkinci bölümde Kamp duyarlılığına; ironi, tekrar, estetik, cinsiyetsizlik ve Amerika menşeli değişen dünya düzeninin sosyolojik olayları üzerinden yoğunlaşmıştır. Üçüncü bölümde; taklit, kopya, özgünlük, yenilik, orijinal, kök gibi kavramlar üzerinden Kitsch ve Kamp'ın izleri XXI. yüzyıla kadar sürülmüş; duyarlılıkların beğeniye dönüşmesinin nedenleri ve sonuçları eşanlı tartışılmış ve eşzamanlı olarak elde edilen kişisel bulgular aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kitsch, Kamp, Temellük, Duyarlılık, Beğeni

ABSTRACT

ADMIRATION OF DELIBERATE CAMP IN ART AS A CALÍBANESQUE REFLECTION OF KITSCH AND POPULAR CULTURE FROM 20TH CENTURY TO THE PRESENT DAY

KOBAT, Ozan

Master's Degree-2020

Department of Art and Design

Advisor: Assoc. Prof. Serenay Şahin

In this study, it was aimed to distinguish Kitsch admiration, which was as old as human history- yet conceptualized only in 19th century; from Camp, that was conceptualized as an artistic sensitivity in the last quarter of 19th century, upon sensitivity and admiration. Neither are they completely same, nor completely different. Hence, the similarities and diversities were established. Both of their footprints were pursued upon appropriation art during postmodern period. And finally, it was focused that how the status of sensitivity was dropped in and then marketed as admiration with in the framework of mainstream medium in the 21th century.

In this context, Intellectuals like Greenberg, Broch Kulka's -whom thoughts are appreciated- definitions of Kitsch such as conventional, imitational, worthless, trash were discussed while considering various aspects in the history of Art. Also the meaning of Kitsch was extended from different sides and alternative definitions were introduced in chapter 1. In the following chapter 2, the Sensitivity of Camp was concentrated with irony, repetition, aesthetic, ungenderness and sociological events in the changing world driven by USA. In chapter 3, Footprints of Kitsch and Camp - upon terms of imitation, copy, authenticity, innovation, roots were tracked towards 21th century, and the reasons and results of sensibility turned into admiration were discussed simultaneously and also personal findings were introduced at the same time.

Keywords: Kitsch, Camp, Appropriation, Sensibility, Admiration

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER LİSTESİ	ix
ÖNSÖZ	xxxvi
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

KAMP'IN K'Sİ; KİTSCH

1.1. SANATSAL DUYARLILIK VE SANATSAL BEĞENİ ÜZERİNE.....	10
1.2. KİTSCH'İN ANLAMLARINA VE DİLSEL KÖKENİNE DAİR	15
1.3. TUTUCU SANATLAR VE GERÇEĞİN TAHAKKÜMÜ ÜZERİNE..	22
1.4. GERÇEĞİN KARŞISINDAKİ GERÇEKÇİLİK	35
1.5. SALT DUYULARIN İKTİDAR AYGITI; TAKLİT	40
1.6. BİREYLERİN AYNILAŞMASI	44
1.7. ÖRGÜTLÜ KİTSCH	52

2. BÖLÜM

YÜKSEK SANATIN ÖTE YAKASI

2.1. SANATTA BİR ARA TÜR; KAMP	57
2.2. POP'A KAMPÇA BİR BAKIŞ	65
2.3. KAMP İRONİSİ VE FEMİNENLİĞİN İSTİSMARI	72
2.4. ANDROJEN İMGE	76
2.5. ARİSTOKRATİK ESTET	78
2.6. APLİKBEDEN PERFORMANSI VE TEATRALLİK ÜZERİNE	82

3. BÖLÜM

TASMASIZ SANAT

3.1. TEMELLÜK; ÇOKLUĞUN ÇOĞALTILMASI	91
--	----

3.2. KAMP BAĞLAMINDA YENİDEN YARATIM	107
3.3. KİTSCH BAĞLAMINDA YENİDEN ÜRETİM	131
SONUÇ	167
GÖRSEL EKLER	178
KAYNAKÇA	301



GÖRSELLER LİSTESİ

- Görsel 1. Pablo Picasso, *Noel kartı*, 1959.....178
<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/pablo-picasso-1881-1973-pere-noel-6169160-details.aspx>
- Görsel 2. Pablo Picasso, *Noel kartı*, 1960.....178
<http://www.cocosse-journal.org/2018/>
- Görsel 3. Pablo Picasso, *Gençliğin Dansı*(Noel kartı), 1961.....178
<https://www.art.com/products/p10279262-sa-i724878/pablo-picasso-the-dance-of-youth.htm>
- Görsel 4. Paul Klee, *Noel Ağacı ve Demir Yolu*, 1884.....179
https://www.vontobel-art.com/de/Klee_Paul/Weihnachtsbaum_mit_Christkind_und_Eisenbahn-aid57841
- Görsel 5. Paul Klee'nin Oğlu Felix için yarattığı kuklalardan bazıları, 1919-25....179
<https://tr.pinterest.com/pin/504895808201289216/?lp=true>
- Görsel 6. Felix Klee, Paul Klee'nin kuklaları ile oynarken, 70'ler.....179
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153085673190337&set=a.10153085667550337&type=3&theater>
- Görsel 7. Salvador Dali, *Les Dinners de Gala*, 1973.....180
<http://www.rotka.org/salvador-daliden-surrealist-yemek-tarifleri/>
- Görsel 8. Salvador Dali'nin çiziminden esinlenilerek üretilen takım, 1957.....180
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10156096105948635&set=a.10150090365283635&type=3&theater>
- Görsel 9. Salvador Dali, *Les Dinners de Gala*(detay), 1973.....180
<http://www.artfulliving.com.tr/neler-oluyor/dalinin-yemek-kitabi-40-yil-sonra-tekrar-basiliyor-i-8680>
- Görsel 10. *Azize Ursula ve on bir bin bakire*(detay), 17.yüzyıl.....181
<https://tr.pinterest.com/pin/305752262172727781/>

- Görsel 11. Arman, *Küçük Burjuva Çöplüğü*, 1959.....181
<https://www.dailyartmagazine.com/arman-works-you-need-to-know/>
- Görsel 12. Jeff Koons, *Bronz Bot*, 1985.....181
<http://www.jeffkoons.com/artwork/equilibrium/lifeboat>
- Görsel 13. Jimmie Durham, *Kapıcı*, Murano camı, altın, obsidiyen, 2009.....182
<http://yastigiminalti.blogspot.com/2013/12/bienalin-ckardklarndan.html>
- Görsel 14. Kiki Smith, *Masal*, 1992.....182
<http://contemporaryart2011.blogspot.com/2011/01/kyra-poon-talks-on-kiki-smith-tale-1992.html>
- Görsel 15. Dan Colen, *Kuş Dışkı Boyaması*, 2007.....182
<http://stefanhauswords.blogspot.com/2014/05/saving-dan-colens-birdshit-paintings.html>
- Görsel 16. Piero Manzoni, *Sanatçı Dışkı*, 1961.....183
<https://news.artnet.com/art-world/human-waste-art-duchamp-cattelan-484562>
- Görsel 17. Marc Quinn, *Dışkı Boyaması*, 1997.....183
<https://a1000mistakes.wordpress.com/2019/02/02/great-art-marc-quinns-shit-painting-and-shit-head-of-1997/>
- Görsel 18. Damien Hirst, *Tanrı Aşkına*, pırlanta ve diğer değerli taşlar, 2007.....184
<http://www.damienhirst.com/for-the-love-of-god>
- Görsel 19. İnsan kafatası, turkuaz, hematit ve tumba altın levha püskülleri, Aztek Uygarlığı , Meksika, M.S. 1300-1521.....184
<https://curiator.com/ande-zaale/contributed>
- Görsel 20. John Waters, *Pembe Filamingolar*, 1972.....185
<https://lithub.com/these-are-the-only-acceptable-looks-for-tonights-met-gala/>

- Görsel 21. Kazimir Malevich, Süprematist çaydanlık ve iki fincan, Sovyetler, 1923.....185
- <https://fineart.ha.com/itm/ceramics-and-porcelain-russian/a-kazimir-malevich-glazed-porcelain-suprematist-teapot-and-two-cups-designed-1920painted-to-underside-k-malevich-in/a/5239-65269.s>
- Görsel 22. Dimrty Nalbandan, *Kremlin'de Resepsiyon*, 1945-47.....186
- <https://gallerix.org/album/200-Russian/pic/qlrx-975198364>
- Görsel 23. Hitler ve Stalin, propaganda afişleri, yaklaşık olarak 1930.....187
- <https://www.theparisreview.org/blog/2013/04/12/animal-farm-timeline/>
- Görsel 24. Hitler ve Stalin, propaganda afişleri, yaklaşık olarak 1930.....187
- <https://archive-media-1.nyafuu.org/wg/image/1477/91/1477917567528.jpg>
- Görsel 25. Hubert Lanzinger, *Sancak Taşıyan*, 1934-36.....188
- <http://www.renegadetribune.com/national-socialist-artist-hubert-lanzinger/>
- Görsel 26. Lavinia Fontana, *Altı Çocuğuyla birlikte Bianca Degli Utili Maselli'nin Portresi*, XVII. yy.....188
- <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/important-old-master-paintings-n08825/lot.48.html>
- Görsel 27. Gu Zhujun, Çin propaganda afişi(üretim,müthiş kalite ve kanaatkarlık), 1959.....189
- <http://www.100rd.com/article/details/5c9dbc83554129646ca9a460?type=3>
- Görsel 28. Zafer Takı, 1989.....189
- <http://theinternational.ir/west-of-asia/item/42-iran-turkie-va-moammaye-aragh>
- Görsel 29. Zafer Takı(detay), 1989. İranlı askerlere ait olduğu belirtilen beş bin miğferden bazıları.....189
- <https://www.dailytelegraph.com.au/rendezview/we-went-to-war-on-a-lie-and-left-the-door-wide-open-for-isis/news-story/f0267ae7ce045118b1cb1db6b32c32ea>

- Görsel 30. William Adolphe Bouguereau, *Psyche ve Echo*, 1899.....190
<https://www.colours-art-publishers.com/products/custom-boug-177-1>
- Görsel 31. Alexandre Cabanel, *Echo*, 1874.....190
<https://arthistoryproject.com/artists/alexandre-cabanel/echo/>
- Görsel 32. Taner Ceylan, Altın Çağ serisi *Satyr I*, 2015.....191
https://twitter.com/taner_ceylan/status/825667171682545664
- Görsel 33. Taner Ceylan, Altın Çağ serisinden *Satyr II*, 2015.....191
https://twitter.com/taner_ceylan/status/825667171682545664
- Görsel 34. Stalin Propaganda afişi, 1930-40.....192
<https://trebaolofarabia.tumblr.com/post/40961295227/holdentumblr-stalins-kindness-enlightens-the>
- Görsel 35. Bill Clinton, 1999.....192
<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/clintonin-burnunu-sikan-erkan-bebek-buyudu-simdi-18-yasinda-40551098>
- Görsel 36. George Bush, 2006.....192
<http://www.pensitoreview.com/tag/worst-president-ever/page/2/>
- Görsel 37. Gençlerin Lideri kartpostalı, 1930'lar.....192
<https://bbs.thegoyimknow.to/t/never-forget/282962>
- Görsel 38. Robert Gniewek, *Rosie 'nin Yeri 10*, kanvas üzerine yağlı boya, 2011..193
<https://whichmuseum.nl/nederland/rotterdam/kunsthall-rotterdam/tentoonstellingen/hyperrealisme-50-jaar-schilderkunst>
- Görsel 39. Jason De Graaf, *Aether*, kanvas üzerine akrilik boya, 2013.....193
<https://twistedstifter.com/2014/03/hyperrealistic-still-life-paintings-jason-de-graaf/>
- Görsel 40. Chuck Close, *Lucas I*(sağ taraf detay), 1986-87.....193
<http://www.artspecialday.com/9art/2018/02/10/national-gallery-washington-chuck-close/>

- Görsel 41. Ron Mueck, *Alışveriş yapmış kadın*(profilden görünüş), bal mumu, 2013.....194
<https://www.studiointernational.com/index.php/ron-mueck-australian-sculptor-fondation-cartier-pinacoteca-sao-paulo-brazil>
- Görsel 42. Ron Mueck, *Gençlik*(detay), karışık teknik, 2009.....194
https://www.chilloutpoint.com/art_and_design/visiting-the-ron-mueck-exhibition.html
- Görsel 43. Marc Sijan, *Kutudaki Adam*, 2011.....194
<https://www.pinterest.co.kr/pin/528469337524883301/>
- Görsel 44. Pedro Campos, *Kutuda*, 2018.....195
<https://www.plusonegallery.com/artists/81-pedro-campos/works/2111/>
- Görsel 45. Pedro Campos, *Kola Üçlemesi III*, 2019.....195
<https://wsimag.com/plus-one-gallery/artworks/81283>
- Görsel 46. Yayoi Kusama ve Louis Vuitton, *Infinity Kusama*, New York, 2012...196
<https://arrestedmotion.com/2012/08/streets-yayoi-kusama-new-york-part-ii/>
- Görsel 47. Yayoi Kusama ve Louis Vuitton, *Infinity Kusama*(detay), New York, 2012.....196
<https://arrestedmotion.com/2012/08/streets-yayoi-kusama-new-york-part-ii/>
- Görsel 48. Madonna Inn Safari Odası.....196
<https://www.messynessychic.com/2013/02/12/the-kitschiest-hotel-in-the-world/?fbclid=IwAR0B9m05aQTgdGNETjV2QS2kPRg1wmzELrVZHsn1fvRjER6GlO7am1IS6UI>
- Görsel 49. Madonna Inn Oteli, Mağar adamı odası.....197
<https://www.messynessychic.com/2013/02/12/the-kitschiest-hotel-in-the-world/?fbclid=IwAR0B9m05aQTgdGNETjV2QS2kPRg1wmzELrVZHsn1fvRjER6GlO7am1IS6UI>

- Görsel 50. Madonna Inn Otel, yemek salonu.....197
<https://www.messynessychic.com/2013/02/12/the-kitschiest-hotel-in-the-world/?fbclid=IwAR0B9m05aQTgdGNETjV2QS2kPRg1wmzELrVZHsn1fvRjER6GIO7am1IS6UI>
- Görsel 51. Sarah Lucas, *Nud Cycladic 6*, çıplaklar serisi, 2010.....198
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/lucas-nud-cycladic-6-t13453>
- Görsel 52. Sarah Lucas, *Nud Cycladic 3*, çıplaklar serisi, 2010.....198
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/lucas-nud-cycladic-6-t13453>
- Görsel 53. Ai Weiwei, *Ai Weiwei at Cycladic*, 2016.....199
<https://www.widewalls.ch/ai-weiwei-refugee-crisis-exhibition-athens/>
- Görsel 54. Ai Weiwei, Aylan Kurdi temsili fotoğraf, 2016.....199
<https://www.washingtontimes.com/news/2016/feb/1/chinese-artist-imitates-photo-of-syrian-toddler-on/>
- Görsel 55. Ai Weiwei, Berlin Konzerthaus yerleştirmesi, 2016.....200
<http://www.iheartberlin.de/art-in-public-spaces-a-chronicle-of-art-installations-in-berlin/>
- Görsel 56. Damien Hirst'in yanlışlıkla çöpe atılan üretimi; *İsimsiz Yerleştirme*, 2001.....200
https://www.newenglishreview.org/Kenneth_Francis/Having_Our_Retin_as_Scoured_with_Brillo/
- Görsel 57. Sara Goldschmied ve Eleonora Chiari, *Bu Gece Nerede Dans Edeceğiz?*, 2015.....201
<https://www.dailynews.co.th/foreign/357307>
- Görsel 58. Odd Nerdrum, *Şafak*, 1990.....201
<https://www.dn.no/kunst/david-bowie/odd-nerdrum/sotheby-s/halv-pris-for-bowies-nerdrum/1-1-5753426>
- Görsel 59. Odd Nerdrum, *Şarkıcılar*, 1988.....202
<https://biblioklept.org/2018/07/17/the-singers-odd-nerdrum/>

- Görsel 60. Odd Nerdrum, *Dışkı Kayası*, 2001.....202
<https://lostinbergen.wordpress.com/2013/09/11/odd-nerdrum/odd/>
- Görsel 61. Gerda Wegener, *Kentaur Süren Genç Kadın*, erken XX. yüzyıl.....203
<https://www.blouinartsalesindex.com/auctions/Gerda-Wegener-6751983/s>
- Görsel 62. Annie French, 1940'lar.....204
<http://www.findartinfo.com/english/art-pictures/7/50/1/Pen/page/868.html>
- Görsel 63. Annie French, *Prenses Melilot*, 1941.....205
<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/annie-french>
- Görsel 64. Don Blanding, *Bilge Olmak İçin Fazla Aptal*, 1930'lar.....205
https://www.palmsartgallery.com/don_blanding
- Görsel 65. Don Blanding, *Duyuların Yedi Şarkısı*, 1930'lar.....206
https://www.palmsartgallery.com/don_blanding
- Görsel 66. Erte, Serpent kostümü(Mary Nolan), 1920'ler.....206
<https://tr.pinterest.com/pin/211035932516384063/>
- Görsel 67. Art Deco modası, fotoğraf: Edward Steichen, Paris, 1925.....207
<https://www.johnmcdonald.net.au/2014/edward-steichen-art-deco/>
- Görsel 68. *Çayırdaki Zambaklar*, Mekanik Bale Sırasındaki Ekstazi Ruhu sahnesi, 1930.....207
<https://twitter.com/RealSardonicus/status/1090589519332737026/photo/1>
- Görsel 69. Richard Billingham, *Burun Kanaması*, 1995.....208
<https://www.invaluable.com/auction-lot/richard-billingham-british-b-1970-untitled-nos-8-c-6e74687abb>
- Görsel 70. Larry Clark, *Kaza Sonucu Oluşan Ateşli Silah Yarası(Tulsa 35)*, 1971.....208
<https://americanart.si.edu/artwork/tulsa-35-accidental-gunshot-wound-32969>

- Görsel 71. Ralph Eugene Meatyard, *El ve Yüz Maskesiyle Oynayan Çocuk*, 1960'lardan sonra.....209
<https://www.vintag.es/2018/07/ralph-eugene-meatyard-photography.html>
- Görsel 72. Ralph Eugene Meatyard, 1960'lar.....209
<http://elizabethavedon.blogspot.com/2011/09/ralph-eugene-meatyard-classic-vintage.html>
- Görsel 73. Diane Arbus, *İsimsiz*, 1960'lar.....210
<https://trixrosen.com/product/the-illusionist/>
- Görsel 74. Diane Arbus, *Central Park'taki Çok İnce Adam*, 1961.....210
<https://www.mutualart.com/Artwork/A-very-thin-man-in-Central-Park--N-Y-C-/ECF9077E7A0FA4E2>
- Görsel 75. Bruce Gilden, *Anonim Portre*, 2018.....211
<http://www.gupmagazine.com/articles/in-your-face-an-interview-with-bruce-gilden-part-1>
- Görsel 76. Bruce Gilden, *Anonim Portre*, 2018.....211
<https://news.artnet.com/art-world/bruce-gildens-unflinching-portraits-of-british-underdogs-go-unseen-in-middle-england-1158227>
- Görsel 77. Anush Babajanyan, *Lora*, 2000'ler.....212
<https://birdinflight.com/inspiration/project/20160623-inlandish-anush-babajanyan.html>
- Görsel 78. Anush Babajanyan, *Sveta*, 2008.....212
<https://birdinflight.com/inspiration/project/20160623-inlandish-anush-babajanyan.html>
- Görsel 79. Life Dergisi, *Miss X-Ray*, 1956.....213
<http://www.myconfinedspace.com/2010/05/23/chiropractor-beauty-contest/chiropractor-beauty-contest-jpg/>

Görsel 80. Schlitz markasının reklam illüstrasyonu, 1964. Eli Rezkallah, *Paralel Evrende* serisinden bir temellük fotoğraf, 2018.....213

<https://www.abouther.com/node/8096/entertainment/art-books/eli-rezkallah-artist-representing-%E2%80%98-woman%E2%80%99s-world>

Görsel 81. Hardee's markası reklam illüstrasyonu, 1940'lar. Eli Rezkallah, *Paralel Evrende* serisinden bir temellük fotoğraf, 2018.....214

<https://www.abouther.com/node/8096/entertainment/art-books/eli-rezkallah-artist-representing-%E2%80%98-woman%E2%80%99s-world>

Görsel 82. Grace Jones, fotoğraf: Jean Paul Goude, 1981.....214

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/aug/01/jean-paul-goude-best-photograph-grace-jones-nightclubbing>

Görsel 83. David Bowie ve Tilda Swinton.....215

<https://tildastardust.tumblr.com/>

Görsel 84. Claude Cahun, *Benden Ne İstiyorsun? (otoportre)*, 1920-30'lar.....215

<https://arthistoryproject.com/artists/claude-cahun/what-do-you-want-from-me/>

Görsel 85. Claude Cahun, otoportre, 1920-30'lar.....216

https://www.moma.org/learn/moma_learning/claude-cahun-untitled-c-1921/

Görsel 86. David Bowie'nin alter-egosu Ziggy Stardust, kostüm: Kansai Yamamoto, 1973.....216

<https://www.highsnobiety.com/2017/01/12/david-bowie-japan-kansai-yamamoto/>

Görsel 87. Brain Warner'ın alter-egosu Omega, 1998.....217

Şahsi arşivden.

Görsel 88. Lindsay Kemp, *Çiçekler* oyunundan bir kare, fotoğraf: Richard Haughton.....217

<https://www.lindsaykemp.eu/activity/flowers/>

Görsel 89. Andy Warhol, Ölüm ve Felaket serisinden *İntihar(Düşen Gövde)*, 1962.....218

<https://www.artbook.com/9783735600462.html>

Görsel 90. Evelyn Mchale'in intiharı, orijinal fotoğraf: Robert Wiles, 1947.....219

<https://time.com/3456028/the-most-beautiful-suicide-a-violent-death-an-immortal-photo/>

Görsel 91. Molla Zeyrek Cami(Pantokrator Manastırı Kilisesi), Aya Poliektus'tan devşirilmiş hayat ağacı ve üstte asma üzüm bordürü bulunan mermer levha.....220

<https://www.youtube.com/watch?v=5tp5vf3qVyU>

Görsel 92. Federal Salon, New York.....220

<https://historicdc.com/2011/02/02/a-big-apple-inaugural/>

Görsel 93. Pablo Picasso *Kadın 1907* ve *Dan Maskesi*, Batı Afrika.....221

<https://erikaleiigh.files.wordpress.com/2012/10/picassopainting.jpg>

Görsel 94. Sherrie Levine, *Ayakkabılar*, Resimler Sergisi, 1977, J. Goldstein, *Çekmek*, Resimler, 1976 ve Goldstein, MGM, 1975.....221

https://issuu.com/artistsspace/docs/77_pictures_catalogue

Görsel 95. Andy Warhol, *Çorba Konserveleri*, 1962, D. Judd, *İsimsiz*, 1970, Philip Taafe, *Homo Fortissimus Excelsius*, 1986 ve Peter Halley, *Üç Kanallı Mavi Hücre*, 1986.....222

<https://www.abebooks.co.uk/first-edition/Endgame-Reference-Simulation-Recent-Painting-Sculpture/30187747744/bd#&gid=1&pid=1>

Görsel 96. Max Beckmann, *Ayrılık*, 1935.....223

<https://sites.google.com/site/beautyandterror/Home/triumph-over-the-will>

Görsel 97. Grace Jones, *I've Seen That Face Before(Libertango)* canlı performansı, 2010.....223

<https://www.youtube.com/watch?v=YMCKj6LDZ2U>

- Görsel 98. Gucci, Sonbaha/Kış, 2018.....224
<https://nypost.com/2018/02/21/models-carry-heads-down-the-runway/>
- Görsel 99. Gucci, Sonbahar/Kış, 2018.....224
<https://nypost.com/2018/02/21/models-carry-heads-down-the-runway/>
- Görsel 100. Ai Weiwei, *Han Hanedanlığı Vazosunu Kırmak*, 1995.....225
<https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/ai-weiwei>
- Görsel 101. Elsa von Freytag-Loringhoven, *Tanrı*, 1917.....225
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-elsa-von-freytag-loringhoven-dada-baroness-invented-readymade>
- Görsel 102. Marcel Duchamp, *Şişe Rafi*, 1914.....226
<https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=44875>
- Görsel 103. Elsa von Freytag-Loringhoven, *Dayanıklı Takı*, 1913.....226
<https://www.theartstory.org/artist/von-freytag-loringhoven-elsa/artworks/>
- Görsel 104. Sherrie Levine, *Duchamp'tan Sonra*, 1991. M. Duchamp, Kaynak, 1917.....227
<https://nypost.com/2014/07/03/9-works-of-art-that-will-give-you-sticker-shock/>
- Görsel 105. Constantin Brancusi, *Uzayda Kuşlar*, 1928.....227
<https://aestheticappreciations.wordpress.com/2013/05/06/art-of-the-day-16/>
- Görsel 106. Edward Weston, *Neil'in Altı Adet Çıplak Çalışması*, 1925.....228
<https://www.icp.org/browse/archive/objects/portfolio-poster-for-six-nudes-of-neil-1925-by-edward-weston-the-witkin>
- Görsel 107. Praksiteles'e atfedilen *Hermes* heykeli(kopya).....228
<https://www.wikiwand.com/tr/Praksiteles>
- Görsel 108. Preaksiteles'e atfedilen *Apollon* heykeli(kopya).....229
<https://www.wikiwand.com/tr/Praksiteles>

- Görsel 109. Sherrie Levine, *Weston'dan Sonra*, 1981.....229
<https://slideplayer.com/slide/4481231/>
- Görsel 110. Sherrie Levine, *Man Ray'den Sonra*, 1999.....230
<http://twi-ny.com/blog/2012/01/21/sherrie-levine-mayhem/>
- Görsel 111. Joel Peter Witkin, 1990. *Man Ray*, 1924.....230
<https://jordankaismith.wordpress.com/2013/09/25/joel-peter-witkin/>
- Görsel 112. Antonio Canova, *Venus olarak Pauline Bonaparte*, XIX. Yy.....231
<https://www.sartle.com/artwork/venus-victrix-antonio-canova>
- Görsel 113. Joel Peter Witkin, *Canova Venüsü*, 1982.....231
http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/canovas-venus-nyc-MCDHrNLFxD9L_s6MG59zgQ2
- Görsel 114. Joel Peter Witkin, *Hermes*, 1981.....232
<http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/hermes-a-2WtKAyJoBOrqk0vQP-jrMQ2>
- Görsel 115. Peter Paul Rubens, *Küçük Kürk(Helena Fourment)*, XVII. yy.....232
https://www.wga.hu/html_m/r/rubens/42portra/07furcoa.html
- Görsel 116. Joel Peter Witkin, *Helena Fourment*, 1984.....233
<http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/journies-of-the-mask-helena-fourment-kvIGQdtp1FW5l8fe3nj7KA2>
- Görsel 117. Weegee, *Marilyn Monroe*, 1960'lar.....233
<https://www.icp.org/browse/archive/objects/marilyn-monroe-distortion-37>
- Görsel 118. Weegee, *Marilyn Monroe*, 1960'lar.....234
<https://weegeewegeewegee.net/category/distortions/page/2/>
- Görsel 119. Weegee, *Kraliçe Elizabeth II*, 1960'lar.....234
https://imggram.org/media/omarczg/2070175191908862510_180842263

- Görsel 120, David Lynch'in *Silgi Kafa*(1977) filminden bir sahne; kaloriferde yaşayan kadın.....235
<https://regnemicor.tk/brain-puzzle/>
- Görsel 121 Weegee, *Mona Lisa Gülüşü*, 1950'ler.....235
<https://time.com/3785790/distorted-smile-weegees-mona-lisa/>
- Görsel 122. Weegee, *Mona Lisa*, 1950'ler.....235
<https://time.com/3785790/distorted-smile-weegees-mona-lisa/>
- Görsel 123. Weegee, *Mona Lisa*, 1950'ler.....236
<https://time.com/3785790/distorted-smile-weegees-mona-lisa/>
- Görsel 124. Joel Peter Witkin, *Mandan*, 1981.....236
<http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/mandan-san-francisco-a-fVkba5nbtu9cBGDOdk96tw2>
- Görsel 125. George Catlin, *Mandan O-kee-pa Seramonisi*(kopya), 1832.....237
<https://www.art.com/products/p11726864-sa-i1352389/george-catlin-mandan-ceremony.htm>
- Görsel 126. Joel Peter Witkin, *Adem ve Havva'nın Kovuluşu*, 1981.....237
<https://www.blouinartsalesindex.com/auctions/Joel-Peter-Witkin-5979090/s>
- Görsel 127. Andres Serrano, *Daldırma*(detay), 1987.....238
<http://andresserrano.org/series/immersions>
- Görsel 128. Mehmet Aksoy, *Vahdet-i Vücut*, 1993.....238
<http://sanatokuma.blogspot.com/p/mehmet-aksoy.html>
- Görsel 129. Francisco Goya, *Don Manuel Osorio De Zuniga*, 1800. Joel Peter Witkin, *Manuel Osorio*, 1982.....239
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436545>
<https://www.mutualart.com/Artwork/Manuel-Osorio--New-Mexico/453B1E2D93640A78>

- Görsel 130. Grant Wood, *Nan 'ın Portresi*, 1933.....239
<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/meet-grant-woods-sister-woman-made-famous-american-gothic-180951179/>
- Görsel 131. Joel Peter Witkin, *Nan 'ın Portresi*, 1984.....239
<http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/portrait-of-nan-new-mexico-1A3wXX1j0xKRTKmdbvzLug2>
- Görsel 132. Giuseppe Arcimboldo, *Hasat*, XVII.yy. Joel Peter Witkin, *Hasat*, 1984.....240
<https://parkstone.international/2015/01/23/arcimboldos-artistic-harvest/>
<http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/harvest-philadelphia-x6fCfkfncVeDapGACiLaXg2>
- Görsel 133. Leonardo Da Vinci, *Leda ve Kuğu*, XVI. yy. J.P. Witkin, *Leda*, 1986.....240
<https://www.leonardodavinci.net/leda-and-the-swan.jsp>
<http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/leda-fABUu4jaz0iKSiOmjyFMmQ2>
- Görsel 134. Diego Velazques, *Nedimeler*, XVII. yy.....241
<https://www.bbc.co.uk/programmes/p060c5m8>
- Görsel 135. Joel Peter Witkin, *Nedimeler*, 1987.....241
<https://www.artsy.net/artwork/joel-peter-witkin-las-meninas>
- Görsel 136. Pablo Picasso, *Nedimeler*, 1957.....242
<https://widowcranky.com/2018/04/04/las-meninas-pablo-picasso/>
- Görsel 137. Pablo Picasso, *Nedimeler*, 1968.....242
<http://www.blogmuseupicassobcn.org/2015/08/the-chronology-of-las-meninas-of-picasso/?lang=en>
- Görsel 138. Alexander Mcqueen, *Karın Deşen Jack Kurbanlarını Takip Ediyor*, 1992.....243
<https://tr.pinterest.com/pin/329748003949589284/>

- Görsel 139. Alexander Mcqueen, *Dante*, 1996.....243
<http://hausofhell.blogspot.com/2014/05/blasphemy.html>
- Görsel 140. Alexander Mcqueen, *Kukla*, 1997.....244
<https://glowbalfashion.fr/2016/03/21/longue-vie-queen-alex/>
- Görsel 141. Alexander Mcqueen, *Voss* 2001.....244
<https://medium.com/52-weeks-of-fashion/2-once-upon-a-runway-25f832650e24>
- Görsel 142. Alexander Mcqueen, *Voss* 2001, dekor.....245
<https://tuesdayswithhorry.files.wordpress.com/2019/02/mcqueen-voss-asylum-1.1.jpg>
- Görsel 143. Alexander Mcqueen, *Voss* 2001.....245
<https://www.vogue.fr/mode/inspirations/diaporama/alexander-mcqueen-retour-sur-ses-moments-memorables-de-defiles/48937>
- Görsel 144. Alexander Mcqueen, *Voss* 2001.....246
<http://sena-fuwa.workflow.arts.ac.uk/research>
- Görsel 145. Alexander Mcqueen, *Voss*, istiridye kostüm, 2001.....247
<https://lottiemilbank.wordpress.com/2016/11/27/contemporary-artists-influenced-by-animals-within-their-artwork/#jp-carousel-1063>
- Görsel 146. *Voss* 2001 final sahnesi ve Joel Peter Witkin'in *Sanatoryum* çalışması, 1983.....248
<https://www.dazeddigital.com/fashion/article/26031/1/if-you-like-mcqueen-s-ss01-voss-you-ll-like-joel-peter-witkin>
- Görsel 147. Kutsal Kase, Valencia Katedrali, İspanya.....249
<https://cortinadopassado.com.br/2019/04/19/reliquias-da-paixao-de-cristo/>
- Görsel 148. Kutsal Kase kaidesi ile birlikte, Valencia Katedrali, İspanya.....249
<https://cortinadopassado.com.br/2019/04/19/reliquias-da-paixao-de-cristo/>

- Görsel 149. Mir Haydar, *Miraçname Herat*(Miraç Yolunda), Afganistan XV. yy.....250
<http://archiv.monopol-magazin.de/kalender/termin/20101482/martin-gropius-bau/Taswir-Islamische-Bildwelten-und-Moderne.html>
- Görsel 150. Andy Warhol, *Son Akşam Yemeği*, 1986.....250
<https://www.moma.org/collection/works/79072>
- Görsel 151. Andy Warhol, *Kamuflajlı Son Akşam Yemeği*, 1986.....251
<https://www.nytimes.com/2018/11/08/arts/design/warhol-review-donna-de-salvo-whitney-museum-celebrity-portrait.html>
- Görsel 152. Andy Warhol, *Son Akşam Yemeği*, 1986.....251
<https://vertufineart.com/spiritual-side-andy-warhol/the-last-supper/>
- Görsel 153. Bilge Patates Cipsi ambalajı.....251
<https://theartistseye.wordpress.com/chapters/chapter-8-1950s-commerce-industry-civic-and-social-life/>
- Görsel 154. *Son Akşam Yemeği*(1986) için New York Post'tan kesilen kaynak materyal.....252
<https://gagosian.com/quarterly/2017/05/01/andy-warhol-sixty-last-suppers/>
- Görsel 155. Gottfried Helnwein, *Amerikan Duası*, 2000.....252
http://www.helnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_13-The-American-Paintings
- Görsel 156. Gottfried Helnwein, *İsimsiz*, 2005.....253
<https://www.americansuburbx.com/2014/06/interview-gottfried-helnwein-meet-gottfried-helnwein-2008.html>
- Görsel 157, Gottfried Helnwein, *Groteskin Altın Çağı*, fotoğraf, 2003.....253
<https://helnweincomic.homestead.com/marilynmanson.html>

Görsel 158. Gottfried Helnwein, *Hitler ve Fare*, kanvas üzerine yağlı ve akrilik boya, 2013.....254

<https://bearskin.org/tag/gottfried-helnwein/>

Görsel 159. Gottfried Helnwein, *Sodomun 120 Günü* oyununun yerleştirmesinin bir bölümü, 2015.....254

http://www.helnwein.com/works/installations_and_performances/image_4187-The-120-Days-of-Sodom-after-de-Sade-and-Pier-Pasolini-Gottfried-Helnwein-at-the-installation-on-the-stage

Görsel 160. Erik Kessels, *Album Beauty*, Amsterdam, 2012.....255

<https://www.itsnicethat.com/articles/album-beauty>

Görsel 161. Sümer adaklık figürleri, Irak, alçı mermer, m.ö. 2,750-2,500.....255

<https://www.facebook.com/kobatozan/grid?lst=538048634%3A538048634%3A1567067908>

Görsel 162. Fikret Otyam, Otyam'ın Fırçasından, XX. yüzyılın son çeyreği.....256

<http://www.fikretotyam.com/resimleri/detay/otyam-in-fircasindan/261>

Görsel 163. Margaret Keane, *Küçük Kız*, XX. yüzyılın son çeyreği.....256

<http://freeonlinedartsgame.info/definition-of-keane-1c75b064ff/>

Görsel 164. Time Dergisi kapak tasarımı(uzaylı illüstrasyonu), 23 Haziran 1997.....256

<https://time.com/3916193/roswell-history/>

Görsel 165. Wandjina petroglifi, m.ö. 3000.....257

<http://www.archeolog-home.com/pages/content/kimberley-australie-rock-art-may-be-among-the-oldest-in-the-world.html>

Görsel 166. Wandjina petroglifi, m.ö. 3000.....257

<https://ancientarchives.wordpress.com/ancient-rock-art/>

Görsel 167. Naoko Takeuchi, *Ay Savaşçısı* (manga/anime serisi), 1991-1997.....257

<https://comicbook.com/anime/2018/08/15/sailor-moon-indigenous-dub/>

- Görsel 168-169-170. Irving Penn, *Yeni Gine*, 1970.....258
<https://paganhollywood.blogspot.com/2018/09/irving-penn-new-guinea-1970.html?zx=badd914876c559d>
- Görsel 171. Gerçek dondurma ve sahte dondurma.....259
<https://www.facebook.com/FirstMediaBlossom/videos/2077997325837819>
- Görsel 172. Ahşap tukallı sahte pizza.....259
<https://www.facebook.com/FirstMediaBlossom/videos/2077997325837819>
- Görsel 173. Tarsem Singh, *Hücre* filminden bir sahne, 2000. Odd Nerdrum, *Şafak*, 1989.....260
<https://moonshotcentral.com/movie-scenes-inspired-famous-paintings/>
- Görsel 174. Damien Hirst, *Her Şeyin İçinde Olan Yalanların Kabulünden Kazanılan Bazı Rahatlıklar*, 1996. Tarsem Singh, *Hücre* filminden bir sahne, 2000.....260
<https://me.me/i/filmtrivia-1000-the-scene-in-tarsem-singhs-2000-film-the-8236849>
- Görsel 175. Madonna, *Bedtime Story* video klibinden sahneler, 1994. Tarsem, *Hücre*(2000) ve *Düşüş*(2007) filmlerinden sahneler.....261
https://www.comingsoon.net/movies/news/527947-comparing_tarsems_fall_and_cell_to_romaneks_bedtime_story
- Görsel 176. Cornelis Escher, *Görelilik*, 1953. Tarsem, *Düşüş* filminden bir sahne, 2007.....261
<http://magazine.youfirst.eu/eng/?p=22>
<https://cinophilefix.com/2010/11/24/breathtaking-cinematic-shots-vol-1/the-fall-0820/>
- Görsel 177. Onur Ünlü, *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminden bir sahne, 2013. Chagall, *Şehrin Altında*, 1918.....262
<https://octopodartdotcom.wordpress.com/2017/07/07/kasaba-uzerinde-ucanlar/>

Görsel 178. Alex van Warmerdam, *Borgman* filminden bir sahne, 2013. Johann Heinrich Füssli, *Kabus*, 1781.....262

<https://indieethos.wordpress.com/2014/06/18/borgman-invites-viewers-to-bring-morals-to-its-grippingly-enigmatic-narrative/>,<http://utkuvarlik.blogspot.com/2012/12/johann-heinrich-fussli-gothic-nightmares.html>

Görsel 179. Kazimir Malevich, *Anathema*, 1908. Ridley Scott, *Prometheus* kamera arkası görseli, 2012.....262

<https://tr.pinterest.com/pin/452822937516806663/>,
<https://www.pinterest.co.uk/pin/567523990518223725/>

Görsel 180. Delacroix, *Dante'nin Yelkenlisi*, 1822. Lars von Trier, *Jack'in İnşa Ettiği Ev* filminden bir sahne, 2018.....263

<https://www.otekisinema.com/lars-von-trier-ve-cokus-eserleri/>

Görsel 181. Tim Burton, *Edward Makas Eller* filminden Edward, 1990. H. Hoffmann, *der Struwwelpeter*(kitap kapağı illüstrasyonu), 1938.....263

<https://www.pinterest.ca/pin/248542473156965402/>
<https://www.ebay.com/itm/DER-STRUWWELPETER-Hoffmann-Heinrich-Illus-by-Hoffmann-Heinrich-/113282987576>

Görsel 182. Allen Jones, *Sandalye, Portmanto ve Masa*. Stanley Kubrick, *Otomatik Portakal* filminden bir sahne, 1968.....264

<https://londonhollywood.wordpress.com/tag/droog/>

<http://de.globewalls.art/filme/das-uhrwerk-orange/>

Görsel 183. Gottfried Helnwein, *Yaşamaya Değmeyen Hayat*, 1979.....264

http://www.helnwein.com/news/news_update/article_843-Lebensunwertes-Leben-Helnweins-open-letter-to-euthanasia-doctor-Heinrich-Gross

Görsel 184. Uğur Gallenkuş, Dijital-kolaj, 2018.....265

https://mymodernmet.com/digital-collage-artist-ugur-gallenkus/?fbclid=IwAR3p8mQraZFe3x_rM122s1Y16hZhuWqexNMwIJOVlnvpPJ_RtJVJzu6rLfg

Görsel 185. Uğur Gallenkuş, Dijital-kolaj, 2018.....265

https://mymodernmet.com/digital-collage-artist-ugur-gallenkus/?fbclid=IwAR3p8mQraZFe3x_rM122s1Y16hZhuWqexNMwIJOVlnv pPJ_RtJVJzu6rLfg

Görsel 186. Martha Rosler, *Kırmızı Şeritli Mutfak*(Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek serisi), detay, 1967-72.....266

<http://www.martharosler.net/photo/war1/index.html>

Görsel 187. Marthe Rosler, *Perdeleri Temizlemek*(Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek serisi), 1967-72.....266

<https://www.moma.org/collection/works/150123>

Görsel 188. Martha Rosler, *Mutfağın Semiyotiği* video performansından çeşitli kareler, 1975.....266

<https://sayitagainsayitagain.wordpress.com/2013/10/11/the-kitchen/>

Görsel 189. Feridüddin Attar, *Manıku't-tayr*, Yusuf Peygamberin Satılması, 1515.....267

<https://felsebiyatdergisi.com/images/hz-yusuf-50>

Görsel 190. Canan X, *Kaf Dağı'nın Ardında* yerleştirmesini hazırlarken(detay), 2017.....267

<http://cananxcanan.com/animalkingdom.html>

Görsel 191. Niki de Saint-Phalle ve İkea yumuşak oyuncaklar setinden(detay).....267

<https://global.rakuten.com/zh-cn/store/amaxshop/item/x171219005/>

<https://www.kazoart.com/blog/en/art-in-a-minute-niki-de-saint-phalle/>

Görsel 192. Mehmet Sinan Kuran, *Voodoo*, kağıt üzerine mürekkep, 2014.....268

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=2&modPainters_artistDetailID=3726

Görsel 193. Mehmet Sinan Kuran, *Bazen Sessiz Kalmalısın*(Sometimes You Need to Keep Quiet), XXI. Yüzyılın ilk çeyreği.....268

<https://tr.pinterest.com/pin/392094711283014250/>

Görsel 194. Murat Palta, Tasvir-i Beyaz Perde Serisi; *Darth Vader*(detay), 2016.
Fatih Sultan Mehmet Portresi, XV. Yüzyıl.....269

<https://www.talebemektebi.com/tarih/minyatur-ve-sinema/>

<http://www.arakatsanat.com/fatih-sultan-mehmetin-portreleri/>

Görsel 195. Murat Palta, Tasvir-i Beyaz Perde serisi; *Bill'i Öldür* ve *Eşkya*(1996)
sahnelerinin minyatürü, 2014.....269

<https://www.star.com.tr/kultur-sanat/sultan-sonuncu-darth-vader-haber-999760/>

Görsel 196. Murat Palta, Tasvir-i Beyaz Perde serisi, *Otomatik Portakal*, 2014....270

<https://www.artxist.com/Sergiler/Tasvir-i-Beyaz-Perde/142>

Görsel 197. İmran Qureshi, Metropolitan Museum of Art çatı yerleştirmesi(detay),
2013.....270

https://elviajero.elpais.com/elviajero/2013/06/13/album/1371113412_900095.html

Görsel 198. İmran Qureshi, Metropolitan Museum of Art çatı enstelasyonu(detay),
2013.....271

<https://nailedmagazine.com/art/featured-artist-imran-qureshi/>

Görsel 199. Aisha Khalid, *Öpücük*, 2007.....271

<https://www.themaggar.com/galeri/aisha-khalid/aisha-khalid-kiss/>

Görsel 200. Aisha Khalid, *Eş*, 2007.....271

<http://www.artnet.com/artists/aisha-khalid/better-half-HDRpzONTBvsXB7zJvuf7ng2>

Görsel 201. Netta Laufer, *25FT*(yaban domuzu), 2016.....272

<http://www.nettalaufer.com/25ft/1n61ijy5sviq5x69rsitfbdllui27>

Görsel 202. Netta Laufer, *25FT*(tilki), 2016.....272

<http://www.nettalaufer.com/25ft/jofcgyu75m6kzlg8uukbhpcqiwcuhr>

Görsel 203. Netta Laufer, *25FT*(tilki II), 2016.....272

<http://www.nettalaufer.com/25ft/s7x9febjdrrzmvqfr51uoff8zmv880>

- Görsel 204. (Sağda) Gustav Klimt, *Öpücük*(detay), 1908. Elle Dergisi kapağı, *Öpücük*, Brezilya 2017.....273
<https://www.demilked.com/recreating-famous-paintings-elle-brazil/>
- Görsel 205. Gustav Klimt, *Ölüm ve Yaşam*, 2007.....273
<https://www.leopoldmuseum.org/en/collection/highlights/146>
- Görsel 206. Inge Prader, *Ölüm ve Yaşam*, 2007.....274
https://mymodernmet.com/inge-prader-gustav-klimt-paintings/?fbclid=IwAR0Ktkellz8YAzaQlgoPNjrzQkz_YygtZDZGqF4_ck_yBdXeyuSOxzY0ts
- Görsel 207. Gustav Klimt, *Beethoven Frizi*(birinci bölüm), 1902.....274
<http://artchallenge.ru/gallery/de/22.html>
- Görsel 208. Gustav Klimt, *Beethoven Firizi*(ikinci bölüm), 1902.274
<http://artchallenge.ru/gallery/de/22.html>
- Görsel 209. Gustav Klimt, *Beethoven Frizi*(üçüncü bölüm), 1902.....275
<http://artchallenge.ru/gallery/de/22.html>
- Görsel 210. Gustav Klimt, *Beethoven Frizi*(dördüncü bölüm), 1902.....275
<http://artchallenge.ru/gallery/de/22.html>
- Görsel 211. Inge Prader, *Beethoven Frizi*(birinci bölüm), 2007.....275
https://mymodernmet.com/inge-prader-gustav-klimt-paintings/?fbclid=IwAR0Ktkellz8YAzaQlgoPNjrzQkz_YygtZDZGqF4_ck_yBdXeyuSOxzY0ts
- Görsel 212. Inge Prader, *Beethoven Frizi*(ikinci bölüm), 2007.....276
<https://www.dailyartmagazine.com/inge-prader-klimt/>
- Görsel 213. Inge Prader, *Beethoven Frizi*(üçüncü bölüm), 2007.....276
https://mymodernmet.com/inge-prader-gustav-klimt-paintings/?fbclid=IwAR0Ktkellz8YAzaQlgoPNjrzQkz_YygtZDZGqF4_ck_yBdXeyuSOxzY0ts

- Görsel 214. Inge Prader, *Beethoven Frizi*(dördüncü bölüm), 2007.....276
https://mymodernmet.com/inge-prader-gustav-klimt-paintings/?fbclid=IwAR0Ktkellz8YAzaQlgoPNjrzQkz_YygtZDZGqF4_ck_yBdXeyuSOxzY0ts
- Görsel 215. David LaChapelle, *Warhol Portre*(*Son Oturuş*), 1986.....277
<https://www.artsy.net/article/editorial-david-lachapelle-on-taking-the-last-portrait>
- Görsel 216. David LaChapelle, *Mutfakta*, 1998.....278
<http://www.lachapellestudio.com/portraits/marylyn-manson/>
- Görsel 217, David LaChapelle, *Rigor Mortis*(*Ölüm Katılığı*), 1998.....278
<http://www.lachapellestudio.com/portraits/marylyn-manson/>
- Görsel 218. David LaChapelle, *Marilyn Manson*(*İsa*), 1998.....279
<http://www.lachapellestudio.com/portraits/marylyn-manson/>
- Görsel 219. David LaChapelle, *Son Akşam Yemeği*, 2008.....279
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-religious-iconography-david-lachapelle>
- Görsel 220. David Lachapelle, *Doğuş*, 2012.....280
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-religious-iconography-david-lachapelle>
- Görsel 221. David Lachapelle, *Afrika'ya Tecavüz*, 2009. Botticelli, *Venus ve Mars*, XV.yüzyıl.....280
<https://elcruasandeaudrey.blogspot.com/2016/03/botticelli-reimagined-v-a.html>
- Görsel 222. David Lachapelle, Willendorf Venus'ü, 2016.....281
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-religious-iconography-david-lachapelle>
- Görsel 223. Willendorf Venüs'ü, tahmini olarak Paleolitik Çağ.....281
<http://timelesslife.ca/page/2>

- Görsel 224. Alexander Mcqueen, 2009 sonbaha/kış, 2009.....282
<https://cellcode.us/quotes/collection-2009-mcqueen-alexander.html>
- Görsel 225. David LaChapelle, *Amanda Lepore*(*Marilyn olarak*), 2007.....282
<http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/david-lachapelle/4>
- Görsel 226. Andy Warhol, *Elizabeth Taylor*, 1965.....283
<https://www.artsy.net/collection/andy-warhol-elizabeth-taylor>
- Görsel 227. David LaChapelle, *Amanda Lepore*(*Andy Warhol'un Liz'i olarak*), 2003.....283
<http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/david-lachapelle/amanda-as-liz-purple-a-vJ9RX9o-uXK0WQcD9Yq40A2>
- Görsel 228. Pete Burns ve Jackie Stallone, TV ünlüleri.....283
<https://www.nairaland.com/2191781/13-plastic-surgeries-gone-wrong>
- Görsel 229. Dışkı Meselesi, 2014.....284
<https://www.instagram.com/matieresfecales/>
- Görsel 230. Dışkı Meselesi, 2014.....285
<https://www.instagram.com/matieresfecales/>
- Görsel 231. Dışkı Meselesi, *Mutfakta*, 2010.....286
<https://www.instagram.com/matieresfecales/>
- Görsel 232. Jeff Koons, *Yunus*(2002) ve *Tencere Rafı*(2000).....286
Hans Werner Holzwarth, Taschen 100 Contemporary Artists(A-K), s. 325-326.
- Görsel 233. Subodh Gupta, *Kontrol Hattı*, 2008-2009.....287
<https://www.thehindu.com/arts/crafts/Man-of-steel/article16894560.ece>
- Görsel 234. Sandro Miller, *Göçmen Anne*, 2014. Dorothea Lange, *Göçmen Anne*, 1936.....287
<https://mymodernmet.com/sandro-miller-malkovich-malkovich-malkovich/>

Görsel 235. Sandro Miller, *Tek Yumurta İkizleri*, 2014. Diane Arbus, *Tek Yumurta İkizleri*, 1967.....288

<https://mymodernmet.com/sandro-miller-malkovich-malkovich-malkovich/>

Görsel 236. Sandro Miller, *Drag Queen*, 2014. Arbus, *Drag Queen*, 1960'lar.....288

<http://www.sandrofilm.com/slideshow-story/malkovich-malkovich-malkovich-homage-to-photographic-masters#img>

<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/a-fresh-look-at-diane-arbus-99861134/>

Görsel 237. Sandro Miller, *Mick Jagger(Kürklü Şapka)*, 2014. David Bailey, *Mick Jagger(Kürklü Şapka)*, 1964.....289

<https://mymodernmet.com/sandro-miller-malkovich-malkovich-malkovich/>

Görsel 238. Sandro Miller, 2014.....289

<http://www.sandrofilm.com/slideshow-story/malkovich-malkovich-malkovich-homage-to-photographic-masters#img53>

Görsel 239. Jeff Koons, *Fait d'Hiver*, 1980'ler. Naf Naf(Giyim Markası) reklam afişi, 1980'ler.....290

<https://artofericwayne.com/2015/01/04/koons-appropriation-and-plagiarism-again/comment-page-1/>

Görsel 240. Limp Bizkit'ten Fred Durst'ün, Amerikan güreşçisi Steve Corino ile sahnede yaptığı şiddet içerikli bir mizansenin açılış sahnesi, 1999.....290

<https://www.youtube.com/watch?v=lGnzxqpf1IE>

Görsel 241. Limp Bizkit'ten Fred Durst Beyzbol formasıyla sahnede, 2000'ler....290

<https://loudwire.com/limp-bizkit-wes-borland-donald-trump-supporters-out-of-my-life/>

Görsel 242. (Üstte) Sandro Miller, 2014. (Altta) Man Ray, *Cam Gözyaşları*, 1932.....291

<http://www.sandrofilm.com/slideshow-story/malkovich-malkovich-malkovich-homage-to-photographic-masters#img36>

<https://www.art.com/products/p46762115933-sa-i10533206/man-ray-glass-tears-1932.htm>

Görsel 243. Sandro Miller, 2014. Bert Stern, *Pembe Güller içinde Marilyn*, 1962.....292

<https://mymodernmet.com/sandro-miller-malkovich-malkovich-malkovich/>

Görsel 244. Sandro Miller, 2014. Victor Skrebneski, *Bette Davis*, 1971.....292

<https://mymodernmet.com/sandro-miller-malkovich-malkovich-malkovich/>

Görsel 245. (Üstte) *Biba için Twiggy*, 1973. (Ortada) D. Chiparus, bronz heykel, 1920'ler (Altta) Billy Porter, Met Gala 2019, Pembe halı, 2019.....293

<https://suzanellovinc.com/blog/animal-print-inspiration/>

<https://www.sacintarzin.com/trendler/met-gala-2019-kirmizi-hali>

<http://www.thefineartonline.com/demetre-chiparus/demetre-chiparus-bronze-sculpture-fan-dancer-beautiful>

Görsel 246. Ezra Miller, Met Gala 2019, Pembe halı, 2019.....294

<http://fashionbehindthescene.com/beauty/ezra-millers-incredible-met-gala-makeup-look-is-giving-us-a-headache/>

Görsel 247. NYC Club Kids üyesi, Geraldo Show, Nisan 1990.....294

https://www.youtube.com/watch?v=jhTpRKA_qvY&t=913s

Görsel 248. Associate Newspaper, Tüm Gözler Üzerinde(Grace Jones), 1980'ler.....294

<https://www.wmagazine.com/story/grace-jones-documentary-interview>

- Görsel 249. Serena Williams, Met Gala 2019.....295
<https://people.com/style/met-gala-2019-serena-williams-walks-carpet-husband-alexis-ohanian/>
- Görsel 250. John Lennon ve Yoko Ono, 1968.....295
<https://www.pinterest.co.uk/pin515662226059896147>
- Görsel 251. Greta Thunberg, İklim İçin Okul Boykotu afişi, 2019.....296
<https://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=159&artikel=7177305>
- Görsel 252. Greta Thunberg'in söylemlerinden türetilmiş bir slogan, 2019.....296
<https://i.redd.it/h6trrp8d8so31.jpg>
- Görsel 253. Greta ile Direniyorum rozeti, 2019.....296
<https://www.koolbadges.co.uk/i-stand-with-greta-green-badge-p-7841.html>
- Görsel 254. Greta ile direniyorsun baskılı t-short, 2019.....297
<https://www.redmolotov.com/stand-with-greta-tshirt>
- Görsel 255. İstanbul Modern Sanatlar Müzesi inşaat alanı(Galataport Projesi'nin detayı), 2019.....297
- Görsel 256. Galataport Projesi'nin 1,2 km'lik sahil şeridi inşaat alanı, 2019.....298
- Görsel 257. Kadıköy Mural Festivali Greta Thunberg duvar boyaması, 2019.....298
<https://twitter.com/kadikoybelediye/status/1175381525078188033?s=19>
- Görsel 258. (Üstte) Leigh Bowery, Harrods'ta yapılan röportajdan bir kare, 1980'ler. (Altta) Andy Warhol, *Çiçekler*, 1964.....299
https://www.youtube.com/watch?v=yWs8D_HLnxE&t=49s
<https://www.moma.org/collection/works/71491>
- Görsel 259. (Üstte) Leigh Bowery, 1980'ler. (Altta) Alexander Mcqueen, *Bereket Boynuzu* Sergisi, 2009-2010.....300
<https://www.flickr.com/photos/confetta/3379694929>
<https://callingmineminemine.tumblr.com/post/44426099028>

ÖNSÖZ

Sınırları eriyen çağımıza farklı cephelerden bakarak anlamını çoğaltmak için dünya düzeninin değişmeye başlayan çehresinden, yani XIX. yüzyıl ve 1960'ların sonları arasında kurulan bir köprü üzerinden yola çıkarak bıçak sırtı bir formasyonla geleneksel hiyerarşik kalıpların yerine çok daha özenli stratejilerle sanat yapılabileceğini öneren, imgelemleri kadar söylem deyiş ve diliyle de bambaşka bir yerde duran Kamp'ın, materyal bağlamında Kitsch'in şeffaf olan formu ama bununla birlikte niyet ve amaç bağlamında opak paylaşımının aksine daha grift bir denge sisteminin geçerli olduğu dünyasına odaklanılmıştır. Bu iki çetrefilli kavramın çağımızda temellük sanatıyla belirgin teması ortaya konmuş tüm bunların bütüncül algılanmasının çağın ruhunu kavramaktaki önemine dikkat çekilmiştir.

Çalışmalarımı destekleyen ve kaynak konusunda yardımcı olan; Doç. Emre Ceyhan'a, Prof. Düriye Kozlu İsmailoğlu'na, danışman hocam Doç. Serenay Şahin'e ve arkadaşım Aysemin Yeşilyurt'a teşekkür ederim.

GİRİŞ

Entelektüel elitler arasında bir farkındalık olarak doğan, bir akım ya da ekolden farklı olarak sanatsal duyarlılık çerçevesinde değerlendirilmesi gereken Kamp'ın, Türkiye'de yapılan çalışmalarda ana başlık altında ele alınmadığı gözlemlenmiştir. Susan Sontag, 1964'te kaleme aldığı, *Kamp Üzerine Notlar* (Notes On Camp) makalesiyle Kamp bakış açısına dair farklı ve yetkin bir çözümleme getirmişse de söz konusu makaledeki örnekler ve söylemler üstü kapalı ve yeni çözümlere gebe birer not olarak günümüze kadar gelmiştir. Bu çözümlerinin ve bunlardan doğan yeni köklerin -yeni çözümlerinin- çağdaş sanata dair izdüşümleri, dönüşümleri, çoğalan anlamları üzerine günümüzde, Türkiye'de yapılmış akademik bir çalışma da bulunmadığı gözlemlenmiştir. Problemi oluşturan diğer bir katman ise çoğalan anlamlar bağlamında ele alınması hedeflenen Kitsch kavramıdır. Kamp'ın yoğun ve bilinçli bir şekilde kullandığı, modernizmden başlayarak günümüze kadar gelen tartışmalı beğeni; Kitsch'in -özellikle 1998 yılında Odd Nerdrum ve arkadaşlarının bu beğeniye sahiplenmesiyle birlikte tekrar gündeme gelen- yeni anlam katmanlarının ve ilkelerinin ortaya konulmasını zorunlu hale getirmiştir. Öte yandan; Kamp duyarlılığı ve Kitsch beğenisi; taklit, tekrar, sanatsal gasp ve sanatsal intihalin kabulü çerçevesinde; appropriation (temellük, kendine mal etme), recreation (yeniden yaratım), reproduction (yeniden üretim) gibi kavramların da farklı bakış açılarıyla ve örnekleriyle ele alınmasının gerekliliği, diğer bir hareket itkisi olmuştur.

XX. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren, hemen hemen tüm kültürlere ve yönlerine kök salan sanatsal dilin, mühim kırılma anlarının; popsanatının evrimi olan Kamp duyarlılığı ile birlikte sınırları kaldırarak kitleler tarafından onaylanmış dünya kültürünün ve sanatının geçmişten günümüze izinin sürülmesi, toplumsal olayları farklı açılardan okunması, farklı bir düşünsel boyut yaratılması, çalışmanın ana hattını oluşturmuştur. Özel hatlarda ise; şehirli bir kod olan Kamp ile kırsaldan kentlere taşınan Kitsch beğenisinin ortak noktaları, farklılıkları; etimolojik, kültürel, sosyolojik ve sanatsal hissedişlerle birlikte ortaya konulmuştur (estetik, toplumsal olaylar, teatrallik vb. bağlamlarda). Doğaya sırtını dönen şehirli Kamp ve kırsalı, kentsele harmanlayıp melez bir dönüşüm gerçekleştiren Kitsch'in ve son tahlilde

bunların çağdaş hissedişteki yansıması olan; sanatsal gasp ve intihalin kodlarına odaklanılmıştır.

Tüm hissedişlerde olduğu gibi Kamp'ı anlamak da postmodern ve ötesindeki sanatsal üretimleri yorumlama olanaklarımızı artırma potansiyelini içinde taşımaktadır. Kamp'ı belirgin bir şekilde tanımlamak zordur. Belirli disipline dair bir tavır olmadığı için bu bakış açısını içselleştirmek, farklı disiplinler üzerine inceleme yapmayı gerektirmektedir. Tabiat üzerinde bir engebe olan Kamp duyarlılığı, Kitsch beğenisiyle sıklıkla karıştırılmaktadır. Söz konusu araştırmada; bu iki kavramın birbirinden ayrılması, kendi hatlarının ve ortak noktalarının belirlenmesi, kitle kültürü çağında nasıl trauerspiel¹ karakterinde bir dandy olunur sorusunun, günümüz koşullarıyla cevap verilmesi, Kamp üzerindeki hermetik perdenin kaldırılması amaçlanmıştır.

Araştırmamızda duyarlılık ve beğeni birbirinden ayrılmıştır. Duyarlılık, sezgisel ve üretici dışı güçtür; beğeni ise modaya göre farklılaşan her şeydir. Bu noktada Kamp bir duyarlılık; Kitsch ise bir beğenidir. Gelgelelim çağımızda, hemen hemen her duyarlılık bilinçli ya da bilinçsiz bir statü düşürmeye bağlı olarak beğeni çerçevesinde pazarlanabilmektedir. Bütüncül sanatsal duyarlılık ayıklanıp frapan (çarpıcı) bir malzeme elde edilmektedir. Günümüzde Miro, Mondrian ya da Pollock çalışmalarının küçük kopyaları, evlere girmiştir. Böyle bir seçim, kopya olsun olmasın duyarlılık üzerine atılmış bir çentiktir. Statünün düşürülmesinin etkisi dalga dalga sergi salonlarına ve baskın anlayışa da yayılmaktadır. Aslında tüm kargaşa, her zaman önce ev ortamında başlamaktadır. Taşist ya da soyut yaratımları, ev süsü olarak seçen bireyler, bu çalışmaların manalarını; yani eleştirel aklın çalışma prensiplerinin izini silmektedirler. Bu çalışmaların kendi kendilerini savunabilecek düzeyde olduğu umursanmamaktadır artık; çünkü dinlenmemektedir söyledikleri. Soyut sanatın ruhunun, arkaik sanatla olan bağlantıları kimsenin umurunda değildir. Şömine üzerine asılmış soyut bir çalışmadan tek beklenen mobilyalara uyması ya da dekorasyonu tamamlayıcı renkleri içermesidir. İzlenimciliğe adını veren Monet'nin *Gün Doğumu* (1872) yaratımını kolunda dövme olarak taşıyan birey artık, sanatçının atölyelerden doğaya çıkarak tek değil; birden çok görme biçiminin var olabileceğini

¹ W. Benjamin'nin *Pasajlar (das Passsagenwerk)* eserinde kullandığı bir sözcük olarak trauerspiel; kahraman olmayan ama kahraman rolü yaparak halk nezdinde kabul gören; böylece kahramanlığın olunan bir şey mi, yoksa sayıların çokluğuna yaslanan bir kabul edişle mi gerçekleştiğini bireylere sorgulatan bir trajedidir.

kanıtlamalarını ne kadar umursamaktadır? Cilde, saatlerce bir iğneyle ince ince işlenen *Gün Doğumu*'nun anlık ışık değişimlerinin ve bu değişimlerin hızlı bir şekilde tuvale aktarma mücadelesinin ne kadarını hala içinde barındırmaktadır? Artık manası törpülenmiş o temsil, yüzeysel bir form benzeşiminden başka bir şey değildir. Kübizm ve Tubizm de böyle bir kaderi paylaşmaktadırlar; tıpkı Kamp duyarlılığında olduğu gibi. Kamp her ne kadar bir duyarlılık olarak 60'lar Amerika'sında ortaya çıkmışsa da(kavramsallaşmışsa da) günümüzde bir beğeni olarak takdim ve takdir edilmektedir. Araştırmamızın isminin Kamp beğenisi olmasının sebebi de ironik olarak budur. Bir duyarlılık beğeni çerçevesinde takdim edildiğinde sanki hiç var olmamış gibi eski temsiliyetleri silinmekte görünmektedir.

Bu çetrefilli entropi, çağdaş beğenilerin kalibanesk bir yansımasıdır. Kaliban(Caliban), Shakespeare'in XVII. yüzyılda kaleme aldığı son eseri olan *Fırtına*(the *Tempest*) oyunundan yarı insan yarı canavar² korkunç-gülünç, grotesk bir karakterdir. İtaat ve isyanı aynı yoğunlukta içselleştiren bir hilkat garibesi olarak tanıtılmıştır. Kaliban, alegorik bir karakterdir. Bu karakter üzerinden, pek çok eleştirmen pek çok açılım gerçekleştirmiştir. Bu araştırmamızda ise Kaliban, Oscar Wilde'nin *Dorian Gray'in Portresi* (the *Picture of Dorian Gray*) eserindeki tespiti referans olarak kullanılmıştır. “On dokuzuncu yüzyılın realizmden hoşlanmayışı kendi yüzünü aynada görmeyen Caliban'ın öfkesidir” (Wilde, 2002: 9-10). Wilde, bu cümleyi tekrar etmektedir. Bütüncül olarak algılamamızı bekler görünmektedir. “On dokuzuncu yüzyılın romantizmden hoşlanmayışı kendi yüzünü aynada görmeyen Caliban'ın öfkesidir” (Wilde, 2002: 10). Eğer Kamp sanatsal bir sapkınlık ya da aşırılık olarak görülüyorsa -ki aşırılık kimin için aşırılıktır? Bir şeyin aşırı olduğunu kim belirlemektedir? Bir şeyin, kişinin ya da fikrin aşırı olmadığı alt/üst sınırını kim belirlemektedir?- bu tuttuğu aynaya bakılmadığının doğal bir sonucudur. Kamp duyarlılığının ya da Kamp beğenisinin paylaştığı en mühim ortaklık, kalibanesk ironidir. Caliban karakterinin, Kaliban olarak belirtilmesinin nedeni ise yukarıda

² Kaliban'ın annesi, cadı Sycorax'tır.

bahsedilen eleştirilerin açımlarıdır. Örnek olarak; Caliban, yamyam(cannibal) sözcüğünden mi türetilmiştir? Bu tür açımları silikleştirmek ve onu, sadece özel bir isim olarak algılamak adına araştırmamızın başlığında böyle bir yola başvurulmuştur. Kaliban, Türkçeleştirilmemiş; özelleştirilmiştir.

Uluslararası literatürde (Almanca, Fransızca, İngilizce vs.) sözcük *camp* olarak geçmektedir. Bu araştırmamızda sözcüğün KAMP olarak kullanılmasının nedeni ise sözcüğün kökenine dairdir. Fransızca argo, -se camper fiilinden gelen sözcük; *uzunca bir süre, yayılarak poz vermek* gibi anlamlara gelir. Gelgelelim günümüzde baskın dil olan İngilizcede *camp*; bayağı, ucuz, gülünç ve argoda homoseksüel anlamlarını verir. Kamp duyarlılığını bu anlamlardan uzak tutmak ve onu, bütüncül kavrayabilmek için uygun bir yol olarak düşünülmüştür. Ayrıca Türkçede zaten *kamp* sözcüğü kullanılır. *Kamp* yapmak, çadır kurmak bir süre orada hareketsiz bir şekilde durmayı ifade eder. *Kamp*, *kamp yapanı*, *özneyi*, *değil*; bir yerleştirmeyi ifade eder. *Kampı* var eden öğeler, belirli bir mantık çerçevesinde dağılmakta ve bir süre orda kalmaktadırlar. Bu sebeple Türkçe *kamp* sanatsal duyarlılık bağlamında poz veren ‘camp’ için oldukça uygun ve bu duyarlılığın kavrayışını kolaylaştıran bir tercih olarak görülmelidir. Böylece *camp* hem Türkçeleştirilmiştir hem de bütüncül kavrayış adına bir destek kuvvet olarak görülmüştür.

Çekirge sürüsü istilasının çağdaş bir biçimi olarak; kitlelerin onayını almış - popüler- iktidar destekli sanat anlatısı, kitle iletişim aygıtları ile birlikte hızla yayılarak yerli kültürlerin kazanımlarını silmeye programlanmışlardır. Çünkü çağlar boyunca, devletler gibi modern kültürler ve onların kodlamalarıyla şekillenen kabul edilmişler de yayılcı bir politika güderler. Bunu; olumlu ya da olumsuz bir durum olarak değerlendirmek, bakış açısına göre değişmektedir. Küreselleşen dünyada, kültürel asimilasyonun, kültürel evrim için gereklilik olduğu iddia edilebileceği gibi; kökün bir yanılısıma olmadığını, bir değer olarak korunmasının gerekliliği de iddia edilip savunulabilir.³

Gelgelelim gelenek-görenek ve şeylere saygı duyma şekillerinin farklılıkları üzerinden kodlanan Doğu ve Batı, çağımızda keskin bir sınır değil; sadece şeylerin

³ Bu çalışmada kültür; insanlığın, doğayı evcilleştirme gayreti, mücadelesi olarak ele alınmıştır.

bulunduğu konuma göre değişen yönler olarak kabul etmemiz gereken kavramlardır. Bu durum, Türkiye’de, araştırmamızı gerekli kılmıştır. Şu ana kadar yazılmış olan en nitelikli metin, Kamp Üzerine Notlar (Notes On Camp) makalesinde Kamp kavramı için önemli bir metin olmasıyla birlikte gelişen dinamikler nedeniyle güncel durumu anlamamızda yeterli değildir. Araştırmamız; geçmişten uzaklaşmaya sebep olacak bir arka görüş aynası yerine, başka bir kültürün geleceğinin aynasında şekillenen kendi tarihsel kaderini görebilmek adına önemlidir. Araştırmamızın; geçmişte yaşamaya karar verilenlerin eleştirisi ve geleceğe dair verilen bir vaaz olarak değil; diğer insanların tarihlerinden dersler çıkarmaya yönlendirecek entelektüel bir kapasiteyi canlı tutması açısından önem taşıdığını düşünüyoruz. XXI. yüzyıl dünyasında; sergilerin gezilmesi, albümlerin dinlenmesi, sinemaların izlenmesi ve bunların takip edilmesi, eşzamanlı olarak mümkün hale gelmiştir. İnternet ağı sayesinde dünyanın bir ucunda canlı yapılan bir konsere katılabilmekteyiz. Bu her zaman böyle değildi elbette. Örnek olarak 1971 senesi yapımı Stanley Kubrick’in roman uyarlaması sinema filmi *Otomatik Portakal (A Clockwork Orange)*’ın Türkiye’de gösterim tarihi 1996’dır. İtalyan yönetmen ve yazar Pier Paolo Pasolini’nin 1975 senesi roman uyarlaması sinema filmi *Salo Ya Da Sodom’un 120 Günü (Salò o le 120 giornate di Sodoma)* New York’ta 1977 senesinde gösterime girmiştir. İstanbul halkı ise bu yapıma erişebilmek için 1992 senesini beklemek zorunda kalmıştır. Yani, geçen yüzyılda şeylere erişim konusunda, kronolojik bir sapmadan söz edebiliriz. Metronomu biraz yavaşlatmak adına kırılma anlarıyla dolu 1960’lara kısaca bakmamız yeterli olacaktır.

1960’ta; Alfred Hitchcock *Sapık*, Metin Erksan *Gecelerin Ötesi* izlenmiş, Harper Lee *Bülbülü Öldürmek*, Atilla İlhan *Ben Sana Mecburum* okunmuş, Miles Davis *Sketches of Pain*, Elvis Presley *It’s Now or Never* dinlenmiştir. 1961’de; Godard *Serseri Aşıklar*, Robert Wise *Batı Yakasının Hikayesi* izlenmiş, Foucault *Deliliğin Tarihi*, Ahmet Hamdi Tanpınar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Aziz Nesin *Zübük* okunmuş, Erol Büyükburç *Little Lucy*, İlham Gencer *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş*, Ben E. King *Stand by Me* dinlenmiştir. 1962’de; Tarkovski *Ivan’ın Çocukluğu*, Truffaut *Jules ve Jim*, Polanski *Sudaki Bıçak* izlenmiş, Fazıl Hüsni Dağlarca *Aylam- Uzay Çağında Olmak*, Azra Erhat *Mavi Anadolu* okunmuş, Ray Charles *Modern Sounds in Country & Western Music*, Beatles *Love Me Do* dinlenmiştir. 1963’te Fellini *Sekiz Buçuk*, Hitchcock *Kuşlar* izlenmiş, Sylvia Plath

Sırça Fanus, Yaşar Kemal *Yer Demir Gök Bakır* okunmuş, Bob Dylan *Blowin' in The Wind* dinlenmiştir. 1964'te Pasolini *Matta'ya Göre İncil*, Halit Refiğ *Gurbet Kuşları*, Blake Edwards *Pembe Panter* izlenmiş(aynı zamanda Brecht'in oyunları Türkiye'de ilk kez sahnelenmiştir), Tarık Buğra *Küçük Ağa* okunmuş, Tülay German türküleri caz ile buluşturduğu *Burçak Tarlası* albümü dinlenmiştir. 1965'te David Lean *Doktor Jivago* izlenmiş, Althusser *Kapital'i Okumak*, Sevim Burak *Yanık Saraylar* okunmuş, The Who *My Generation*, Rolling Stones *Satisfaction* dinlenmiş, Marx'ın *Kapital'i* tamamen Türkçeye çevrilmiş ve Kat Mülkiyeti Kanununun kabulüyle apartmanlaşma yaygınlık kazanmıştır. “1965, 365 kısa günden ötesi, yalnız Türkiye'de değil; dünyanın dört bucağında bir değişimin dönüşümün tetikçisi, belki üç yıl sonrasının habercisiydi. Ertuğrul Kürkçü bugünden o günlere baktığında 1968, 1965'te başladı diyor. Bunu Rolling Stones lisanına tercüme edince ortaya şöyle bir denklem çıkıyor: Street Fighting Man, (I Can't Get No) Satisfaction'da başladı. 1968'de sokakları ele geçirmek için ortak bir kavgaya giriştiler”.⁴

1966'da; Antonioni *Blow-Up*, Truffaut *Fahrenheit 451* izlenmiş, Fazıl Hüsni Dağlarca *Vietnam Savaşımız*, Oya Baydar *Savaş Çağı Umut Çağı* okunmuş, Rolling Stones *Paint it Black* dinlenmiştir. 1967'de Bunuel *Gündüz Güzeli* izlenmiş, Guy Debord *Gösteri Toplumu* okunmuş, Erkin Koray *Kızları da Alın Askere*, the Doors *Light My Fire* dinlenmiştir. 1968 Kubrick *2001 Uzay Macerası*, Godard *Sympathy for the Devil* izlenmiş, Doğan Avcıoğlu *Türkiye'nin Düzeni* okunmuştur. 1969'da Fassbinder *Katzelmacher*, Loach *Kes* izlenmiş, Ursula L. Guin *Karanlığın Sol Eli* okunmuş, Led Zeppelin *Whole Lotta Love* dinlenmiştir. 1970'te Yılmaz Güney *Umut* izlenmiş, Kate Millett *Cinsel Politikalar* okunmuş, Miles Davis *Bitches Brew*, Santana *Black Magic Woman*, Alpay *Fabrika Kızı* dinlenmiştir.

Yaratıldığı dönem, sanatçının duyarlılığı ve dönemin belirgin dinamikleri göz önüne alınarak okunan bu yapıtlarda kritik eşik⁵ aşımından da söz edemeyiz.

60'larda Türkiye'de köyden gelen ilk başbakan Süleyman Demirel ile birlikte kırsaldan şehirlere başlayan politik hareket, sanatsal beğenileri de sarmıştır. Bu aralıkta Türkiye kendi Kitsch'ini de arabesk kültür olarak yaratmıştır. Öte yandan

⁴ 15 Eylül- 24 Ekim 2012 tarihleri arasında DEPO'da düzenlenen Uzayda Bir Elektrik Hasıl oldu: 1960'larda Müzikli Türkiye sergi kataloğundan alınmıştır.

⁵ Kritik eşik aşımı; vaktinde deneyimlenmemiş olayların ve içselleştirilmemiş olguların daha sonraki yıllarda deneyimlenmeye çabalanmasının ya da içselleştirme mücadelesinin, etkisiz olacağını belirtmektedir. Örnek olarak masallar hatırlanabilir. Çocukken okunmayan bir masalın yetişkinen okunduğunda aynı tadı vermeyeceği düşüncesi kritik eşik aşımıyla açıklanabilmektedir.

eşzamanlı olarak Hippilerin/çiçek çocukların İstanbul'a gelmeleriyle modaları ve çehreleri de Türkiye'ye taşınmıştır. Bu tek taraflı değildir. Onların renkli gömlekleri, dar pantolonları; Türk insanının Anadolu çarığı ve şalvarı, sınırları ortadan kaldırmaya başlamıştır.

Gelgelelim bu bilgiler neden önemlidir? Yukarıda yazılanlarla birlikte denilebilir ki; artık dünyada keskin sınırlar bulunmamaktadır. Amerika'da ya da Türkiye'de var olan her şey dünyayı ilgilendirmektedir. Burada sadece kronolojik bir sapmadan söz edebiliriz. Örnek olarak; 68'de, geçmişte acı çekmiş ve doğal olarak liberalleşmiş Yahudi komünün desteklediği Woodstock organizasyonunun⁶, kitleleri harekete geçirebilme testi, Türkiye'de 2013 Gezi olaylarıyla tekerrür etmiştir. Fakat bu durumun sanatsal yansıması Çağdaş Türk Kitsch'i olmuştur. Türkiye'de Çağdaş Kitsch beğenisi olarak görebileceğimiz sanatımız; duvar yazıları, pankart ya da afişlerle birlikte 2013 yılında açık bir şekilde fark edilmiştir. XXI. Yüzyılın ilk çeyreğini tamamlamak üzere olduğumuz bu aralıkta ise tüm küresel tatlar ve beğeniler eşanlı olarak tüm dünyada paylaşılmaktadır. Formlar değişse de niyet ya da niyet yoksunluğunun manası aynı görünmektedir. Bu sıralanan örnekler çağımızda kült mertebesine ulaşmış yaratımlar olduğu için seçilmiştir. XXI. Yüzyıl dünyasında, hepsine; eski ya da güncel olana, eşzamanlı olarak ulaşılabilir; yani kronolojik sapmalar artık büyük oranda ortadan kalkmış görünmektedir. Özellikle internet ile birlikte kronolojik sapmanın ortadan kalkması, doğu-batı eksenli üretim ve yaratımları da ortadan kaldırmıştır. Yapılan her çalışma aynı zaman içinde, aralığında tüm dünya tarafından deneyimlenmekte ve yorumlanmaktadır. Böylesi bir çağda günümüzde meta-medya destekli ve bizimle hala temas halinde olan Kamp duyarlılığının ve tersine bir evrimle oluşturulan beğenin kavranması, Türkiye için de bir gerekliliktir. 60'lı yıllarda palazlanan ve günümüze temas eden bohem Avrupalı ya da elit Amerikalı Kamp duyarlılığının, günümüz Türkiye'sinde neden araştırılması gerektiğinin de cevabıdır. Kronolojik sapmanın ortadan kalkması, bizlere var olduğu kodlanan sınırları da silmiştir.

Araştırmamızda, öncelikle, XIX. yüzyılda kavramsallaşmış olan Kitsch kavramı, akabinde XX. yüzyılda büyüyen ve popülerleşen Kasıtlı Kamp duyarlılığı ve son tahlilde XX. yüzyılın sonları XXI. yüzyılın başlarında kavramsallaşan Temellük sanatı incelenerek tartışılmıştır. Yeniden üretim, tekrar ve sanatsal intihal

⁶ Söz konusu organizasyon Rus göçmeni anne babanın Yahudi oğullarının çiftliğinde gerçekleşmiştir.

çerçevesinde temellük sanatı, Kitsch beğenisi ve Kamp duyarlılığıyla ilişkilendirilmiştir. XIX. yüzyılda kavramsallaşan Kitsch kavramının düşünürler tarafından yapılmış tanımları ve XIX. yüzyıldan önce yazılmış olan ve Kitsch'e işaret eden kavramlar ve yorumlamaları, Kasıtlı Kamp ve Naif Kamp'ın tanımları ve örnekleri, Temellük ana başlığının alt başlıklarında; Kitsch bağlamında yeniden üretimlerin çağdaş formları, Kamp bağlamında yeniden yaratımın çağdaş formları tanımlanıp tartışılmıştır. Aralarındaki ortak noktalar ve farklar ortaya konulmuştur. Böylesi bir araştırma modelinin seçilmesinin nedeni; çeşitli kaynakların desteğiyle Postmodern ve ötesindeki sanatsal üretimleri yorumlama olanaklarımızı artırmak, Kamp'ın; çelişki ve ironi gibi oldukça ikircikli kodlarını çözmeye çalışmak, bireyin kötü bir tadı anlamak için iyi bir tada sahip olanlardan daha çok entelektüel kapasiteye ihtiyaç duyduğunun kabulü hedeflenmektedir. Bu metin ile birlikte eklenecek olan görseller de çalışmayı destekler niteliktedir. Söz konusu görseller, metnin akıcılığını bozmaması adına ve görsellerin çoğunun okuyucular tarafından konunun daha kolay anlaşılması için ayrıntılı bir şekilde incelenmeye ihtiyaç duyulması sebebiyle ayrı sayfalarda sıralanmıştır.

Aynı zamanda, bu çalışmada sorular sorulmuş ve cevapları aranmıştır. Bazı sorular aşağıdaki gibidir;

1. Kitsch kavramının içeriğini oluşturan ilkelerle ve eleştirilerle ilk defa XIX. Yüzyılda mı karşılaşırız; Kitsch Modern bir beğeni midir?
2. Gerçek ve gerçekçilik arasındaki fark nedir ve gerçek nasıl taklit edilir?
3. Popüler kültürün ve kitle kültürü sanayisinin, inşa edilebilir bir şey olarak bireydeki yeri ve önemi nedir?
4. Üretim ve yaratım arasındaki fark nedir?
5. Popsanatı'nın ve popüler kültürün günümüzde geldiği nokta nasıl tanımlanmalıdır?
6. Günümüzde aristokrasi ve dandy kimliğinin temsiliyeti var mıdır; kültür evrimi sürecinde, sanatsal ve kültürel bir doğal seçim ile yok mu olmuşlardır?

7. Sanatsal intihal; çağdaş bir duyarlılık mıdır, tarihin tekerrüründen ibaret bir beğeni midir?

8. Popsanatı, sanat tarihindeki tüm duyarlılıklar gibi güncelliğini yitirmiş midir yoksa dönüşerek varlığını devam mı ettirmektedir?

9. Sanatsal duyarlılık ve sanatsal beğeni arasında, farklılık ve ortaklık bağlamında, nasıl bir ilişki vardır?

Bu araştırma; hem şimdiki zamanın kendi zamanının ruhunu(zeitgeist) anlamaya yardımcı olacağını, hem geleceği saptayabilmek adına uygun doneleri vereceğini; çağımızın sanatsal üretimlerini farklı pencerelerden bakarak onu bütüncül kavrayabilmek ve yorumlayabilmek adına farklı cepheler açacağını ve bunları kavrama olanaklarını artıracaklarını varsaymaktadır. Aynı zamanda iyi bir tadı anlayabilmek için kötü tatların da bilinmesini, gerek toplumsal olaylar üzerinden gerekse de yaratımların/üretimlerin kodlarının çözülmesi gerektiğinin önemini vurgulamaktadır. Kamp'ın; Naif ve Kasıtlı olarak iki türü bulunmaktadır. Bu çalışma; Kasıtlı Kamp'ı, farklı disiplinlerde, inceleme ve tartışma üzerine inşa edilmiştir. Temellük de Kamp duyarlılığı ve Kitsch beğenisi çerçevesinde ele alınmıştır. Seçilen örnekler ise; XX ve XXI. yüzyılları kapsamaktadır. Araştırmamıza yardımcı olması düşünülen kaynakların çoğunun, Türkçe çevirisinin yapılmadığı gözlemlenmiştir. Araştırmamızda az sayıda Türkçe çevirisi yapılmış kaynaklar ise; alıntıların kendi içinde bir dil bütünlüğü oluşturabilmeleri adına tercih edilmemiştir.

1. BÖLÜM

KAMP'IN K'Sİ; KİTSCH

1.1. SANATSAL DUYARLILIK VE SANATSAL BEĞENİ ÜZERİNE

Felsefede ve kültür tarihinde kavramlar yüzyıllar boyunca tartışılmıştır; hala da tartışma konusudur. Yine de geldiğimiz noktada, pek az şeyin tanımı yapılmıştır. Olguların bir adları olsa da tarifleri çoğu zaman eksiktir ya da hiç yapılmamıştır.

Bunun nedeni bazılarının; gerek sesli dilde gerekse de yazı dilinde, kelimeler ve onların oluşturduğu anlamlı bir cümle kıyafetiyle birlikte; görünür, tanımlanır kılınması çabasının aslında söz konusu olguları, kendi sezgilerinden çıkarıp bir yorum ya da fikir olarak katılaştırmasıdır. Gözlerinin içine bakılan bir Medusa gibi kelimeler, bazı şeyleri taşlaştırır. Bu noktadan sonra katılaştıran herhangi bir şeyin hareket etmesine imkân yoktur. Çünkü kavram, bir fikir ya da yorum olarak sabitlenmiştir. Bu sebeple bir fikri değiştirebilmek için önce var olanın çekiçle un ufak edilmesi gerekmektedir. Ne var ki Kitsch ve Kamp'ın kavranabilmesi için böylesi bir katılaştırma mücadelesi, *duyarlılık* (sensitivity) ve *beğeni* (admiration) kavramları üzerinden verilmek zorundadır. Bu bir risk değildir; çünkü her araştırmacı daha sonra bir çekiçle yorumları parçalayabilme kudretine sahiptir.

Duyarlılık; şeyleri, bütüncül kavramaya imkân veren sezgisel bir güçtür. Fakat başka şeylere hükmetmeye ya da boyunduruğu altına almaya çalışan vahşi bir güç değildir; kendine hangi saygın adı verirse versin bunun anlamı zorbalıktır. Duyarlılık bağlamında güç; şeyler arasındaki etkiler ve tepkiler ile oluşan duygulanışın en saf ve direkt halidir. Bu, sanatçı oluşa işaret eder. Sanatçı olmak taşlaşmış bir fikirken; sanatçı oluş etkin bir duyarlılık ile içinde farklar barındıran sürekliliğe vurgu yapar. Bu sebeple sanatçının amatör ruhunu kaybetmemesi önemlidir -ki amatörlük; sürekli deneyler yapan bir hareketli oluşu ifade etmektedir- Duygulanış ile mekansal ya da zamansal bir alanda, soyut ya da somut deneyimlerin dolaylı ama aniden kavranması gücü olan duyarlılığın, sanatsal beğeni kavramından ayrı tutulması gerekmektedir.

Beğeniler, kolay anlaşılacak ister, bu sebeple de doğrudan anlatımı hedefler. Duyarlılık, çok katmanlı olması sebebiyle dolaylı anlatım yolunu seçer. Her duyarlılığın içinde hususi bir beğeni vardır. Ama çok az türden beğeni, katmanlı bir duyarlılığa sahiptir ve oradan beslenir. Salt beğeniler her zaman tek başına ve

içrektirler. Kültür sanayi ve popüler kültürle beğeniler yönlendirilebilir; hatta yaratılabilir. Duyarlılık, üst düzey bir güç; yetenektir. Beğeniler değişebilir; duyarlılık yeni kavrayışlarla çoğalabilir. Duyarlılığın çoğalması çoğu zaman psikolojik bir mirastır. Çoğu büyük sanatçının, çocukluk travmaları, aile, ekonomik ya da sosyal sorunlarının olması tesadüfi değildir (Gentileschi, Bourgeois, Schiele, Gogh, Stilinoviç vs. örnekler sonsuzca çoğaltılabilir). Çünkü duyarlılık tekinsizdir. Entelektüelin; çetrefili ya da muammayı çözümleyeninin, birden fazla yorum sebebiyle içine düştüğü belirsizlik¹ olarak tanımlayabileceğimiz tekinsizlik; bastırılmış, unutulmak istenen ya da unutulmuş olan her şeyi ani bir patlamayla ortaya saçan ve katharsis sağlayabilecek kudrete sahip bir yüzleşme fırsatıdır.

Sanatsal beğeniler daireseldir; periyodik aralıklarla değişen sanatsal beğeniler aslında tekerrürden ibarettir. Figüratif boyamanın kabulü/reddi, Antik Yunan sanatına meyil, Klasizmin, Realizmin ya da Sürrealizm'in -form olarak- aralıklarla tekrar ve tekrar gündeme gelmesi örnek olarak verilebilir. Duyarlılık ise sarmaldır. Geçmişle yüz yüze gelir, onu tanır, özütün tadını bilir, hatırlar, hak ettiğini düşündüğü şekilde saygı duyar ama aynı zamanda ilerleyişi kesintisiz devam eder. Sanatçı kendi duyarlılığını bırakıp sponsor, küratör ya da izleyici tercihlerine ve beğenilerine göre hareket ederse aynı hızda aleladeleşecektir. Ne var ki sanatsal beğeniler yok olsa da; duyarlılık yok olmaz. Tekinsizlik hücrelerinde ani bir patlamayla tekrar fişkiracağı anı usulca bekler.

Sanatsal beğeniler güncel sanatı işaret eder. Duyarlılık ise çağdaş sanatı... Bu noktada güncel ve çağdaş kavramlarına da değinmek elzemdir. Postmodern sonrası sanatsal duyarlılık çağdaştır. O halde bu çağın gerisindeki aralıklar, çağ dışı ya da ilkel midir? Evet ilkeldir! Ne var ki burada dikkat edilmesi gereken husus, çağ dışılığın ya da ilkelliğin olumsuz ve aşağılayıcı bir tanımının olmadığıdır. Sonraki bölümlerde, adları geçeceği üzere çağ dışı ya da ilkelliği, anarşist bir tavırla (tedhişçilik değil; paylaşım ve yardımlaşmayla otoriteye karşı durmak anlamında) olumlayan sanatçılar da vardır.

Güncel ise haberler, gazeteler ve dergiler gibi belirli ama kısa ömürlü her şeye işaret eder. Şüphesiz, her çağın güncel sanatı vardır. Kısa süreli, sansasyon yaratmak isteyen ve nihayetinde ölümlü. Böylesi bir mücadele, değişen beğenilere

¹ Bu ironik bir tanımdır. Toplum içinde çözümleyici olan entelektüelin muammaya düşmesi geleneksel kabul edilse ve beklentiyle örtüşmemektedir.

göre güncellenir. Beğenilerin; ölümlü, değişen ve aslında güncelden beslendiğine, bu sebeple de yanıltıcı olabileceğine dair en uygun örnekler aşağıdaki gibidir:

“-Fransız edebiyatı tarihi yüz yıl içinde, Kötülük Çiçekleri’nden sadece bir antika diye söz edecek. (Emile Zola’nın, Baudelaire’in ölümü üzerine yazdığı yazısında)

-Fransız edebiyatında Balzac, ne önemli ne de yüksek bir konuma sahip olabilecektir. (Eugene Poitou 1856.)

-Kaba seslerden oluşan bir cümbüş (Louis Spohr’un Beethoven’nın Beşinci Senfoni’sinin dinletisinde yaptığı yorum)

-Cezanne, büyük bir ressam dehasına sahip olabilir; ama bunun için gereken kararlılığa sahip olmadığı apaçık. (Emile Zola’nın, Cezanne üzerine düşünceleri)

-Şu alçak herif, Brahms’ın müziğini bir de ben çaldım. Ne kadar da yetenezsiz bir piç kurusu! (Tschaiakowsky’nin Brahms hakkında günlüğüne yazdıkları.)

-Amerika’da hayvan hikayeleri satmak olanaksızdır. (George Orwell’in Hayvan Çiftliği üzerine bir okuyucu raporu, 1945.)

-Bu çocuğun hiç yeteneği yok. (Manet’nin, Renoir’ı kastederek Monet’ye söylediği söz)”(Eco, 2009: 393)

Yukarıdaki alıntılar beğenin; yönlendirilebilir, değişebilir/değiştirilebilir, kitlelerin kabul ediş potansiyellerinden oluşturulan ve beslenen, öznel bir düşünce inşası olduğunun uygun örnekleridir. Özellikle; Amerika’da, hayvan hikayelerinin satmayacağını söyleyen ve bu sebeple de *Hayvan Çiftliği*’nin başarısız (okuyucunun, hedefi olmayan sanatsal yaratımların başarısız olacağı ön kabulü, tarafımca dikkate alınmıştır) olacağını öngören okuyucu raporu öznel düşüncenin inşasında, kitlelerin düşüncelerinin gözetilmesinin çarpık sonucunu sergilemesi açısından oldukça dikkat çekicidir. Bu yüzeysel sanatsal beğenin dışavurumudur.

Duyarlılık için yine aynı örnek üzerinden konu tartışılabilir. *Hayvan Çiftliği*, Rus Devrimi’ni insanlar yerine hayvanlar ile tekrarlayan ve bolca hiciv içeren politik bir alegoridir. Orwell, okuyucunun hikâyeyi takip edebilmesi için açık yorumlardan kaçınmış; her karakter için farklı anlam katmanları giydirerek; karakterlerin ilk bakışta kolayca çözümlenemeyeceği ya da okuyucunun kısmen çözümlenebilmesi için minimum verileri elde edebileceği ve bununla idare etmelerini salık verdiği, bir anlatım tarzı için maksimum özen göstermiştir.

Orwell eserinde; psikolojideki sempati ve empatiden faydalanarak okuyuculara -yani biz insanlara- en yakın olan hayvanlar üzerinden -tür ayrımcılığı

menşeyi- sesi ve acısı çok sonra -hikâyenin finalinde- gelecek kırbaç darbeleri vurmaktadır. Fablda; çıkarılamayan derslerin, yarım bırakılmış -tamamlanmamış- olayların sonsuzca, tekrar ve tekrar edebileceğinin ön uyarısını okuyucuya vermek ve geçmiş, anı ve öngörülebilir bir şey olarak geleceği birbirine bağlamak için zaman aralığı belirtilmemiştir. Okuyucu, olayın İngiltere’de bir çiftlikte geçtiğini bilmektedir ama odak noktasının daraltılmaması için zamana ilişkin bir veri yoktur ellerinde. Diğer bir katman ise fabl, bir hikâyeci tarafından okuyucuya aktarılır. Yani olayları biz onun ağzından dinleriz.

Aynı zamanda okuyucu, eşzamanlı olarak illüstrasyonlarla ve fablın ilerleyen bölümleriyle birlikte kendi algısını, hikâyecinin aktardıklarıyla gerilimli bir tartışma içine sokar. Çünkü hikâyeci, okuyucuyu yanlış yönlendirir; bir anlamda yalan söyler. Sosyalist Orwell’in, Rus Devrimi’nin kara mizahını yapmasının mükemmel ve dramatik ironisidir bu. Dramatik ironi; hem deneyimleyen (izleyici, okuyucu vs.) hem de anlatıcının(hikâyeci, çoğu zaman sanatçı bazen de sanatçının özenle kurguladığı alter-egosu) konunun gerçeğini bilmesi ama sadece anlatıcının bunu kabul etmiyor oluşundan kaynaklanan, bilinçli bir şekilde oluşturulan uyumsuzluk ve gerilimdir. Dramatik ironi; bilinçli bir tutarsızlık, kurgulanan bir gerilimden beslenen provakatif bir sanatsal performanstır.

Şüphesiz ki Orwell sanatsal bir duyarlılığa sahiptir. Söz konusu fabl da, Amerika’da satılmaya çalışılan sıradan bir hayvan hikâyesi değildir. Duyarlılık ve beğeni sanatçıyla diğerlerini ayıran çizgidir. Duyarlılığa sahip olmak, duyarlılığı keşfetmek ne kadar zorsa onu tanımlamak da aynı derecede zordur.

Sofistike olmayan, yüzeysel olduğu için ne kadar anlaşılır olduğuna önem vermeyen, bir tür entelektüel iştahsızlık olarak tanımlayabileceğimiz Kitsch, duyarlılık değil; sanatsal bir beğenidir. Beğeniler çoğunlukla hemen fark edilebilen şeyler olsa da XXI. Yüzyılda bu, değişmiş görünmektedir. İkilikler arasındaki farklar, hiçbir çağda olmadığı kadar erimiştir. Gerçek bir mermerden daha gerçekçi plastik kaplamalarla, alışveriş ve yaşam merkezlerinde (avym) tropik bir ağaçtan çok daha canlı ve inandırıcı sahte bitkilerle, gerçek olup olmadığını ancak çeşitli deneylerle anlayabileceğimiz mücevherlerle çevrilmiş durumdayız. Daha da ötesinde, özellikle moda dünyasını göz önünde bulundurduğumuzda, gerçeğin yerini işgal eden simülakra dahi kopya edilmektedir. Kitsch’in kötü sanat olmasının nedeni -en azından günümüzde- bu değildir. Çünkü orijinal ve kopya arasındaki önem artık

tartışılmamaktadır. Kitsch'i kötü yapan duyarlılıkmiş gibi yüksek sanat deneyimi olarak pazarlanmasından doğan sahte (pseudo) yönlendirme (manipülasyon) ve içinde fark bulundurmeyen bir taklit -yani kopya- olmasıdır.

Kitsch, homojeniteyi -sahte-orijinal, yüksek-düşük statüyü eritme mücadelesini- sanatı toplumsallaştırmak için yapar. Halk beğenisi de yüksek kültür yapıntıları (gerçekle çeliştiğini, gerçekliğe uymadığını bile bile tasarlanan şey) olarak beyaz küplerde sergilenebilir. Yani düşük profil, yüksekmiş gibi pazarlanabilir. Burjuva sanat beğenisi olarak Kitsch, düşük bir beğeniyi, yüksek bir deneyim olarak sunar. Bunun nedeni kuşkusuz sanat piyasası üzerinden para kazanmaktır. İnsanlar, Kitsch bir beğeniyi satın alamasa da kopyalarına sahip olabilmektedirler. En azından sergileri gezmek için bilet alırlar.

Burjuva sanatı olarak Kitsch, şirket gibi yönetilmektedir. Maddi koşulları yeterli müşteriler için pahalı deneyimler satılır. Ekonomik durumu çok iyi olmayanlar ise dışlanmaz. Burjuva sanatı onlar için de uygun paket deneyimler hazırlamıştır. Kamp ise bunun tam tersini yapar. Çağdaş sanatın güncel sanata karıştığı ve birbirleri içinde eridiği bu melez sahteliği, yüksek beğeninin statüsünü düşürerek alaycı bir şekilde yapar. Bu alaycılık, eğlence içermemektedir. Çünkü; "Kamp, pis kokuyu alır (koklar) ve güçlü sınırlarıyla övünür." (Sontag, 2015: 381).

Her ne kadar Kitsch, XIX. Yüzyılda kavramsallaşmış olsa da; insanlık tarihi kadar eskidir. O, sanatsal evrimin *Vibrio cholerae*'sidir².

Kitsch'i de böyle bir bakteri olarak görebiliriz. Çağlar boyunca var olabilmek adına; yaratıcı edimleri çalmak için³ duyarlılıklara, çoğu zaman ise kitlesel beğenilere zıpkın atarak hayatını sürdürmüştür. Bu sebeple de XXI. Yüzyıldaki değişen dinamiklerle birlikte, Kitsch'in güncel durumunu anlamak için XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren izinin sürülmesi önemlidir. XIX. yüzyıl modernini kutlamak için Kitsch sözcüğünün; kötü tat, zevksizlik, süslü, sanatsal değeri olmayan gibi genellemelerle aslında modernin zeitgeistına(çağın ruhuna) dair bir kurtarıcı olarak tanımlanması, genellenmesi ve ondan sanatsal bir veba gibi kaçınılmasının sınırları tekrar ele alınmalı ve Kitsch'in güncel kodları yeniden belirlenmelidir.

² *Vibrio cholerae*, kolera hastalığına yol açan bir bakteridir. İlk defa 2018 yılında, bu bakterinin kendi evrimini hızlandırabilmek için zıpkın benzeri bir uzantıyla ölen diğer bakterilerin dna'larını aldığı(plazmit dna'sı konjugasyonu) gözlemlenmiştir (Starr, Michelle, 19 Ağustos 2019).

³ Çünkü yaratıcı edimin kendisi kopya edilemez. Etkisi daha önceden deneyimlendiği için sadece etkisi yansıtılabilir.

Kitsch artık bahçe süslerinden, dekoratif ürünlerden ve seri üretim malzemelerinden ibaret değildir. Gelgelelim geçen yüzyılın dinamiği olan seri üretim, artık yerini postfordizme bırakmıştır.⁴ Güncel olmayan bir Kitsch tanımıyla çağımızın dinamiklerini doğru yorumlayamayız. Bu noktada öncelikli hareket noktası, sözü geçenlerin Kitsch tanımları ve bu tanımların günümüz sanat tarihi ilerleyişinde geldiğimiz noktaya ne kadar temas edebildiğine dair bir tartışma başlatmak olmalıdır.

1.2. KİTSCH'İN ANLAMLARINA VE DİLSEL KÖKENİNE DAİR

Tarih içinde, Kitsch'in sanat olup olmadığı düşünürler tarafından yoğun bir şekilde tartışılmıştır. Horkheimer; geçmiş dönemdeki sanat eserlerinin *hakikilik* içeriğinin korunmadığını, popüler eğlence denilen şeyin güdümlü yönetilmiş taleplere -yani kültür endüstrisi tarafından bozulmuş olan taleplere- dayandığını, ekonomik gereksinimin ve sanat eserinin bağımsız içsel gereksiniminin(hakikilik) arasında bir karşıtlık olduğunu, ekonomik bir şey olmasıyla niteliğinin yok olduğunu ve sanatın sayılara indirgenmiş şekliyle artık Kitsch'in sanat olmadığını iddia etmiş ve bunu savunmuştur (Horkheimer, Adorno: 1989).

Raymond Williams ise Kitsch'in sanat olduğunu fakat düşük düzeyli olduğu görüşündedir (Williams, 1993: 123). Greenberg ise sanat olup olmamasıyla ilgilenmez sadece bunun aşağılanacak bir şey olduğunu vurgulayarak akademik ve avangardın buluşması olarak Kitch'in doğmasını, "avangartın destekçisi" (Greenberg, 1965: 11) düşüncesiyle açıklar. Ona göre Kitsch, Sanayileşmiş batının bir ürünüdür. Halk kültürü ile resmi kültür arasındaki fark ve düşünce biçimidir. Şehirdeki geleneksel kültürün tadına varmak için yeterince zevk sahibi olamayan köylüler yüzünden Kitsch ortaya çıkmıştır. Onun için "Kitsch müşterilerinden paradan başka bir şey beklemez görünür; zamanlarını bile" (Greenberg, 1965: 12).

Kitsch'in XVIII. yüzyıl sonları XIX. yüzyıl başlarından önce herhangi bir şeyle ilişkisi olmadığını, onun seri üretimle ilgili olduğunu ve bu yüzden Kitsch'in modern olduğu yönündeki savlar da bulunmaktadır (Calinescu, 1987: 225). Ne var ki Kitsch'in kavramsal olarak olmasa da anlam bağlamında sanayi devrimlerinden

⁴ Fordizmde bir ürün çok sayıda seri bir şekilde üretilir. Postfordizmde çok çeşit az sayıda üretilir. Çok çeşitten kasıt farklı oluş değildir. Etkin maddesi aynı olan ama ambalajları ve katkı maddeleri(örneğin aroma, renk) değişen onlarca çeşit dış macunları uygun örnek olarak görülebilir.

sonra çıkmadığı ya da sadece eğlence sektörüyle ilgili olmadığını da göz önünde bulundurmanız gerekmektedir. Aristoteles'in tiyatro hakkındaki;

“Her grup kendine yakın olandan zevk alır(...) parayla çalışan işçiler gibi avam kesime hitap eden müziklerin kullanımına da göz yumulmalı(...) Bunlarda, çarpık zihinli doğaya aykırı bir abartı, kural tanımayan bir uyumsuzluk, doğal durumdan uzaklaşmış bir hal vardır (Aristoteles, 2013: 268) gibi tavsiye ve düşünceleri, aslında XVIII. yüzyılda; yönetim-halk, sanat-halk bağlamındaki Fransız Devrimi'nin ve XX. yüzyıldan bu yana eleştirmenlerin, Kitsch sanat hakkında ve Kitsch izleyicisi için yaptıkları eleştirilerin oldukça benzerleridir. Kavramsal olarak ise Kitsch'in; Fransız Devrimi ve Romantizm'den (Romantizmden önce estetik ideal aşkıdır. Romantizmden sonra estetik ideal değişmiş ve aşkınlık yerini açık bir şekilde içkinliğe bırakmıştır) sonra sanatçının özgürleşmesiyle birlikte var olduğu, kavram olarak adının konulduğu aşıkardır.

Kitsch sözcüğünün etimolojisine ilişkin de, kaynaklarda çeşitli görüşler yer almaktadır. Bir görüş; İngilizcede kabataslak ya da karalama anlamına gelen sketch sözcüğünün, XIX. yüzyılda Alman ressamlar tarafından yanlış telaffuz edilerek Kitsch sözcüğüne dönüştüğü yönündedir (Kulka, 2002: 18). Diğer bir görüş ise, Fransızca chic kelimesinden türediği yönündedir. (Kulka, 2002: 19) Baudelaire, denemelerinde de chic sözcüğünü “iğrenç ve tuhaf⁵” (Baudelaire, 1972: 86) anlamlarında kullanmıştır. İspanyolca cursi (lanet, kötü tat, estetik açıdan çelişkili), Yidçe⁶ ve sonradan Amerikan İngilizcesinde schlock (düşük kalite veya değere sahip şeyler) veya schmaltz (duygusal ve abartılı florid(süslü) sanatı), gibi sözcükler, Kitsch'i ima eden ama bütünü ifade etmekten uzak kavramlardır (Calinescu, 1987: 234).

Ne var ki Kitsch sözcüğünün İngilizce ya da Fransızca'dan ziyade Almancadan geldiği iddiası daha akla yatkındır. Çünkü Almancada zaten kitschen diye bir fiil bulunmaktadır. Anlamı “sokaktan çamur toplamak⁷ ve bir mobilyayı antika gibi göstermektir. Aynı zamanda bir şeyi ucuza satmak anlamına gelen verkitschen fiili de vardır.” (Giesz, 1971: 18) Eco da Giesz gibi Mecklenburg⁸ diyalektiğine işaret ederek kitschen sözcüğünün, *sokaktan çamur toplamak* anlamına geldiğini belirtmiştir(Eco, 2009:

⁵ hideous and bizarre

⁶ Yahudi Almancasıdır.

⁷ Almanca kaynaklarda; *den Strassenschlam zusammenscharren* olarak açıklanan fiil, İngilizceye *to collect rubbish off the street* olarak çevrilmiştir. Her iki tanımın Türkçe karşılığı, *sokaktan çöp toplamaktır*.

⁸ Almanya'nın Kuzeydoğusunda bulunan tarihi bölgedir.

394). Günümüzde, dilbilimsel olarak Mecklenburg, eski Almanca kelimelerinin ve fonolojisinin(ses bilimi) birçok özelliğini saklar ve kullanır (Wikipedia, 19 Ağustos 2019). Sözcük daha sonra yüzeysel estetik deneyimlere hevesli alıcılar için değersiz çöpler anlamında kullanılmaya başlanmıştır.

Peki bu tanımlamalar ve iddialar aslında geçmişten günümüze, sanat tarihinin kronolojik olmayan tüm aralıklarını kapsamaz mı? Gotik dönem ve öncesi olan Romanesk hatta daha da eski dışavurumlar konuyu doğrudan anlatabilmek için - özellikle cennet ve cehennem tasvirlerinde- oldukça abartılı, süslü bir anlatım yoluna gitmemişler midir? İzlenimci bir eser, seyircinin karşısına ilk çıktığında, tamamlanmamış bir tür karalama(sketch) olarak görülmemiş midir? Yaşamı boyunca sadece bir eser⁹ satabilmiş Van Gogh'un tabloları, mental sorunlar yaşayan bir ressamın değersiz yapıtları olarak görülmemiş midir? Hem avangard hem de akademik anlayış ve avangardın kesiştiği modernizmde, akabinde postmodernizm sürecinde; fiber, alçı, kum, saç, üre, gibi değersiz, atık ve groteske varan bir komikliği, tuhaflığı temsil eden malzemeler kullanılmamış mıdır? Sokaktan çamur toplamak; çocuksu ve deliliğe dair anlayışla karşıladığımız eylemler değil midir ve yine bu algı ışığında; Picasso, Basquiat, Braque, Dubuffet vb. erkin dikte ettiği olgunluk tanımını, bir kimlik dayatması olarak gören ve kabul etmeyen; bu anlamda da büyümeyi reddeden isimler olarak onların yapıtları; çocuksu, deli hatta ilkel değil midir? (Görsel 1, 2, 3, 4, 5, 6)

O halde tüm bu yukarıda sayılanların duyarlılıkları es geçilip Kitsch olarak mı görülmelidir? Şüphesiz ki bu korkunç bir hata olur. Peki, zevk nedir? İnsanlar nelerden zevk alırlar? Eğer; oran, orantı, form ya da renk bağlamında bir uyumsuzluksa zevksizlik, bu insanlık tarihi kadar eski olmalıdır.

“Frank Wedekind, Şubat ve Mayıs 1917 tarihleri arasında kaleme aldığı, bitmemiş oyunu Kitsch'te belirttiği gibi Kitsch; Gotik, Rokoko ve Barok'un çağdaş şeklidir” (Calinescu, 1987: 225) saptaması göz önünde bulundurulduğunda aslında Kitsch, sanatı -özellikle 1950 ve sonrasını- ele geçirmemiş midir? O halde bu üç dönemin estetiğine (tutucu sanat L'art Pompier dışında) bir nevi saygı duruşunda bulunan sanatçıları da Kitsch olarak değerlendirme hatasına düşmeli, 50'lerde etkin bir şekilde kullanılan ama 80'lerde

⁹ Eserin ismi *Kırmızı Üzüm Bağ (la Vigne Rouge)*'dur. Marc Edo Tralbaut'un yazdığı kapsamlı bir biyografi olan Vincent Van Gogh (1969) kitabında *la Vigne Rouge* haricinde bir eser daha satıldığını iddia etse de bu iddiayı kanıtlayacak yeterli belgeleri sunamamıştır.

kavramsallaşan temellük sanatının tamamını da Kitsch olarak görmeliyiz. Kuşkusuz bu da büyük bir yanılgı olacaktır (Görsel 7, 8, 9, 10).

Geçmişin banileri, mesenleri günümüzde küratörlere ve son tahlilde sponsorlara dönüşmemiş midir? Yoksa XVIII. Yüzyıldan bu yanailmekilmek işlenen sanatçı özgürlüğü, onun derdini, kaygısını özgürce anlatabildiği bireysel alanı (zihin atölyesi) bir yanılısamadan mı ibarettir? Eğer öyleyse bu kuşkusuz sanatçının meditatif ruh halini ve üretim sürecinin önemini göz ardı edilmesine sebep olur. Üstelik bir patron ya da kurnaz bir küratörle çalışmayı reddettiği için popüler olmayan ve böylesi bir genelleme içinde yok sayılmayı hak etmeyen büyük sanatçılar da vardır.

Muhtemeldir ki Lascaux, Altamira ya da Chauvet mağara duvar boyamalarını yapanlar, sanatçı kimliği ile hareket etmemişlerdir. Sanatı içrek bir derdin dışavurum aracı olarak -yani bir dil olarak- kullanmışlardır. Ne geçmişte ne de şimdiki zamanda duvar boyamalarının sanat olup olmaması, önemli değildir. Önemli olan onların her şeyden önce bir tercüme olduğunu kabul etmektir. Yaratma süreci ve sanat diliyle bir iz bırakabilme yeteneği, sanat yaratımının kendisinden (sonuçtan) bile daha önemlidir. Gelgelelim, çağımızda ise salt eğlence, şoke edici gösteriler ya da bir nesnenin eleştirelilik bağlamındaki çekirdeğinin (ruhunun) kopyası da artık sanat olarak görülebilmektedir. Eğlence, gösteri ve şoke edici eylemler tek başına sanatı tanımlıyor gibi görünmektedir. Bu türden, yeni sanat tanımları şüphesiz ki nihilizme varan bir sonu işaret etmektedir. Böyle bir ortamda insanlar neden aramamaktadırlar. Sanat yaratımlarında; mesaj(bir sorumluluk olarak değil; şeylere ruh üfleyerek sanatçının hikayesini anlatması anlamında), kaygı ya da farklı algı kapıları yerini herhangi bir anlama gebe olmayan koca bir boşluğa bırakmaktadır. Bu çağdaş Kitsch'tir. Burada önemli olan malzeme değil; çarpık bir niyet ya da niyet yoksunluğudur. Bu noktada samimiyet kati bir suretle yok edilmektedir. Kitsch; tüm bunları görmezden gelmektedir. Sanatın bir tercüme dili olduğunu (pandomim, sinema, edebiyat, yontu, resim vb.) önemsemeyerek Donald Judd'a hak vermektedir; "Birisi işine sanat diyorsa, o sanattır." (Judd'tan akt. Yılmaz, 2013: 503).

Postmodern ve ötesi bağlamında, sanat piyasasını düşünecek olursak şayet; bir sanat üretimine verilmesi gereken en yüksek ya da en düşük meblağın sınırını kim belirlemektedir? Ucuz, kime göre yeterince ucuzdur? Yeteri kadar pahalı ya da yeteri

kadar ucuzdan bahsetmek için o yeterli olan sınır, nerede başlamaktadır ve kime göre çöp, gerçekten çöptür?

Çöp, atık ile ilgilidir. Atık malzemenin ya da çöpün bile bir güzelliği ya da hissedışı olduğunu iddia eden yakın geçmiş popüler sanat tarihi de göz önüne alındığında atık ve çöpten yola çıkarak Kitsch sözcüğünün sadece; sanatsal değeri olmayan, kullanışsız gibi nitelermeleri, güncel olmayan bir yaklaşımın dışavurumu niteliğindedir. Örnek olarak Andy Warhol, çöp ve atıklarla ilgili, 1977’de şunları kaleme almıştır:

“Çöplerin yeniden kullanımı ekonomiktir(...) İnsanların yemek yediklerini ve ardından tuvalete gittiklerini düşünüyorum. Keşke arkalarında bir tüp olsa geri dönüşüm olabilse. Böylece yiyecek almak ya da tüketmekle zaman harcanmazdı. Bu ayrıca komik bir yöntem(...) atıklar doğası gereği komiktir(...) zamandan ve paradan tasarruf sağlar(...) atıkları kullanma felsefemin dışında olan iki şey: evcil hayvanım ve yiyeceğim(...)” (Warhol, 1977: 146,148).

Diğer bir sanatçı Arman da çöpleri/atıkları kullanarak yaptığı yerleştirmelerinde, burjuva değerlerine dair oldukça çarpıcı mesajlar vermektedir (Görsel 11). XXI. Yüzyılda Kitsch’i, malzemenin niteliğine göre tanımlamak çağdaş bir yaklaşım gibi görünmemektedir. Özellikle Jimmie Durham ve Koons’un oldukça pahalı malzemeleri kullanarak yaptıkları Kitsch üretimleri de hatırlanmalıdır (Görsel 12,13).

Gelgelelim Kitsch; “hakikatin hizmetçisi değildir(...)yaşamı sürdürür ve bireyi arar” (Nerdrum, 2010: 12). Ustaların tekniklerini kullanarak bir başyapıt yaratmak hakikate ulaşma mücadelesinden mühimdir (Nerdrum, 2010). Nerdrum’a göre Kitsch’in hakikate ulaşmak gibi bir gayesi yoktur. Bu konuda haklı olabilir. Yaşam ve birey kitle iletişim aygıtlarıyla üretilen ve pazarlanan beğenilerle kuşatılmış durumda olması sebebiyle hakikiliği törpülenmiş sadece kodlanmış duygularla kendini ifade edebilir olmuştur. Zaten bireyin kendini gerçekleştirmek gibi bir amaca götüren motivasyonu da yoktur. Kitle sanayisinin toplumsallaşmış sanatı içinde, toplumun bir ferdi olan birey (yani tahmin edilemeyen veya hesaplanamayan, açığa çıkarılması, ortaya çıkarılması, fethedilmesi gereken şey olarak ego değil; toplum içindeki ben olamamış anonim birey) aranmaktadır. Kendisini güzel sanat olarak tanıtmak ve güzel bir şekilde paketlenmek için ihtiyaç duyulan şey hakikat değil; el becerisiyle

birlikte hakikatin taklit¹⁰ edilmesi ve üretimin güzel algılanmasının sağlanmasıdır. Bu özellikler Kitsch'in, anlam katmanlarından oluşmayan (yüzeysel), gündelik olanı ve gündelik yaşam içindeki bireyin sanattaki yerini işaret ederken; sanatsal bir beğeni olduğu için Kitsch'in, bakıldığında görülen, kolayca fark edilen olduğu da anlaşılmaktadır. Çünkü gündelik olan ve gündelik yaşam içindeki birey de kültür sanayisi menşeli, duyarlılıktan yoksun ve sadece beğenilerle şekillenen üretilmiş malzemeye dönüşmüştür. Yani Kitsch, Kant'ın özgünlük ve yaratıcılık olarak tanımladığı sanatın tam tersidir.

Kundera'nın tespitleri ise farklı algı kapıları açmaktadır. "Kitsch, insan varoluşunda esasen kabul edilemez olan her şeyi dışlar(...)dışkının mutlak inkârıdır."(Kundera, :1999 92). Kundera'nın dışkı sözcüğünü kullanması tesadüfi değildir. Dışkı genel olarak iğrendirici ve bir canlıya dair tasavvur edilebilecek en tiksindirici şeydir. Fakat Kitsch, bu hakikati inkar ederek ona dair bir beğeni oluşturur. Kitsch, kabul edilemez ve iğrenç olan her şeyi kendi bağıntısından koparıp sanat yapıtı olarak pazarlayabilecek zorba bir güce sahiptir (Görsel 14, 15, 16).

Bu yorumun biraz daha tartışılması gerekmektedir. Kundera'nın açtığı kapıdan içeri baktığımızda gördüğümüz şey şudur; her şeyin harika olduğu rengarenk bir Disney dünyasında, bazen kafamız karışsa da, iyi niyetli insanlar olarak yaşamaya çalışmaktayızdır. Bu hayatın içinde hepimiz çok güzeliz. İyimserlik dünyasındaki faydacılar olarak yaşam bize limon veriyorsa hemen onlardan limonata yapmak için kodlanmaktayız.¹¹ İhtiyacımız olan tek şey ise sevgidir.

Böyle bir dünya simülasyonu, manevi problemlerle ciddi olarak ilgilenmeyi reddetmektedir. Herhangi bir toplumsal sakatlık, iyimserlik inancı içinde görmezden gelinir. Makul bir inanç, güvenilirlik ile yer değiştirmiştir. Böyle yaratılmış bir dünyada, insan varoluşunda, esasen kabul edilemez olan dışkı, artık dışkı değildir. Kitsch'in karakteristiği odak noktalarını kullanarak gerçekliği, ürettiği alternatif gerçeklerle çarpıtmak olduğu için en uç örnek olan dışkı bile bir sanat eseri olabilir, sergilenebilir. (Görsel 17) Kitsch'te hiçbir zaman değerli taşlar, mücevherler tiksindirici bir algıyla pazarlanmaz; söz konusu çarpık algı sadece tiksindirici malzemeler üzerinden yapılır. Çünkü değerli malzemelerin alıcısı her zaman

¹⁰ Hakikatin eşanlı var olan gerçekliğini ayırarak bizim için şeyi(içrek olanı) vurgular. Bu vurguyu pseudo-aşkın olarak manipüle eder.

¹¹ İngiliz/Amerikan atasözü. Var olan krizin fırsata çevrilmesi gerektiği anlamına gelir. 'If life gives you lemons make some lemonade'

olacaktır mühim olan dışkıyı satmaktır. Damien Hirst'in *Tanrı Aşkına*(For the Love Of God) üretimi uygun bir örnektir (Görsel 18). Kurukafa; XVIII. yüzyıldan kalma, 35 yaşlarında bir erkeğe aittir (Annas, 2010: 4). Bu noktada, Nerdrum'un yaşamı sürdüren birey söylemini hatırlamak kaçınılmazdır. Ölü, anonim bir birey 8.600 adet pırlantayla Damien Hirst imzası ve adıyla anonimlikten kurtulup dirilmiştir. Bu üretim; özgünlük ya da yaratıcılıktan yoksundur. Çağlar boyunca önemli kişilerin iskeletlerinin, döneminin değerli malzemeleriyle süslenmesi bir gelenektir (Görsel 19). Sosyal statüsü yüksek, zengin kişiler bu ritüellerle birlikte ölümsüzleştirilir. Hirst'in anonim bir bireyi böylesine değerli malzemelerle kutlaması -diriltmesi- burjuva ve Kitsch'in toplum içinde yaşayan bireylere dair verdiği süfli bir umudun ifadesi olarak görülmelidir.

Dikkat edilmesi gereken husus; bir üretimi Kitsch yapan, dışkı ya da tiksindirici malzemelerin kullanılması değil; bu malzemeleri kendi temsiliyetlerinden, algılarından koparıp bir beğeni ya da arzu nesnesine dönüştürülmesidir.¹² Bunun panzehri ise dışkının kabulüdür. Fakat bunu uygulamak tehlikelidir. Çünkü aslında günümüzde içinde yaşadığımız apartmanlardan, giysilerimize kadar sergi salonlarındaki üretimlerden güncel olan her şeyin aslında bir dışkı olduğu sonucuna ulaşabiliriz. Çünkü bu sayılanların hepsi çağımızda popüler kabul edilmiş ve beğeniyle oluşturulur. Özellikle kentsel dönüşümle birlikte yapılan; kaba alüminyum korkuluklu, plastik çerçeveli, masif yeni mimari üslup ve proporsiyonu önemsizleştiren moda akımlarında, duyarlılık katı suretle bulunmamaktadır. Söz konusu panzehir günümüzde Kamp duyarlılığı gibi görünmektedir ve bütünüyle tüm-ateisttir.¹³ Kamp dışkıyı ve onun temsil ettiği tüm gerçeği ifşa etmektedir (Görsel 20).

¹² Dışkının, Kitsch beğenisiyle kullanılmadığı en uygun örnek şüphesiz ki; Viyana Aksiyonisti Günter Brus ve Otto Muehl'ün *Kunst und Revolution*'da (1968) Brus'un kendi dışkısını tüm vücuduna sıvayıp Avusturya ulusal marşını söylemesi ardından da tutuklanmasıyla sonuçlanan performansdır. Muehl ise; *Mama und Papa (Materialaktion 1964)* videosunda aile kavramını ve Dusan Makavejev'in 1974'te çektiği filmi *Sweet Movie*'deki performansında ise *komünizmin vardığı nokta olarak kapitalizmi dışkıyla eleştirmiştir.*

¹³ Tüm-ateizm kavramsal olarak; dayatılan ya da çarpıtılan her şeyin yok sayılmasıdır. Yaratıcı olan Kitle fabrikaları içinde 'yaratılan/üretilen' bireylerin ve toplumun kendi menfaatleri için kavramlar başta olmak üzere her türlü yaşamsal dinamikleri çarpıtmak suretiyle iktidar aygıtlarının kutsanmasının reddini ifade eder. Bunu yaparken yine kitle fabrikasının silahlarını kullanır. Çarpık olan her şeyin fark edilmesini ve bunun yıkımını arzular. Bu bütüncül ret; felsefe ve edebiyat haricinde özellikle karikatür, illüstrasyon ve parodilerle ifade edilir. Sözü geçenlerin tüm pisliğini, dışkının mutlak kabulüyle birlikte bir kova soğuk su gibi yüzlerine çarpmak ve toplumun dönüştürülebilir niteliğini tekrar tekile hatırlatmak ister.

Araştırmamız kapsamında Kitsch; çöp, atık, geçmişte kalanın tekrarı ve değersizlik üzerinden ele alınmamaktadır. Çünkü bunların içeriği ve onlara verilen kıymetin derecesi, sürekli değişmektedir. Güncelliğini sürekli koruyan bir beğeni olarak Kitsch'in XXI. yüzyıl tanımı; eğilip bükülebilir bir şey olarak gerçek, kopya, sahte vb. kavramlarında aranmalıdır. Dikkat edilmesi gereken önemli husus; Kitsch kopyasının kati suretle bir taklit, fotokopi olmadığıdır. Gelgelelim yaratıcı edim ya da duyarlılık kopyalanamaz olgulardır. Ama etkileri yansıtılabilmektedir. Kitsch denilince hemen hemen herkesin aklına gelen ilk örnek plastik çiçeklerdir. Bu doğru bir tespittir. Ne var ki yapma çiçekler; plastikten ya da kumaştan yapıldıkları için -malzeme yüzünden ya da form olarak gerçek bir çiçeğe benzediğinden- değil; gerçek bir çiçeğin vaatlerini ya da etkilerini taklit ettiği için Kitsch'tir. Bu kandırma durumunun gönüllü bir kabul edişe hatta tercihe dönüştüğü durumlar da mevcuttur. Günümüzde sahte çiçekleri seven hatta onları sadece sahte oldukları için tercih eden (gerçek bir çiçekten daha canlı –etkileyici- görünmeleri, çürümeleri, kolay bakılmaları vs. sebeplerle) insanlar da bulunmaktadır. Bu konu üçüncü bölümde ayrıntılı bir şekilde ve örneklerle *yeniden üretim bağlamında Kitsch* tanımı çerçevesinde ele alınacaktır.

Kitsch, bu kavramları (kopya, gerçeğin manipüle edilmesi vs.) hiçbir zaman soyut olarak kullanmamaktadır. O görünen ile ilgilenmektedir. Bu sebeple görmek, gerçeklik üzerine oynanan oyunlar ve kopya, her zaman görme eylemi üzerinden gerçekleşmektedir. Kitsch gerçeği, görme eylemi üzerinden manipüle etmektedir. O halde gerçek nedir, nasıl kopya ve manipüle edilir?

1.3. TUTUCU SANATLAR VE GERÇEĞİN TAHAKKÜMÜ ÜZERİNE

“Ben; deklanşörü açık, oldukça pasif, kaydeden, düşünmeyen bir fotoğraf makinesiyim. Karşıda, pencerede tıraş olan adamı ve saçını yıkayan kimonolu kadını kaydediyorum.” (Isherwood, 1935: 7).

Gözlerimiz bir kamera gibi kulaklarımız bir mikrofon, tenimiz ise hassas bir duyargaç gibi olduğunu düşünsek de algı eylemi bir inşa sürecidir. Eğer mükemmel aygıtlara sahip olsaydık görsel illüzyonlara -yani yanılsamalara- maruz kalmazdık. Her inşa modelinde olduğu gibi bizim duyularımız yoluyla oluşturduğumuz algı manipüle edilmeye oldukça açıktır.

“Yanılsama sözcüğüne keskin ve tam bir tanım getirmek kolay değildir; zira bir başka açıdan bakıldığında, görme olgusu da aslında başlı başına bir yanılsama sayılabilir. Odak noktamızın dışında

olan her hareket, renk odak noktamız merkez alındığında neredeyse tamamen bulanıktır'' (Eagleman, 2011: 28).

Bu duruma şöyle bir örnek de verilebilir; grupça çalışılan bir ortamda, gruptan birinin; *dışarıdan gelen iş makinesi sesi beni çok rahatsız ediyor* dediği an, o sese kulak kesiliriz. Daha önceden fark etmediğimiz bu gürültü, bizi de rahatsız etmeye başlar. Öncesinde de o ses vardır fakat bizim için fark edilir olmadığı için odak noktamızın dışında kalır ve o ana kadar var olan yokluk, bir anda var olan varlığa dönüşür. Algılama ve görme eyleminde tek başına gözlerimiz, neredeyse en zayıf araçlarımızdan biridir. Bu mücadelenin ne kadar zayıf ve ilkel olduğunu gösteren kilit kavram ise olasılıktır. Gözlerle sağlanan görme eylemi tüm olasılıkları aynı anda yorumlayamadığı için beynimiz aradaki boşlukları doldurur. Fakat bu boşluk doldurma işlemi eşanlı gerçekleşmez. (Kübizmin açtığı en büyük yeni görme biçimi eşanlı görme deneyimidir.) Beyin her defasında sadece bir olasılığı seçer. Bu olasılık, farkındalıkla inşa edilir. Farkındalık ise odak noktasını belirler. Görsel, sabit kaldığı halde beynimiz farklı olasılıkları ve yorumları art arda sunar. Bunu bir algı savaşı olarak görebiliriz. O halde özetle; görmek, öğrenilen bir inşa modelidir. Farkındalıklarımızla odak noktaları belirler ve sadece merkezi görürüz. Periferiye dikkat etmeyiz. Odak noktamızı, periferiye ayarlayabiliriz. Böylece periferi, yeni odak noktamız olarak eski odak noktasının yerini alır. Bu, şeylerin yer değiştirmesi değildir; bizim algımızın hareketidir. Bazı yanılsamalar bizim kontrolümüzün dışında, beynin boşlukları doldurmasıyla gerçekleşir. Göz ile tüm olasılıkları eşanlı göremeyiz. Gelgelelim, hakikat bir mefhum olarak sadece odak noktamız değil; aynı zamanda periferideki farkındalık noksanlığından kaynaklanan ve algılayamadığımız tüm şeyleri de kapsar. Hakikat *Kendinde bir şey*¹⁴ (Lukacs, 1988: 47) ile *Bizim için şey*'in¹⁵ (Lukacs, 1988: 47) tamamlanmasıdır. Yani duyumsadıklarımız kadar duyumsayamadıklarımızı ama duyumsayabilme -algılayabilme- kudretinde olduğumuz şeyleri de kapsamaktadır. Biz sadece mefhum olan hakikatin parçalarını

¹⁴ an sich (Lukacs ansich şeklinde birleştirir) sözcüğünün Türkçe'ye çevrilmiş halidir. Sözcüğün tam Türkçe karşılığı 'kendinde'dir. Kant ve Schopenhauer'in kullandığı ding an sich(kendinde şey) ile aynı anlama sahiptir. Öznenin dışavurumundan azade olan sezgisel bilgidir. İçsel olan bu algı; yazıya, dile vs. çevrildiği takdirde bizim için şey ile birleşir ya da ona dönüşür.

¹⁵ Lukacs, Almanca für uns sözcüğünü birleştirerek füruns şeklinde kavramsallaştırmıştır. Ahmet Cemal ise kavramı 'bizim için' şeklinde tam karşılığıyla Türkçeleştirmiştir. Kendinde bir şey'in yanında hem algı hem de kavram olarak daha anlaşılabilir olması açısından bu çalışmada, sözcüğün anlamını daha iyi karşılayacağı düşünüldüğü için füruns; 'bizim için şey' olarak Türkçeleştirilmiştir. Kendinde bir şey'in, öznedeki yansımasının nesne haline gelmesidir(dil, yazı vs. şeklinde çevrilmesidir).

deneyimleriz. Parçaları eşanlı olarak görmek, tüm hakikati deneyimlemek(algılamak) sadece bir organ olarak gözün yapabileceği bir şey değildir. Bunlar, gerçeği algılamak için kullandığımız modelin sadece küçük bir parçasıdır. Bu parça içrektir. Kitsch de içkin bir gerçekliğin -gerçeğin değil- peşindedir, ancak bu şekilde onu, istediği gibi kullanabilir.

“Tamamen hakiki ‘nesnelere’ mevcut değildir. Her gerçek kendini, hayali değil; *henüz gerçekleşmemiş bir potansiyel* anlamında, *sanal* bir görüntü bulutuyla çevrelemektedir. Bunu Dünya olarak düşünebiliriz. Dünya ve onun çevreleyen atmosfer tabakası... Her sanal da yine kendi üzerinden yayılan başka sanallarla çevrilidir. Bu sonsuzca bir yayılımdır. Hakikati çevreleyen sanallar katman iken; sanalları çevreleyen az ya da çok diğer sanallar yayılımdır. Görüntü ve nesne bağlamında düşünüldüğünde hakiki ve sanal yer değiştirebilirler. Örneğin kuvvet anlamındaki baskı, hakikileşme sürecinde sanaldır. Hakiki olan tamamlanmış ya da yaratılmıştır. Hakikileşme süreci ise sanaldır. Hakiki bir parçacık, ondan neredeyse hiç ayrılmayan sanal bir ikiye sahiptir. Gerçek bir algı; bir tür ani, ardışık, hatta eşzamanlı ikili olarak kendi belleğine sahiptir. Bellek ise algılandıktan sonra oluşan gerçek bir görüntü değil, aynı zamanda nesnenin gerçek algılanmasıyla birlikte var olan sanal bir görüntüdür. Yani bellek, gerçek nesnenin şimdiye ait sanal bir görüntüsüdür. Bu nedenle, gerçek nesne ile sanal görüntü arasında kalıcı bir değişim olan birleşme ve bölünme veya salınım söz konusudur. Sanal görüntü hakiki oluş mücadelesini bırakmaz. Sanal görünüm, hakiki nesnelere ayrıştıramazlar. Elbette hakiki nesnelere de sanal görünümünden damıtılamazlar. Hakikat, sanallar ile çevrelendiği için onun içindedir ve sanallar hakikati çevrelediği için onun bir parçasıdır da... Bu sebeple ikisi birbirinden tamamen ayrı düşünülemezler. Ancak sanallar geçicidir. Çünkü onun yayılımları sürekli hakikileşmeye doğru akar. Sanal olanın hakikileşmesi zaten içinde potansiyel olarak hakiki olandan izler taşıdığından da ispatıdır” (Deleuze ve Parnet, 2007)¹⁶.

Yüzeyde düşünmek ve doğadan örnek vermek, konuyu daha iyi kavramak için önemlidir. Bir kuş yumurtası düşünüldüğünde potansiyel olarak onda kuş olabileme kudreti vardır. Su buharı düşünüldüğünde yağmur damlası olma potansiyeli bulunmaktadır ama kar kristali olma potansiyeli de... Kendinde, hakikatten bir parça

¹⁶ Tırnak içinde verilen paragraf Deleuze ve Parnet’in *Diyaloglar II* çalışmasından derlenmiştir. Birebir Türkçeye çevrilen kısımları olduğu gibi araştırmamız bağlamında tarafımda eklenen yerler de bulunmaktadır.

barındıran kuş yumurtası, kuş olarak dönüşürse işte o zaman hakikileşmiş olur. Sanalın hakikileşmesi bir benzerlik değil; benzemezlik ağıdır; devresidir. Çünkü yetkin bir ornitolog bile bir yumurtanın içinden tam olarak nasıl bir kuş çıkacağından emin olamaz; hatta gerekli tüm koşulların sağlandığı doğa kopyası bir kuluçkada bile dönüşümün gerçekleşeceğinden emin olamaz (belki dişi kuş potansiyelin hakikileşmesine engelleyecek bir yiyecek tüketmiştir). Sanallar çokluğu ve farkı barındıran ve hakikiliğe ulaşmaya çalışan potansiyellerdir.

Su buharı örneğinde ise yağmur damlalarının yer çekimi sebebiyle zeminle buluşma sürecinde aldıkları amorf şekiller ya da kar kristali olma sürecinde, her bir kristalin birbirinden farklı şekillerle hakikileşmesi, önceden emin olunamayan potansiyelin en uygun örnekleridir. Örnekler çoğaltılabilir ne var ki Kitsch'in hakikat üzerindeki algısını kavrayabilmek için son bir örnek yeterli olacaktır. Karanlık ve aydınlık iki varlık olarak düşünüldüğünde, karanlık henüz yüzeye çıkmamış sanal alandır. Kitsch aydınlık ister. Çünkü şeylerin konturları, sınırları, formu belirlidir aydınlıkta. Yani, şeyler, aydınlık altında gözle görülebilir ve Kitsch de hemen fark edilmek ister. Kitsch'in, hakikatin sadece göz ile algılanabileceği çarpık diktesi bu noktada hatırlanmalıdır. Oysaki köstebekler hissederek, yarasalar işiterek, köpek balıkları koklayarak, yılanlar tat alarak ve koklayarak *görürler*. Son yıllarda özellikle askeri alanda bu canlıların özellikleri temel alınarak; bulanık suda görmek, zifiri karanlıkta görmek gibi alternatif algı biçimleri hususunda deneyler yapıldığı da bilinmektedir. Karanlık ise çokluğu, kaosu ve farkı barındırmaktadır. Kitsch çeşitli sebeplerden ötürü -eğlenmek, eğlendirmek, para kazanmak- hakiki olanı redderken (dışkı da olduğu gibi) bazen de -kullanışlı bulduğu zaman- hakikate sarılmaktadır. Bu sebeple Kamp duyarlılığı, kategorize edilebilir bir beğeni olarak, Kitsch'i çeşitli özelliklerine göre kullanabilmektedir.

Yine bu noktada, Odd Nerdrum'un "Kitsch hakikatin hizmetçisi değildir, yaşamı sürdürür ve bireyi arar" ya da "bir başyapıt meydana getirmek hakikatten daha önemlidir" düşüncelerini hatırlamamız gerekmektedir. Kitsch'in aydınlık tarafa; farklardan ayrılmış, kaostan sıyrılmış bir şekilde -bazen- hakiki olma itkisinin altını çizdik. O halde Kitsch, hakikati efendi olarak görmese de doğal olarak -bazı durumlarda- hakiki olma arzusu duymaktadır. Çünkü bu şekilde kendine, tekinsizlikten sıyrılıp kolay anlaşılacak için korunaklı bir liman ve sınır bulmaktadır. Kitsch destekleyicisi totaliter yönetimler de konturları belli, sınırları olan bireyler

arzu etmektedirler. Fakat bu doğal bir süreç değildir. Sonsuzca yayılımı olan sanal alanlardan kullanışlı olabileceği düşünülen potansiyeller yapay kuluçkalarda dünyaya getirilmeye çalışılır. Öte yandan bir başyapıt ortaya koyabilme kudreti, zaten üstün yetenekli bir ressamda -bu durumda Nerdrum için- sanal (potansiyel) olarak bulunmaktadır. Ancak, Nerdrum'un kendisine yani varlığına, söylemlerine bakıp usta ressamların tekniklerini kopyalayarak bir başyapıt ortaya koyacağından kendisi de dahil biz de emin olamayız. Hiçbir şey önceden belirlenmiş değildir. Bir başyapıt ya da yeniliği barındıran bir değişim için potansiyelin, hakikate dönüşmesi beklenmelidir. Bu da zaman ile ilişkilidir.

Bu noktada Kitsch'in ve Kitsch üreticisinin çarpık niyetleri ve söylemleri gün yüzüne çıkmaktadır. Kitsch üreticisi bazen henüz gerçekleşmemiş potansiyeli hakikat olarak sunar; bazen de tamamlanmış hakikati perdeleyerek şeylerin evrimini dairesel bir sınırlı sonsuzda hapseder ve buna da yaşam der. Her sanal alan, hakikileşmek ister. Ancak, ilerleyen paragraflarda, Stalin ve Hitler boyamalarında da görülebileceği gibi organ olan gözün kısıtlı ve manipüle edilebilir çalışma prensiplerini kullanarak gerçekleşmemiş potansiyelleri, nasıl hakikat olarak sunulduğu anlaşılacaktır.

Nerdrum ve diğer Kitsch destekleyicilerin; hakikati azlederek yaşam üzerinde yoğunlaştıkları iddiaları, ebedi ölçütlere(aşk, ölüm ve gündoğumu) göre yargılanmayı dilemeleri, kişisel ifadelerini doğanın tasvirinde ve nüfuz etmekte bulabileceklerinin alt anlamlarını belirten argümanları, ekseriyetle duygusal imalarla yüklü aforizmalardan ibarettir. Biz bunları birer slogan olarak görmekteyiz. "At sırtında uyursanız, at uçuşuma geldiğinde duracaktır. Sanat otomobildir. Kitsch ise bir attır"(Nerdrum, 2010: 13).

Kitsch, aslında henüz gerçekleşmemiş sanalın, potansiyelin hakikat adı altında, zahmetsizce algılanan bir şey olduğu yanılmasını bize, inandırıcı bir şekilde verir. Kitsch; hakikat, ne görüyorsan -ya da gösteriliyorsa- odur önermesini sunar. Yani organ olarak gözün başrolde olduğu gelenekselleşmiş bir hakikat algısı yaratır ve bu algı katılaştır, dogmalaştır. Aynı zamanda gerçekler üzerinde boşluklar yaratarak tıpkı beynin bunları doldurması gibi -sahte bir beyin gibi- bu boşlukları doldurur. Peki, bu yönlendirme nasıl mümkün olmaktadır?

Kitsch izleyiciye sözcükleri, imgeleri ya da imajları verir, anlam onun istediği şekilde oluşturulur. Bu pratik ve kolay bir işlemdir. Çünkü kitle iletişim aygıtlarıyla

aynılaşılan bireyler aynı şekilde duygulanmaya ya da manipüle edilmeye hazırdırlar. Aynı formda sevmeye ve aynı formda nefret etmeye programlanmışlardır. Totaliter sanata işaret eden dini ve politik tüm ajitasyonların ve propagandaların Kitsch'i kullanmalarının sebebi de bu güçtür.

Gerçek üzerinde gözün merkeze alındığı ve algının görme eylemi üzerinden manipüle edilebilirliği hususunda önemli örnekleri totaliter sanatlarda görmekteyiz. Totaliter sanatlar; sanat tarihinde yer alan özgür batı sanatının dışında kalan baskın, ideolojik sanatı ifade eder. Bu üretimler sanat tarihine çoğu zaman dahil edilmemektedir. Günümüzde söz konusu sanatlar hala büyük ölçüde ana sanat tarihi çerçevesinde sanat kanonunun, dışında bırakılmaktadır.

Savaşlar arası yıllarda totaliter terimi, Boris Souvarine ve Karl Korsch gibi solcu filozoflar tarafından, yalnızca Nazi rejiminin değil, aynı zamanda kapitalizmin totaliter karakterinin olumsuz tanımında da kullanılmıştır (Rasmussen ve Wamberg, 2010: 109). Öte yandan Adorno ve Horkheimer (1989); *Aydınlanma Diyalektiği*'nde (Dialektik der Aufklärung) analizlerinde terimin, sadece batılı ulusların sömürgeci insanlarına değil, aynı zamanda kapitalist metropoldeki fakirlere yönelik şiddeti de kapsadığını belirtmiştir.

Düşünürlerin söylemlerinin yanı sıra, özellikle 1920'den 50'ye kadar olan kapitalist toplumların sanatı, teknik olarak, tutucu sanatla benzerlikler göstermiştir. Bu durum, akıllara şu soruyu getirmektedir; bu dönemin kapitalist toplumları yarı-tutucu bir yapıya mı sahiptir yoksa tutucu devletler, modern ve ilerici kültürün ciddi bir parçasını mı oluşturmaktadır? XVIII. yüzyıl sonlarında İngiliz filozof ve sosyal teorisyen Jeremy Bentham tarafından tasarlanan bir tür kurumsal yapı olan Panoptikon, batı kültüründe bir iktidar sistemi olarak totaliter bir etki gayesi gütmeyi amaçlamamış mıdır? Uzun süre boyunca sanatsal hareketler(Fütürizm-faşizm, Bauhaus-sosyalizm, Suprematizm-bolşevizm) birbirine çok yakın olsa da bu anlamda ideolojileri ve üretimleri eşitlemek imkânsızdır. Yine de Kitsch'in, hem özgür batıda hem de tutucu alanda kendine yer bulmasının nedeni olarak bu soruyu olumlu şekilde cevaplandırabiliriz (Görsel 21). Gelgelelim Nazi rejimi ve Stalinist rejim sanata yoğun baskılar uygulamıştır ve bu baskı zamanla daha sistematik hale gelmiştir. Ağırlıklı olarak sanatsal bir önemi olmayan tutucu üretimler desteklenmiş; bunların dışında kalan her duyarlılık dejenere olarak görülmüş son tahlilde de yasaklanmıştır.

Çağdaş sanatı dejenere olarak görme eğiliminde olan bu ajitatif diktenin¹⁷ nedeni duyarlılık değil; ideolojik bir zorunluluk olarak sanatsal bir beğeni inşa etme mücadelesidir. Çünkü tarih boyunca sanat, kimin tek eline geçmişse yönetimi o elinde bulundurmuştur (aristokratlar, kilise, burjuva vs.). Bugün diktatör olarak adlandırdığımız bu isimlerin yönetimde destek görebilmelerinin sürekliliği için yapmak zorunda oldukları şey gerçeği, görme eylemi üzerinden manipüle edebilen Kitsch sanatını desteklemek olmuştur.

Bu üretimlerde figürlerin, açık bir şekilde belli olması gerekmektedir. Bu sebeple avangardın özgürlükçü tavrı şeytanlaştırılmıştır. İzleyici kompozisyona baktığında erki ya da yaşam içindeki bireyi tanımalıdır. Dışavurumcu bir üslup böylesi bir ilke içinde dışlanır. Önemli olan şeylerin manası değil; kendi tanınırlığıdır. Dolaysız şekilde tanınan figür, verilmek istenen mesaj için kurgulanır ve arzu edilen fon içine yerleştirilir. Bunun en uygun örneği Dimrty Nalbandan'ın *Kremlin'de Resepsiyon* adlı tablosudur (Görsel 22).

Tabloda bir grup figür, Kremlin'in merdivenlerinden aşağı inmektedir. En önde mağrur ve kendinden emin adımlarla inen Stalin dikkat çeker. Arkasındaki figürlerin hepsi -sekiz basamak arkasındaki Trotsky hariç- onun baktığı yöne doğru bakmaktadır. İki arasındaki görüş ayrılığının masum bir temsili değildir bu. Çünkü Stalin ve Trotsky arasındaki görüş ayrılığı, Trotsky'nin öldürülmesine kadar varır. Daha sonra onun önerdiği yoldan yürümeye kararlı Stalin muhalifleri, trotskyizm altında buluşmuşlardır. Ne var ki tablo 1945-47 tarihi arasında -Trotsky suikastinden 5-7 yıl sonra- boyanmıştır. Bu açık bir şekilde trotskyistlerin davalarına ihanet yolunda olduğunun, Stalin'in ise mutlak bir şekilde yoldaş olduğunun kutlamasıdır. Üstelik locadan izleyen halk Stalin'in önderliğini ateşli bir şekilde alkışlar ve onu destekler görünmektedirler. Tabloda, Trotsky'nin sağ eli, Stalin'in ise sol eli dikkat çekmektedir.

Faşist ideoloji de zıttı gibi görünen diğer ideolojiler de ajitasyondan yola çıkarak propaganda yapma eğilimindedirler. Oysaki Trotsky, tüm dünyayı kapsayacak sosyalist bir devrimin mümkün olacağını iddia edip savunuyorken; Stalin, tek ülkede sosyalizm düşüncesinde ısrar etmiştir. Sadece bu gerçek bile

¹⁷ Ajitasyon; erkin, bir fikri çoğunluğu -tüm dünya insanlığına- kışkırtarak benimsetmesi; propaganda, bir fikri küçük bir topluluğu -Hitler Almanyası ya da Mussolini İtalyası- kışkırtarak benimsetme mücadelesidir.

Trotsky'nin, Stalin'den, temsil edilen ideolojiye çok daha uygun düşündüğünün göstergesidir. Bu çalışma kimin haklı olduğunu irdelememektedir. Şüphesiz ki bu tarih biliminin sınırlarındadır. Ama Kitsch'in yüzeysel ve hemen kavranabilecek imgelerle oluşturduğu algı ve gerçekler üzerinde oynama kabiliyetini somutlamak adına uygun bir örnek olarak seçilmiştir. Doğrulardan yola çıkarak inşa ettikleri gerçek, hakikate göre çarpık bir gerçekçiliktir. Trotsky'nin ve Stalin'nin ideal erk olabilme kudretleri -yani sanal alanları- bu çalışmada, eğilip bükülemeyen çekiştirilip eklenemeyen yamasız bir *hakikat* olarak sunulmaktadır. Biz, günümüzde bu iki erkin de ideal olmadıklarını bilmekteyiz.

Sanat tarihçisi Igor Golomstock 1950'lerin sonlarında Moskova Puşkin Güzel Sanatlar Müzesi'nde geziler düzenlediğinde, okul çocuklarının Nazi Almanya'sının propaganda tabloları ile Stalin'in kararnamesi altında gelişen Sosyalist Gerçekçilik eserlerini ayırt edemediklerini şaşkınlıkla fark etmiştir (Jstor, 19 Ağustos 2019).

İrk fark etmeksizin sadece emeğin statüsünü kaygı nesnesi haline getiren Sovyetlerin propaganda üretimleriyle karşıt görüş olan ırkçı Nazi Almanya'sı üretimleri neden bu kadar benzerdir? Çünkü İdeolojiler ne kadar farklı olursa olsun insanları etkileme biçimleri benzerdir (Görsel 23,24). Nasyonel sosyalist sanatçı Hubert Lanzinger'in *Sancak Taşıyan*'ında görüleceği gibi Hitler, muzaffer bir komutan olarak inançlı, her türlü zorluğa göğüs germek için kodlanmış bir erk olarak boyanmıştır. Ölüm mevcudiyetinde kayıtsız kalmayı öngören, karanlık ama soylu bir arzu ile savaşçı aristokrasinin ahlakının çarpık temsili olan bu görsel, daha sonra kartpostal olarak çoğaltılarak halka yayılması -popülerleşmesi- sağlanmıştır (Görsel 25).

Nalbandyan'ın ve Lanzinger'in üretimlerinde izleyicinin odak noktası değişikçe fark ettiği şeyler ve bu fark edişlerin arasında kurdukları bağlar çoğalmaktadır. Dik duruş, hiyerarşik diziliş, uzuvların ve bakışların yönü, yaşam içindeki bireyin görevi; coşkuyla alkışlamaları ve onaylamaları vs. odak noktasının sırası, izleyiciden izleyiciye değişmektedir. Ama eldeki verilerle oluşturulan algı aynıdır. Her odak noktasıyla fark edilen öğeler algının ve verilmek istenene dair zincirin bir halkası olarak bakış açısına eklenir. Doğrulardan yola çıkarak verilmek istenen hakikat, çarpık bir gerçekçiliktir. Bu noktada; Hitler ve Stalin erktir. Liderlerdir. Bunlar gerçektir. Bu doğrulardan yola çıkarak oluşturulan çarpık

gerçeklik onların aynı zamanda ideal, toplumun tamamı tarafından gönüllü bir şekilde onaylanan, sarsılmaz, yıkılmaz erkler olduğu yanılmasıdır.

Verilmek istenen gerçeklik tarih boyunca çeşitli sembollerle verilmiştir. Fakat burada bir sembol değil; bilinçli bir yönlendirme vardır. Bunu sembollerin kullanılmadığı, sembolik bir anlatım olarak görebiliriz. Örneğin Fontana'nın erken XVII. Yüzyıl üretiminde (Görsel 26) tüm figürler ellerinde bazı nesnelere tutmaktadırlar. Bu onların aristokratik hobilerini ve geleceğe dair uğraşlarının sembolleridir. Soldaki çocuk figürünün omzunda robin kuşu bulunmaktadır; bu da onun doğa bilimlerine olan ilgisini gösterir. -eğer kuş saka kuşu ise onun İsa yolunda ilerleyen manevi yönden gelişmiş biri olduğunu gösterir- Alt taraftaki çocuk figürünün elinde meyve tabağı bulunmaktadır; onun damak tadı gelişkin bir gurme olabileceğinin vurgusudur. Sağ tarafta ise elinde tüy kalem(quill) ve mürekkep bulunan bir çocuk; edebiyata ve dil konusundaki eğilimini, üstündeki figür ise bir şövalye madalyonu ile savaşçı, mücadelecisi, aristokrat ruhunu sembolize etmektedir. En küçük kız kardeşin ise annesinin kucağındaki köpeğin pençesini tutması aileye özellikle de anneye olan sadakatini temsil etmektedir. Ayrıca anne kız diğer erkek çocuklardan daha pahalı ve ince işçilikli kostümler içindedir. Mücevherleri ve kostümleriyle birlikte aile içindeki yerleri, diğerlerine göre daha önemli bir konumdadır. Her figürün yüz ifadesi birbirlerine oldukça benzeyen ve soylularda görülebilecek mimiklere ve küstahlığa sahiptir.

Yine, Da Vinci'nin *Kakımlı Kadın*'ini da hatırlamak gerekmektedir. Rönesans'ta gelincik benzeri hayvanları evcil hayvanlar olarak beslemek statü, soyluluk ve zenginlik göstergesidir. Fakat totaliter üretimlerde semboller ve yönlendirmeler herkesin kolayca çözümleyebileceği duruşlar ve sıralanışlarla verilir. Sembollerle ifşa edilen gerçeklerden farklı olarak Totaliter sanatta işaretler, figürleri ya da olguların kendilerini aşar. Erk, artık insanüstü bir varlık algısıyla hipersaygınlığa vurgu yapar. Tıpkı dini kompozisyonlarda olduğu gibi; o artık insandan öte tanrısal bir fenomendir. Tutucu dini boyamalarda da teknik olarak başarılı bir dini figür tasviri, dinin kendisini bile aşmaktadır. Kitsch, gerçeğin kendisini bile aşabilecek becerilere sahiptir. Bu noktada gerçek bir çiçekten daha gerçek -hipergerçek- görünen plastik çiçeklere olan gönüllü tercih anımsanabilir. Gerçeğin, onunla alay etmesini engelleyecek güç ise algılamayı sadece göze atfetmesidir. Böylece İnsanları düşünmeye itmeksizin etkilerler.

Totaliter sanatın anonim figürleri ise genel olarak yaşam içindeki bireyin statüsünü göstermektedir. Mutlu olmaya kodlanmış, itaatkâr, çalışkan ve her zaman dinç (Görsel 27). Bazı örnekler ise daha önce denenmiş ve sonuçları bilinenler üzerinden ortaklık kurma mücadelesi ile etki gayesi güderler. 1989'da, Saddam Hüseyin tarafından tasarlanan ve Saddam'ın kendi kollarının kalıbı kullanarak Iraklı heykeltıraş Muhammed Ghani Hikmat tarafından yapılan totaliter bir Kitsch örneği olan Bağdat Zafer Takı (Görsel 28, 29) buna oldukça uygun bir örnektir (Jstor, 19 Ağustos 2019).

1986'da yapımına başlanan 1989'da bitirilen çapraz bir şekilde kılıç tutan devasa iki elden meydana gelen bu tak; diğer totaliter üretimlerle kıyaslanamayacak kadar kaba bir görünüme sahiptir. Takın iki yanında, İranlı askerlere ait olduğu belirtilen 5.000 adet miğfer bulunmaktadır. Kılıçların ise Iraklı askerlerin silahlarından oluşturulduğu belirtilmektedir (Charlotte McDonald-Gibson, 19 Ağustos 2019).

Söz konusu takta, duyarlılık olmadığı gibi belirli bir mantığa sahip beğeni de bulunmamaktadır. Ne var ki bu üretimi Kitsch yapan şey; geçmişte sonucu bilinen bir eylemin edimini tekrar etmeye yönelik yapılmış mizansendir. İran ile yapılan savaştan sonra bir zafer gövde gösterisi olan takın yapım aşamalarını Saddam, bizzat beyaz bir atın üzerinde izlemiştir. Bu Roma ve Osmanlı imparatorlarının adetidir. Roma ve Osmanlı İmparatorluğu hükümdarlarının kazanılmış kesin bir zafer sonrası, taklardan ya da kapılardan büyük bir ihtişamla geçmeleri bir gelenektir. Saddam'ın yapım aşamasında beyaz bir atın üzerinde direktifler vermesi Roma ve Osmanlı geleneğine işaret eden bir eylem olarak görmekteyiz. Zaferin ve bir erk olarak var olmanın mutlak kabulünü amaçlayarak bunun zihinlere kazınmak istendiğini düşünmekteyiz. Üstelik beyaz bir atın üzerinde verilen poz, Kim Jong-un'un Kuzey Kore'sinde, 2019 senesinde, hala işlevsel görülmektedir.

Nazi Almanya'sında ya da Sovyetler Rusya'sında, İdeolojiler ne olursa olsun tutucu muhafazakâr sanatlar; insanın üreticiliğine, dayanıklılığına ve başarılarına odaklanırken; batının özgür tarafları ise insanlığın hem kendilerine hem de doğaya karşı şiddet eğilimini, başarısızlıklarını, vicdana aykırılıklarını ve zulmünü mercek altına almıştır. Ne var ki batının konu olarak özgürlükçü düşünceleri, teknik ve üslup anlamında o kadar da liberal bir tutum sergilememiştir. Wedekind'in 1917 tarihli "Kitsch; Gotik, Rokoko ve Barok'un çağdaş şeklidir" saptamasına uyan akım; XIX.

Yüzyıl sonunda yapılan, anıtsal tarihi eserlerin fonu oluşturduğu, çıplaklığı ve şehveti merkeze alan L'art Pompier¹⁸ ya da Eklektik Akademizm¹⁹ olarak adlandırılan beğenidir. Eklektik Sanat²⁰ döneminde, daha önce düşük düzeyli beğeni olarak görülen Rokoko döneminin resimleri popülerliğe kavuşmuş ve mitolojik figürler olan Eros, Psyche; istiridye kabukları, bulutlar, köpüren dalgalar gibi Rokoko sanatında sıklıkla kullanılan temalar yeniden popüler olmuştur (Görsel 30,31).

Eklektik Sanat, henüz yeni yeni biçimlenmeye başlayan modern sanatın yeniliklerine sırtını dönen hatta bir anlamda onu aşağılayan bir beğeni olarak tutucudur. İlk tahlilde böylesi üretimlerle karşılaşan izleyici teknik olarak yüksek bir beceri gerektiren böylesi üretimlerin Kitsch olamayacağını düşünebilir. Eklektik sanat sanatçıları gerçeği manipüle ederek bir ajitasyon ya da propaganda yapmazlar. Ne var ki onları önrafaelistlere yaklaştıran yoğun bir şekilde cinselliği kullanan doğrudan anlatımı ve gerçekçiliğidir. Fotoğraf makinesiyle üretilmiş bir kareye benzeyen boyamalardaki gerçekçi figürlerin çıplaklığı, izleyicileri etkileme gayesi güderler. Eklektik Sanat'ın gerçekçi üslubu ve konu anlatım dili günümüzde hipergerçekçilik olarak insanları etkilemeye devam etmektedir (Görsel 32,33).

XIX. yüzyılın ikinci yarısı aynı zamanda empresyonistlerin tanınmaya başladığı çağdır. Açık havada, hızlı bir şekilde izlenimlerinin resmini yapan empresyonistler, sonlanmış ve idealize edilmiş boyamaları eleştirmişlerdir. Ne var ki akademik anlayışa karşı çıkan öncül sanatçılardan bazı realistlerin ve empresyonistlerin, akademide öğrenci oldukları bilinmektedir. Monet, Courbet, Manet, Matisse yangın kokusunu erken alan ve akademik anlayıştan uzaklaşan sanatçılar olarak görülmemelidir. Çünkü formun tartışılmaya başladığı bu sanat aralığında, söz konusu sanatçıların fark ettikleri şey; izlerin birikerek kendilerinin bir form oluşturduğudur. Renk ve desen bağlamında ciddi bir öğrenim süreci içinde ilerletilen bu yetenek böylece eski önemini kaybetmiştir. Akademikler, bunu çok daha önceden fark etmiş olmalıdır. Yani kendi varlığını sürdürebilmek adına samimiysiz nedenlerle önemsiz bir şey, önemli bir şey olarak sunulmaya devam edilmiş, hatta bunun fetiş unsuruna dönüştürülmesi gayretini göstermiştir. Bu

¹⁸ Fransızca aşağılayıcı bir anlamı olan sözcük itfaiyeci sanatı anlamına gelmektedir.

¹⁹ Bu beğeniye sahiplenilenler L'art Pompier kavramını kullanmamaktadırlar

²⁰ Bu çalışma herhangi bir beğeniye olumsuz eleştirme ya da destekleme amacı taşımamaktadır. Bu sebeple söz konusu beğeni çalışmada eklektik(seçmecî) ya da akademik sanat olarak ele alınacaktır.

durumu, sanatsal evrim üzerinde oynanan gerici bir oyun olarak görmek mümkündür.

Bu şüphesiz ki çarpık bir niyettir. Genişleyerek büyüyen hakikat içindeki sanat evrimi yine sanatın korunması adı altında kösteklenmiştir. Sonraki süreçte modern sanat ve avangardın daha fazla güç kazanmasıyla bu sefer de eklettik sanat aşağılanmış; duygusal, etki yoksunu, klişe, muhafazakâr, yenilik karşıtı, burjuva ve tarz yoksunu olarak görülmüştür. Gelenekler çerçevesinde oluşturulan söz konusu beğeni, eski moda olarak görülmeye başlandığında, alegorik çıplakların ve teatral açıdan poz veren şehvi figürlerin, izleyicilere ne kadar tuhaf görüldüğünü tahmin edebiliriz. Gelgelelim postmodernizmin kapsayıcı, sosyolojik ve çoğulcu bir tarih bilgisi vermedeki arzusuyla, eklettik sanat kitaplara geri dönse de 1990'ların başından beri oldukça sınırlı bir kitlenin dikkatini çekmiştir.

Modern sanatı desteklemek için eklettik sanatları Kitsch olarak şeytanlaştıran modernist yazarların düşüncelerinden (örnek olarak Greenberg) ayrı olarak eklettik sanatın Kitsch olmasının sebebi empresyonistler gibi bağımsız olmamalarında görülmemelidir. Zira zaman geçtikçe akademinin müfredat programı da değişmektedir. Çağımıza yaklaştığımızda ise modern sanat müfredata dahil olmuştur. Yani bir anlamda akademik sanat dâhilinde öğretilmiştir. Geçmiş dönem modernist yazarları XXI. Yüzyılda eserlerini kaleme alsalardı bu sefer çağdaş sanatı kutlamak için modern sanatın ve akabinde modernizmin tamamının içi geçmiş ve Kitsch olduğunu iddia edeceklerini kolayca düşünebiliriz. Bir zamanların akademik sanatına karşı çıkarılan bir isyan, son kertede akademik sanatın kendisi olmuştur. Gelgelelim her heterodoksi, potansiyel bir ortodoksi olarak doğmaktadır. Bununla birlikte, eklettik sanatın, Kitsch olmasının nedeni; ne Antik Yunan'a, Rönesans'a ya da Rokokoya duyduğu hayranlık ne de disiplinli bir çalışma ve üstün yetenek gerektirmesinden kaynaklanır. Her şeyden önce bu beğeni, katılmış bir estetik anlayışını (taşlaşmış bir fikri) benimsemektedir. Bir anlamda Yüksek Rönesans sonrası sanatçıların (örnek olarak Maniyeristler ve erken Barok sanatçıları), artık gerçeğin temsilinde varılacak tepe noktasına varıldığının, bundan sonra sanatın yeniliğe ve gelişime dair hiçbir şey vadedemeyeceğinin ve Rönesans ustalarının aşılamayacağı bunalımlı ruh halini kutsamaktadır. Böylesi bir kutsama Yunan ve Roma sanatını takdir etmekle kalmaz aynı zamanda yeniden yaratım değil; yeniden üretim bağlamında kopyalamanın da kabulünü gerçekleştirir. Büyük ustaların

teknikleri kopyalanarak onların yaratıcı edimlerinden faydalanmak asıl amacı oluşturmaktadır. Bu amaç, doğrudan anlatım ve kompozisyondaki tüm öğelerin gerçekçiliğiyle mümkün olmaktadır.

Biz araştırmamızda senkretik; şeyleri birleştiren eskiyi ve yeniye uzlaştıran ya da zıtmış gibi görünen şeyleri birleştiren bu tavrı²¹, akademik olmayan bağımsız çalışmaların popülerleşmesini engellemek için atılmış bir adım olarak görüyoruz. Bu, akademilerin eskimeye karşı aldıkları bencilce bir tedbirdir. Hususi bir tat ya da sanatsal bir kaygı değil; geleceklerinin ve beğenilerinin muhafaza edilmesine yönelik oluşturulan gerici ve tutucu bir diktedir. Kompozisyonda, fonu oluşturan antik kalıntıların edimlerine sarılan, aynı modelden çalışılmış gibi duran idealize edilmiş vücut hatlarıyla genelde çıplak ya da yarı çıplak figürlerin boyamaları mümkün olduğunca büyük boyutlarda yapılır. Çünkü İnsan zihninde büyük boyutlar her zaman daha gösterişli ve etkileyicidirler. Aynı zamanda empresyonistler artık atölyelerden çıkıp doğaya yöneldikleri bir aralıkta, böylesi büyük boyutlarda çalışmak için sanatçının bir atölyesi olması gerekmektedir.

Geç XIX. Yüzyılın diktatörü olarak görülebilecek sanat akademileri totaliter sanat üretimleri gibi baskın bir beğeniyi temsil etmektedir. Sanatı demokratikleştirme süreci dejenere olarak görülmüş ve bu görüşü popülerleştirmeye çalışmışlardır. Biz, günümüzde bu uğraşların başarıya ulaşmadığını kesin bir şekilde bilmekteyiz. Ne var ki tarihsel ya da mitolojik alegoriler günümüzde pek rağbet görmese de üslup ve dil olarak hem totaliter sanatlar hem de eklektik sanat varlığını sürdürmekte ve insanları etkilemektedir (Görsel 34, 35, 36, 37). Çünkü beğenilerin dairesel hareket ettiği unutulmamalıdır.

Akademik sanatın, fotoğraf baskısına benzeyen gerçekçi boyamaları, temsilleri günümüzde hipergerçekçilik olarak hala beğeni toplamaktadır. “Endüstri devrimi, makinelerin kullanımı aracılığıyla insanoğlunun fiziksel gücünün katbekat artması anlamına gelmektedir” (Bard ve Söderqvist, 2015: 22). Bu artan güç ile geline noktada, hipergerçekçilik bağlamında, sanatçılar artık makinelerle yarışmak arzusundadır.

1.4. GERÇEĞİN KARŞISINDAKİ GERÇEKÇİLİK

“Kitsch’te ne yenilik önemlidir ne de özgünlük. Nüfuz etmektir amaç. Ve doğanın tarifinde kişisel ifade açığa çıkar.”(Nerdrum, 2010: 7).

²¹ Bu beğenide renk konusunda Romantizmi, desen konusunda Neoklasizmi aynı potada eriterek oluşturulan düşünce; çizginin ve desenin önem terazisinde aynı şey olduğudur.

Parrhasius, Zeuxis ile kimin daha iyi bir ressam olduğu konusunda iddiaya girmişlerdir. Karşılıklı iki duvara resim çizecek ve bu performansa şahit olan izleyiciler de nihai kararı verecektir. Zeuxis, duvardaki perdeyi kaldırır. O kadar mükemmel üzüm taneleri çizmiştir ki, bir kuş üzümleri gerçek sanıp duvara çarpar ve yaralanır. Yani Zeuxis, kuşu kandırmıştır. Sıra Parrhasius'a gelmiştir. Parrhasius: *Eserimi saklayan perdeyi kaldıramam* der. Herkes Parrhasius'un, Zeuxis'in zaferini kabul ettiğini düşünürken tekrarlarlar; *Sen perdeyi kaldır!* Zeuxis, heyecanla perdeyi açmaya çalışınca, perdenin aslında sadece bir perde resmi olduğunu anlamıştır. İzleyiciler büyük bir şevk ve coşkuyla alkışlamaya başlamışlardır. Çünkü Zeuxis bir kuşu kandırmıştır, ama Parrhasius hem Zeuxis'i hem de izleyicileri kandırmıştır.

İnsanlar arasında peyderpey anlatılagelen ve bu sebeple de çeşitleri bulunan bu efsanevi anekdotun yaşanıp yaşanmadığı mühim değildir. Bir gerçeği, gözün gördüğü şekilde (gerçekçi) yansıtma konusundaki beğenin kökenlerinin oldukça eskiye dayandığını göstermesi açısından ise dikkat çekicidir. Fotoğraf makinesinin icadından önce gerçeğin gerçekçi temsiline yansıtılması gayreti anlaşılır olsa da değişen dinamiklerle birlikte günümüzde, büyük ustaların tekniklerini kopya etmek, doğanın kopya edilme gayreti ve son tahlilde insanların makinelerle girdiği yarış bağlamında, fotoğraf makinelerinin bizi algılayış biçimlerini kopya etmek arasında bir niyet farkı görünmemektedir. Fotoğraf makinesinin de bir algısı, boşlukları dolduran mekanik bir beyni bulunmaktadır. Bir insanın fotojenik olması/olmaması, makineyle yakalanan bir karede güzel/çirkin ya da daha farklı olunması, kompozisyonun blur olması²² fotoğraf makinesinin mekanik beyniyle açıklanabilir. Hipergerçekçi boyamalarda ve yontularda hiyerarşik değerin tepe noktası, sadece insanlara şaşkınlık veren, şoke eden ve kandırabilme kudretine sahip olan yeteneğe aittir. Fakat söz konusu bu türden bir yetenek, duyarlılıktan yoksundur. Hipergerçekçilik, gerçeklik üzerine açılan sahte bir gerçekçiliği ifade etmektedir.

Sanat dünyasında yetenek ve beceriler söz konusu olduğunda, kitleler tarafından, dijital bir fotoğraf makinesinden çekilmiş ve baskısı alınmış fotoğraf karelerine benzeyen tabloların büyük ilgi görmesi şaşırtıcı değildir. İnsan gözünden ziyade fotoğraf makinesinin gözünün çalışma prensibini inceleyen hipergerçekçilik, büyük bir sabır ve teknik beceri gerektirmektedir. Bu durum, sanatın ifade ile ilgili

²² flu kare, fotoğraf sanatçısının bilinçli tercihiyken; blur, fotoğraf makinesinin görme biçimi hatasını ifade etmektedir.

olduğu ve sanatçının da sanatında duyguları veya algıları hakkında bilinçli olarak bir şeyler ifade etmesi gerektiği yönündeki inancı sorgulamamıza neden olmaktadır. XVIII. Yüzyılın ikinci yarısının son çeyreğinden önceki yüzyıllarda, bir sanatçının, benzerliği yakalayarak ortaya bir temsil koyma kaygısı anlaşılabilir. Ama sanatın olgunlaşmasıyla bilim ve teknoloji ile sanatsal tat, kaygı ve anlayış da değişmiştir. Hipergerçekçilik sanat ve zanaat arasında eriyen sınırları tekrar belirginleştiren ve sadece zanaat ile ilgili olan bir tarzdır. Soyut Ekspresyonizm ve Minimalizme karşı duran bir hareket olarak Hipergerçekçilik; tüketici toplumunu işaret eden mekanları, camın ve metalin parlak yüzeyleri, vitrin camları, aynaları ve onların yansıttığı bozulmuş görüntüleri, otomobiller, neon tabelalar ve parlak ve iddialı renkleriyle Popsanatı'nın mirasçısı niteliğindedir (Görsel 38,39). Bunun yanı sıra; Art Deco ikonografisi ve her türlü Kitsch beğeniye de bünyesinde barındırır. Jean Baudrillard'a göre hipergerçekçilik asla var olmayan bir şeyin simülasyonudur.

“Simülasyon: Bir araç, bir makine, bir item, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklama amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde, bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun, gerçeğin modeller aracılığıyla üretilmesidir” (Baudrillard, 2010: 14).

Dolayısıyla, hipergerçekçiler, gerçekliğin simülasyonuna dayanan inandırıcı bir yanılsama olan sahte bir gerçeklik yaratırlar ve “simülasyonlar gerçeklerden her zaman daha etkilidirler” (Baudrillard, 2010: 29). Hipergerçekçilik, gerçekçilikten yola çıkarak bir yanılsamaya dönüşür. Bu sebeple de gerçeğin zıttıdır ve tam karşısında yer alır. Hipergerçekçiliği, Kitsch olarak değerlendirmemizin gerekliliği sadece kopyada değil; tamamen duylara hitap eden bir illüzyon olmasından da kaynaklanır. Çünkü hipergerçekçiliğin, ortaya koyduğu gerçekçilik simülakr değil; simülasyondur. Yoktan var edilen ve görme sürecindeki bütüncül algının²³ önemini perdeleyen bir amaç doğrultusunda oluşturulur.

Her hipergerçekçi üretiminin Kitsch olmadığını da kabul etmemiz gerekmektedir. Örneğin Chuck Close'un 70'li yıllardaki hipergerçekçi üretimleri Kitsch iken; 90'lı yılların sonundaki üretimlerinde Close, (figüratif olmasını bir yana bırakırsak) psikedelik motiflerle çağdaş bir sürreal etki yakalamıştır (Görsel 40). Ron Mueck ve Sijan teknik açıdan hipergerçekçi iken; hipergerçekçiliğin dolaysızlığını

²³ Bütüncül algı; beş duyu organımızın eşzamanlı çalışması, bizim onları odak noktalarımızla oluşturduğumuz farkındalıklarla fark etmemiz ve son tahlilde de sezgi yoluyla çoğaltmamızla gerçekleşir.

sanatsal kaygıları ve alt metinlerindeki fikirleriyle yapıtlarını vadedilmiş zihinsel bir deneyim labirentine dönüştürmüşlerdir (Görsel 41, 42, 43). Robert Vickrey'nin de kendine özgü sanatsal bir duyarlılığı vardır. Bu isimler üretimlerinde, her ne kadar *tensellikten*²⁴ faydalansalar da, yaratıcı edimin izleyiciye verdiği eleştirel bakış açısını ve görme sürecindeki bütüncül algının önemini görmezden gelmezler. Arnheim (2006), *Sanat Olarak Film* (Film as Art) kitabında; Gestalt kuramcılarının, yaptıkları çalışmalarda, görme sürecinin dış dünyanın mekanik bir kaydı olmadığını, ham duyum bilgilerini, yaratıcı bir biçimde, çeşitli ilkelere göre organize ettiğini bulduklarını aktarır. Yani görme eylemi, gözün ve zihnin ortak çalışmasından doğan etkilerin (çoğu zaman ışığın; ama her zaman değil) tepki sürecidir. Bu noktada fotoğraf, görme eyleminin tabiatı itibariyle görme sürecini olduğu gibi ortaya koyamaz. Çünkü bütüncül bir algı olmadan göz, sadece zayıf bir duyu organından ibarettir. Fotoğraf, algı kısmını es geçerek sadece bir duyu organı olan gözü taklit etme eğilimindedir. Bu sebeple göz + bütüncül algı ile bize farklı deneyimler, kavrayışlar yaşatan gerçek bir manzaranın fotoğrafı, deneyimlenen bir manzaraya karşın sadece duyusaldır. Duyular geçmiş deneyimlerimizle irtibata geçerek karşılaştığımız kareye dair duygusal anlamlar yüklememize sebep olurlar. Bu sebeple de etkileyici ya da şaşırtıcı görünen hemen hemen tüm pitoresk manzara fotoğrafları ya da portreler sanatsal duyarlılık olmaya uzak ve duyusaldır. Örneğin çok hoşumuza giden bir günbatımı manzarasını deneyimlediğimizde ve bu deneyimi fotoğraf makinesiyle kaydettiğimizde elimizde sadece bir duygulanımın -bir şeyin, deneyimlendikten sonra bizde ve şeyde yarattığı etki ve tepkilerin- belli belirsiz bir izi kalır. Çünkü o an gerçekliği inşa ederken (algılarken) sadece gözlerimiz değil; yüzümüzü okşayan meltem ile tenimiz, çayırların hareketi ve onların sesi ile işitme duyumuz vs. birlikte, söz konusu inşayı gerçekleştirirler. (odak noktalarımız, eşanlı değişmez ama görmek konusunda; ten, kulak ve göz vs. birlikte çalışırlar.) Sahtelik, bu eksikliklerin göz ardı edilerek aynı deneyimin yaşandığını iddia edilmesiyle başlar. Unutulmamalıdır ki hatırlamak konusunda beyin pek güvenilir değildir ve pek çok boşluğu kendi doldurarak bizi yanıltabilir.

Arnheim'in, "bir film gerçeklikten ne kadar uzaklaşırsa sanat olmaya o kadar yaklaşır, sanatsal bir filmde mümkün merteye ses ya da diyalog bulunmamalı(...) mümkün olduğunca az renk

²⁴ İnsanı kutsal ve kırılğan yapan, kutsal yaşam kıvılcımını gösteren etin, gerçekçi temsilidir. Kitsch'te insan vücudu tamamen tanınabilir olmalıdır. İzleyiciyi geleneksel güzelliklerle etkilemek için ten, gerçekçi görünmelidir. Kitsch için et de ruh da içkindir; dünyaya gelir ve onu terk eder. İnsanlar duygusal ve özlü olmalıdırlar.

barındıran, siyah ve beyazın baskın olduğu bir renk skalasında çekilmeli'' (Arnheim, 2006: 3-12-66) gibi söylemleri sinemanın gerçeğin temsili yani gerçekçi olmaktan kaçınması gerektiğinin, sinemanın kendi gerçeğini yaratması gerektiğinin, hakikatin aslında kopya edilemez bir şey olduğunun vurgusu niteliğindedir.

Sanat olmaya uzak olan film, bir gerçekliğin²⁵ gerçekçi bir şekilde oluşturulan illüzyonudur. Çünkü hakikat *kendinde bir şey* ile birliktedir. Dönüştürülmek yerine eksiltme, artırma ya da ayrıntılandırma yöntemleriyle değiştirilen tüm gerçeklikler aslında gerçekçilik(sahte gerçek) olarak algılanmalıdır. Gerçeğin kavranması konusunda, sadece bir duyu organı olan göze büyük anlamlar yüklenmesi, onun çalışması için gerekli olan inşa sürecinin öneminin göz ardı edilmesine neden olur. Gözün, mekanik ve sığ kavrayışının taklidi olan bir fotoğrafın taklidi -yani gerçekçiliği- gibi; algıdan azade gözün taklidini yapan fotoğrafik gözü taklit eden hipergerçekçilik de sahtedir.²⁶ Söz konusu durum gerçek olmayan bir gerçekçiliğin yoktan var edilmesinden ibarettir. Bu sebeple de Baudrilard'ın aktardığı gibi; Hipergerçekçilik bir simülasyondur. Önrafaelistlerin ve eklektik sanatçıların geliştirdikleri yetenekli zanaatçı kimliği hipergerçekçiler tarafından en uç noktaya kadar taşınarak bir sanatçı makine haline getirilmiştir. Görme biçimlerimizin ilerleyişi teknolojiyle yakından ilişkilidir. Örnek olarak Camın mimaride kullanılmasıyla özne ve nesnenin sürekli yer değiştirmesi mümkün olmuştur. Anlam farklılıkları bu hareket içinde erimiş; özne de nesne de hem gören hem de görüleni ifade eder olmuştur. Günümüzde de dünya düzeninin sorgulandığı aralıklarda biz;

²⁵ Bu noktada yine günbatımı örneği verilebilir. Sanatsal olmayan sinemada -yani filmde- karakterlerin ruh halleri eğer günbatımının o anki görünümüyle ve onlarda bıraktığı izlerle birlikte verilmeye çalışılıyorsa; izleyici olarak empatimiz günbatımı deneyimiyle inşa edilmeye çalışılıyorsa duygulanımımız muhakkak eksik olacaktır. Çünkü inşa edilmeye çalışılan günbatımı etkisi, gerçek değil gerçekçidir (hipergerçeklik). Perdeden izlediğimiz ve filmdeki karakterler gibi duygulanmamızın beklendiği bir fon olarak o günbatımı, artık, filmin çekildiği zamandaki günbatımının simülakradır. Gerçek sinema deneyimi, olgularla ilgilidir. Somutlama ya da soyutlamalarla olgular üzerinde düşünmemizi sağlarlar. Duyguları sömürerek etkileyici olmak kaygısı, sinemanın değil; filmlerin gayesidir.

²⁶ Aynı örnekten devam edecek olursak; günbatımının, bize etkisi ve bizim algılama süreci dahilinde verdiğimiz ya da verme potansiyeline sahip olduğumuz tepkilerimizin tamamı, günbatımına dair algımızı oluşturur. Bu algı ise hakikatin bir parçasıdır. Söz konusu günbatımının gerçekliği, algı parçacıklarının toplamıdır. (yani, o an, günbatımı karşısında etkilenen herkesin algısının toplamı) Bu da şüphesiz, *hareket* içerir. Bu gerçek bir günbatımı deneyimidir. Pitoresk fotoğraf bağlamında ise, fotoğraf çekenin haricinde, hiçbir insanın ya da hayvanın orada olmadığını varsayarsak, fotoğrafı çekilen günbatımı manzarasında, fotoğraf çekenin görmediğimiz için; günbatımına dair -yine- eksik bir gerçeklik elde edilir. Çünkü fotoğraf çekenin içinde bulunduğu günbatımı, fotoğraf çekenin kendisini de kapsamaktadır. Fakat biz elde edilen karede bunu göremeyiz. O halde salt göz ile yansıyan -ve bu sebeple de eksik olan- bir kareyi, fotoğraf makinesiyle temsil etmek hem eksik hem de taklittir.(eğer gerçek bir günbatımı deneyimi vadediliyorsa ki her zaman iddia bu yöndedir.) Söz konusu taklit ve eksik fotoğraf karesinin, el ile tuvale aktarılması ise taklidin taklididir. Söz konusu çabada kabul etmemiz gereken şeyler; titizlik, yetenek ve sabırdan ibarettir.

görüntüyü, uygulamalarını ve iletişim halinde olan her şeyi yeniden görüntülemekteyiz. Ressamların, fotoğrafik detayı elde etmek için kullandığı tekniklere işaret eden hipergerçekçilik; insanın, dünyaya dair deneye dayalı(ampirik) algısını ve gerçekliğin içsel algısını nasıl terk ettiğinin yorumunu bize vermektedir. Biçimler dünyası hakkında geçmişe nazaran çok daha fazla şey bildiğimizi düşünmekteyiz. Ne var ki görünüşün kendisini anlamaktan/görmekten git gide uzaklaşmaktayız. Görünüş de dahil *hiper* olan her şey kitle destekli meta-medya muamması olarak, her zaman önümüzde durmakta ve bizi insan yapan zihinsel sürecimiz (yeni olan ve zaten bildiklerimiz arasındaki ilişkiler ağı) için ciddi bir tehdit oluşturmaktadır. Dünyamız bir imaj dünyası haline gelmiştir. İmajlar, algımıza hükmettiği için net bir şekilde görememekteyiz. Görememekten kasıt şudur: meta-medya menşeli imaj bombardımanı -reklamlar, semiyotik bağlamda bizi etkileme gayesi güden renk ve şekillerde ambalajlar vs.- sistemin çarpık ve sağlıksız araçlarını ve sonuçlarını kavramamıza engel teşkil etmektedir. Bu imaj bombardımanı algımıza ket vurmaktadır. Özellikle postfordizm destekli imajlar, neredeyse tamamen aynı içerikli ürünleri farklı ambalaj ve reklamlarla birlikte insanlara farklı deneyimlermiş gibi pazarlamaktadır. Her şeyin çok net ve parlak olduğu hipergörüntüler; çeşitli, yetersiz, hatta kaotik olanı da içeren hakikatin üstesinden gelmiş görünmektedir. Dünyayı kavramak ve insan ölçeğinde tecrübe etmek yerine, görme duyumuza ait tek bir imaj versiyonuna indirgeme eğilimindeyiz. Dünyayı imajlarla görebileceğimizi düşünsek de yalnızca birileri tarafından yaratılmış halini görebilmekteyiz. Böylesi bir simülasyonda bütüncül algı artık bizim için yabancı bir dil haline gelmektedir.

Hipergerçekçi beğeni aynı zamanda fotoğraf sanatçısı ve fotoğrafçı ayrımı yapılmasını da zorunlu hale getirmiştir. Bu araştırmamızda biz, hemen hemen herkesin fotoğraf çektiği ve bunu paylaştığı bir ortamda, duyarlılıktan yoksun kahve-yemek enstalasyonu, çeşitli objelerle oluşturulan natürmort fotoğrafları ve özçekim adı altında ortaya konan otoportrelerle -ki hipergerçekçilerle ortak çalışma konularının çoğunluğunu bunlar oluşturmaktadır- birlikte günümüz fotoğrafçıların aslında en az görenler olduğunu düşünmekteyiz. Çünkü onların gördükleri tek şeyin, kendinden başka hiçbir şeyi temsil etmeyen yansımalar olduğunu, hipergerçekçi üretimlerde fark edebilmekteyiz. Sınırsız potansiyeli olan fotoğraf sanatçısı, elinde kayıt cihazı olan bir bireye indirgenerek statüsü düşürülmüştür. Fotoğraf ve hipergerçekçi üretimlerin birbiri içine girmiş gibi görünmelerinin sebebi de bu

indirgeme işleminin bir sonucudur. Hipergerçekçi üretimler duyarlılığı bulunan bir fotoğraf karesini asla temsil edememektedir. Bu sebeple hipergerçekçilik ve indirgenmiş fotoğrafçılık kendilerine; nesnelere, still-life, portreler ve manzaralar gibi sınırlı ortaklıklar ve çalışma alanları oluşturmaktadır(Görsel 44, 45). Böylece Kitsch; indirgenmiş fotoğrafçılık ve hipergerçekçi üretimlerle birlikte beğeniler toplumunun bireylerini etkileyerek yönetmektedir. Böylesi çetrefilli bir sarmalda temaşa olarak öne sürülen üretimlerin hangisinin orijinal olduğuna dair izleyici zaman ayırmamaktadır. Çünkü ister hipergerçekçi boyama isterse de indirgenmiş fotoğrafçılık üretimi olsun, başarılı kopyalar her zaman daha etkileyici ve şoke edici sonuçlar olarak izleyicilerin dikkatini çekmektedir.

1.5. SALT DUYULARIN İKTİDAR AYGITI; TAKLİT

Önceden var olan bir sanat eseri, kopyalansa da veya gerçekliğin bahanesiyle -ki bu çoğu zaman gündelik yaşamın bir parçası kılıfıyla gerçekleşmektedir- bir araya getirilse de, Kitsch'in dürüst olabildiği en yakın an; kendi içsel çelişkilerini *kopya* olarak kabul etme eğiliminde yatar. Daha önceden denenmiş, etkileri görülmüş ve sürprize gebe olmayan güvenli bir alan olan kopya Kitsch'in mühim bir ilkesini oluşturur.

Mimesis²⁷ iki temel anlama sahip olarak tanımlanır; taklit (daha spesifik olarak, doğanın nesne, fenomen veya süreç olarak taklit edilmesi) ve sanatsal temsiliyet (Kharbe, 2009: 178). Mimesis, insanlar tarafından yaratılan sembolik dünyanın, gerçek dünyayla²⁸ nasıl ilişki kurabileceğine dair bir dizi olasılığı kapsayan geniş bir terimdir. Kitsch, gerçek anlamda, hem duyuşal hem de estetik deneyimler tarafından üretilen etkileri (effect) kopyalama eğilimindedir ve mimesis gibi imitasyondan farklıdır. Ama her mimesis de kopya değildir. Orijinal olarak gördüğümüz temel ile yansıtılan arasında bir fark var ise bu artık bir kopya değil; imitasyondur. Her şeyden önce kendisini bir başkasına benzetmeye çalışırken -biçim

²⁷ Mimesis ve onunla bağlantılı mimicry; 'Bir başka deyişle sözlerin veya eylemlerin kopyalandığı bir konuşma şekli, bir grup insanın davranışlarını, diğerine göre toplumsal değişimde bir faktör olarak kasten taklit etmek/kopyalamak, Taklitçilik, eylemin ya da eylemlerin ve kişilerin tarzını, jestini, konuşmasını ya da bir şeyin yüzeysel özelliklerini taklit etme/kopyalama ya da yakın taklit etme/kopyalama sanatı, Doğanın taklit edilmesi, özellikle estetik alanda; edebi ve sanatsal medyada taklit' olarak tanımlanmaktadır. (Oxford İngilizce Sözlük Çevrimiçi "Mimesis", Oxford İngilizce Sözlük Çevrimiçi "Mimicry")

²⁸ Her bilim dalı kendi içinde bir dünya olarak görülmektedir; edebiyat dünyası, sosyoloji dünyası vb.

olarak- aktif bir şekilde başka olana bağıntılı davranışları (anlam ve içerik olarak) da kopyalar. Kopya, birebir yansıtmaktır. Böylece bir imitasyondan ya da fotokopiden ayrılır.

Kitsch olanın kopyaladığı gerçeğe arasındaki benzerlik ya da aynılık (teknik açıdan) sadece tesadüfidir çünkü Kitsch fotokopiden ziyade orijinale yapışan bir parazit gibi yaşar ve çoğu zaman tesadüfi benzerliğin dışında kalan kendine has sezgisinin dışavurumu, onu tek başına bir duyarlılık olarak algılamamıza değecek - sığ da olsa- bir özellik katar. Analiz etmekle ilgilenmeye gerek duymayan Kitsch (parazit ilişki içindeki gerçek beden bunu zaten yapıyordur) gerçekliği duyulara yönelik bir paketlemeyle ya da süslemeyle toplumsallaştırır²⁹. Toplumsallaştırmak büyük bir güçtür. Modern sanat gibi hemen anlaşılmayan mesafeli ve bireysel anlamlandırmalara açık üretimleri bile evcilleştiren ve dekoratif bir ev eşyası süsüne dönüştüren bir güçtür bu. Modernistlerin fotoğraf ya da videonun yaygınlaşmasıyla sanat nesnesinin aurasını korumaya yönelik başvurdukları anıtsal büyüklükteki üretimler artık küçük kopyalarla bir şömenin üzerine de asılabilmekte dahası aynı yüksek sanatsal deneyimin paylaşıldığı iddia edilebilmektedir. Modern sanatı popülerleştiren ve bir ev eşyasına çeviren Kitsch'in toplumsallaştırma tavrı aynı zamanda içinde bulunduğumuz çağdaş sanatın dinamiklerini de belirleyen bir faktördür.

Günümüzde, Sanat aleladeleşirken; alelade keyifler de sanatsal faaliyetler olarak algılanmaktadır. Bienaller ve sergiler avmler gibi tüketici toplumunun popüler seyirlik mekanları haline gelmiştir ya da tam tersi markaların vitrinleri artık yüksek sanat deneyimi sunmaktadır (Görsel 46, 47). Yüksek ve alçak olanı homojenize eden Kitsch çağdaş sanatı şekillendiren bir kıvam artırıcıdır. Çağdaş sanatın nerede başladığı nasıl başladığı ve tanımına dair bir söz birliği olmamasının nedeni olarak Kitsch'in bireysel olanı toplumsallaştırması ve kavramların, altı kırmızı kalemlerle çizilen vurgularını silme gayreti olarak (yüksek-alçak arasındaki gerilimi eşitleyerek yumuşatması) görülebilir. Kitsch sözcüğünün XIX. yüzyılda kullanımının yaygınlaştığı zamanlarda; Picasso, Klee ve daha sonra da Dubuffet gibi isimlerin primitif sanatlara ilgi duymaları ve bir anlamda içlerindeki deliyi, çocuğu -ilkel olanı- yaşatma mücadelesinin nedeni toplumsallaşmayı, önceden belirlenmiş ve

²⁹ Bireyselliğin zıttı olarak ele alınmıştır.

toplumu oluşturan her bireyin de kabul etmesi beklenen sosyal kuralları, ilkeleri reddetme mücadeleleri olarak görülebilir.

Ama nihayetinde günümüzde onların öznel bakış açıları, soyutlamaları -daha sonraki dönemlerde- soyut üretimleri ve modern sanatçılar tarafından saf olduğu iddiasındaki üretimleri de simli paketler içinde; eskinin izleyici sanat-okur yazarları şimdinin tüketicileri (hem seyrederek tüketen hem de alıcı anlamında) için vitrinlerde yerlerini almıştır.

Bu sanat eserinin ticari bir meta ve kısa ömürlü güncel bir tüketim nesnesi haline gelmesinin işaretidir. Sanat eserinin meta kimliğinin güçlendirilmesiyle, sanatsal hissedişin bu kimlik içinde erimesi ve bir üretimi algılarken bireysel eleştirinin yerine çoğulcu kabul edişe yaslanan bir algı oluşturulması zihinde seri ve robotize şekilde; iyi, kötü, güzel, çirkin, beğenilmeye layık vb. kodlarını oluşturmaktadır. Eleştiri, yerini tembel bir zihne ve kanıksamaya bırakmış; bireyler aynılaştırmıştır.

Üretimin eleştirellikten uzaklaştırılması Duchamp'ın *Estetik Ozmos*'unu da tersine çevirmektedir. Estetik ozmos yaratıcı edimin (the creative act) temelini oluşturmaktadır. Sanatsal üretimin derdini anlattığı, izleyicinin bir üretimi sanat eseri olarak adlandırmasını sağlayan ciddiyeti ona veren yani izleyiciyi eleştirel açıdan tepki vermeye iten ozmos etkisiz bırakılmaktadır (Kuspit, 2014: 30).

Bu Kitsch'in yapmak zorunda olduğu bir şeydir. Çünkü bir yöntem olarak yaratıcı edimin kopyalanması olanaksızdır. Hermann Broch'un da aktardığı gibi

“(Kendine özgü bir hayal gücü olmaması sebebiyle)³⁰ sürekli daha ilkel yöntemlere başvurarak; daha basit şekillerde sanatı, etki gayesi güderek -etkiyi- kopyalar. Etki gayesi güden hiçbir sanat, Kitsch'in bir damlasını içinde barındırmadan var olamaz.” (Broch'tan akt. Dorfler, 1977: 70).

Broch bir modernist olduğu için onun ilkel sözcüğünü daha önce denenmiş, yenilikçi olmayan her şey anlamında kullandığını göz önünde bulundurmanız gerekmektedir.

İnsanları etkileme hatta şoke etme gayesi güden geçmişin izlerini sahiplenen ve günümüzde yetişkinler için bir Disneyland'ı andıran Madonna Inn Oteli, Kitsch'in mühim yapılarından biridir. Mağara adamı yatakları, kireç yeşili halıları, elektrikli

³⁰ Söz konusu alıntıya tarafımca ekleme yapılmış ve parantez içinde belirtilmiştir.

şelalenin sesleri ve gıcırdayan deri görünümlü *plastik* koltuklarıyla Kaliforniya'nın merkez kıyısında bulunan otel; ilk olarak 1958 Alex Madonna tarafından 12 odalı bir motel olarak inşa edilmiştir. Bugün 110 odaya sahip ve yaklaşık 2.200 dönüm üzerinde bulunmaktadır. 110 oda ve süitin her biri kendine özgü bir tema ve tasarıma sahiptir. Tüm odalar, normal bir otel odasından çok daha büyüktür. Bazı misafirler uzun süre Madonna Inn'da kalmakta, her gece oda değiştirmektedirler (Görsel 48, 49, 50).

“Barok dönemine ait melek portreleriyle kaplanmış Doğu Roma kolonlarından oluşan, Altamira ve Luray mağaralarına benzeyen çok büyük bir yeraltı oyuğunda bulunan banyolarındaki sedef kabuklarının büyük bir taklidi olan lavabolarıyla(...) Rönesans kalelerini andıran giriş katındaki çiçek sepeti şeklinde aşağıya kadar sarkan avizelerden Viktorya dönemine ait oyuncak bebeklerin sallanmasıyla etrafa saçılan mor ışıklarıyla(...) Art Nouveau pencerelerle kaplanmış duvarlarıyla(...) devasa bir jöleyi andıran Madonna Inn'de mağara ve sarkıtlardan oluşan tarih öncesi odası, safari odası gibi çeşitli içeriklerde odalar bulunmaktadır.” (Eco, 1986: 26...27)

Madonna Inn Oteli, Eco'nun *Hipergerçeklikte Seyahatler* (1986) kitabında aktardığı gibi insanları şoke edecek kadar ilginç bir mekândır. Peki, ilginç olan kopyalar, aynı zamanda sanatsal olabilir mi?

XIX. yüzyılda Schopenhauer, sanat alanında büyüleyici ya da çekicinin yalnızca iki türü olduğunu aktarır. “Bunların ikisi de sanata yakışmaz. Pek aşağı bir türdür” (Schopenhauer, 2009: 154) diyerek Hollanda natürmortlarını ve yontularını eleştirir. Bunun nedeni de insanları kandırarak kadar gerçekçi görünmeleridir. Ona göre İnsanın iştahını açan bu türden çarpıcı ve gerçekçi yapıtlar kandırmacaya dayanır. Yontuda çarpıcı ve ilginç olan ise; çıplak gövdelere dayanır. Çıplaklık bakanın tutkularını uyandırmak için hesaplanmıştır ve şehvi duygulara, gelip geçici zevklere yöneliktir. Bu yüzden saf estetik seyre dalış bir anda askıya alınmıştır. Sanatın amacının kuyusu kazılmıştır (Schopenhauer, 2009: 154-155). Aslında çok önceden, böylesi bir durumun yaratıcı edimi ortadan kaldırdığına işaret eden Schopenhauer, tam olarak Kitsch'i tarif etmiş ve eleştirmiştir. Ne var ki Kitsch olanı, sanatın dışında tutmamıştır.

Gelgelelim çıplaklık zaten şehvete yönelik duyguları hedef almamakta mıdır? Gerek Rönesans gerekse de Rönesans sonrasında çıplaklık çoğu zaman mahrem olana davet olarak kullanılmıştır. Erkek meclislerinde; devlet adamları ve işadamları tartışmalarını her zaman böylesi boyamaların altında yapmışlardır. “İçlerinden birisi tartışmanın gerisinde kaldığında ya da yenik düştüğünü hissettiğinde avunmak ve gücünü toplamak

için kafasını kaldırıp çıplak boyamalara bakmıştır. Resimde gördükleri ona tekrar erkek olduğunu anımsatmıştır’’ (Berger, 2005: 57). Şehvetin askıya alındığı, ama tamamen görmezden de gelinemeyecek, Kitsch olmayan yaratımlar bulunmaktadır.

Örnek olarak; çıplak³¹ çalışan ilk kadın sanatçılardan olan Lavinia Fontana, XVII. yüzyılda *Giyinen Minerva* adlı çalışmasında bilgelik ve haklı savaşın tanrıçası Athena’yı geleneğin dışında, çıplak boyamıştır. Manet, geç XIX. Yüzyılda *Olympia* (1865) adlı çalışmasında modern bir hayat kadını izleyicinin gözlerinin içine cüretkâr ve küstahça bakar şekilde boyamıştır. Yine Manet’nin, *Kırda Öğle Yemeği* (1862-63) adlı çalışmasında idealize edilmiş çıplaklığın ötesinde, modern Fransız fahişesini betimlemesi, ilk tahlilde kadın şehvetini değil; üst sınıf erkeklerin, çarpık ahlakını sergilemesi bakımından oldukça dikkat çekicidir. Üstelik bu çarpık ahlak anlayışının farkında olan sadece söz konusu çıplak ve izleyicidir. Buradaki çıplak figürler aslında, çıplaklık mefhumuyla ve çeşitli anlamlarla giydirilmişlerdir. Günümüze yaklaştığımızda ise şehvetin tamamen yok edildiği çıplaklar da bulunmaktadır.

Schopenhauer’in çarpıcı ve ilgi çekici çıplaklık algısının tamamen dışında, şehvet uyandırmayan en mühim örnek şüphesiz ki Sarah Lucas’ın 2010 yılındaki yaratımı olan cinsiyetsiz, tek bir figüratif referansa sabitlemenin mümkün olmadığı, çıplak vücudun bütünü sadece sanatçı tarafından verilen ipuçlarıyla bizim zihinsel mekânımızda oluşturabileceğimiz, tekinsiz, biyomorf ve polimorf biçimdeki çıplaklar serisidir (Görsel 51, 52). Görüleceği üzere Kitsch’in belirli bir formülü yoktur. O, ne konu ne de teknik ile ilgilidir. Kitsch; üretimin izleyiciye nüfuz etme biçimlerinde ve üreticinin niyeti ya da niyet yoksunluğunda aranmalıdır.

1.6. BİREYLERİN AYNILAŞMASI

Kitsch’in kavramsal olarak telaffuz edilmesi; XVIII. yüzyılın ikinci yarısının son çeyreği ve XIX. yüzyılın ilk yarısının ilk çeyreğinde endüstri alanındaki atılımlar sebebiyle doğan kültür sanayi ve popüler kültürle gerçekleşmiştir. Kültür sanayi, çağdaş zamanların en çok tartışılan konularından biridir. Kültür sanayinin gelişimi; kentleşme süreci, sanayi devrimi ve kitle iletişiminin gelişmesi nedeniyle mümkün olmuştur. Kitle kültürü terimi ve kültür sanayi, hem günlük konuşmada

³¹ Nü çalışan sanatçı.

hem de akademik yazılarda çoğu zaman eşanlamlı olarak kullanılır. Kitle kültürü ve popüler kültür de anlamları çoğu zaman üst üste gelse de kısmen farklıdır. Bu bağlamda kültür sanayisi, kitle, kültür ve popüler sözcüklerinin üzerinde durulmasını zorunlu kılmaktadır.

Kültür sözcüğü belirsiz ve kafa karıştırıcı kelimelerden biridir. Bunun sebebi ise farklı alanlarda, disiplinlerde çalışan insanların sözcüğü, kendi algı ve çalışma alanlarına dair farklı anlamlandırmalarından ileri gelir. Klasik arkeoloji çalışan biri için kültür ‘insan elinden çıkan her şey’ iken sosyoloji konusunda çalışan biri için kültür, kimlik mefhumu gibi parçalara bölünüp kendi içinde bir başlık olarak algılanır; halk kültürü, spor kültürü, alt kültür, karşı kültür, eşcinsel kültürü vb. Çok kültürlülük ya da sadece kültür, anlamı ne olursa olsun hepsinin ortak bir noktası benzer deneyimleri yaşayan insanları birbirine bağlayan, farklı coğrafyalardaki insanları da çeken ya da onları şok eden bir özelliğinin olmasıdır. İlk gezginler, büyük ölçüde farklı inanç ve davranışlara sahip yerli halklarla karşılaştıklarında ve onları tanıdıklarında çok şaşırılmış olmalılardır.

Tüm bu kültür kümesi içindekilerinin diğer ortak bir özelliği ise sözcüğün dilsel kökenine dairdir. Latince *cultura*’dan türeyen Fransızca *culture* sözcüğü; ekip biçme, terbiye ve eğitim gibi anlamlara gelmektedir. Kültür insanın tabiat karşısında kendi ‘doğalını’ yaratmasının ifadesidir. Doğayı evcilleştirme ve onu dönüştürebilme kapasitesidir. Yani insan aklıyla ve algısıyla sınıflandırılan, düzenlenen, bilinçli olarak yapılan ve tüketilmek için üretilen, insanın kendi dünyası ile kurduğu ilişkilerin bir bütünüdür.

Bu kültürün çağlar boyunca değişmeyen dinamikleridir. Değişen şey ise XIX. yüzyıldan itibaren kültürün bir çeşit mobilya gibi fabrikalarda üretilen bir objeye dönüşmesidir. Yani üretim şeklidir. Fordizm sadece mekanik parçalar için değil kültürü de seri şekilde üretilen bir malzemeye dönüştürmüştür. Üretilme şeklinin değişimi kültürü tüketme, benimseme ya da reddetme şekillerini de değiştirmiştir. XIX. yüzyıl da teknoloji ve seri üretim kar amacı için kitleleri de ayınlştırma gayesi gütmekteydi. Doğayı evcilleştiren insan, şimdi endüstri tarafından evcilleştirilmekteydi. Günümüzde ise kültür, insan tarafından hem üretilen hem tüketilen bir kavram olmaktan çıkmıştır. Kültür sanayisi sadece üretilen kültürü ifade etmektedir. *Üretilen* kültürün tüketilmesi ise kitle kültürü sınırlarındadır. Kitle kültürü yönetilen ile yöneteni, varlıklı ve yoksulu, özgür olan ile olmayanı, mutsuz insan ile onu

mutsuz kılan toplumsal gerçeği özdeş kılan bir yanılsama işleviyle üretilir (Oskay, 2004: 152). Oskay'ın da aktardığı gibi bu işlevlerin hepsi aslında üretim süreciyle ilgili değil; kültür standardizasyonu ile alakalıdır. Bu sebeple Adorno ya da Horkheimer gibi bunu bir kitle kültürü değil de kültür sanayi olarak kullanmanın yerinde olacağını düşünüyoruz.

Popüler sözcüğü ise başlangıçta Latince popularis'ten türeyen Fransızca populaire sözcüğünden gelmektedir. Halka ait anlamına gelen hukuki ve siyasal bir terimdir. XVI. yüzyılda popüler hükümet terimi halk tarafından kurulan ve yürütülen bir siyasal sistem anlamına geliyordu. XIX. yüzyılda bayağı beğeni anlamındaki değişimle birlikte günümüzde halk açısından olumlu bir kavram olarak kullanıldığı da görülür (Özbek, 2013: 50). Bu sebeple olgunun anlamı ve içeriği açısından kitle kültürü yerine popüler kültür teriminin araştırmamız kapsamında kullanılmasının daha uygun olacağını düşünmekteyiz. Üstelik söz konusu kültür sanayisinin işleme için gerekli olan kitle değil gürühtür.

Popüler kültür ve kültür sanayisi birbirlerinden beslenirler. Kültür sanayi üretim yöntemleriyle popüler kültür ise tüketim yöntemleriyle ilgilidir. Biri teknik yollarla yani teknolojiyle üretirken diğeri teknolojiyi araç olarak kullanarak inorganik bir temas yoluyla tüketilir. Kültür sanayi fikir üretir halk bunu kabul ederse fikir artık popüler kültüre dahil olur. Bu anlamda popüler sözcüğünün arketip manası yeniden hatırlatılır ve sayıların çokluğuna dair bir güven ortamı oluşturulur. Kültür sanayindeki fikirler, yenilikler ya da tekrarlar; televizyon, radyo, reklam, internet vb. aygıtlarla kitlelere pompalanır.

Kültür sanayisi toplumunda yaşayan anonim bireylerin birbirleriyle olan organik bağlantıları çok zayıftır. Söz konusu bağın en güçlü olduğu mecra kitle iletişim ya da iletim aygıtlarıyla sağlanır. En insani duygular olarak görülen sevinç ya da üzüntü dışavurumları bile bu aygıtlar üzerinden (inorganik temas) gerçekleştirilir.

Gelinen noktada şu soruyu sorabiliriz: Halkın kabul etmesi ve benimsemesiyle ortaya çıkan popüler kültür ya da popüler sanat, XIX. yüzyılın başında mı doğmuştur ve kültür sanayisi olmadan var olamaz mıydı? Kuşkusuz ki her çağın hatta dönemin farklı coğrafyalarda kendi popüler kültürü bulunmaktadır. Halk ya da seçkin bir sınıfın genel kabulüyle benimsenen üsluplar, konular ve teknikler o topluluğun popüler kültürünü oluşturmaktadır. Bu algıyla birlikte denilebilir ki; popüler kültür insanlığın yerleşik hayata geçmesi kadar eskidir. Ne var

ki XVIII. yüzyıldan sonra iletişim aygıtlarının yaygınlaşmasıyla insanlara ulaşmak ve onları yönlendirmek daha kolay olduğu için, popüler olan daha hızlı oluşturulmuş ve daha görünür olmuştur. Bu yüzyıldan sonra sanatçı sanatının var olabilmesi için zengin ve güçlü bir patrona -baniye- muhtaç kalmayarak gittikçe artan popüler bir izleyici kitlesinin -burjuva ve alt-burjuva kitlesinin- taleplerini dert edinmiştir. Özellikle XVIII. yüzyılın ortalarında XIV. Louise tarafından soyluların çalışmasının yasaklanması ve işsizliğin sadece soylulara ait bir durum olarak görülmesiyle burjuva(ince bir sanat beğenisine sahip olmayan ve kolay yönlendirilen) sınıfının yükselmesinin önü açılmıştır. Avangard sanatın yolunu açan bu durum, sanatçının kendini özgür hissedebilmesi, sanatında deneyler yapabilmesini mümkün kılmıştır (Germaner, 1996: 30).

Böylece bu genişleyen izleyici kitlesinin ihtiyaçlarını sağlamaya önem veren bir sanatçı grubu ortaya çıkmıştır. Sonraki çağda ise, örneğin yazarlar kitap satışları hemen yükselsin diye yazmaya başlamışlardır. Roman daha popüler hale gelmiştir. Cebe sığacak boyutlarda kitaplar üretilmeye başlanmıştır. İkinci el kitapların ve ucuz basımların daha popüler hale gelmesi de bu dönemde artmıştır. Kısacası sınırlı izleyiciden sınırsız izleyiciye geçiş gerçekleşmiştir. Bu değişikliğin etik ve estetiği çok etkilediği aşikardır (Löwenthal, 2017). ‘Yüksek sanatın’ halkla buluşması ve halkın evlerine küçük boyutlu da olsa bir manzara ya da portre resmi asmak istemeleri sanatın metalaşma sürecini de hızlandırmıştır. Taleplerin yükselmesi benzer üretimlerin seri üretiminin de yolunu açmıştır. Üstelik sadece mitolojik ya da dini konular değil hemen hemen her konu sanat sahnesinde kendine yer bulmuştur (Gombrich, 1997: 481). Gerçekler artık kendinde bir şey olmaktan çıkıp gündelik yaşam adı altında toplumsallaşmaya başlamıştır. Gerçek artık sokakta insanların yaşam tarzlarında ve sınırların keskin bir şekilde belirlendiği kültürlerde aranmaya başlanmıştır. Merkez, gündelik hayat olarak belirlendiğinde sınırlar keskinleşmiş, doğu-batı, kadın-erkek, yeni ve gelenek kavramları birbirleriyle bir çatışma haline getirilmiştir. Modern sanatın kendini canlandırmak için günlük yaşama yönelmesi yaratıcı potansiyelini kaybetmesi anlamına gelmiştir. Modern sanat açık bir şekilde gündelik olanı kucaklayıp onunla özdeşleştiğinde aslında sanatın düşmanını kucaklayıp onunla özdeşleşmiş demektir. Bu apaçık bir intihardır (Kuspit, 2014: 76-77).

Modern sanatın ölü bedeninden yükselen bir hayalet olan postmodern algıda ise artık çoğu şey eğlence ve para içindir. Çünkü gündelik hayat öyledir ve toplumu oluşturan bireyler bu şekilde üretilmiştir. Gündelik hayatın güncel sorunlarına getirildiği iddia edilen farkındalıklar bile endüstri üretimi birer hiperfarkındalıklardır. Kimlik, aslında var olmayan cinsiyet çatışmaları, benlik sorunları ya da nedenlerin ıskalandığı çözüm önerisi de getirilemeyen sadece varlığının kutsandığı ve vurgulandığı savaşlar, mülteciler vb.

Özellikle son dönem üretimleri incelendiğinde, yaratıcı edime ve estetiğe sahip olmadığı fark edilebilecek olan Ai Weiwei'nin mülteci eksenindeki çalışmaları buna güzel bir örnek oluşturur. Özellikle Aylan Kürdi'yi işaret eden çalışmaları ne mültecilerin sorunlarına dair bir kapı açar ne çözüm önerisi sunar. Ne mülteci çocukların karşılaştığı trajedilerden ne de ailelerinin potansiyel trajedileri göze alma konusundaki itkilerinden ve bir sanatçı olarak şahsi görüşlerinden bahseder. Bu çalışma, aynı zamanda gerçek üzerinde bir takım duygusal oyunlar oynar. Şablon olarak verilen temsille birlikte onun nasıl öldüğüne, nasıl acı çektiğine dair beynimiz boşlukları kendi kudretince doldurur.(Görsel 53,54) Kitle iletişim araçlarıyla aynılaştan bireylerin kapasitesi üzerinde, yoğun duygusal sömürüye dayalı doğrusal çizikler atar. Bunun menşesinde pazarlama stratejisi yatar. Trajedi de eğlence gibi satılır ve alınır bir malzemedir. Ne var ki Ai Weiwei özellikle *Ai Weiwei at Cycladic* sergisinde bir arkeoloji müzesinde, Yunan antik yüksek sanatıyla diyalog adı altında, onların edimlerine, parazit bir ortaklık geliştirmeyi düşünmeyi akıl edecek bir küratörle çalışmaktadır. Bu nokta sanatın, çağımızda; pazarlanabilir özelliğini gönüllü bir dalgınlıkla görmezden gelmemizi sağlayan ve bazı seçilmiş sanatçıların da hakiki büyük bir sanatçı olduğu yanılısamamı veren bir hiperfarkındalık yaratır. *Berlin Konzerthaus*'un sütunlarına 14.000'den fazla can yeleği hakikatten devşirilen bir hiperhakikat olarak doğrudan ve tamamen duyuşal olarak yerleştirilmiştir (Görsel 55). Sayıların çokluğunun, niteliği önemsizleştirdiği bir düzen içindeki bu 14.000 bin can yeleği gibi çağdaş mülteci farkındalığı gözünde mülteciler de aslında tamamen aynı şekilde, aynı renkte ve aynı hammaddedendir.³² "Postmodern sanatçıların amacı avangard sanatçı olmak değil; medya sanatçısı olmaktır. Onlar kendilerini popülerleştirecek bir izleyici kitlesine sahip olmak ve sanatçı olarak hak ettiklerine inandıkları üne kavuşmakla ilgilenirler." (Kuspit, 2014: 71).

³² Bu noktada Saddam'ın Zafer Takımının iki yanında bulunan ve nicelik bakımından dikkat çeken 5.000 miğferi hatırlamamız kaçınılmazdır.

“Sanat eseri olduğunu düşünmedim. Bana sanat olarak gelmiyordu bu yüzden de her şeyi çöpe attım” (The Guardian, 19 Ağustos 2019) diyerek Damien Hirst’ün izmarit ve kâğıt bardaklardan oluşan yerleştirmesini çöpe atan hizmetli, aslında gündelik yaşam ve sanat hakkında en doğal tepkiyi vermiştir. Daha sonra çöp torbalarındaki sanatı bulmak için organize edilen personeller bu nesnelere kurtarmışlardır. Hirst ise çöp yığınlarının bir sanatçının stüdyosunu temsil ettiğini ve bu durumun gündelik yaşam ve sanat arasındaki ilişkiye işaret ederek “fantastik ve çok komik” (The Guardian, 19 Ağustos 2019) olduğunu belirtmiştir. Biz, bu bağlamda sanatçı stüdyosunu, günümüz sanatçısının tüketici kimliğine vurgu yaparken artık, hem gerçek anlamda hem de entelektüel anlamda sanatçının bir istifçi olduğunun vurgusu olarak görmekteyiz. İnsanları şoke etme amacı güttüğü ileri sürülebilen böylesi bir fantastik ve komik yerleştirmeye medya onun bu sansasyonel hareketini insanlara aktaracak kadar ilgi gösterebilir ve Kuspit’in tespiti olan medya sanatçısı mevkiine kolayca ulaşabilir. Boş şişeler, sigara kutuları ve kâğıt bardaklar gibi gündelik yaşam objeleriyle birlikte sanatçı stüdyosunun ilişkilendirilmesi, gündelik hayat içindeki bireye dair bir mesaj vermektedir; birisi işine sanat diyorsa, o sanattır! O halde hepimiz sanatçıyızdır. Ama sadece bazılarımız desteklenip bundan yüklü miktarlarda para kazanabilir! Hirst’in, izleyiciye istemeden de olsa aktardıklarını şu şekilde değerlendirebiliriz: Evin herhangi bir alanına, örnek olarak, mutfağa girdiğimiz her an aslında sanatsal bir üretim süreci içine girmektedir. Ürettiğimiz şey ise tükettiklerimizle oluşmaktadır. Yine bu bağlamda Hirst’in sanatçı stüdyosu, aslında Nerdrum’un yaşam içinde aradığı bireyin kendi dünyasıdır. Bu dünya, Kundera’nın tespitindeki gibi temelde kabul edilemez olan dışkının gerçekliğini inkar eden iyimser ve kucaklayıcı bir şekilde tüketimi kutlayan beğeniler toplumunun fertlerinin dünyasıdır. Böylesi bir algıyla dışkının sanatsal bir hissedışı olduğunun düşüncesi oldukça uygundur ve bir bireyin otoportresi (bu noktada Andres Serrano’nun dışkı portre ve dışkı otoportreleri hatırlanabilir) olabileceği gibi tüketimden doğan üretimin ifadesi olarak da görülebilmektedir. Son kertede, Hirst’in bize fısıldadığı şeyin şu olduğunu düşünebiliriz: *Kitsch’te; üretmek için önce tüketmek gerekmektedir.*

Sadece Hirst değil; Tracey Emin, Sara Goldschmied ve Eleonora Chiari'nin eserlerinin de yanlışlıkla çöpe atıldığı bilinmektedir (Görsel 56, 57). Ama önemli de değildir; çünkü hala bol sıfırlı meblağlara satın alınabilen bu üretimler, izleyiciler

tarafından üst düzey bir deneyim olarak algılanmaktadırlar (The Guardian, 19 Ağustos 2019).

Peki, nasıl oluyor da eğlence anlayışı, komik bulunan şeyler, beğenilebilir/satın alınabilir kodları, kavrayışlar, reddedişler kısacası bireyin hem bireysel hem de bütüncül tepkileri aynılaşabilmektedir? Kültür sanayinin pompaladığı fikirlerin halk ³³ tarafından karşılık bulması yani bu fikirlerin popülerleşmesi acaba postyapısalcı yazarların distopik bir hezeyanı mıdır? Gündelik sıradanlığın çöpleri aynı zamanda nasıl sanatsal üretim olarak bol sıfırlı meblağlara alıcı bulabiliyor, dahası alıcısı olmasa da nasıl izlenmeye ve üzerinde düşünölmeye değer yaratıcı edimler olarak görölebiliyor?

Leon Festinger tarafından ortaya atılmış sosyal psikoloji teorisi olan bilişsel çelişki³⁴ kavramı bize bir çıkış yolu göstermektedir. Elliot Aronson'un (2011) *Sosyal Hayvanlar* (The Social Animals) çalışmasındaki beşinci bölüm olan; Self-Justification'da tanım ve örneklemleri göz önüne alındığında kültür sanayisinin üretimlerinin nasıl popülerleştiğini kavrayabiliriz.

Kendini doğrulama ya da kendini gerekçeleme olarak çevirebileceğimiz, Self-justification bağlamında insanlar, iç tutarlılık ihtiyacı hisseden canlılardır. Davranış ve eylem arasındaki çelişki (uyumsuzluk) onları rahatsız eder yani bilişsel çelişkiden kaçma eğilimleri onları hafifletmek ve rahatlatmak için güçlü bir motivasyon kaynağıdır. İnsanlar eylemleri ve inançları birbirleriyle tutarlı olsun diye çıkış yolları ararlar hatta çoğu zaman türetirler. Partiler eğlencelidir çünkü herkes sever. Jeff Koons büyük bir sanatçıdır çünkü son üretimi bol sıfırlı meblağa alıcı bulmuştur, Martin Craig'in boş odada yanıp sönen ampul yerleştirmesi harika olmalı ve çok beğenmeliyim çünkü 2001 yılında Turner büyük ödölünü aldı, bu film son on yılın en iyi filmi olmalı çünkü birçok dalda akademi ödölü aldı gibi neden sonuç bağlantılarıyla insanlar kendi kendilerini 'ikna' ederler. Kendimizi, kararlarımızı ve kısıtlı hayatımızın saçma olmadığı konusunda, orijinal bilişlere farklı bilişler eklemleriz (Aronson, 2012: 177). İnsanların kendilerini telkinlerle ikna etme konusunda kültür endüstrisi hemen hemen hiçbir şey yapmaya gerek duymaz. Fikirleri üretir ve kitle iletişim ya da iletim aygıtlarıyla ve çeşitli organizasyonlar,

³³ Günümüzde aristokrasi sınıfının ve dandy tavrının yok olmasıyla, toplum dinamiklerini oluşturan ekonomik anlamda orta-üst sınıf

³⁴ Cognitive dissonance

reklamlar, ödül törenleriyle birlikte insanların kendi kendilerine motive etmelerini sağlar.

Modern sanatın çıkış yolu olarak gördüğü, naif bir itkiyle başlayan sanat ve yaşamı birleştirme, onların aralarındaki farkı eritme mücadelesi başarıya ulaşmıştır. Fakat bu bir eşitlik değildir. Hiyerarşi piramidinde zirve, yaşamındır. Ne var ki yaşam ya da daha doğru bir tabirle gündelik hakikat artık sahte bir üretilmiştir. Kapitalizmin bizler için ürettiği gündelik hakikat -eğer hala varsa- yüksek sanat tarafından kutsanarak insanların aslında harika -sanatsal- hayatlar yaşadığı mesajını vermektedir. Fluxusun, sanatçılık meslek değildir aslında her insan sanatçıdır(Antmen, 2014: 209-212) önermesi gerçekleşmiştir. Bu noktada, aynı zamanda, hepimiz birer Alice'izdir artık. İttiğimiz sıvı ise güncel özelliği vurgulanan çağdaş sanattır. Alice, içtiği sıvıyla küçülür ve etrafındaki her 'madde' ona büyük görünür. Biz de çağdaş sanatla aynılışır ve küçülürüz. Kapıdan içeri girdiğimizde -sergilere- etrafımızdaki her üretimi olduğundan daha büyük görürüz.

Süper panoptikon içinde tüm bireylerin izlendiği ve kültür acentelerinin ürettiği endüstriyel bir malzeme olan ve bir nevi hisse senedi gibi yatırım aracına dönüşen sanat ortamında gündelik hayat nasıl olur da hakikat olur? Gündelik hayatın psikoza dönüştüğü bir ortamda; sanatın, izleyicinin, sanatçının, malzemenin hatta fırçanın da hiperhakikatin emrinde çalışması, söz konusu psikoza kutsamaktan başka ne anlama gelir?

Şunu da göz ardı etmememiz gerekir ki çağdaş sanatın kıvam artırıcısı Kitsch tek başına bir sonuç ve varılan nokta değildir. Kitsch -çağdaş sanatı işaret eden dinamik olarak- ömrünü tüketmiştir. Kitsch desteğiyle çıkılan yolda varılan nokta artık *gösteridir*. Bütün gerçekliğe işleyen gösteri; bütün bakış ve bilinçleri bir araya getiren, zincirlenmiş modern bir toplumun kötü rüyası olarak, uyuma arzusundan başka bir şey ifade etmez. Gösteri, bu uykunun koruyucusudur (Debord, 2005: 7-9). Goya'nın gravürünü (1790'lar) hatırlamak kaçınılmazdır; aklın uykusu canavarlar üretir! Bu noktada Kitsch'in dürüst olabildiği en yakın an olan, kendi içsel çelişkilerini kopya olarak kabul etme eğilimi artık aleni bir yalanla (gösteri toplumunun bir özelliği olarak giz menşeli) silinmiştir. XXI. Yüzyılın ilk çeyreğinde, gösteri toplumunun ilk önceliği tarihsel bilginin silinmesidir ki bu durum geçmiş ve ilkel olanı (zaten denenmiş ve sonuçları bilinen olanları) tekrar etmekteki ısrarı sebebiyle Kitsch beğenisinden ayrılır. Bu sebeple Kitsch'in bir günah keçisi

olmadığı, günümüzdeki çağdaş sanatlar ve gösteri kavramının bir dinamiği olarak Kitsch'in artık yeterince Kitsch olmadığını iddia eden ve örgütlü bir hareketle birlikte Kitsch beğenisini gösteri sanatlarından ayıran ve savunan Odd Nerdrum önderliğinde bir grup sanatçı da ortaya çıkmıştır. Onlara göre çağdaş gündelik yaşamın, bireylerin ve sanatın dejenerasyonu Kitsch yüzünden değildir. Broch'un da aktardığı gibi Kitsch olan yüksek formlar da mevcuttur; Puccini, Wagner ve Tschaikovsky gibi (Broch'tan akt. Dorfles, 1977: 52).

1.7. ÖRGÜTLÜ KITSCH

“Modernizm ve sanat aynı şey oldukları için yetenek ve özveriyi kurtarmak Kitsch'e düşmüştür” (Nerdrum, 2010: 7).

Yenilik kavramı her çağın sanatsal dışavurumu için mühim bir itki olmuştur. Modern zamanlarda ise yeni ve yenilik bir fetiş unsuru olarak hiçbir çağda görmediği değeri ve önemi görmüştür. Her ne kadar teknik, konu ve süreçte farklılıklar varsa da hakikat, gerçeklik ve özgünlük hususundaki taklitçilik ve sahtecilik konusundaki çelişkili sonuç dikkat çekmektedir. Eski olandan kaçmak için eskiye dair her şeyi sanatsal bir veba olarak gösteren ve toplumun da bu şekilde ondan kaçması gerektiğini salık veren -hatta emreden- modern sonrası dönemin artık kendisi süper-kitsch (gösteri) haline gelmiştir. Modern sonrası sanatın kendisi bir geleneğe dönüşmüş ve rakiplerini şeytanlaştırmıştır (Nerdrum, 2010: 11).

Yeni Kitsch Hareketi³⁵, 24 Eylül 1998'de başta Norveçli sanatçı Odd Nerdrum olmak üzere Sindre Mekjan, Jan-erik Ebbestad Hansen, Jan-Ove Tuv, Dag Solhjell tarafından tekrar tartışma konusu olarak gündeme getirilmiştir. Grup, *Kitsch Üzerine (On Kitsch)* adında bir eser de kaleme almıştır.

Kitsch sözcüğünü olumlu bir şekilde yeniden yapılandıran sanatçılar -tıpkı lgbtq+'nın³⁶ queer sözcüğünü dönüştürmesi gibi- sözcüğü olumlu bir anlamlandırmayla benimsemişlerdir. Figüratif temsilcilikle, (belki de neo-hümanizm

³⁵ Kitsch Movement

³⁶ Lgbt ismiyle başlayan hareket daha sonra Q harfi (queer sözcüğüne ithafen) eklenmiştir daha sonraki yıllarda da i harfi eklenmiştir (intersekse ithafen) oluşum daha sonra lgbt+ şekliyle, ismi artık sabitlenmiştir.

diyebileceğimiz hareketlerin; novorealizm³⁷ de olduğu gibi) sanatın çağdaş tanımına alternatif sunma gayesini paylaşmaktadırlar. Bu noktada Yunanca *techne* ya da *ars* sözcüğünü yine gündeme getiren grup, Kitsch hareketin teknik olarak da ustalık barındırması gerektiğini vurgulamışlardır. *Ars* terimi geleneksel olarak beceri ve güzelliği ifade etmek için kullanılmıştır (Odd Nerdrum, 19 Ağustos 2019).

Kitsch Hareketi sanatı değiştirmek yerine, çağdaş sanata bir alternatif sunar. Hümanizmin, güzelliğin ve yeteneğe verilen değer yeniden inşa edilebileceğine olan inancı barındırır. Kitsch hareketini, sanatın karşıtı değil, kendi bağımsız üstyapısı olarak görürler. Nerdrum ve arkadaşlarının yeniden tanımladıkları Kitsch hareketi, çağdaş sanatı ortadan kaldırmak istememektedir. Aslında, amaç tam tersidir. Sanatçılar büyük baş hayvanları formaldehit içine koymaya devam etmek istiyorsa (Damien Hirst gibi) ve diğerleri bunu satın almak istiyorsa, bu onların meselesidir. İşte bu yüzden Kitsch Hareketi'nin mücadelesi çağdaş sanatın yerini almak ya da manipüle etmek değil, alternatif sunmaktır. Kitsch Hareketi'nin sanatmış ya da gerçekmiş gibi yapmaya ihtiyacı yoktur çünkü o, hakikat ve sanat üstü bir tutku olarak görülür. Bu noktalar geleneksel Kitsch'i sahtecilikten arındırma mücadelesi olarak okunabilir. Çünkü onlar için sahtecilik aslında tam olarak da çağdaş sanattır.

Yeni Kitsch Hareketi üreticileri kendilerini sanatçı olarak görmemektedirler. Kamuya değil bireye; gerçeğe değil yaşama hizmet ederler (Nerdrum, 2010: 13). Yani onlar bir hikaye, bir bakış açısı ortaya koymak ve insanlara bir şey anlatmak zorunluluğu hissetmezler ve yaşamın -tüketici toplumunun bireylerinin yaşamının- izini sürerler. Özellikle Odd Nerdrum'un üretimlerini incelediğimizde, modernist düşünürlerin Kitsch eleştirilerinin *neredeyse* hiçbirini göremeyiz. Onun figüratif çalışmalarında, Rembrandt ve Caravaggio'ya hayran olduğunu ya da Barok dramatik ışık oyunlarını çok ustaca kullandığını hemen fark ederiz. Odd Nerdrum'un Kitsch üreticisi olarak çağdaş sanata olan tavrını; neredeyse gerçeküstü diyebileceğimiz, zamandan bağımsız gibi görünen, mekânlarında ve fonlarında; grotesk, cinsiyetsiz figürlerinin doğal olmayan, doğalmış gibi de görünmeye çalışmadıkları düzenlemelerinde görürüz (Görsel 58, 59).

³⁷ Novorealizmde eserin anlaşılır olması esastır. Mesaj kaygısı yoktur. Dışavurumcu bir deformasyona karşıdır. Geleneksel anlamda realizm, doğadan ilham alır; novorealizm de ilhamını doğadan alır ama sanatçı kendi bakış açısını da ekler.

Çağdaş sanat tacirleri tarafından kurallar, ‘yenilikler’ hatta renkler bile belirlenmiştir. Çağdaş sanatlarda; tüm sanat üretimlerine ikili perspektiften bakılması, ikili anlamlar aranması dikte edilmektedir (Nerdrum, 2010: 18). Böylesi bir modern düşünceyi kabul etmeyen Kitsch Hareketi üreticilerinin, kendilerine sanatçı dememelerinin sebebi bu diktenin reddidir.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kavramsallaşan ve tartışma konusu olan Kitsch beğenisi sistematik şekilde dışlanmıştı. Ne var ki asıl modernizm dinamiklerinin gündelik hayatla buluşmasıyla birlikte Kitsch; reklam tabelalarından bankalara kadar her yere yayılmış ve görünür olmuştur. Bir anlamda Kitsch beğenisi gündelik yaşamda daha görünür olarak genele yayılmıştır.

Sindre Mekjan, Kitschin “berrak bir göl kenarındaki ren geyiği gibi” (Nerdrum, 2010: 21) ciddi olduğundan bahsederken Jeff Koons ismi üzerinde durmakta ve onun -genel kanının aksine- Kitsch olmadığını iddia etmektedir. Jeff Koons, Yeni Kitsch Hareketi için Kitsch değil; -gösteri sanatçısı da değil- Kamp’tır. “Yüzyılımızın sanat algılayışımızın bir parçası olan ironiyi kullanan Kamp’ta önce sanatçı güler ve sonra halka gülmesi için işaret verir” (Nerdrum, 2010: 41) der. Jan-ove Tuv da Kamp ve Kitsch’i, Mekjan gibi sadece ironi üzerinden ayırmaktadır. Örnek olarak ise yine duru bir göl kenarındaki ren geyiğini vermektedir. Ren geyikli göl manzarasını Kitsch’ten, Kamp’a yönlendiren şeyin oraya; ‘yüzmek yasaktır’ tabelasını resmetmek olduğunu söyler ve gerçek Kitsch’in samimi olduğunu belirterek “Michaelangelo’nun David heykelinin pembeye boyanmış minyatür kopyasında insan samimiyeti nerededir?” diye sormaktadır (Nerdrum, 2010: 41).

Modernizmin eski olan her şeyi silmek ya da yok saymak yerine kötülemesi ve kendi geleneğini oluşturmaya çalışması gibi Kitsch’in ifşacısı olan Kamp’ı bayağılaştırması aslında eleştirilen şeyin temsilinin işareti gibidir ve bu noktada Yeni Kitsch Hareketi’nin samimiyetinin sorgulanması kaçınılmazdır.

Her yeni sanatsal tavır eski görme biçimini silmeyi, yok saymayı amaç edinmiş ama tam anlamıyla başaramamıştır. Yenilik (herhangi bir çağın şimdiki zamanına ilişkin modern anlayışı) güncel zamanını doldurduktan sonra, sanat tarihi tekrar ‘eski olanın’ keşfine çıkmıştır. Bu sebeple modernizmin eskiyi silmek yerine onu kötülemesi belki işe yarayabilirdi. Bunu da Kitsch kavramı üzerinden yapmayı denemiştir. Şimdi de Yeni Kitsch Hareketi, sanat tarihinin, Kitsch’i; süslü, pespaye,

kötü resmedilmiş, seri üretilmiş, düşük zevk ve çöp gibi nitelermelerini silmek ve kendi içsel çelişkilerini saklamak için ironi bağlamında Kamp'ı hedef göstermektedir.

İroni, Kamp duyarlılığı tarafından sıklıkla kullanılır. Gelgelelim sözcüğün farklı anlamları vardır ve Kamp, ironiyi; gülünç, saçma ya da eğlendirici anlamlarında kullanmaz. Dramatik ironi, kara mizah ve uyumsuzluk çerçevesinde kullanılmaktadır. Yeni Kitsch Hareketi, geçmişteki modernist düşünürlerin kendilerine atfettikleri bu türden aşğılamaları yok saymak yerine bunları, Kamp duyarlılığıyla bağdaştırmaya çalışmaktadır. Tıpkı modern sanatın yeniyi -saf sanatı- getirmek için eski olan her türlü teknik üslup ve konuyu Kitsch ile bağdaştırması gibi. Yeni Kitsch Hareketi'nin beslendiğı nokta Kitsch (1998 yılından, yani Yeni Kitsch Hareketi kurulmadan önceki anlamındaki Kitsch) tutkusundan ziyade; modernizme ve çağdaş sanatın dinamiklerine karşı olan negatif tutumdur. Özellikle küratörlük çağdaş sanatta neyin sanat olduğunu belirleyen büyük bir kuruma dönüşmüştür. Eğer sanat hala bir din ise günümüzde bu dinin kural koyucuları küratörlerdir. "Küratörler bir şeyi seçer ona işaret eder ve ikna edici tarzda büyük sanat der" (Nerdrum, 2010: 35). Dag Solhjell, Nerdrum'un küratörlere rağmen yine de bu kadar ünlü olması ve kendini kabul ettirmesini ise "gençliğinde karşılaştığı muhalefetin acımasız bir rövanş" olarak görmektedir (Nerdrum, 2010: 38).

Odd Nerdrum'un özellikle *Dışkı Kayası* üretimi bu konu hakkında düşünmek için uygun bir örnektir (Görsel 60). Eserde Kitsch'i savunan bir ressamın gururlu itirafından öte çağdaş sanatın reddettiğı her şey büyük bir farkındalıkla ve özenle yerleştirilmiş gibidir. Kahverengi ağırlıklı bir fonda, antik Yunan karyatitlerini(üç güzeller) andıran, Rönesans simetrisi içinde, Barok tenebrizminin kullanıldığı dışkılayan üç figür dikkat çeker. Burada geleneksel anlamdan farklı bir şekilde yaşama hizmet eden ve bireyi arayan Yeni Kitsch Hareketi'nin ilkelerinin ayırdına varmak bir hayli güçtür. Bu üretimdeki Kitsch'i bulmak için teori ya da ironiyi bıraktığımızda -sadece duygusallık ve tutkuyla yaklaştığımızda- fark etmemiz gereken şey dışkının samimiyeti midir, ya da bu üretimin Kamp olabilmesi için *Burayı Kirletmeyiniz!* yazılı bir tabela eklenmesi midir?

Mekjan'ın güzellik anlayışını destekleyen terkedilmiş çorak bir yerde, simetrik dizilmiş üç temiz figürün dışkılaması; eylemin, mahrem ve çirkin algısının yüksek sanat içinde eritilip mutlak inkâra giden bir yolun farklı denemesi midir?

Caravaggio'nun, *Narcissus* eserini hatırlatan, durgun gölden yansıyan figürler de; insanın kendini tanınmasını, bu eylem üzerinden bir açıklama getirme gayreti midir? Yeni Kitsch Hareketi, küratörlerin özerkliğine karşı geliştirilen bir taktikten fazlası gibi görünmemektedir. Kitsch Hareketi'nin ilkeleri ise şöyle sıralanabilir;

Yetenek ve tenselliği, gerçeğin önüne koyan, Rembrandt ya da Caravaggio gibi eski ustaların tekniklerini bir başyapıt yaratmak gayesiyle kullanan, şimdiki zamandan ziyade edebi zamana -Rönesans ustaları gibi zamansız bir estetik ve güzellik için- kıymet veren, klasik figüratif ressamın alt sınıf ve sıradan bir sanatçı olduğunu düşünmeyen, sanatta sürece önem vermeyen, sanatçının özgünlük yerine kendi egosu için çalışmasını salık veren, yeteneği eski moda ya da önemsiz görmeyen, zanaatın özgür ifadeyi engellemediğini düşünen, daha önce defalarca yapılan bir motifin tekrar ve tekrar ele alınmasında bir beis görmeyen, insanlığın sürekli bir değişim içinde bulunmadığını özünde, kalbinde(duygularında) hep aynı kaldığı fikrine sahip sanatçının ve elinin, fotoğraf gibi teknik araçlardan daha büyüklü olduğunu düşünen, yaşayan bir insanın eli ile gözü arasındaki ilişkinin anlamsızlaştığını ve gelecekte insan elinin değmediği bir görsellikle karşı karşıya kalacağımız fikrine katılmayan; sabır, yetenek ve çalışma disiplini gerektiren sanatsal bir beğenidir.

Ne var ki Kitsch'in pozitif yeniden tanımına kaç kişinin katılacağı aynı zamanda onun geleceğini belirleyecektir. Çünkü Kitsch olumlu ya da olumsuz hangi anlamda algılanırsa algılsın popüler olmaya hevesli kitle beğenisi inşasıdır. Eğer insanlar aynı fikirdeyse, o zaman sanatsal dışavurumun dinamikleri değişir ve süreç yerini sonuca; deney yapmak, tekniğe, üsluba ve yeteneğe; bireysel arayış, büyük ustaların eserlerini kopyalamayı merkeze alan bir eğitim anlayışına bırakacaktır.

2. BÖLÜM

YÜKSEK SANATIN ÖTE YAKASI

2.1. SANATTA BİR ARA TÜR; KAMP

“Kötü tadı anlamak için, çok iyi bir tada sahip olmak gerekir” (Waters, 1981: 2).

Uzmanlar haricinde, çeşitli konulara dair belirtilen fikirlerin önemsiz olarak görülmesi geçtiğimiz çağın önemli bir dinamiğidir. İçinde bulunduğumuz çağda, bu durum değişmiş gibi görünse de bir Neo-Rönesans tavrı¹ olarak okunabilecek, disiplinler arası çalışma modeliyle birlikte, sanat sahnesinde çoklu uzmanlık alanları oluşturulmuştur. Artık sadece tek bir alanda uzmanlaşmış kişilerin bile fikirlerinin, çok da önemsizmemesi gerektiği algısı, tekli ya da çoklu uzmanlar tarafından da kabul görmüştür.

Bu kabulün nedeni; uzmanların sosyal yeniden üretim araçlarının² kontrolünü korumaya bağlı çıkarılara hizmet etme eğiliminde olmalarından kaynaklanır. Böylece seçilmiş sanat kutsanır ve sanat beğenisinin yoksunluğunu belirten ve kötü tat dediğimiz kavram da eşzamanlı olarak ortaya çıkar. Çünkü kimsenin itiraz edemeyeceği evrensel olarak beğenilmeye layık, yüksek bir sanatsal dışavurum varsa; o zaman kaçınılması gereken kötü tatlar da muhakkak olacaktır. Bu konuda uzmanlar oldukça açıktır. Çeşitli derlemeler incelendiğinde modernist yazarların çoğunun, Rembrandt’ın, bugün yaşasaydı, bir Pollock veya kavramsal sanatçı olacağına inanıyor oldukları sezilmektedir. Aynı zamanda Munch’a karşı oluşan tepkiler, modernist bir duyarlılıkta eserler vermeye başlamasıyla yerini coşkulu bir hayranlığa bıraktığı da hatırlanmalıdır. Broch’un *Sanatın Değer Sistemindeki Kötülüğü (Das Böse im Wertsystem Der Kunst -1975-)* denemesinde figüratif sanata(Kitsch adı altında) ve önrafaelistlere nefret kusması, Kitsch olanın süslü ya da şatafatlı olarak değil ama; doğrudan bir anlatım diline sahip özelliğini

¹ Çok şey bilmek ve bunları yapabilmek Orta Çağ’a -Gotik döneme- ait bir değerdir. Bu değeri, geçmişten miras kalan zanaat geleneğiyle birlikte yüksek Rönesans’a kadar olan aralık, devralmıştır. Kendini sadece heykeltıraş olarak gören Michelangelo’nun aynı zamanda boyama yapması, Leonardo da Vinci’nin mimar, heykeltıraş ve ressam olması, Pisanello ve Verrocchio’nun heykeltıraş, ressam, kuyumcu, madalyon yapımcısı olmaları, Raffaello’nun ressam ve mimar olması vb. örnekler çoğaltılabilir.

² Üretim araçları terimi, marksist bir terimdir. Emek ve sermaye gibi öğeleri ifade eder. Kapitalizm bu üretim araçlarını kontrol altında tutmaktadır. Sosyal yeniden üretim araçları ise daha geniş kapsamlı olarak kültür dinamiklerini de ifade eder ve bu da kapitalizmin kontrol altında tuttuğu bir öğedir.

vurgulaması, tesadüfi ve hususi bir tat meselesi değildir. Modern Sanat tadının saygınlığının kutsanması için bu gerekmiştir. Modernizmin saygınlığının temelleri, sanatsal saygısızlık tanımlarıyla (ki bu modernizmin; ilgilenmediği, dışladığı ya da benimsemediği her şeyi kapsar) güçlendirilmiştir.

Saygısızlığı büyük bir umursamazlıkla ve şımarıklıkla benimseyen ise şüphesiz kitle iletişim araçlarını da etkin bir şekilde kullanan popüler kültür ve Popsanatı olmuştur. Kamp'ın³ geliştiği, 60'lı yıllara doğru ise saygısızlık, ciddiyetsizlik ortodoksiye dönüşmüştür; ne kadar ciddiyetsiz o kadar iyi!

Bu yıllarda Kamp, izleyicileri saygısızlığa dair yüreklendirmiştir. Bu duruma dikkat kesilen izleyici, edinimlerini kendi yaşam alanlarına götürerek; otorite figürleriyle yüzleşmek veya onlarla orta bir yol bulabilmek adına müzakere etmek için kullanabilmiştir. Böylece bir zamanlar yüksek ve düşük kültür arasındaki siyasallaştırılmış bölünmeler, bu bölünmeleri yöntemlere uygun bir dokunulmazlıkla görmezden gelen bir kültürde anlamsız ya da daha az anlamlı hale gelmiştir. Öte yandan bu durum Kamp izleyicisi olmayan ya da saf yüksek sanattan ümidini kesmeyen diğerleri için yalnızca, uzmanların doğallaşmış otoritesine olan saygılarını artırmıştır. Kamp'ın, otoriteye ve kendine saygı duymak konusundaki karşı çıkışında, diyalektik olarak yaptığı şey budur.

Popüler kültürün, saygısızlık ve muhalefet unsurları içermesi, aynı zamanda çağlar boyunca olduğu gibi yüksek eğitimli⁴ kültürlerin kendi güvenli davranışları için bir sigorta hattı oluşturma çabalarını beraberinde getirmiştir. Eskiye Kitsch kavramı yerine, anlam sınırları daha da muğlaklaşan kötü tat, hastalıklı zevk ya da Postmodern duyarlılıkta eğlence, Çağdaş Sanat'ta gösteri gibi etiketler tanımlanmıştır. Bu etiketler güvenli bir fırsat olarak nitelendirilip, alt kimlikleri olan sosyal kimlikleri oluşturma ve sanatsal tadı belirleme, tanımlama ve kabul ettirme güçlerinden faydalanarak ve saygınlığa dayalı hiyerarşiye atıfta bulunularak, yüksek eğitimli kültür temsilcileri, kendi dokunulmazlıklarını garanti altına almak istemişlerdir. Yine de bu saygınlık ile gelen otorite ve ayrıcalıklar Kamp tadı ile birlikte o ana kadar görülmemiş bir tehlikeyle karşılaşmıştır. Onu, ciddi bir şekilde eleştiren ya da işaret eden değil; bu saygınlığın koluna giren; hatta protez tırnaklarını

³ Kamp; naif ve kasıtlı olmak üzere ikiye ayrılır. Bu çalışmanın kapsamı Kasıtlı Kamp olduğu için aksi belirtilmedikçe anlaşılması gereken duyarlılık Kasıtlı Kamp'tır.

⁴ Eğitim sadece örgün eğitimi değil; insanların *şeylere* saygı duyuş biçimlerini de ifade eder.

bu saygınlığın koluna geçiren, yapışan ve burada kalmakta inat eden ağız bozuk bir sevgili gibi söz konusu yüksek ve steril olanı kendi kötü tadı, kokusuyla aşağı çekerek provoke etmiştir. Dahası bu provokasyon popülerleşmiştir. Çünkü eğlence ve parodiye varan kötü tat, kitle iletişim aygıtlarıyla birlikte ön-masum (pre-lapsaryan⁵) olma eğilimindeki 60'lı yıllar neslinin dinamiğini ve kendi alternatif piyasasını oluşturmuştur. Bu yüksek kültürün oldukça yabancı olduğu bir durumdur. Kamp'ın, Kitsch gibi görünmekle şeytan ve kötü olmakla ilgili hiçbir sorunu yoktur. Dahası bu özellikleri küstahça kutsar.

Yüksek beğeni ve saygınlık, sanatsal kurumlara bağlı düşmanlıkları yönetme gücüne sahiptir. Onun tüm silahları, onu ideolojik bağlamda eleştiren, zehir olarak tanımlayan, ciddi ve bir panzehir iddiası ile sanat sahnesine kendini atanlara karşıdır. Oysa popüler kültürün ve Kamp'ın kendi kurumları vardır.⁶

Amerikan yüksek sınıfı, en azından, 60'lı yıllara kadar kendi tatlarını, değerlerini ve saygınlıklarını, Avrupa tat ve değer sınıflandırmalarının etkisi ve gücüyle yönetilebilmiştir. Sanat sahnesinde, Amerikan kültürünü(Soyut Sanat) getiren iradenin, Amerikalıların bizzat kendileri olmadığını göz önünde bulundurulması gerekmektedir. 60'lı yıllar ve sonrasında ters yüz olan sanat felsefesiyle birlikte (Andy Warhol ile birlikte) sanatsal ve kültürel tatlar, Amerikanlaşmıştır. Fakat bu yüksek sınıfın ya da soyut tadın Amerika'sı değildir.

Politik olaylar -yaklaşık olarak 1947 yılında başlayan soğuk savaş dönemi; 1963, Kennedy; 1965, Malcolm X; 1968, Luther King suikastları ve daha birçok suikast girişimleri- devrin sosyolojik paranoyasını oluşturmuştur. Ataerkil(patriarka) anlayışının yaralanmasıyla yeni lider arayışındaki gözler, alternatif alanlara çevrilmiştir. Komplolar ve komplo teorileriyle birlikte Kamp, kendi kuluçkasını yaratmıştır. Bedensel bozukluklar, nedensellik, vahşetin ebeveynleri olarak düşünce, davranış ve ruhsal bozukluklar, ezoterik ve dini ritüeller, grotesk gelenekleriyle

⁵ Bu terim; kaybedilmeden önce sahip olunan masumiyeti ve bozulmamışlığı ifade eder. Adem ve Havva'nın, cennetten kovulmalarından önceki süreci ifade eder. 60'lı yıllar nesli de Adem ve Havva gibi sadece edimsel olarak suçludurlar. Bu çalışmada, teolojideki ayartıcı(serpent), kitle iletişim aygıtlarıyla ilişkilendirilmiştir.

⁶ 60'lı yıllarda, Kamp'ın kendi kurumunu oluşturması başka bir gezegenden gelen yabancı gibi yönetilemeyen bir düşman olarak görülmesine sebep olsa da, entropik olarak her kurum bir müddet sonra kapitalizmin sermayesi olmak zorundadır. Kurumlar, doğan ve büyüyen canlılardır. Hayatta kalabilmeleri için nefes almaları gerekmektedir; bu nefes sermayedir. Sermayeye meyleden her marjinal kurum, bir süre sonra, bahşedilen küçük özgürlük alanları ve ölçülü şımarıklık haklarıyla birlikte hala eski anarşist duruşlarını hayal edebilirler ya da durumu kabul edip her şeye baştan başlayabilir.

kabile aksiyonları vb. ile Kamp, kurumsal bir bakış açısı çerçevesinde kendi organizasyonlarını, tadını, ödülleri, kahramanlarını ve yıldızlarını yaratmıştır.

Kamp'ı tanımlamanın zorluğu, karmaşıklığı önermesinden ileri gelmektedir. Kamp'ın somut tanımının belirsizliği, kendini korumaya yönelik bir mekanizmanın çalışma prensibi olarak görülebilir. Sanat tarihinde kodları çözülen her türlü yenilik, çözülme hızıyla doğru orantıda eskir ve önemini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya gelir. Bu sebeple Kamp; kendi varoluşunu korumaya yönelik inşa ettiği, kolayca çözümlenemeyen bir temelden yükselmektedir; ironi ve çelişki.

Kamp yönetmen Jean Cocteau'nun kendisini: “Gerçeği söyleyen yalan”(Ross, 2014: 63) olarak tanımlamasının sebebi de budur. Ne var ki Kamp'ı anlama konusunda bu örnek yeterli değildir. Çünkü Cocteau, bu itirafında yalnız değildir. Picasso da benzer şeyi düşünmektedir. “*Sanat gerçeği söyleyen yalandır*”(Potter, 2013: 203). Öte yandan, Magritte'nin ünlü çalışması Bu Bir Pipo Değildir de temelde aynı düşünceyi paylaşmaktadır. Bu bir pipo değildir; sadece piponun temsilidir!

Üç isminde birleştiği nokta, görüntülerin ihanetinin ifşasıdır. Bu algıyla birlikte denilebilir ki; tam ve bütün olduğu iddia edilen tüm sanat bir yalandan ibarettir. Bu da sanatın aslında bir çeviri işi olduğunu düşündürmektedir. Nasıl ki bir dilden çevrilen eser, orijinal dilinden pek çok şey kaybedecekse –ya da onu çoğaltacaksa- sanatçının içrek derdini sanat diline çevirerek onu nesneleştirilmesi de orijinal histen her zaman bir kaç adım eksik –ya da fazla- olacaktır. O halde sanat, sadece sanatçının gerçeklik algısını yansıtabilir. Bu bağlamda, sanatın gerçekliği, sanatçının gerçekliği değil midir?

Sanatta, bir sanatçının dünyaya bakış açısını buluruz. Sanatçının kağıda, klavyeye, tuvale temas etmesi evrenin gerçekliğinin üzerine bir pencere açmak üzere olduğu anlamına gelir. Kendi doğrularıyla sanatsal düzlemde üreten gerçek bir sanatçı, yalan söylemekten acizdir. Çünkü bireysel doğrularında, mutlak gerçeğin dışında kalan alternatif gerçeklerde bile (yani doğrularda bile) mutlak gerçeğin bir yayılımı vardır. Kitsch'ten farklı olarak elde ettiği şey, dürüst ama dolaylı bir dışavurumdur. Kandırmaya değil; samimiyete dayanır.

Magritte, kendi resmini gerçek bir pipo olarak adlandırsaydı, yalan söylüyor olacaktı. Görüntülerin ihaneti serilerinde sanatçı, yalanı işaret ederken bile varyasyona(yayıma) dair bir gerçeklik vermektedir. Gerçek sanatçılar hakikate karşı

varyasyonlar ve ifadeler yaratarak hakikati kabul ederler(bir anlamda kutlarlar). Magritte ya da Picasso hakikatin, yalanın yanında parlayan, simlenen, kolay fark edilen bir şeye dönüştüğünü kabul etmiş görünmektedirler. Kamp duyarlılığının bilinçli yönlendirmesi bu noktada devreye girer. Kamp için hakikat, yalanla vurgulanmaktadır. Bu diyalektik bir kurnazlık değildir; tanımlarını zıtlıklarında bulmazlar; sadece vurgulanırlar. Teorik olan bu algıyı, eyleme döken bir duyarlılık olarak Kamp, kendini bu sebeple pratikle gösterir.

Kamp sözcüğünün kökeni nedir? İngilizce camp; gülünç, bayağı adi gibi anlamlara gelmektedir. Ne var ki 60'lı yıllarda bilim ve sanat konusunda Fransızca gücünü yitirmiş olsa da hala kültürün merkeziydi ve Kamp sözcüğü, Andrew Ross'un (2014) da aktardığı gibi Fransızca argosunda; duruş, gösteriş yapmak için uzun süre poz verme gibi anlamlara gelen "se camper" fiilinden gelmektedir(Ross, 2014: 145).

Oscar Wilde'in doğallık(orijinal) ve poz(yapmacıklık) hakkındaki nüktesi; "Doğal olmak, insanın sürdürebileceği en zor pozdur" (Wilde, 1997: 11) Kamp'ın ruhunu, estetiğini örneklemektedir. 'Doğal' ve 'orijinal' kavramlarının kutsallığı, Kamp duyarlılığıyla tartışma konusu haline getirilmiştir. 60'lı yıllarda, doğal olarak görülen her şeyin, aslında sistemli bir düzenle bütünleşmiş kurgular olmasının göz ardı edildiği hızlı bir yaşamda, Kamp'ın alaycı bir şekilde yapaylığı yüceltmesi açık bir dışavurumdur.⁷ Kamp, yapaylığı kullanarak, aslında hız çağının dinamiğinin, yapaylık olduğunun insanlar tarafından anlaşılmasını beklemektedir. Bu Hiperdoğallık, onun çeşitli kaynaklarda Kitsch/Kamp şeklinde ifade edilmesine neden olmuştur. Ne var ki farklı olarak Kamp, Kitsch'i belirli özelliklerine göre sınıflandırma yaparak (kategorize ederek) ondan bilinçli olarak faydalanır.

Kitsch, daha çok nesnelere nitelik yoksunluğu⁸ olarak görülürken; Kamp, tekil bir bakış açısıyla öznel bir sürece⁹ işaret etmektedir. Kitsch'in üreticisi ya da tüketicisi, Kitsch nesnesinin, kendi maksatlarının ya da iddialarının ne ölçüde

⁷ Kendisi de bu yapaylıktan doğmuştur. Bu da kendi anti'sini kucakladığı Kamp'ın anarşist tavrıdır.

⁸Yeni Kitsch Hareketi'ne kadar bu nitelikler ya da yüksek sanat ilkeleri ciddi ve organize bir şekilde sorgulanmamıştır.

⁹Tarihi ve kültürü, aristokratik bir küstahlıkla bildiğini iddia ederek baştan bu ilkelerin ve belirlenmiş niteliklerin ciddiyetini sorgulayan, bu ciddiyet üzerinde soru işaretleri ve ünlemler koyan bir birey algısıyla birlikte kendi bilincini bir tarih nesnesi değil; öznesi olarak gören farkında üst-insan iddiasındadır. Nietzsche'ci bir algıdan farklı olarak; üst insanı ilkel olandan keskin şekilde ayırmaz. Kamp, ilkel olduğunun sonuna kadar farkında olan bir üst-insan olunabileceği düşüncesindedir. İlkel tarafını yok etmek yerine; istediği zaman bastırabilen, onu ehlileştirmek gibi beyhude bir çabaya girmeden kullanılabilirliğine inanan bir taraftadır. Nietzsche'nin metaforu eşitliğe inanmaz. Kamp da eşitliğe inanmaz ama eşliğe inanır. Kamp ideallere değil; pratiğe önem verir.

anlaşıldığının ve bunlara ne ölçüde yabancılaştırıldığının farkında değildir. Diğer taraftan Kamp, bir değer in ya da ana fikrin hemen hemen her şeyde bulanabileceğini ispat etmek için aşırılık ve uyumsuzluğu ironik olarak, alaycı ve provakatif duyarlılığını vurgulamak için bilinçli seçer. Kamp tamamen bilinçli bir şekilde üretilir ve sanat tarihinde bir fikrin, bir düşüncenin menşei olarak sürekli kucaklanan ya da yalnız bırakılan kavram ve olguların anlamlarının afakiliği üzerine namlusunu çevirir.

Susan Sontag Notes on Camp denemesinde ikiye ayırdığı Kamp beğenisinin bilinçsizce yapılan kısmını Naif Kamp adı altında incelemiştir. Ona göre Naif Kamp, Art Nouveau gibi “maksatsız ve ölesiye ciddidir” (Sontag, 2015: 371). Bu sebeple de Naif Kamp’ı, Kitsch’ten ayırmak sezgisel bir uğraştır. Kitsch de ciddidir fakat onun taklit eğilimi kandırmaya(kopyaya) dayanır. Art Nouveau beğenisindeki metal çiçekler, yapraklar, kuş figürleri vs. izleyicilerin karşısına grift dekoratif öğeler olarak çıkarlar. Yapıldıkları hammaddeyi gizlemez ve bir doğa deneyimi vadetmezler. Plastik çiçekler ya da Madonna Inn Oteli odaları ise gerçeğin yerini almaya çalışan gerçekçi öğeler olarak sahte bir deneyim sunarlar. Doğa yaratımı olmayan insan üretimi olan çiçeklerin, çiçek gibi kokması için üzerlerine parfüm sıkıldığı XXI. yüzyılda, bu inandırıcı deneyimler insanlardan paraları haricinde hiçbir şey beklemezler. Bu sebeple, taş görünümlü plastik kaplamalar, keçeden yapılmış sahte taksidermi işleri Kitsch iken; Gaudi’nin ütöpik devrimci tasarımları, İngiliz ressam Annie French, Danimarkalı ressam, illüstrasyon sanatçısı Gerda Wegener, Amerikalı şair, gezgin, Art Deco illüstratörü Don Blanding, Art Deco moda beğenisinin tamamı, Art Nouveau süsleri Naif Kamp duyarlılığı içinde değerlendirilmelidir (Görsel 61,62,63,64,65). “Etrafına kıvrılmış yılanın olduğu bir lamba yapan Art Nouveau zanaatkârları dalga geçmiyordu; ilginç görünmeye de çalışmıyordu. Sadece, tüm ciddiyetiyle şunu söylüyordu: İşte! Doğ u!” (Sontag, 2015: 371-372).

Erte’nin illüstrasyonları ve moda tasarımları (özellikle 1920lerde Mary Nolan için tasarladığı serpent kostümü güzel bir örnektir) tam olarak Art Nouveau, Art Deco, Arts and Crafts bağlamında, Naif Kamp duyarlılığını ortaya koymaktadır (Görsel 66, 67, 68). Erte sanatını, zamanın tadını ve estetiğini, Gustav Klimt gibi Rus estetiği, Mısır ikonografisi, Doğu Roma mozaikleri, Antik Yunan çömlek süslemeleri ve sanatı gibi çeşitli kaynaklardaki fragmanlarla oluşturmuştur. Erte, bir kuşağın benimsediği ve kendisini bu şekilde tanımladığı, renk renk boncuk, parlak metal ve

kürklerle kaplı üsluplaştırılmış bedenin öncül örneklerini oluşturmuştur: büyük güneş gözlükleri, başka uluslara olan hayranlığın ifadesi egzotizm ve fantezi.

Erte, kendinden önceki modacılar farklı olarak Art Deco modasına ve tadına, tiyatro dekorları ya da kostümleri yapmasından ayrı, genel olarak teatrallığı getirmiştir. Çin manşetleri ve altın işlemeli kadife gece elbiseleri, kendini tekrar eden kristal ve inci sıralarıyla kaplı uzun simetrik olmayan(bakışsız) çizgili, cinsiyetsiz elbise tasarımlarıyla birlikte, modada metal kullanımı gibi deneysel işlere de imza atmıştır. Sadece moda illüstrasyonlarıyla ya da tasarımlarıyla değil; mücevher ve sahne dekoru tasarımlarında da benzer öğeleri tekrar etmiştir. Deniz canlıları, kuşlar özellikle illüstratif tavus kuşları ve tüyleri, çeşitli hayvanlar tasarımlarında en çok kullandığı öğeler olmuştur. Naif Kamp'ın en mühim ismi olan Erte; dansçılar, kabare oyuncular, tasarımcılar vs. etkilemiştir. Bu da Kamp'ın (naif olsun ya da olmasın) toplumu ve kültürü değiştirebilme yeteneğini ortaya koymaktadır. Erte'nin cazibe, gösteri ve fanteziyle dolu dünyalar yaratma kabiliyeti, kültürlerarası bir dönemi kutsayan XXI. yüzyılda hala geçerliliğini korumaktadır.

Aynı zamanda Gustav Klimt'in, Art Nouvea ve Arts and Crafts duyarlılığından ilham aldığı Doğu Roma mozaiklerini andıran, stilize tasvir, spiral dallar, karmaşık desen çalışmaları ve Erte gibi antik sanatlardan ilham aldığı sembolik motiflerin bulunduğu üretimleri de Naif Kamp'ın içinde değerlendirilmelidir. Arcimboldo gibi bağımsız, bir izm'i benimsemeyen Yüksek Rönesans ve Maniyerist ressamlar da yine Naif Kamp için örnek gösterilebilir.

Bununla birlikte Naif Kamp'ı, Kitsch'ten ayıran ikinci önemli husus zamandır. Vintage ya da nostalji Kamp iken; retro(eskitme, tekrar piyasaya sürülen eski beğeni kopyası) Kitsch'tir.

“Kamp beğenisinin parlattığı nesnelerin birçoğu eski usül, vadesi geçmiş, demode şeylerdir. Genel olarak eskiye duyulan sevgi değil; yaşlanma ya da bozulma sürecinin gerekli mesafeyi sağlaması ya da gerekli sempatiyi uyandırması durumudur. Zaman, sanat eserini ahlaki bağlarından kurtarır. Kamp duyarlılığının ellerine teslim eder. Zaman bayağılığın alanını daraltır. Bayağı olan şey, zaman geçtikçe fantastik bir şeye dönüşür” (Sontag, 2015: 376). Lennon'un, “The Beatles İsa'dan daha ünlüdür” (zamanında ahlaki bir sapma, hadsizlik olarak görülmüştür.) demecinden sonra The Beatles'ın, Vatikan tarafından şeytanlaştırılıp kasetlerinin yakıldığı zamandan kırk iki yıl sonra Vatikan'ın, onları affettiğini açıklaması, etkisi

önceden kestirilemeyen bir şey olarak zamanın, yapıt ve olgular üzerine etkisine güzel bir örnek teşkil etmektedir (Nick Pisa ve Martin Evans, 19 Ağustos 2019).

Naif Kamp'ı, Kitsch'ten ayıran bir diğer husus *önem* kavramıdır. Bireysel çıkarımlara göre şekillenen bu kavramı çözümleyebilmek için modernist bir pencereden bakmamız elzemdir. Kitsch, önemsizi önemlileştiren, aşağı bir beğeniye yüksek bir beğeni gibi pazarlayan estetik bir beğenidir. "Önceleri genelevlerde çalınan caz müziğinin daha sonra kiliselerde çalınmaya başlanması" (Eco, 2009: 408), günümüzde ise sofistike bir beğeniye sahip olduğu iddiasındaki kitleye hitap ettiği düşüncesi örnek olarak verilebilir. Orta Çağ'da halk dans müziği olarak çalınan sütünler (modernist bir algıyla düşük düzeyli beğeni) kiliselerde ve saraylarda çalınan yüksek bir beğeniye dönüşmüştür. Ekseriyetle XIX. Yüzyıl Romantik bestecileri Kitsch'tir; ama Strauss'un bilimkurguya¹⁰ varan distopik tınılarıyla, dünya dışından duyulan bir ses dizisi gibi gelen fantastik yapıtları, klasik müzik dinamikleri için Kamp'tır (modernist algıyla önemli olan önemsizleştirilmiştir).

Kasıtlı (bilinçli) ve Naif (bilinçsiz) Kamp'ın bulunduğu ortak bir nokta ise çoğunun kentli olmasıdır. Bu da Empson'nun kentsel pastoral ifadesini akla getirmektedir (Sontag, 2015: 368). Pastoral kavramını beş ayaklı bir temele oturtabiliriz.

"Birincisi; pastoral, kırsal bağlamlarla sınırlı değildir, o bir tutumdur. İkincisi; pastoral, üstün gözlemci(erke bağlı bilim insanları) ile aşağı nesne(toplum, halk) arasında çok net bir sosyal güç ilişkisi olduğunu ima eder. Bu anlamda pastoral, herhangi bir tabakalı toplumda herhangi bir yerde meydana gelebilecek bir sınıf ilişkisidir. Üçüncüsü; pastoral, tasvir edilen nesnelere eleştirel bir şekilde ilgilenmemektedir. Toplumsal farkındalığın zittını oluşturmaktadır. Dördüncü olarak; pastoral, estetik bir stratejidir. Orta sınıfın, kırsal işçiler veya sosyal olarak avantajlı olmayan gruplarla ilişkili diğer imgeler gibi kendi kültürlerine yeni motifler eklemelerine olanak sağlar. Beşincisi; pastoral, bu özelliklerden yola çıkarak, belirli bir deneyim ve tüketim şekli olarak anlaşılabilir." (Harnack, 2014: 49).

Empson, kentsel pastoralı çağdaş kültürdeki sınıf dinamiklerini anlamanın bir yolu olarak tanıtmaktadır. Empson'a göre;

"Klasik bir pastoral, kırsal yaşamı son derece estetik ve idealize bir tarzda anlatmaktadır. Kentsel pastoralde, nesne ve gözlemci arasındaki ilişki, orta sınıfların gerçek, otantik kentsel yaşamının arka planını oluşturan basit ama dürüst işçi sınıfı nüfusu ile aynıdır. Bu hayal edilen gerçek

¹⁰ Bu algıyla birlikte düşünüldüğünde Strauss'un yapıtlarını, Stanley Kubrick; 2001 a Space Odyssey(1968) ve Yorgos Lantimos; The Lobster(2015) filmlerinde duymak şaşırtıcı değildir.

ve otantik kentsel yaşam, klasik pastoral ile benzer şekilde idealdir, çünkü pürüzlülüğü refah ve sosyal ayrılıklardan etkilenir'' (Empson, 1974: 6). Yani, köylerden kente göçün hız kazanmasıyla değişen yaşam kaygıları ve doğa algısı, pastoralin de anlamını çoğaltmıştır. Yıldızlı bir gökyüzü, lambalarla aydınlatılan sokaklara dönüşürken; gök gürültüsü, sadece şiddetli bir yağmurun öncesinde değil; rayların üzerinde hızla kayan trenlerle de duyulur olmuştur.

Kentlerdeki sınıfların özellikle alt kültür mensuplarının pastoral saflıklarını görebileceğimiz en uygun disiplin ise fotoğrafıdır. Özellikle; Richard Billingham, Ralph Eugene Meatyard (çalışmalarının büyük çoğunluğu), Diana Arbus, Larry Clark, Bruce Gilden(özellikle yakın çekim portreleriyle) ve Anush Babajanyan (özellikle sokak fotoğraflarında Kitsch'in yaşam içinde aradığı bireyin kentsel pastoral ile birlikte günümüzdeki durumunu tartışmak adına uygun örnektir) gibi isimler bu konuda en iyi örnekleri vermişlerdir (Görsel 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78).

Kentsel Pastoral ile birlikte ötekiler, tuhaflar ve anomaliler, kültür ve sanat ortamında görünür olmuştur. Bu durumu toplumda eşitliğe dair yakılan bir ışık olarak görmek mümkündür. Kamp'ın özellikle 60'lı yıllardaki tavrı, kitleler için demokratik bir an olarak görülebilmekte ve etkisi, bugün Pop tavrının da yolunu aydınlatmaya devam etmektedir. Peki, bu demokratikleştirici etkinin ortaya çıktığı koşullar nelerdir? Pop ve kitle tarafından üretilen kültüre yönelik tutumların yeniden düzenlenmesi; zıt gibi görünen olguların özellikle erkekliğin ve dişiliğin yeniden tanımlanmasında önemli bir rol oynadığı, cinsel özgürlük kültürüyle birlikte, XX. Yüzyılın ikinci yarısına bakmamız gerekmektedir.

2.2. POP'A KAMPÇA BİR BAKIŞ

*National Enquirer'a*¹¹ abone olmanın en iyi yanı, kitapların *The New York Review of Books*¹² ile aynı gün posta kutusuna gelmesidir. -John Waters- (Ross, 2014: 135).

Popsanat terimi ilk kez, 1958 yılında Lawrence Alloway'in Amerikan kitlesel medya popüler kültürünü, özellikle Hollywood filmlerini tanımlamak ve bunların da tıpkı bilimkurgu romanları gibi yüksek edebiyat ya da elit kültürün ürünleri kadar ciddi ve incelenmeye değer olduğunu belirtmek için kullanmıştır. Bir

¹¹Amerika'da haftalık yayımlanan dedikodu dergisidir. Hiçbir etik gözetmemektedir.

¹²Amerika'nın en prestijli sanat ve edebiyat dergisidir.

anlam kayması sebebiyle de bu terim, özellikle ticari kültürden gelen şeylerin ortak kültürdeki herkesin ne işe yaradığı ya da ne anlama geldiği açıklanmadan tanıyacağı objeleri, resimleri ve heykelleri tanımlar hale gelmiştir (Danto, 2009: 32).

Kavramın işaret ettiği anlamlar değişse de gerçek şu ki; Pop kültürü, avantajlı olmayan işçi sınıfı kültürleri için; sosyal hareketliliğin ve var olan boşlukları doldurma özlemlerinin, hayallerinin temsili iken; orta sınıfın ise karşı alt-kültüre dair çekici yöneliminin bir göstergesiydi. İki tarafın temsilcileri de –isteyerek ya da istemeyerek- tüketimin ve maddi refahın ömrünü yeniden tanımlamışlardır. Bu değişimler günümüzde de devam etmektedir.

Bu gruplardan herhangi birinin ayrıcalıklı ifadesi olarak Kamp'ı görmek yanlış olsa da, tıpkı savaş sonrası kitle sanayilerinin toplumsal ve kültürel alanlardaki yeni var oluşları belirlemesi gibi, 60'lı yılların popüler sınıflarının da; yeni düzenlemeler, yeni teknolojiler ve buna eşlik eden yeni dağıtım biçimleri içinde; estetik, beğeni, tat, eleştirelilik bağlamlarında yapısal olarak değişikliklere gitmesini sağlamıştır. Süper panoptikon 60'lı yıllarda özellikle genç erkekleri ve kadınları izleyecek olan Playboy tavşanına dönüşmüştür. Bu dönüşüm tüketim kalıplarını da büyük ölçüde değiştirmiştir. Bu değişim, yeni alternatif bir kültür endüstrisi var etmenin ilk adımıdır.

Güzellik yarışmaları (Görsel 79), sörf ya da araba yarışları gibi yeni eğlenceler, yeni mimari ihtiyaçlar hâsıl olmuştur. Yeni olan hala aranan ve kutsananken; eski olanı silme, yok sayma, şeytanlaştırma gayreti de ortadan kalkmıştır. Çünkü modern sanatın eski olanı yok saymak yerine Kitsch adı altında lanetlemesi ve ona bu şekilde bir yaşam bahşetmesi gibi, 60'lı yılların bu popüler düzeni de eski olanı silmek yerine –modern sanatın Kitsch'i şeytanlaştırması gibi bir yola da gitmeden- daha kontrollü şekilde, nostalji adı altında yaşamasına izin vermiştir. Amerikan toplumu içinde yaşanan nostalji dalgasının nedeni olarak 50'li yılların sonlarında ve 60'lı yılların başında televizyonda, klasik Hollywood filmlerinin¹³ yeniden çevrilerek eski olanın tekrar gündeme gelmesine bağlanabilir (Rob, 19 Ağustos 2019).

Nostaljinin canlandırılması yeni olanın varlığını tehlikeye atmamaktadır. Çünkü çalışabilir nüfusun istihdamı, artan artı değer ve geniş ölçüde paylaşılan

¹³ Özellikle sessiz filmlerin sesli şekilde çekilmesi ya da sesli olanların müzikale dönüştürülmesiyle

maddi refah düzeyi, boş zaman aktiviteleri (twist ya da rock and roll gibi yeni dansların ve figürlerin sergilenebileceği organizasyonlar gibi) alternatif kültür endüstrisinin risk alması için güvenli bir temel sağlamıştır. Bir sistemin yaşayabilmesi için onu destekleyenlerden ziyade; kontrollü, tanıdık, kurgulanmış bir karşıt, her zaman daha yararlıdır ve hiçbir zaman sürprizlerle sistemin ömrünü tehlikeye atmaz. Bu sebeple eski-yeni çatışması¹⁴ başta olmak üzere üretilmiş zıtlıklar 60'lı yılların ve daha sonrasının Amerika'sı için belirleyici bir dinamik olmuştur.

Amerika'nın çatışma bağlamında bu kavrayışı, iktidarın kapsayıcı emperyalist takıntlarına rağmen İngiltere de bile -modlar¹⁵ ve alt kültüre mensup gençlik sebebiyle- karşılık bulmuştur. Özellikle The Beatles¹⁶ gibi düşük düzeyli hafif müzik grupları Amerikan Popsanatı'nın, İngiltere başta olmak üzere tüm dünyaya yayılmasını sağlamıştır.

Alternatif kültür endüstrisi ve Kamp'ın yükselişi, XX. Yüzyılın ikinci yarısında yapılan bir dizi test ile gerçekleşmiştir. Bu testlerin ikisi özellikle önemlidir. Soğuk savaş sonrasında başlayan ve daha sonraki süreçte belirginleşen; Amerikalılarda, atalarının ahlaki açıdan yüklü paternalist (devlet baba anlayışı) geleneği ile önemli bir kopukluk oluşmuştur. Bu kopukluğun en belirgin sonucu Woodstock¹⁷ organizasyonudur. Paraya karşı, karşı-kültür değerlerini özümsemek ve bu doğrultuda üretmek isteyen bu süreci, yerleşik ve tanımlanmış gençlik odaklı eğlence endüstrileriyle girilen ilk savaş olarak görmek mümkündür. Rock yıldızlarını¹⁸ kültür kahramanı -liderleri- olarak kabul etme eğilimi, bu mücadelenin en dikkat çeken noktasıdır. Bu ticari olmayan alternatif kültür partisi aslında nüfusun -sayısal çoğunluğun- harekete geçebilme kapasitesinin ölçüldüğü bir test olarak okumak mümkündür. Bu test, Woodstock'ın Altamont ayağında güvenlik birliği

¹⁴ Çatışma bir savaşı değil; olgular arasındaki farklılıkların vurgulanması ve eşit düzlemde bu farklılıklarla birlikte, onların eşzamanlı gösterilmesini ifade etmektedir. Söz konusu çatışma modeli 'yaklaşma-yaklaşma çatışma' modelidir. Bu çatışmalarda hiçbir zaman bir galip ya da malup söz konusu değildir. İstenen teklik, çatışan ikiliklerden eşit miktarlarda alınarak yaratılır. Liberal çoğulcu model (toplumda düşünce çeşitliliğinin olması gerektiğini düşünen, 'daha az hükümet daha çok serbestlik' diyen beyazlar ve liberal Yahudiler) her zaman nihai sonucu belirler; eşitlik!

¹⁵1960'larda İngiltere'de ortaya çıkmış temiz giyinen ve saçlarını yana tarayan genç nesil akımı.

¹⁶Militarizme, tek tipleşmeye karşı çıkan grup üyeleri, bu itkilerine karşın tek tip tarz saç tuvaleti ve üniformalarla sahnede yer almışlardır. John Lennon'ın ön plana çıkması ve daha popüler olması da grup üyelerini rahatsız etmemiş görünmektedir.

¹⁷1960'larda yapılmış olan müzik ve sanat organizasyonu.

¹⁸Kaba tavırları, sahne gösterileri ve kıyafetleriyle birlikte hem maskülen hem de feminenliği istismar etmişlerdir

olarak görev verilen *Cehennem Melekleri* adındaki topluluğun, bir siyahiyi öldürmesiyle organizasyonun barışçıl ve özgürlükçü kimliği göz önüne alındığında ironik olarak son bulmuştur.¹⁹

Alternatif pazarların, kurumların oluşturulmasına yönelik diğer önemli test ise Stonewall Inn gösterileridir. O zamana kadar gizli bir alt-kültür olarak hayatını sürdüren ve büyük bir ekonomik potansiyeli olan marjinal bireyleri, queer komünü²⁰ bünyesinde toplanmalarını sağlayan bu ayaklanmayla birlikte aslında cinsel özgürlüğün, cinsel metalaşmanın²¹ ayrılmaz bir parçası olduğu kabul edilmiştir. Çünkü kimlik pazarının liberal egosu, cinselliği kısmen özgürleştirse de öte yandan yönelim ve tanımlanmış gruplar için bir karantina alanı oluşturulmasını da kolaylaştırmıştır. Böylece yeni çoğulcu, özgürlükçü ve eşitlikçi konjonktürün ayrıcalıklı olanları, tekil bireyleri gruplar içinde bir araya getirerek, bu liberalleşme sürecini yönetme konusundaki en büyük engeli de çözmüştür.

Rock çirkinliği, psikedelik müziğin kitleleri saran ambersi şeffaf hülyası ve queer toplumunun tuhaf ve maksimal²² tarzı halk arasında ikonalaşmıştır.²³

Öte yandan tuhaf ve çirkin olanla birlikte güzellik de yeniden düzenlenmiştir. Bu yıllarda İngiliz modacı Mary Quant²⁴ kişiye özel çözümler getiren tasarımcı kimliği ile moda dünyasının mühim isimlerinden biri olarak haute couture'nin gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Haute couture; genel kabul görmüş, belirlenmiş vücut ölçülerine sahip olmayan insanların -bu durumda ucubelerin ve şeytanların- tasarımcının kontrolüyle plastikleşerek pürüzsüzleşme, güzelleşme yani ideal -ama yapay- olarak insanlaşma sürecini ifade etmektedir.

¹⁹Altamont organizasyonu, Woodstock organizasyonundan üç ay sonra yapılmış olsa da tam olarak aynı ruhu yansıtır ve Woodstock'un devamı niteliğindedir.

²⁰ Dazlaklar(skinhead), punk'lar ve lgbt+'lar

²¹ Günümüzde, lgbt+ kimlikleri de baskı mekanizmaları oluşturarak insanları kısıtlamaktadır.

²² Maksimalizm, sadece gösterişe varan bir abartıyı değil; aynı zamanda minimalizmin malzemeyi kendinden başka bir şeymiş gibi göstermeme, malzemenin kendindenliği vurgusunun önemi, espas duygusunun önemsizliği, 'ne görüyorsan; odur' tarzı gibi ilkelerinin de zittına işaret eder.

²³ ikon ya da ikona, yunanca portre anlamına gelen eikon sözcüğünden türetilmiştir. Kiliselerdeki kutsal olayların ve kişilerin betimlemelerinin tamamına işaret eder. 60'lı yıllarda müzik grupları ve performanslarını izleyen halk, 13.Yüzyılda kiliselerde dua eden dindarlar gibi meditatif bir duygu yoğunluğuna sahiptirler. Bu yüzyılın yeni liderleri olan müzik grupları/şarkıcılar, aziz ya da azizeler gibi ilahlaştırılarak; halk nezdinde ikonalaşmışlardır. Drag'lar (aplikbeden sanatçıları) ise kendi komünleri içinde tanrıça mertebesinde değer görmekte-dirler.

²⁴ Aynı zamanda, The Beatles albümü olan Sgt'nin yeni bir versiyonunda yer alması için seçilen İngiliz kültürel simgeleri arasında yer alan Quant, icat ettiği mini etek sebebiyle hem kendinin hem de İngiliz hükümet organlarının Vatikan tarafından aforoz edilmesi -şeytanlaştırılması- konusunda tartışmalara yol açmıştır. Buna tepki olarak yüzlerce İngiliz kadını meydanlarda mini etekli protestolar düzenlemiştir.

Yeni dağıtım sürecinin en belirgin ismi ise fotoğraf sanatçısı David Bailey'dir. Özünde Kitsch olan portre fotoğrafçılığına, merkeze aldığı figürlere eklediği ve George Melly'nin de aktardığı gibi "eğitimsiz ama sofistike; büyüleyici ve karanlık; zarif ama biraz pis" (Melly, 1970: 161) özellikleriyle aidiyetsiz bir kimlik oluşturmuştur. Böylece hilkat güzelliği ya da garibeliği bir özellik olarak insanın kabul etmesi gereken, bununla yüzleşmesi gereken bir durum olmaktan çıkmıştır. İnsanlar istediği zaman istediği şeye dönüşmekte özgürdür. Hatta her ikisini de eşzamanlı olarak temsil etmek mümkündür. Bu kavrayış; saf bir çözümleyici(entelektüel) olan, Warhol'un, herkesin ve her şeyin eşit olduğu dünyasına oldukça uygundur. Bu durum; "modernizmin, *ya o ya bu* önermesinin karşısında; Postmodern'e daha yakın duran *hem o hem bu*" (Yılmaz, 2013) önermesine daha yakındır. Bu yüzyılda üzerinde durulan meseleler güzel ya da çirkin olmak değil; güzelleşebilme ve çirkinleşebilmenin önündeki bireysel karar verıştır.

Bu yeni -ya da yüksek- Pop kültürünü Alman ya da İngiliz Pop kültüründen ayıran en önemli nokta; yeni teknolojilerin etkilerine ve güzelliğine, nostaljiye, Rauschenberg'in kendine özgü asambrajlarına, Jasper Johns'un sanatına, medyanın fenomen haline getirdiği The Beatles'a, medyadan köşe bucak kaçan Twombly'ye ve Godard sinemasına erişimin eşzamanlı²⁵ olarak gerçekleşmesidir.

Gelgelelim Kamp, kültürel üretimin değiştirilmesiyle ya da eski üretimin yok edilmesiyle ilgili değildir; daha çok, yeni kültürü egemenliği altına alma gücünü yitiren eski üretim endüstrisinin ürünleri ile yeni olan arasında bir seçim yapma zorunluluğunu ortadan kaldırılmasıdır. Alternatifin alternatifini seçme çekiciliğinin ardındaki hiperözgürlüğü vurgular. Her şeyin mümkün olarak kalması için yapılacak tek şeyin seçim yapılmaması gerektiğini salık verir. Ancak böylece, olasılıkların hiçbir zaman yok olamayacağını muştular.

Modernist kuramcılarının edebi metaforlarının yörüngesi her daim mutlaklığın ekseninde bir yol seyretmiştir. Kamp duyarlılığı, modernistlerin bu dikte edici tavrını görmüş ve daha cüretkâr bir şekilde, küstahça meydan okumuştur. İyi olanın mutlak bir şekilde yenilikten ya da nostaljiden gelmediğini bunun bir tat

²⁵ Eşzamanlılıkta işaretler, kübizmin eşanlılık ilkesindeki gibi birbirinin üstüne binmezler. Her üretim ya da olgu tek başına ama yan yanadırlar. Aynı güzergâhta akan; ama birbirine karışmayan tatlı ve tuzlu su gibi...

meselesi olduğunu anlatmaya çalışmıştır. Ne var ki bu tutum, Postmodernin yüksek/alçak, iyi/kötü, yeni/eski gibi kavramları sömürmesinin de yolunu açmıştır.

Kamp'ın çıkış noktasının yüksek Pop olması şaşırtıcı değildir. Çünkü Popsanatı'nın, elitist geçmişin doktrinsel reddi, dadacıların tadıyla değil; demokratik, sınıfsız bir kültürün mücadelesi için saf bir kayıtsızlık ile bağlantılıdır. Kayıtsızlık; libarel algı, demokratikleşme ve eşitlik ilkesi için kullanışlı bir çıkış yolu olarak görülmüştür. Duchamp "Ben hazır nesnelere keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-dadacılar(Popart) ise benim hazır-nesnelere estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar." (Antmen, 2014: 161). 1961'de Modern Sanatlar Müzesi'nde yaptığı bir konuşmasında ise: "Bu hazır nesnelere seçimini belirleyen şey asla estetik beğeni değildir. Bu seçim görsel tarafsızlıkla birlikte, aynı zamanda, iyi ve kötü tadın²⁶ da tümüyle yokluğundan... Daha doğrusu, tam bir duyarsızlıktan oluşan tepkiye dayanır" (Danto, 2009: 49-50) şeklinde eleştirisinde asıl karşı çıktığı nokta; söz konusu hazır nesnelere yıkılışı temsil²⁷ ettiğini fakat Neo-dadacıların bu nesnelere bir inşa temeli olarak kullandıklarına dairdir. Ne var ki İnşa edilen kayıtsızlıktır; tepkisizlik değildir.²⁸ Kayıtsızlık; hiçbir şeyi seçmeme ya da her şeyi aynı anda seçmeye dayanan durgun bir bencilliktir. Neo-dadacılar olarak yüksek Pop, Kamp'ın kayıtsız duyarlılığını oluşturur. Popsanatı'nın, eşitlik mücadelesi için herkesin, sınıf gözetmeksizin, kullandığı ürünleri seçme ya da reddetme sebebi de bu kayıtsızlıktır.

Çünkü Pop sanatçıları, güzelliğin sınırlarını eritmişlerdir. Onlar için güzellik sadece Duchamp'ın tabiri ile "retinal" (Danto, 2009: 50) değildir. Güzellik, sadece görülen değil; tatmin olunan bir şeye dönüşmüştür.²⁹ Retinal anlamda; font, tasarım, renk kadar; deneyim ve ihtiyaçlar da -salt biçimsel güzelden ayrı bir şekilde-güzelliği oluşturmaktadır. Bu algıyla denilebilir ki; pisuarı acil kullanma ihtiyacı içinde bulunan birisi için o an bir pisuar dünyanın en güzel şeyi olabilir ya da söz konusu üretimi artık bir kaynak olarak görüyorsak; çok susayan biri için çeşmenin tüm kıvrımları ve su akma potansiyeli olan tüm delikleri anlık da olsa estetik açıdan

²⁶ Akademik güzellik anlayışı.

²⁷ Öyle anlaşılıyor ki Duchamp, modern sanatların sadece güzellik ve estetik konularına yoğunlaştığı fikrine katılmaktadır. Yıkılmak istediği ise güzellik ve çirkinliğe(modern sanatın tamamı diyebiliriz) dair tüm kırmızı çizgilerdir. Bir tepki olarak sunduğu bu duyarsızlık protestosu sadece güzele ve çirkinliğe dairdir.

²⁸ Duchamp'ın duyarsızlıktan oluşan tepkisizliği, çok sınırlı bir alana -akademik tada- dair bir öfke olarak okunmalıdır.

²⁹ ki bu algı da Duchamp'ın, retinal dediği ve yok etmeyi amaçladığı akademik güzellik algısı sınırlarının dışındadır.

çok tatmin edici bir güzellik deneyimi sunabilir. Genel ihtiyaçlar ve anlık (sürelî) da olsa karşılanmasını istediğimiz arzularımız güzelin olmasa da güzelliğin(kendinde güzel) tanımını bize verebilir. Üstelik çağın dinamiklerinin (güzel bir tadı olsun ya da olmasın) sanatta kullanılması alışılmış bir şeydir. Geometrik şekiller, amorf şekiller, mekanik parçalar, cam, ışık... Neden 60'lı yıllarda da Brillo kutuları ya da Coca cola şişeleri kullanılmasın? Üstelik hepsinin içeriği, orijinal olsun ya da olmasın tüm tasarımları aynıken ve tüm Coca Cola'ların ya da Campbell çorbaların iyi olduğu düşünülüyorken?

Sanatçılar, tüketim ürünlerine yönelen Popsanatı'nın vadettiği deneyimlerin, tıpkı ürünler gibi bir gün tükeneceğinin bilincindedirler. En popüler içerikleri tükendikten sonra, modası geçmiş bir kültür, ortadan kaybolan bir şey olmaya mahkumdur. Bu sebeple de eşitlik fırsatını ve serbest bir toplumun tükenmeyeceği ümidiyle Andy Warhol gibi isimler, geri dönüşümün önemini üstünde durmuşlardır. Geri dönüştürülebilir atık malzemeyle ilgili bu bilgi, Kamp'ın üstesinden geldiği kesin andır, çünkü Kamp, kültür tarihinin atıklarının istifçi bir tavrın dışında, koleksiyoncu titizliğiyle yeniden keşfedilmesini içermektedir. Kamp, sadece ciddi ve yüksek kültürlerin dışında kalanları ya da bir şekilde dışarıda bırakılanları değil; aynı zamanda *daha fazla kurtarılamaz malzemeyi*³⁰ de keşfetmektedir. 60'lı yıllarda Kamp, Pop için (tükenmeyi yani ölümü hatırlatan) memento mori işlevi görür. Eskimeye karşı bir panzehirdir ve tüm-ateizme yakın³¹ durur.

Kamp'ın groteske varan komik-korkunç eğiliminin nedenleri ise Stonewall Inn ve Woodstock testlerinin süreçlerine ve sonuçlarına dair bir sağlama olarak görülmelidir. XX. yüzyılın ikinci yarısında genç tüketiciler için, dolaysızlığın ve özgürlüğün vurgusu olarak görülen çıplak performanslar ve rockçı çirkinliği, bir aile

³⁰ *Daha fazla kurtarılamaz malzeme*, sadece hammaddeyi değil; bir zamanlar işlevi olan her türlü olgu ve düşüncüyü de ifade etmektedir. Gotik dönem ve öncesinde sanat, estetik ya da güzellik için değil; halka ahlak, din, felsefe, öğretiyi aktarabilmek için üretilmekteydi. Kamp duyarlılığında ise söz konusu olan modası geçmiş ve güzel/çirkin tartışmalarında eritilmiş, ötelenmiş tüm olgular çağdaştırılarak yeniden diriltir. *Daha fazla kurtarılamaz malzeme*; XVIII.Yüzyıl Aydınlanma Çağı'nda henüz yüksek sesle telaffuz edilemeyen fakat -özellikle ansiklopedi yazarları ve üretimleriyle- hızla yayılan ve günümüzde karşılığı ve taraftarı bulunan ateizme olan muhalefeti de ifade eder. Tanrılar artık gökyüzünde bulutların arasından bir el ya da güvercin olarak olmasa da sahnelerde, ellerinde gitarla, avım standlarında, televizyon ekranlarında, reklam afişlerinde insanlarla etkileşim içindedirler. *Daha fazla kurtarılamaz malzeme* ile Kamp, insanlara dönüşen -dünyasal, seküler- dini öğretmektedir.

³¹ Kamp için yaratıcı sadece semavi değildir. O dönüşebilen bir şeydir. Bazen bir kuruluş, bazen bir fikir, bazen de baskın bir koddur. Bunların ürettiği her reklam, her imge ve imaj da küçük tanrı parçacıkları olarak ona dair ayrıntılardır. Bu parçacıkları etkin bir şekilde kullanmadığı zaman bütüncül bir inkar yoluna gidebilir.

meselesi haline gelmiştir (Türkiye’de bu durum kronolojik bir sapmayla 90’lı yıllara tekabül etmektedir). Plak şirketi üreticileri ise bunları, büyük ama ağulu fantezi nesnelere olarak tehlikeli, çekici ve şehvi nitelikleri ön plana çıkartarak pazarlamıştır. Elvis Presley’in saç tuvaleti ve dansları(80’lerde, Türkiye’deki Kitsch yansıması Erol Büyükburç olarak görülebilir), Little Richard'ın tuhaf jest ve mimikleri, Grace Jones'un bilim-kurgusal var oluşu, Prince ve Michael Jackson'un neredeyse doğa ötesi, poliseksüel kimlikleri, Kamp’ın feminen ve kadın, erkek ve maskülen ekseninde değişen toplumsal tanımları üzerinde geç ellili yıllardan itibaren etkisine örneklerdir.

Genel olarak Kamp duyarlılığının üç temel özelliği olduğu öne sürülebilir; Kamp ironisi, Kamp estetiği ve teatralite. Kamp ironisi, Yeni Kitsch Hareketi temsilcilerinin ileri sürdüğü gibi zırva, çöp mizah ya da saçmalık³² olarak görülmemelidir. Kamp ironisinin içinde mizah öğeleri varsa da bunun tanımı kara mizahta aranmalıdır. Tanımlanmış ve tartışmaya kapatılmış kavramlar üzerine soru işaretleri koymak ve bu kavramlar üzerine tekrar düşündürmek için insan zihnini taciz etme gayesi gütmektedir.

2.3. KAMP İRONİSİ VE FEMİNENLİĞİN İSTİSMARI

“Bizi koruyanlardan bizi kim koruyacak? Polisimizi kim yargılayacak? Yönetmenlerimizi kim yönlendirecek ve kurtuluşumuzu kim kurtaracak? Yargıçlarımızın güvenliğini kim sağlayacak ve mirasımıza kim sahip çıkacak? Köleliğini seçen kişi yine de bir köle midir? Paradokslardan, insan kendi dünyasını yaratır. ‘Çoraplarını’ temizleyemezken kalkmış ‘Dünya’ kirlendi der.” (Wilhelm Reich WR: MYSTERIES OF THE ORGANISM(1971) filminin açılış konuşması)

İroni sözcüğünün tek bir tanımının yapılması oldukça güçtür. İroni, belirsizdir ve ağız birliği yapılmış bir tanım bulunmamaktadır.

“İroni sözcüğünün şimdiki anlamı, eski anlamıyla aynı değildir. İroninin bir ülkedeki anlamıyla diğer bir ülkedeki anlamı aynı değildir; sokaktaki anlamı, bilimsel çalışmalardaki anlamı aynı değildir. Hatta herhangi bir bilimsel çalışmada kullanılan anlamıyla diğer bir bilimsel çalışmada kullanılan anlamı da aynı değildir(...)İroni içeriğimiz; yüzyıllar boyunca, bazen sezgisel bazen dikkatsizce, bazen kasıtlı olarak bazen de yanlışlıkla, belirli bir şekilde benzerlik gösteren bir fenomene uygulamamızın kümülatif sonucudur” (Muecke, 1986: 7).

“İroninin hem doğrudan hem de dolaylı ifade etme aracı olduğunu söylemek gerekir. Yani ironi ‘sadece bir cümle yapılabilen’ söylem tekniği değildir. İroniyi sadece yazılı metinlerde,

³² Bu noktada İngilizce *rubbish* sözcüğü hatırlanmalıdır. En uygun anlamı bu sözcük vermektedir.

cümlelerde bulmaya çalışmak ve dahası ironiyi her zaman yazılı metinlerin somut ifadelerinde ve cümle içi bağlamlarda aramak yanlış sonuçlar verir. Ayrıca ironiyi kişisel söylemin en önemli hazinesi olan konuşmanın içine hapsedmek de benzer şekilde bir hatanın oluşmasına sebep olabilir” (Tuğluk, 2017: 445).

Bu sebeple Kamp ironisini kavrayabilmek için onun Kamp duyarlılığı çerçevesinde bir tanımını yapmamız elzemdir. Bu bağlamda İroni; bir dizi olayın gerçek sonucu ile normal veya beklenen sonuç arasındaki tutarsızlık anlamına gelmektedir. Paradokstan farklı olarak anahtar sözcük, döngüsel çelişki değil; niyet ve sonuç arasındaki uyumsuzluk ya da tutarsızlıktır. Kamp paradoks üretir; ironiyi ise kullanır. Kamp ironileri tamamen bilinçli bir şekilde kullanıldıkları için rastgelelik barındıran bir ironiden söz edemeyiz. Bu sebeple, söz konusu bir dizi olayın beklenen sonucu ve elde edilen sonuç arasındaki uyumsuzluk, bilinçli olarak kullanılmadıysa bu ironi olarak değil; hata olarak adlandırılmalıdır. Kısacası; Kamp ironisi, bilinçli bir şekilde kullanılan uyumsuzluk ve tutarsızlıkları ifade etmektedir.

Kamp ironisi, bir şey hakkında değil; şeyler arasındaki ilişkilerle ilgilidir. Bir birey ya da şey ile onun bağlamı ya da ilişkisi arasındaki son derece tutarsız bir karşıtlığı ifade eder. Kamp’ın çoğu zaman rahatsızlık vermesinin nedeni de uyumsuzluğun ve tutarsızlıkların, geleneksel beklentilerle örtüşmemeleridir. Uyumsuzluk içeren ironiyi ilk defa bir etki gayesi güderek 60’lı yılların Kampı mı kullandı? Eğer öyleyse Kamp duyarlılığı nasıl oluyor da Kitsch³³ olandan yararlanıyor? Şüphesiz ki uyumsuzluk çok eskilerden beri kullanılmaktadır. Örnek olarak anakronizm sinemada ve özellikle edebiyatta sıkça kullanılmaktadır. Gotik dönemde kulağa çok uyumsuz gelen rahatsız edici bir aralık olan ve litaretürde şeytan müziği *-diabolus in musica-* (Nagel, 2013) olarak adlandırılan *triton* yasaklanmıştır. Rönesans’ın yenilikçi atılımları bile şeytan müziğine karşı hep dikkatli davranmıştır. Bu uyumsuz aralık gibi diğer uyumsuz aralıklar da Barok dönemde özellikle Bach ve Vivaldi gibi bestecilerle birlikte kullanılmaya ve kabul edilmeye başlanmıştır. Bununla birlikte Barok’un uyumsuzluğunun kabulü, resim alanında da kendini gösterir. Dini konulardaki dini figürlerin³⁴ kırışık alınları, buruşuk hatta yırtık elbiseleri, kirli elleri ve ayaklarıyla uhreviyatlarına ters bir görüntü çizmektedirler. Kurgusal olmayan Natürmortlarda çürümüş meyveler ya da ölü kuşların sızan kanlarının da resmedilmesi, Barok sanatçısının sanatın da yaşam

³³ Kitsch’in; modern olmayan, eskide kalmış özelliğine atıfta bulunulmuştur.

³⁴ dini konuların dünyevileşme süreci içinde

gibi kirli ve uyumsuz olanı görmezden gelmemesi gerektiğinin düşüncesinin dışavurumudur. Deleuze bu çok katmanlı uyumsuzluğu yeni uyum başlığı altında incelemiştir. Teleskopun ve ardından mikroskopun icadıyla büyük daha büyük ve küçük daha küçük arasında birbirine hem süreç olarak hem de form olarak bağlı olan katlara dikkat çekmiş ve Barok'u "uyumsuzluğun hazırlanması ve çözülmesi" (Deleuze, 1993: 131-132) olarak değerlendirmiştir. Bu bağlamda Latince çarpışma, yarışma anlamına gelen *konçertonun* bu dönemde çıkmış olması da şaşırtıcı değildir.

Kamp ironisinin, Kitsch adı altında modern olmayan bir algıyı yani Barok uyumsuzluğuna atıfta bulunmasının nedeni; hem Barok dönemin alt metni olan felsefesini bilmesinden hem de onun tamamen etki gayesi güden ve duyuşsal olana³⁵ gösterdiği eğilimden kaynaklanır. XIX. yüzyıl Romantizm'i ile birlikte "Neo-Barok" ve "Neo-Rönesansın"³⁶ (Dorfles, 1977: 50) gerek müzikte gerekse de mimaride kullanımını eleştiren Broch, Barok felsefesinin es geçildiğini ve Barok'un her anlamda dekorasyona olan tutkusunun kötüye kullanıldığını, bu sebeple de bu üretimlerin Kitsch olduklarını aktarır. Kamp ironisi ise Barok felsefesinin makro ve mikro dünyaların sonsuzca varyasyonuna dair getirdiği algının, onun dekoratif zevklerinden ayrılmaması gerektiğini iddia eder. Bu Kamp'ın eşzamanlılık algısına uygun görünmektedir.

Kamp ironisi aynı zamanda Kamp'ın yapaylığı salt bir şekilde yücelttiği algısını da altüst eder. Kamp estetiğinin, yapaylığı yüceltmesinin nedeni doğal olduğu iddia edilen yapıların şeffaflığına meydan okumasından kaynaklanır. Kamp, *doğru* bulmadığı bir şeyin rahatsızlığından veya farkındalığından yararlanır. Doğal ve yapay gibi var olan ikilikleri kullanır. Çoğu zaman Kamp'ın konusu olan ikiliklerin bazıları; tek bir figür ya da nesnenin temsil ettiği gençlik/yaşlılık, kutsal/küfür ve yüksek/düşük statüdür. Bununla birlikte, en sık rastlanan karşıtlıklarda en yaygın olanı ise şüphesiz feminen/maskülen olandır. Fakat ikilikleri Kitsch ya da Postmodern hissedişteki gibi gerilimlerin yumuşatılması, zıtlıkların bir

³⁵ Tenebrizm kullanarak dramatik etki sağlama çabası.

³⁶ Dorfles'in metnindeki ilgili bölüm olan Kitsch Mevzusuna Dair Bazı Açıklamalar (*Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches*)'da ve Broch'un Die neue Rundschau dergisinde *das Böse im Wertesystem der Kunst* makalesinin beşinci bölümünde; *des neuen Renaissance-Barock* tamlaması dikkat çekmektedir. Türkçe anlamı Yeni Barok ve Yeni Rönesans'tır. Bu çalışmada bu tamlama; Neo-Rönesans ve Neo-Barok olarak kavramsallaştırılmıştır. Broch'un *Evil in the system of values of art (das Böse Im Wertesystem der Kunst)* İngilizce çevirilerinde de tamlamanın bu şekilde kullanıldığı dikkat çekmiştir.

potada eritilmesiyle kurgulanan bir iyimserlik amacıyla değil; tam aksine kavramların belirli bir zıtlık derecesinde saplanıp kalmadığını, kavramların derece piramitlerinde, tepedeki ‘en kutsal’ın, ondan daha kutsal bir şeyin tanımlanmasıyla ‘en’ özelliğini kaybedeceğini ve ondan daha kutsal bir şey ile birlikte, bir zamanların en kutsalının diğerine göre küfür olarak görülmeye başlanacağını göstermek için kullanır. (Bu anlamda her küfür potansiyel olarak kutsal olmaya muktedirdir ya da tam tersi) Aynı zamanda Postmodernden farklı olarak; İkilikler farklı iki karşıtın homojenite³⁷ olarak yan yanılığı değil, bir öznenin iki olguyu, heterojenite³⁸ olarak eşzamanlı temsil etmesidir. “İronide yer alan uyumsuzluk algısının çekirdeği olan sapma” (Ross, 2014: 21) en belirgin şekilde bu ikiliklerde kendini göstermektedir.

Abartılı ve yapay feminenliği doğal olarak iktidarsız ama cebren dayatılmış olan yapay erkek iktidarını sarsmak için kullanır. İnsan hakları beyannamesiyle adeta mühürlenmiş gizli, beyaz erkek iktidarının sürdürülebilmesi için kurgulanan bir iz ya da bir semptom olan feminenliği yok saymanın ya da bunu, erkek iktidarının sürdürülebilir olmasını sağlayan naif taraflarını pahlamanın bir yolu olarak onu abartılı derecede vurgular.

Godard’ın ne kendisi ne de çalışmaları kampvaridir ama bu noktada ikisinin de fark ettiği ortak bir nokta vardır. Vertov grubu öncesi çektiği Masculin Feminin(1966) filmindeki iki sahneyi hatırlamamız kaçınılmazdır.

Filmden bir diyalog;

-“Masculin” kelimesinin içinde ‘mask’ var fark ettin mi? ve bir de ‘cul’³⁹

- Peki, “feminin” de ne var?

- Hiçbir şey!

Son sahne de ise film bittiğinde ekrana feminin sözcüğü belirir, harfler söner ve sadece fin⁴⁰ sözcüğü kalır. Maskülen ve feminen⁴¹ kadının ve erkeğin gerçek doğasına eklenen (birinin iktidarını güçlendiren ötekini iktidardan uzaklaştırarak naifleştiren) hiperkadın ve hipererkek yaratan bir yanılısama olarak özünde

³⁷ Farklı olmama

³⁸ Çok türelilik, farklı oluş.

³⁹ Fransız argosunda; eşek, ahmak anlamlarına geldiği gibi mabat anlamına da gelir. İngilizce *ass* sözcüğüne benzerdir.

⁴⁰ Fransızca bitiş, son gibi anlamlara gelmektedir. Fransız sinemasında filmin bittiğini belirtir. İngilizce *The End* sözcüğüne tekabül eder.

⁴¹Bu sözcükler; kadın ve erkeği siler, onun yerine kadınsılığa ve erkeksiliğe işaret eder.

Kitsch'lerdir. Kamp, bu hipercinsiyet durumlarını en uç noktalarda bir patlama yaratana kadar istismar etme amacı güder. Kamp ironisini ve onun destek kuvveti olan estetiğini en iyi görebileceğimiz tiyatro/kabare ve drag gösterileri adı altındaki sanatsal performansları, Kamp'ın bu anlamda en etkin olduğu alanlardır. Barış için savaşılması gerektiğine inanılan bir çağda, cinsiyetlerden bağımsız olarak kurgulanan hatta artık cinsiyet mefhumunun yerini alarak tek başına bir hipererkek ve hiperkadın yaratan feminen ve maskülen imajları vurgulamak(sarsmak hatta yıkmak adına), çağın dinamikleri ve algısı içinde oldukça mantıklı bir karşı duruş gibi görünmektedir.

2.4. ANDROJEN İMGE

Kamp öncesinde toplumsal cinsiyeti bulanıklaştırma gayretleri hemen hemen tümüyle hatalıdır. Kamp keşfinden önce; Kadın ve erkek kimliğine bürünme, kadınlara atfedilen(feminenlik) ve erkeklere atfedilen(maskülenlik) özelliklerin değiş tokuşundan ibarettir. Böyle bir değiş tokuş zaten toplumsal cinsiyet normların ön kabulüyle gerçekleşir. Bir erkeğin makyaj yapmasını kadınsı bir hareket olarak algılamak için öncelikle makyajın sadece kadınlara yönelik bir eylem olduğu kabul edilmelidir. Böylece aslında eleştirilmeye çalışılan toplumsal cinsiyet normları, temsil edilmiş ve kutsanmış olur. Günümüzde bu şizofrenik algıdan kurtulamayan geleneksel feminist üretimler de dikkat çekmektedir (Görsel 80,81).

Androjen, Kamp'ın toplumsal cinsiyetin sınırlarını eritmek için geliştirdiği en güçlü silahtır. Makyaj yapan Rokoko dönemi erkeği, zenneler ya da tiyatro sahnesinde kadın kıyafeti giyen erkekler(crossdressing) Kitsch'iken; androjen kimlik olan Lindsay Kemp, Ziggy Stardust (David Bowie'nin alter-egosu), Marilyn Manson ya da Omega (Brain Warner'ın alter-egoları), Claude Cahun, Gracey Jones ya da Tilda Swinton Kamp'tır (Görsel 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88). Rol değiştirme gerçeklere uymayan bir fantezi, şartlar üzerinde hayali bir kontrol çabasıdır.

Kamp'ın androjen üzerinde yoğunlaşmasının nedeni, toplumsal cinsiyeti kırmak adına geleneksel feminizm önermelerinin şizofrenik olmasıdır. Şizofreniktir, çünkü: "Erkeksi ve kadınsı özelliklerin ödünç verildiği/alındığı filmlerde; çapraz kimliğe bürünme imgelerinin ezici eşitsizliği ortaya çıkmaktadır. Tarihsel olarak erkek kimliğine bürünmenin, kadınlar için bir güç ve güçlenme kaynağı olarak görülmesi, kadın karakterlerinin teatral kabulü ile

açıklanabilir. Kadınsılık ise erkekler tarafından bir küçülme süreci olarak görülür. Erkek kimliğe bürünme ciddi ve erotikken; kadın kopyalama ise sadece komiktir.” (Haskell, 1974: 39).

Geleneksel feminizm, erkeksiliğin izlerini silmek için kadınsılığı desteklemiştir. Ne var ki kurgulanmış karşıt kavramlar birlikte yaşarlar. Bu simbiyotik ilişki içinde bir kavramın kutsanması diğerinin de sınırlarını, izlerini belirginleştirir. Kamp; cinsel politikaların ve cinsiyet kimliğinin inşasında ‘yapaylık’ ve ‘doğa’ arasındaki ilişkiyi ele alan sorulara feminist hareketinden çok daha önce odaklanmıştır. Kamp’ın bir siyaseti varsa, bunun adı androjenliktir.

Androjen; bedeni kimliksizleştirme, sahipsizleştirme bağlamında edebiyatta ve felsefede (Marquis de Sade) tekrarlanan bir olgudur. Kendi bedeni olmayan bir bedene sahip olma hayali ile sapkınlık⁴² ilişkilendirilmiştir.

“Sade geleneksel olarak erkeğe rasyonel düşünme yetisi atfetmektedir(...) ancak kadın doğası gereği dengesiz ve ölçsüz olarak böyle bir yetiye sahip değildir(...) yine de kadın, erkeğin asla sahip olamayacağı, ancak bir sapkının paylaşabileceği bazı kaynaklara sahiptir(...) böylece cinsiyetler kendilerine özgü nitelikleri bağlamında aniden ve doğrudan aralarında yer değiştirirler(...)son tahlilde kendi beden kimliği ortadan kaldırılır; bir anlamda beden sahipsizleştirilir(...) Sade, bir bireşim olarak androjenin simülakrını geliştirir.” (Klossowski, 1991: 34-35-37).

Kamp için kadın doğası ya da erkek doğası yoktur. İnsan doğası vardır. İnsanın doğasında çirkinlik ve güzellik, sapkınlık ya da itaat eşzamanlı varlardır. Kimliksizleşme ya da bedenin sahipsizleştirilmesi, Sade’ci androjene göre daha yüzeyledir. Şüphesiz, popülerleşmesi için hep yüzeyde kalmak -en azından form olarak- zorundadır. Günümüzde androjenin felsefi temeli ise Cyborg’a dayanmaktadır. Sanayi devrimleriyle birlikte özellikle hız çağında insanın geldiği noktada evrim, artık yeterli olarak görülmemeye başlandı. İnsanın organik yollarla asla kusursuz ya da ideal olmayacağına inandıkları için gelişen teknoloji ve hızlanan bilgi akışıyla farklı ütöpik -belki de distöpik! Bunu zaman gösterecektir- felsefeler üretildi. Ütopyalar bir hayalden ziyade bugünün ve geleceğin arasında bir yerde dururlar. Söz konusu ütöpik metaforlardan en ilgi çekicisi ise şüphesiz Cyborg’tur. Kamp’ın yükselişinden sonra Dona Haraway’in 1985 yılında kaleme aldığı Cyborg Manifestosu sadece biçim olarak tanımlanan androjenliğin hayat tarzı olarak nasıl yaşanacağına dair boşlukları felsefi düzlemde doldurmuş ve onu tanımlamıştır. 60’lı

⁴² Bu çalışmada sapkınlık, sapmak fiilinden türetilmiştir. Erk tarafından belirlenen, işaret edilen, doğal ve normal kabul edilmesi salık verilen, aksinin teklif dahi edilmemesi konusunda ısrarcı olunan ana hattan ya da yoldan çıkmayı ifade eder. Belirlenen yol düz bir çizgiyse bu çizgiden çıkan dallara – yollara- sapanlar sapkındırlar.

yılların yükselen geleneksel feminist hareketi şizofrenik argümanları ve kitlelerin feminist hareketin vadettiklerine karşı bağışıklık kazanması sebebiyle etkisini kaybetmiştir. Ne var ki Kamp'ın da etkisiyle feminizm günümüzde artık Cyborg metaforuna dönüşmüştür.

Cyborg Manifestosu'nda Haraway'in Cyborg tanımına göre; "Organik üremeden koparılmış, organik ailenin modeli üzerinde hayal edilemeyen ve toplumsal cinsiyet sonrası (post-gender) bir dünyada yaratıktır(...) Parçaların tüm güçlerinin nihai bir şekilde daha yüksek birliğe dönüştürülmesi yoluyla organik bütünlüğü hedeflemeyen(...) hayvanlar ve makinelerle sürekli olarak kısmi kimlikler ve çelişkili duruş noktalarından oluşan ortak akrabalıktan korkmayan(...) patriarkanın, sömürgeciliğin ve kapitalizmin gayri meşru çocuğu olarak (...) kısmiliğe, ironiye, mahremiyete ve sapkınlığa, denebilir ki kararlılıkla bağlanandır. Böylece Playboy okuyan şirket yöneticileri ile porno-karşıtı radikal feministler, ironik bir şekilde akıldışılığın maskesini ortaklaşa düşüren tuhaf yatak arkadaşları olarak görüneceklerdir (...)cinsellik yerini genetik mühendisliğine, emek-robot bilime, zihin-yapay zekâya, dünya savaşları-yıldız savaşlarına, beyaz kapitalist patriyarka-hakimiyet bilişimine bırakacaktır."(Haraway, 1991: 151-154-161-162).

Bu çerçeve içinde düşünüldüğünde; insanlık tarihi, robotlaşma tarihidir. Artık taşınabilir bellekler -görece daha güvenilir- ikinci hafızamızı oluşturmaktadır. Görmenin iki yönü olan mikro ve makro dünyayı, televizyon zahmetsizce yansıtmıştır. Sibernetik çağ ise görünenin içine varsayılanı da dahil etmiştir. Televizyon gerçeklik yansıtıcısıdır; bilgisayar ise hayallerin görüntülerini de yansıtmaktadır. Stelarc'ın melezeleşerek bir insan-makine'ye dönüşmesi ya da Orlan gibi plastikleşerek oluşturduğu ideal güzellik kolajı gibi; Haraway'in de Cyborg metaforu, Kamp ironisi ve onun androjen imgesiyle bağlantılıdır. Androjen imge ise Kamp ironisi ve estetiğiyle dışa vurulur.

2.5. ARİSTOKRATİK ESTET

"Odette'nin zevksizliğine ve kaba, bayağı zevklerine müdahale etmiyordu; işin özü Odette'nin bu zevksiz kaba ve bayağılığı, Swann'nın hoşuna gidiyordu; çünkü bu özellikleri sayesinde karşısındaki kadının özü fark edilir hale geliyordu." (Proust, 1992: 341).

"(...)Odette'yi Empresyonist bir sergiye götürülebiliyordu; üstelik yüksek sosyeteye dahil kültürlü bir hanımın, alelade bir hizmetçiden daha fazla bir şey anlamayacağını, dahası onun gibi tatlılıkla sessiz kalmayı da beceremeyeceğini düşünüyordu." (Proust, 1992: 343).

Estetik; eski Yunanca *aistheta* (hissedilir olan) sözcüğünden türetilmiştir. XVIII. yüzyılda Baumgarten⁴³ sözcüğü; güzeli hissetme, onun üzerine düşünme anlamında, Almanca *aesthetisch* şeklinde kullanmıştır. Fransızca da ise ‘güzelliğe ilişkin, güzellik teorisi’ anlamlarında kullanılarak sözcüğün anlamı daralmıştır (Etimolojiturkce, 19 Ağustos 2019).

Estetik bir hissediş⁴⁴ olduğu için güzellik ya da çirkinlik onun çıkış noktası değildir. *Kendinde bir şey*’e eklenen *Bizim için şey*’i ifade eder. Nesnelere ya da olguların *Öyle-oluş*’unu⁴⁵ -ya da *Nasıl-ise-öylelik*’ini- (Lukacs, 1988: 188) açıklar. Estetik ve estetik belirlemelerin yöneldiği varlık, insanın dünyasıdır. *Kendinde bir şey*, öznelliği tamamen ortadan kaldırmadığı gibi⁴⁶ *Bizim için şey* de tamamen nesnelliği yok saymaz. Estetik, *Kendinde bir şey*’in perdesi konumundadır ama yine de onun bir parçası olması sebebiyle ona aittir de. Estetik kavrayış, uyum kadar uyumsuzluğu; oran kadar orantısızlığı da kapsar. Kamp, şeylerin kendiliğinden ziyade bizim için şey üzerine yoğunlaşır. Kamp estetiği, Kamp’taki ironiyle ilgilidir. Tarz (stil) ve görkemliliğe vurgu yapan estet(hissedilir olanı algıladığının ve duyumsadığının farkında olan kişi); istediği şey haline gelmeyi, çevresini kontrol altına almayı amaçlar. Çevreyi kontrol altına alma çabası, estetin kültür var etme ya da geliştirme mücadelesi olarak görülmelidir.

Aristokrat estetiği, Kamp duyarlılığının mühim bir parçasıdır. Baskın iktidar-burjuva değerlerini; endüstri, aile, saygınlık, katı cinsiyet rolleri, fetiş unsuru olarak görülen ilerleme, maşizm, feminizm, sosyal zorunluluklar ve sınıf mücadeleleri vs. aristokrat bir kimlikle eleştirir. Aristokrat kimliği onu iktidardan uzaklaştıran bir durumdur. İktidardaki çıkarların kültürel gücünü meşrulaştırmak olan geleneksel entelektüelden farklı olarak Kamp’ın görevi, bir dizi ‘karşıt’ oluşturmaktır. Kamp çözümleyicisi⁴⁷, iktidardaki baskın gücün yöntemlerinin ve bu yöntemler üzerinde şekillenen burjuva biçimlerinin kara mizahı veya inkârı olarak görülebilir; dayatılan geleneksel aile karşıtlığı, anti-saygınlığa vurgu; yanıltıcı olma, maşizm karşıtlığı

⁴³ XVIII. Yüzyılda, Alman filozof Alexander Gottlieb Baumgarten estetiği ‘özel bir bilim dalı’ olarak görmüş ve bunun üzerine denemeler yazmıştır.

⁴⁴ Kamp, *daha fazla kurtarılamaz malzemenin* keşfine çıktığı için estetiği arketip manasında ele alır.

⁴⁵ Lukacs’ın estetik kuramında çok sık geçen ‘gerade sein’ sözcüğüne atıfta bulunan ‘gerade so sein’ sözcüğüyle birleştirip kavramsallaştırdığı bileşik ‘geradesosein’ sözcüğünün Ahmet Cemal tarafından Türkçeleştirilmiş halidir. Sanat nesnesinin belirlenmiş konumuyla ve biricikliğiyle ilişkilidir.

⁴⁶ Özellikle kendinde bir şeyi açıklarken dili ya da yazıyı kullanarak bir çeviri işine girdiğimizde öznel bir dışavurum kaçınılmazdır.

⁴⁷ Belirsizlikleri çözümleyen entelektüel kimlik

bağlamında; anti-eril ve pro-kadını, mahremin değersizleştirilmesi; teşhircilik, anti-ilerleme, metruk şöhret, burjuva eleştirisi; çöken zenginlik. Bu yakınmalar güvenli bir hayatın karşısında arzu edilen cehennemi ifade ederek Kamp'ı burjuva iktidarından uzaklaştırmaktadır.

Aristokrasi, görselliğe (aynı zamanda görsel güce) sahip bir konumdadır. Bencil ve snop beğeni Kamp içinde bir tattır. Fakat beğenilerini hem yaratmak hem de desteklemek için eski anlamda aristokratlar bugün mevcut olmadığından, bu tadın taşıyıcısı kimdir? Geçmişte pek çok sınavdan geçmiş ve artık liberalleşmiş Yahudiler (çoğulcu konjonktür) ve eğitilmiş eşcinseller(anti saygın marjinaler) günümüzün aristokratik estetiklerini oluştururlar.

Kamp için burjuva değerleri, aristokrasinin ölü bedeninden faydalanan böcekler olarak büyüme imkânı bulmuştur. Aristokrasinin uygar ve özgürlükçü ruhu kullanılarak, burjuva değerleri itibarsızlaştırılmaya çalışılır. Her ne kadar Kamp, Fransızca bir sözcükten türemiş olsa da aristokratik estetik anlayışı eklektiktir. İnsani duyguları ayıplamayan, öğretilmez olarak görülen zevk alma eylemini suç olarak görmeyen⁴⁸ ve her insanın parmak izinin kendine has olması gibi insan eğitiminin de ayrı olması gerektiğine inanan bu sebeple de yeteneklerin bireysel olduğunu ve bunların keşfedilmesi için kişinin sonsuz bir özgürlük içinde hissetmesi gerektiğinin altını çizen (bir anlamda bireysel eğitimde Rousseau'nun öncüsü bir tavırdaki) İngiliz aristokrasinin izleri de görülür.

Estetiğini de bu eklektik aristokrat algı üzerinden kurgular. Yani keşfedilmesi gereken, duvarların ötesinde zevk alınması gereken bir pakettir. Aristokrat estetizm bir fikir hareketi olduğu kadar kendini sunma tarzıdır da. “Ya bir sanat eseri olunmalı ya da bir sanat eseri giyilmelidir” (Sontag, 2015: 365). Kamp'taki bencilliğe varan tekilcilik ruhsal bir protestoya, geleneksel ahlaki değerlerden kopuşa, ahlaki öfkeyi etkisiz kılan bir ayrılığa katkıda bulunmaktadır. Kişinin gelişmesi, tutkuyla kendini gerçekleştirilmesi aynı zamanda çelişkileri de beraberinde getirir.

Tüm bunlar *dandy* kavramını akıllara getirebilir. Dandy; kendi sınıfında üstün; görkemli, kıyafetlerine ve genel görünümüne çok dikkat eden, aristokrat hobileri olan, cinsel yönelimden bağımsız olarak gösterişli (cinsiyet bükücü -gender bender-) ve androjen kişilerdir (Urbandictionary, 19 Ağustos 2019). Tarihteki en

⁴⁸ Japon aristokrasisi

ünlü dandyler kuşkusuz George Bryan Brummell ve Oscar Wilde'dır. Yakın tarihten ise Andy Warhol örnek gösterilebilir.

Ne var ki Kamp, dandy değil; "kitle kültürü çağında nasıl dandy olunurun cevabıdır" (Sontag, 2015: 380). Bu sebeple İngiliz(mod) ya da Fransız dandysiyle ortak noktaları varken onlardan tamamen ters düşen ilkeleri de vardır. Örneğin Fransız dandysinde ekonomik imkânların üst düzey olması çok mühimken; aristokrat estet bununla ilgilenmemektedir. Çünkü ekonomik durum bu yüzyılda burjuva tekelindedir. Ayrıca onun, zengin olmak için paraya ihtiyacı yoktur; aradığı bir düşünce hareketidir. Ve düşünceler parayla satın alınıp devredilemezler. Ayrıca dandyler ve modlar şık⁴⁹ olmaları sebebiyle Kitsch'lerdir (Baudelaire, 1972: 86).

İngiliz dandy(mod); "gelenek ile modern arasındaki çelişkilerin birer ürünüken" (Çubuk, 2017: 49); aristokratik estet çelişkiyi bizzat kendisi yaratmaktadır. Baudelaire'e göre dandy Yeni Dünya'da asi, bağımsız, modernist bir düşünürken(Baudelaire, 1972: 419); Kamp esteti, modern olanı (anı) ya da çizgisel ilerlemeyi önemsememektedir. O, sanatın da hayat gibi bir sarmal içinde ilerlediğini ve bu sebeple her yenilikle birlikte eski olanla karşılaşmanın kaçınılmaz olduğunu düşünmektedir.

Dandy, aforizma (retorik, çarpıcı özlü sözler); aristokratik estet döngüsel çelişki üretir. "Etimolojik olarak, paradoks (döngüsel çelişki), hâkim görüşe aykırı olan bir şeydir. Bu nedenle, bu sözcük aslında çoğunluğun inançlarından uzak, tuhaf, beklenmedik bir iddiaya atıfta bulunur; fakat bu garip iddia, gerçeğin bir taşıyıcısı haline gelebilir, ancak yavaş yavaş kendini savunan bir fikirdir. Örneğin Shakespeare'in Hamlet'inde bir paradoks, belirli bir zamanda yanlış olan fakat yavaş yavaş gerçekleşen bir şeydir" (Eco, 2003: 87).

"Retorik oyun(aforizma), Popüler düşüncenin yüzeysel olduğu ve düzeltilmeye ihtiyacı olduğu bir noktayı derinleştirmek yerine maksimle⁵⁰ çelişmez sadece onu güçlendirir. Edebiyat tarihi, aforizmalar açısından zengindir ve paradokslar(döngüsel çelişkiler) bakımından ise daha az zengindir. Aforizmalar insan aklının ortak noktalarına etki ederler. Alkolün 'yaşamı öldüren ve ölümleri koruyan bir sıvı' olduğunu söylemek, sarhoşluğun tehlikeleri ve anatomik enstitülerin uygulamaları hakkında bildiklerimize hiçbir şey eklemeyiz" (Eco, 2003: 90).

Böylesine bir çelişki inşası etki gayesi güden ama menşesinde yeni bir algı kapısı açmayan yapay bir farkındalık yaratır. İnsanların aforizmaları sevmelerinin nedeni korunaklı bir kıyı olmasıdır. Çelişki ise aforizma gibi gerçeğin bir taşıyıcısı

⁴⁹ Baudelaire; chic (şık) ve poncif (klişe) sözcüklerini olumsuz anlamda Kitsch sözcüğü yerine kullanmakta ve eleştirmektedir.

⁵⁰ niyet, sebep.

halindedir, ancak yavaş yavaş kendini savunan bir fikre dönüşür. Cocteau'nun; *gerçeği söyleyen yalanım* cümlesi bir çelişkiyi ifade eder. Çelişki, dönüştürülebilir aforizmalardır. Eco da *Kitaplar ve Cennet -Die Bücher und Das Paradies* (2003)- çalışmasının altıncı bölümü olan *Paradoks ve Aforizmalar*'da -Paradox und Aphorismus-; çelişki ve aforizmayı birbirinden ayırırken; Oscar Wilde'nın, dandy aforizmalarının yüzeysel provokasyonundan ve hicivden yoksun, şakacı motiflerinden sayfalarca örnek vermektedir.

Saf Kitsch olan aforizmalardan dönüştürülen çelişkiler, Kamp'ın sanatsal duyarlılığının estetiğini oluşturur. Kısacası bu estetik; ahlak çözücüdür, her zaman olmasa da ironi barındırır, Kamp ironisi gibi teatraldir, bencilliğe varan tekilliği kutsar, görsel anlamda etki gayesi gütmeyi amaçlamasa bile böylesi bir gayeyi temsil etmekten de özellikle kaçınmaz, düz bir çizgide ilerlemez; bu sebeple de gelenekleri ve duvarları yok saysa da onlarla biteviye karşı karşıya kalacaklarının gerilimli bilincindedir.

2.6. APLİKBEDEN PERFORMANSI VE TEATRALLİK ÜZERİNE

“Hayat tiyatrodur; bu nedenle politik hayat da teatraldir. Belki de bunu Teatrokrasi şeklinde kavramsallaştırabiliriz.” (Sennett, 2002: 313).

Tiyatro sözcüğü eski yunanca theatron sözcüğünden gelmektedir ve anlamı seyir yeri demektir. Mimari olarak da seyircinin bulunduğu yer anlamına gelmektedir (Etimolojiturkce, 19 Ağustos 2019). Yani tiyatronun dilsel kökeninin işaret ettiği şey sahnelenen oyun değil; *seyretmek* eylemidir. Seyretmek eylemi de özne ve nesne arasındaki etkileşimdir. Yani tiyatro bir süreci ifade eder. Teatral ise; yunanca theatrikos sözcüğünün Latinceye geçmiş halidir. Tiyatroyla ilgili anlamına gelmektedir.

Sosyolog Richard Sennett, teatrelliği bir metafor olarak kullanmıştır. Teatrallik şehirlidir ve kamusal bir koddur. Çünkü topluluğu oluşturan insanlar(özellikle meslek grupları; doktorlar, politikacılar, din adamları vs.) için jestler, mimikler ve fiziksel hareketler iletişimi sağlayan mühim⁵¹ aygıtlardır ve bu

⁵¹ Bu aygıtlar inandırıcıdır bu bağlamda sanat felsefesi sınırlarında ‘bu aygıtlar aynı zamanda Kitsch’lerdir’ sonucuna varırız.

anlamda sahne ve gündelik yaşam arasında üst üste binmiş bir benzerlik bulunmaktadır (Sennett, 2002: 40-313).

Modernist sanat tarihçisi Michael Fried (1998) ise Greenberg'in söylemlerinden yola çıkarak soyut sanat ve modernist performansları savunan eleştirel bir tavırla anti-teatrallik kavramını öne sürmüştür. Çünkü teatrallik; seyretme ve seyredilme döngüsü içinde (bu anlamda oyuncu da seyircinin tepkisini seyrederek metne bağlı kalmadan doğaçlama yapabilir bu da özne ve nesne arasındaki sınırı belirsizleştirir.) eseri nesneleştiren bir iletişim aygıtı olarak çalışır (Sanat üretiminin nesneleşmesi için eşanlılıkta özne de bulunması gerekmektedir). Fried'e göre biricik olan sanat iletişim değil; iletim sağlamalıdır. Çünkü modern sanatta eser izleyicinin karşısına çıkmadan önce zaten tamamlanmıştır. Eserin tamamlanması için seyircinin hiçbir etkisi yoktur. Resim, yontu ya da tiyatro seyirciyle⁵² ne kadar etkileşim halinde olursa; o kadar teatraldır ve sanatın özne olmadan daimi olabilmesi, kalıcı olabilmesi için teatralliğin yok edilmesi gerekir.

Tiyatro Oyuncusu, yönetmen Rus sanatçı Konstantin Stanislavski'ye göre teatrallik, gündelik hayat deneyiminin sahneye taşınmasıdır. "Fakat gündelik hayattaki deneyimler sahneye aktarılırken, orijinal bir deneyim olarak değil; tekrarlanan ve yeniden yaratılan⁵³ bir deneyim olarak aktarılır" (Sezgin Bülent, 19 Ağustos 2019). Bu anlamda sahne gerçekliği ile gündelik hayat gerçekliği birbirinden ayırır. Orijinal olsun ya da olmasın deneyimlerin varyasyonları olan (dağılımları, genişlemeleri) tekrarlar, bir zikir ayini gibi ya da elektronik bir ritmin sürekli kendini yenilemesi gibi meditatif bir etki gayesi ya da bir gerilim güderler. Klasik müziğin teatralleşmesi de elektronik seslerin kompozisyona girmesiyle gerçekleşmiştir. Pierre Henry'nin 1953 yapıtı, Orphee Balesi, ilk elektronik klasik kompozisyondur. Bir yapıtı ritmik tekrarlarla teatralleştiren bir yöntem olan kreşendo ise özellikle XIX. Yüzyılda sıkça kullanılan bir tekniktir. Kreşendo; "çalgıların giderek daha yüksek ses verecek biçimde çalınma durumudur" (Tdk, 19 Ağustos 2019).

Belirli bir ritmin giderek daha yüksek ve güçlü bir şekilde çalındığı kreşendonun şüphesiz en bilinen örneği Ravel'in İspanyol dans bestesi olan

⁵² Fried'a göre; tiyatro doğası gereği teatraldır; boyama ve yontu teatral olduğu ölçüde sahiciliğini yitirir.

⁵³ Bu cümleden de anlaşılacağı üzere tekrarlar, her zaman kopya değildir.

Bolero'dur. Rossini de uluslararası radyo programlarında *monsieur crescendo*⁵⁴ olarak tanıtılmaktadır. Tschaikowsky'nin kreşendoları da mühim örneklerdendir.

Yani teatrallik; akademik gerçekliğe, natüralizmle karşı çıkan, yapmacık ya da önceden anlamları kodlanmış jest, mimik ve nesnelere yönelik (kopyası değil taklidine yönelik değil) gündelik hayatın ve sahne hayatının sınırlarını bulanıklaştıran (hangisinin orijinal deneyim hangisinin tekrar olduğunun bulanıklaşması) bir yapıda inşa edilir. Gündelik Hayatın varyasyon olarak sahnelenmesi ya da sahnede yer alanın gündelik hakikate yayılımıdır. İroni gibi sadece tek bir disiplinde kendini göstermez. Oyunculuk, müzik, boyama ya da bir metin teatral olabilir.

Monet, Mondrian, Yayoi Kusama, Yue Minjun, Riusuke Fukahari, David Beybie ya da Escher gibi pek çok sanatçı tekrarları kullanmışlardır. Yapmacıklığa varan teatral bir tekrarı ise şüphesiz ki Andy Warhol'da görürüz. Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Jim Dine, James Rosenquist gibi isimler Popsanatı'nın mühim sanatçıları olsalar da 60'lı yıllar ve sonrasında ikonalaşmış sanatçısı Andy Warhol'dur. 60'ların Kamp ruhunun plastik sanatlardaki teatral kısmını, tek başına inşa etmiştir. Söz konusu Pop sanatçıları incelendiğinde aynı imgeyi sürekli tekrar⁵⁵ eden bir başka sanatçı olmadığı görülebilir. Sonraki dönem çalışmaları olan portreleri de aynı kişinin aynı resimlerini farklı renklerdeki halleridir. Tekrarlama, Warhol'un estetiğinin ana ögesidir. Peki diğer tekrarlamayı kullanan sanatçılardan farklı olarak Warhol'un tekrarlarını Kamp bağlamında teatral yapan unsurlar nelerdir?

Warhol'un da belirttiği gibi "Amerika'yla ilgili en harika şey, varsıyla yoksulluğun özünde aynı şeyleri tüketebilme geleneğini başlatmış olmasıdır. Düşünün ki Amerikan başkanı da Liz Taylor da ve kim olursanız olun siz de Coca Cola içiyorsunuz; Coca Cola, Coca Cola'dır. Ve ne kadar para öderseniz ödeyin sokaktaki bir serserinin de içmekte olduğu bir Cola'dan daha iyi bir Cola yoktur. Bütün colalar aynıdır ve bütün colalar iyidir" (Antmen, 2014: 166). Campell kutuları ya da Coca Cola şişelerinin tekrarı şüphesiz ki demokratik ve eşitlikçi bir siyasi fikrin tezahürü ve Kamp bir tavidir. Şişeler ya da kutular ilk kerte de tekerrür gibi görünebilir ama Warhol'un da belirttiği gibi; biri Liz Taylor'un, diğeri Amerikan başkanının, öteki fakirin tükettiği; zengin, çocuğun, evsiz, parayla alanın ya da

⁵⁴ Bay (mösyö) kreşendo.

⁵⁵ Bu noktada, Warhol'un tekrarının fark içerdiği belirtilmelidir. Aslında bir hukuk terimi olan tekerrürün sanatsal dışavurumu ise (sanatsal tekerrürün), fark'tan yoksun bir tekrar olmasıdır. Bu iki kavram birbirinden ayrılmalıdır.

çalarak sahip olanın farklı ama aynı -demokratikleştirici kudrete sahip olan- şişeler ve kutulardır.

Tüm bu imgelerin tekrarı, aynı zamanda natüralizm karşıtı bir mekanik tavırla seri bir şekilde üretilir. Bir fabrikanın seri bandında üretilen objeler gibi Warhol da kendi varyasyonlarını üretir. Üretimler, Süper markette ya da bir dükkanda tüketicinin karşısına çıkar gibi sergi salonlarında ya da vitrinlerde sıra sıra dizilerek yerleştirilir. Fabrikanın üretim hataları (delikler, boya akması vb.) Warhol için bir üretimi, üretim (hatta bu bağlamda üretimi yaratım yapan) asıl noktaldır. Bu sebeple de hiçbir şeyi atmamaktadır. Kaydedilmiş film makaralarından ya da düzinelerce yaptığı tekrarlardan hiçbirini seçme ihtiyacı duymamaktadır. Bu sebeple de filmleri çok uzundur. Ya da boyadığı yüzlerce Mao ya da Marilyn Monroe'lerin hepsini kullanmıştır. Warhol'un üretimlerine bakıldığında onun seçim yapma gereksinimi duymadığı aşikârdır. Kamp'ın bir seçim yapmama böylece tüm olasılıkları daima yaşatma ilkesine de oldukça uygun bir tavidir bu.

Marilyn Monroe serilerinde ise farklı bir katman daha ortaya çıkmaktadır. Warhol burada imgeyi tekrar ederek içrek olanın farklılıklarını (değişen ruh halleri ve ölümü temsil eden izlerin silikleşmesi) ortaya koyar. Marilyn Monroe'nun şöhreti ve trajik intiharına kadar yaşadığı ikircikli hayatı biz tekrarlarda bir film şeridi gibi izleriz. Çorba kutuları ya da Coca Cola şişelerinin tekrarı sınıfsız bir dünyayı işaret ederken; Marilyn portreleri çok daha açık bir şekilde, tekrarların farklılıkları (izleyiciye ilettiği farklı ruh halleri) niteliğindedir.⁵⁶

Warhol'un tekrarları seriler ve konular içinde birbirlerinden oldukça farklıdır. *Ölüm ve Felaket* serileri ise tek başına bir Kamp manifestosu olarak; ölümün ve zamanın, sadece tek yönü gösteren bir ok olduğu düşüncesinin parodisi gibidir. Zaman; sadece tek bir yönü gösteriyorsa ve dönüş yoksa o zaman geçmiş nasıl hatırlıyoruz? Ya da hatırladığımız anıların ne kadar gerçekten hatırladığımız gibi gerçekleşmiştir? *Ölüm ve Felaket* serisi; "ölümün güzelliğini, bir daha ölümün olmamasında" (Yalom, 2011: 71) gören Irvin D. Yalom'a onlarca yıl önce verilmiş bir

⁵⁶Aynı imgenin farklı ruh hallerini yansıtan renkler ya da renkten yoksun alanları gibi Brillo kutularının tekrarı ise orijinal, kopya ve taklit üzerine düşündürmektedir. Seri üretim ürünü olan Brillo kutuları tabiatları itibariyle belirli tek bir modelin kopyalarıdır. Warhol'un tekrarları ise fark-tekrar döngüsünde olduğu için (kutulardaki yırtıklar, boya akmaları, ezikler Warhol tarafından önemsenmekte ve atılmamaktadır) taklit olarak değerlendirilmelidir. Orijinal-taklit, taklidin taklidinin taklidi ve taklidi... şeklinde karşılaştırmalar çoğalır ve bir süre sonra karşılaştırmak eylemi önemsizleşir.

cevap gibidir. Bu üretim serisinde; aynı kişilerin, aynı şekilde ölümleri biteviye tekrar eder ve nesneleşen ölüm müptezelleşir.⁵⁷ Zamanın tek yönü gösteren bir ok olduğu algısına karşı; zaman sarmaldır ve şeyler ilerliyorsa şayet ölüm de her zaman – hatta birden fazla- vardır ve sürekli karşı duruşudur. Aynı zamanda kazazedelerin beden dilleri daha çok sahnelerde görmeye alışık olduğumuz modern dans figürlerini ya da gündelik hayatta bireylerin yorgun geçen bir gecenin ardından sabah yataklarında aldığı pozisyonlara benzemektedirler. Bu serilerde ölüm adeta poz vermiştir. Özellikle Warhol'un; dünya tarihindeki en güzel intihar olarak bilinen 1947'de Empire State binasının seksen üçüncü katından atlayarak yaşamına son veren Evelyn Mchale'nin temellük çoğaltmasına bu seride yer vermesi, yukarıdaki düşünceleri destekler niteliktedir (Görsel 89,90).

Andy Warhol'un tekrarları, biricikliği müptezelleştirmeye yönelik eylemleri, güzellik/çirkinlik algısı ve bir üretimin sanat olup olmadığını izleyiciye sorgulatan eleştirelilik bağlamında yaratıcı edim parodileri, sanat felsefesinde genel kabul görmüş tüm modernist saptamaları ters yüz etmiştir. Modernist kuramcılarının, ortodoksi diktelerini heterodoksi bir yaklaşımla ve çağın efsunlu rüzgârıyla birlikte kabul ettirmiş; onu, hem genel izleyici hem de sanat okuryazarları arasında popülerleştirmiştir.

Şüphesiz ki tekrar ve teatralin en kolay fark edileceği yer ise sahnedir. Gelgelelim Gümüş Fabrika⁵⁸ ilk ortaya çıktığında bile bir sahneyi andırmaktadır. Warhol için ilham kaynakları olan İnsanların sürekli gidip geldiği, bazen kaldıkları ve üretimlerin bir parçası oldukları bir uzamdır. Çağlar boyunca sanatçı atölyesinin varmış olduğu son evrim basamağıdır fabrika; bir sahne-atölye...

XX. yüzyılın başlarından itibaren Kamp'ı -Andy Warhol'un sahnesinden de önce- kabare adı altındaki oyunlarda görmekteyiz.⁵⁹ Kamp'ın bir üretim atölyesi varsa bu, 1930-60 yıllarının kabare sahneleridir.

⁵⁷Müptezel; bir şeyin, biricik ya da sayıca çok az olmasından kaynaklı değerli olma halinin, seri üretimle sayısının çoğaltılması ve aleladeleşmesini ifade eder.

⁵⁸Andy Warhol'un atölyesidir. Duvarların tamamı yeni bir çağın rengi olduğu düşüncesiyle gümüş grisine boyanmıştır. Gümüş grisi tüm dünyada -2000'lerin başında- milenyum rengi olarak kabul görmüştür. Bu bağlamda Andy Warhol'un gümüş fabrikası, oldukça avangard bir duyarlılığa sahiptir.

⁵⁹ Kabarelerin varlığı, XIX. yüzyıldan itibaren bilinmektedir *Le Chat Noir* (Kara Kedi) kabare tiyatrosunun ilk örneklerinden biridir. Ne var ki eklektik bir teatral gösteri olarak kabareyi, 1930'larla birlikte –özellikle Nazilerin iktidara yaklaşmaya başladıkları tarihlerde- etkin olarak görmekteyiz.

Kabareler, siyasi ya da güncel tüm toplumsal konuların; müzik, fotoğraf, dans, fıkra, kısa filmler vb. pek çok araçla oyuna seyircinin de dahil edilmesiyle iğneleyici ve alaycı bir şekilde hicvedilmesidir. Kabare koreografileri ve müziklerinde tekrarlanan ya da bir yükselen bir alçalan ritm (bir anlamda Strauss'un senfonik şiirlerindeki gibi dinleyiciyi önce geren sonra rahatlatan bir ritm) belirgindir. El şıklatmalar, nakaratların farklı ritimlerde tekrarı, dans figürlerinde ayaklarla ritim tutma izleyicilerin dikkatini çekerek, sahnede aktarılanları eksiksiz algılamalarını sağlamaya yönelik tutumlar olarak görülmelidir. Şarkılar ya da konuşmalarda beden dili oldukça önemlidir.⁶⁰

Kabarelerde en çok tercih edilen alaycılık, muhafazakâr burjuva değerleriyle ilgilidir. Genellikle aşk, para ve evlilik ekseninde gelişen bu türden konular; koreografi, müzik ve metres parodisiyle gülünçleşir. Bu duruma en fazla seyirci - çoğunluk yine burjuvadır- güler. Bu gösterilen ayna, aslında eğlendirici bir yansıtma gibi görünse de bunun tam tanımı şudur: "Quid rides? Mutato nomine, de te fabula narratur"(Horatii, 1917: 774)⁶¹. Sadece bir müzikal olmayan kabareleri, şehir mitolojisine dönüşmekten kurtaran ise şüphesiz ki sinema ve aplik-beden (drag queen)⁶² performanslarıdır. Aplikler; hem işlevsel hem de dekoratif aydınlatma sistemleridir. Bir alanı tek başına aydınlatmak için değil; objelerin görselliğini ön plana çıkarmak ve dekoru cezbedici, şık (yani Kitsch bir etki bırakma gayesi güderek) göstermek için kullanılırlar. Ayrıca karanlık köşeleri de kısmen aydınlatarak saklı olana dikkat çekerler. Sergi salonlarında resim ya da fotoğraf sergilerinde sıkça apliklerden faydalanılır. Drag queen adı verilen performans sanatçıları ise bedenlerini ve tuval olarak kullandıkları yüzlerini; toplumsal cinsiyetin afakiliği ve kimlik olarak üretilmiş cinsiyetlerin akışkanlığına işaret etmek için, bir anlamda, hep orada bulunana fakat saklı olana dikkat çekmek için kullanırlar. İzleyicileri cinsiyet ve cinsel kimlik bağlamında, olmanın(maskülen ya da feminen erkek ve feminen ya da maskülen kadın) ötesinde, oluşa saplanıp kalmak ile akışa dair bir beyin fırtınasına

⁶⁰ Örnek olarak; sahnede zafiyet hakkında bir pasaj okunuyorsa oyuncu abartılı bir şekilde karnını içeri çeker, kambur durur. Kızgınlık ya da öfkeyle ilgili bir pasaj okunuyorsa aynı zamanda kaşlar çatılır, dudaklar abartılı şekilde büzülür ve ses pese(tiz sesin zıttı bir ses tonu) geçer.

⁶¹ Neden gülüyorsun? Hikayenin adını değiştiren, anlatılan senin hikayendir anlamına gelen söz, tam olarak kabare hicvinin burjuva değerlerine dair getirdiği eleştiriye, en çok da seyircilerin yani yine burjuvaların gülmesini ve Kamp'ın davranış şeklini açıklamaktadır. Kabarelerin bu ince alaycılığını günümüzde karikatüristler devralmış görünmektedir. Bu bağlamda özellikle kampvari üretimlerini, söz konusu bu Latince deyişe yaslayan karikatürist Joan Cornella Vazquez, oldukça dikkat çekicidir.

⁶² Bu çalışmada, drag queen'ler aplikbeden performans sanatçıları olarak -kısaca aplikbeden- olarak ele alınmıştır.

sürüklerler (drag sözcüğüne ithafen). Aplikbedenler, şizofrenik olarak çapraz kimliğe bürünmezler. Onlar tamamen ayrı bir varlıktır.⁶³ Nevi şahsına münhasır aplikbedenler sahnede teatral olarak eylemlerinin içeriğine, mesajına uygun ve bu mesajı vurgulayan kostümleri özel olarak haute couture diktirirler. Aplikbedenlerin altındaki kişi neredeyse tamamen yok olur. Çapraz kimliğe bürünenlerin şizofrenik kopyalarına karşın aplikbedenler bir alter-ego olarak; karakter, beden ve yeni bir hafıza inşa ederler.

Kabarede sanatçı-izleyici, izleyici-izleyici arasındaki etkileşimden kaynaklı doğaçlama eğilimi bu performanslarda da görülmektedir. Örümcek Kadının Öpücüğü (Kiss Of the Spider Woman -1985-) ya da Kabare (Cabaret -1972-) gibi kült oyunlar başta olmak üzere, XX. yüzyılın ikinci yarısında kabare oyunları sinemaya uyarlanarak aplikbedenler ehlileştirilmeye başlanmıştır. Ne var ki bağımsız Amerikan sineması yönetmenleri; Harmony Korine, Larry Clark, Todd Solondz ve John Waters gibi isimler arketip anlamda aplikbedenleri, Kamp sinemasında kullanmaya devam etmişlerdir.

Gelgelelim cinsiyetlerin akışkanlığı üzerine düşünmeyi salık veren Kamp'ın yenilik olarak (yoktan var olan bir şey olarak) görülebileceği tek tavrı farkındalık inşası olmuştur. Kendi kodlarını çok da açık etmeden tarihsel konstrüksiyona dayayan bir farkındalıktır bu. Ne cinsiyetsiz bir beden ne de ironi Kamp ile birlikte var olmuştur. Fakat diğer sistemlerden farklı olarak o, bu kavramların içini gerçekten olması gerektiği gibi doldurma gayreti göstermiş ve doldurmuştur da... Feminizmin şizofrenik çapraz role bürünen cinsiyetsizmiş gibi görünen dünyasının karşısına gerçekten sahipsiz bir bedenin nasıl olabileceğinin tanımını yapabilmiştir. İroniyi güldürücü şaka bağlarından koparıp tutarsızlık ve beklenti ekseninde gerilim içine sokmayı başarmıştır. Tüm bunları yaparken de insanları tekinsizliğin keşfine davet etmiştir.

Kendinden önceki tüm inşa modelleri; yeniden başlangıç, umut ya da *en azından bu sefer hedefi on ikiden vurma* hülyasına dalan ve karşı çıktığı çürümüşlüğü son kertede temsil eden gelecek körü (ya da geleceği gerçekten umursamayan ve çağı

⁶³ Bu noktada Hitchcock'un Psycho (1960) filminde çapraz kimliğe bürünen, mental olarak hasta bir katil olan Norman Bates ile Rocky Horror Picture Shows (1975) müzikalinde; derinlerde saklı kalmış, bastırılmış hisleri ve bir canlı olarak insan olmanın ölçütünü insanların keşfetmelerine yardım eden androjen aplikbeden Dr. Frank-N-Furter karakterlerini ve bu karakterlerin farklılıklarını hatırlamak kaçınılmazdır.

kurtarmaya çalışan) hareketlerden ibaret görülebilir. Kamp ise bunların aksine, maskeli bir anlatım çerçevesinde kurumsal çürümüşlüğün karşısına daha da çürümüş bir kurumsal çerçeve inşa etme gayesi olarak görülmelidir. Çünkü yanlış olarak görülen bir sisteme doğru dokunuşlar yapılamaz. Ya önce bir çekiçle katılmış fikir parçalanmalı ve sancılı ama yeni bir inşa süreci başlatılmalı ya da var olanın üzerine çıkmak için süreç hızlandırılmalı ve daha yanlış şeyler -anti'ler- ortaya konularak farkındalık yaratma için mücadele verilmelidir.

Kamp'ın bu noktada motivasyonu oldukça açık görünmektedir. Ahlaki ve kavramsal çarpıklıklar, bunun müsebbini işaret ederek yine var olan sistemde ahlaki sapma olarak görülen aksiyonlarla birlikte fark edilir kılınana kadar istismar edilmektedir. Kamp'ı dadacı itkiden ayıran önemli fark olarak bu görülebilir. Bağırarak veya tartışarak yerine, sakince sadece ortalıkta fazlaca görünür olmayı tercih etmektedir(bağırarak ve tartışarak gerek duymamasının diğer bir sebebi de zaten kendi kurumlarını var etmiş olmasıdır). Kamp, nasıl görüldüğünün sonuna kadar bilincinde olduğu için insanları provoke etmek için özellikle bir şey yapmasına gerek yoktur. Sadece olabildiğince kendini gösterir ve bir süre poz verir (se camper fiiline ithafen).

Euripides'in Medea'sı, Sophokles'in Elektra'sı, Orfeo trajedisi ve bunların sayısız varyasyonları geçmişte olduğu gibi günümüzden sadece bir çağ adımı gerisindeki uzay çağında ve son kertede XXI. Yüzyılda da yoğun ilgiyle karşılanan eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü bu kadim metinler ve operalar; ihtirasın, takıntının, fedakârlığın; var oluşların değişmezlerini, aşkı, kini, intikamı kanlı ve çetrefilli bir muamma sarmalında anlatan ve güncelliğini koruyan insanlığın alametifarikasıdır. İnsanlık her zaman fark etmese de bu hikâyelere karşı tanıdık - hem de en tanınanı, aile içi olanı üzerinden- bir yakınlık bağı kurmaktadır. Kamp'ın, *güvenli bir hayata karşı arzulu cehennem* talebinin ironisi buradan kaynaklanır. Ne için ve kime karşı güvenli bir hayattır bu tarif edilen hayat? Söz konusu güvenli hayata kavuşmak için neleri dışarıda bırakmamız beklenmektedir?

Belki de mağaralara sığınmış neandertal insanıyla olan ortaklıklarımız, farklı noktalarımızdan katbekat fazladır ve öyle sanıldığı kadar da yol almış değildir bu serüvende. Bu düşünce sistemi içinde; dehşet içinde kabuğuna çekilen avlar ve çayırın arasına tünemiş uygun anı kollayan avcılarının paylaştıkları arabesk (grift) duygu ve düşüncelerin hakikatlerinin değişmediğini; değişenin sadece form ya da

makyaj olduğunu fark etmekteyiz. Sanatta ve felsefede insana dair dönüşümler çok yavaş ilerlemektedir. Yüzlerce yıl, insan hayatı için büyük bir aralıkken; söz konusu olgular için ise kazayağı adımlarından ibarettir. Bu sebeple insanlığın kibir menşeli ya da bir şeylere geç kalmışlık hislerini bastırabilmek adına değişimin ve dönüşümün peyderpey değil; ani ve kesin olduğunu düşünmeye meyletmeleri anlaşılırdır. Oysaki Kamp entelektüeli hem akışkan cinsiyet kimliklerine işaret eden androjen kimlikli aplikbedenleriyle hem de eksiklikler ya da fazlalıklarla çoğalttığı ya da azalttığı teatral tekrarlarıyla an içindeki insanın(insanlığın değil) teknoloji ve kültür hızının her zaman gerisinde kalacağını bilincindedir. Bizce, Kamp yaratımlarının ve dönüşümlerinin yapay görünmelerinin sebebi, bu durumdur.

Bu sebeple Kitsch de dâhil her kim bireyi arıyorsa bakması gereken aralık ezoterizm, grotesk kabile gelenekleri, dini ritüeller ve komplo teorilerinin şekillendirdiği ve sürekli iletişim halinde olduğumuz tüm dünya aralıkları olmalıdır (bu noktada, bir şeyi seçme zorunluluğunun anlamsızlığı hatırlanabilir). Belki de Kamp'ı abartılı bulma eğiliminin çekirdeği, bu tarihsel yoğunluktan kaynaklanmaktadır. Kamp, *daha fazla kurtarılamaz malzeme* ile sürekli bir iletişim içindedir. Gelgelelim dünyanın milyonlarca yıl önce iletişim halinde olmadığını düşünmek ve canlılar için küresel bir gök cisimde, küresel etkileşimlerin ve iletişimin ancak birkaç yüz yıl önce mümkün olduğunu düşünmek pek akla yatkın değildir. Bu bağlamda, öyle görünüyor ki; Kamp -özellikle canlılar ve yaşayan kültür dinamikleri çehresinde- iletişim ve etkileşim hususunda da bir farkındalık anı yaratmaktadır.

Kitsch, adı konmamış olsa da insanlık tarihi kadar eskidir. İnsanlık var olduğu müddetçe, o da var olmaya devam edecektir kuşkusuz. Yaratıcı edimlere simbiyotik bir ortaklık inşası günümüzde *temellük* adı altında kabullenilmiş görünmekte hatta bir duyarlılık olarak pazarlanabilmektedir. Ne var ki bu mücadelede Kamp, bir turnusol kâğıdı işlevi görmektedir. Temellük; *yeniden üretim bağlamında Kitsch* midir, *yeniden yaratım bağlamında bir duyarlılık* mıdır? Bunun ayırıcına nasıl varabiliriz? Bunu kavrayabilmek ve tartışabilmek için IV. Yüzyıldan günümüze, sanatsal gaspın izlerini sürmemiz gerekmektedir.

3. BÖLÜM

TASMASIZ SANAT

3.1. TEMELLÜK; ÇOKLUĞUN ÇOĞALTILMASI

“Biz kaynak veya kökenleri değil, anlamlandırma yapılarını araştırıyoruz. Her resmin altında her zaman başka bir resim vardır.” Pictures sergisi organizatörü sanat tarihçi Douglas Crimp (Douglas Crimp’ten akt. Evans, 2009: 78).

Fabrikasyon olarak bir banttan çıkmış gibi fark yoksunu tekrarlanan her şey ilginç olmaktan uzaklaşmaktadır. İnsanlar olarak şaşırtıcı ve beklenmedik olana her zaman meyilemekteyiz. Sanattaki yansımalar ise söz konusu meyilden farklı değildir. XVIII. yüzyılın ikinci yarısına kadar yenilik, her zaman aranan bir özellik olarak görülmüştür. Ne var ki yeni olan XIX. yüzyılın son çeyreğinde, yanına özgünlüğü de alarak bir fetiş unsuruna dönüşmüştür. Sadece yeni olmak yetmemiş, onu daha da görünür kılmak için eski olan her şey de dışlanmış. Yenilik otörlüğe(auteur) işaret eder ve keşfetmeye içkindir. Bir sanatçının yeni olanla ilişkisi farkındalıklar inşasına koyduğu bir tuğladır. Otörün yeniliğinde referanslar aranabilir. Otörde, sanatçının özgünlük sorunları, yaratıcı kimliğine hanel getirmemektedir. Bir bakış açısından yola çıkılarak varılan başka bir bakış açısı, özgün değilse bile yenilik olarak görülmelidir. Otörün menşei Latince augeo sözcüğüdür; genişlemek, yayılmak, uzatmak, artırmak vs. anlamlarına gelmektedir. -Ator ile birlikte oluşturulan auctor sözcüğü ise bir artış sağlayan anlamını vermektedir. Son kertede sözcük auteur olarak -özellikle sinemada, Yeni Fransız Dalgası ile birlikte- tarz sahibi anlamında, arketip anlamından uzaklaştırılmıştır. Özgünlük ise icat etmeye işaret eder; orijinal ve eşsiz bir yeniliktir.

Özgünlükle kol kola giren bu türden bir yenilik, modernliğin özü haline gelmiştir ve bu arayış, modernitenin eşi olmuştur. Bu iddia, modern sanatın mükemmelleştirilmesi için yeniliğin damıtılması, birleştirilmesi kısacası yapılacak her tarifte başat malzemenin yeni olmasını zorunlu kılmış ve son kertede onun burada sıkışmasına neden olmuştur. Modern estetik ozmosun(yaratıcı edim) yenilik mefhumuna dair ilişkisi de yer yer paradoksaldır. Bu bağlamda, Popsanatı’nın Dadaist köklerini, ilk yıllarda Kübizm’in estetiğini primitif hissedişe yaslamasını, özellikle XX. yüzyıl Amerika’sındaki yeniden çevrilen filmlerin (sessiz filmlerin seslendirilmesi, renksizlerin renklendirilmesi) yenilik ve dönüşüm, tekrarların farklılaşması ya da farkların tekrarlanması (ki bunu gerçekten başaran çok az sanatçı

olduğu düşünülebilir) adı altında eski olan bir şeyin imitasyon¹ olduğunu örtbas eden sanatsal bir yol olarak, çağın hızı ve tek yönü gösteren bir ok gibi geriye döndürülemeyen bir pseudo-özgünlük kutsamasıyla mümkün olmuştur. Oysa şu an biliyoruz ki Pop'tan Performans'a, Dadaizm'den Fütürizm'e sanatta özgünlük, var olanın dönüştürülmesiyle elde edilmiştir. İmitasyon, sanatta özgünlük dediğimiz şeydir. Buradaki kilit nokta; özgünlük kavramıyla sanatsal özgünlük kavramının anlamlarının birbirleriyle örtüşmemesidir. Özgünlük icat etmeyi; sanatsal özgünlük imitasyon ile birlikte keşfetmeyi ifade etmektedir.

Postmodern hissediş her ne kadar moderniteye karşı dursa da onun ölü bedeni üzerinden beslenmiş böcekler olarak aslında kitininin altında modernizmin yenilik takıntısı gezmektedir. Söz konusu sanatsal bunalımın tek bir sorumlusu olmasa da özellikle Orta Çağ'da sanatın işlevsel taraflarının² pahlınlaması ve sadece güzelçirkinine indirgenen bir estetik üslup, modern sanatla kendini gösterir. Bunun en önemli nedeni kilisenin elinde bulunan sanatsal gücü ele geçirmektir. İkinci neden, Amerika sanatını oluşturan Avrupalıların, aristokrasiye dair kültür ve tat bağlarını koparmaktır. Gelgelelim Amerika'nın sanat ortamı inşa edildikten sonra, bu sefer de kültür bağlarından koparılmış Avrupa hızla Amerikanlaşmaya açık hale gelmiştir. Eski olanın Kitsch adı altında şeytanlaştırılması ve heteredoksi olmak için harekete geçip yakın geçmişe kadar kendi ortodoksisini yaratmasının izlerini günümüzde, Çağdaş Sanat'ta da görmekteyiz.

Yeniliğin kutsanması için, sanat tarihinin gözlemlenebilir ve ayırt edilebilir tüm *eskilerin, taklitlerin, üstünden geçmelerin* şeytanlaştırılmasının, birikerek ilerleyen ve yığılarak yükselen sanatta tikanıklıklara yol açtığına artık emin olunmuştur. Ama yine de cebren dayatılan bu yenilik arzusundan vazgeçmek Postmodern'in ebeveyni olan tüm modern sanat kültürünü dışlamak anlamına gelecektir. Bu sebeple *temellük* kavramsallaştırılmış ve eskinin içinde yenilik,

¹ İmitasyon, Tarde'nin *Monadoloji ve Sosyoloji* (Monadology and Sociology-2012-) ve *İmitasyonun Kanunları* (The Laws of Imitation-2009-) kitapları üzerinden incelendiğinde; tekrarlama, ritim, etkileşim ve böylesi etkilerin tepkilerini (uyum sağlama ya da karşı çıkma) ifade eden bir özümseme halidir. Tarde'ye göre imitasyonu var eden sonsuz tekrar; doğada maddi cisimlerin titreşimleri, gezegenlerin yörüngelerindeki salınımları, ışık ve karanlığın değişimleri, mevsimler vs. göz önüne alındığında; sadece sosyal bilimin temel gerçeği değil; aynı zamanda kozmik felsefenin de ilk prensibidir. Medeniyet tarihinden silinen uygarlıkların nedeni kültürel verdiğimiz zarar, bozduğu dil, kurulan sömürü ağları sebebiyle bunun toplum tarafından taklit edilerek tekrar edilmesiyle oluşan imitasyon sebebiyle olduğu düşünülebilir. Çünkü imitasyon yukarıdan(baskın olandan) aşağıya (baskıya maruz kalana) hareket etmektedir.

²Ahlak, din, felsefe doktorinlerinin insanlara öğretilmesi amacıyla doğrudan sanat yapmak.

taklidin üzerinde yükselen dönüşüm, yaratıcılığa dair bir ince ayırım(nüans) olarak sunulmuştur. Bu sunuşun derinlerinde, varılacak nokta aslında sanatta özgün/orijinal hiçbir şeyin olmadığıdır. Gelgelelim geçmişin büyük ustaları da -izin almaksızın-doğadan sahiplendikleriyle yapıtlarını oluşturmuşlardır. O halde sanatta orijinal olan şey, herkesin kendi tarzında ve kudretinde yaptığı; almak (taklit), sahiplenmek ve çalmak eyleminin kendisidir. Bu hareket noktasında, kayıt ve baskı teknolojilerinin de gelişmesiyle bu kavramların sanat tarihinde yeniden incelenmesine ihtiyaç duyulmaktadır. İki benzer görünen şeyden hangisinin orijinal olduğunu nasıl anlayabiliriz; kopya olanı nasıl fark ederiz? Bir şeyin kopya olduğunun bilgisi aynı zamanda orijinal olanın da var olduğu çıkarımını bize kesin olarak verir mi? Protagonist ile antagonisti düşündüğümüzde -aynı mekanda- birin içinde(bir beden içinde iki karakter ya da iki karakterin paylaştığı bir beden) en az iki orijinallikten bahsedemez miyiz; Dr. Jekyll mı, Mr. Hyde mı, bunların hangisi orijinal hangisi kopyadır? Hatırlamak, anın kopyası değil midir ve an dediğimiz şey biricik midir?

Bu soruları yanıtlamak için öncelikle Tarde'nin imitasyon olarak tanımladığı taklidi, kopyadan ayırmamız gerekmektedir. Orijinal ve kopya ilişkisinde, kopya fark'tan yoksun bir tekrarlardan ibarettir. Orijinal ve taklit ilişkisinde ise fark-tekrar döngüsü söz konusudur. Orijinalin taklit tekrarı kendi içinde eklemeler ya da eksiltmelerle tekrarın içindeki fark'ı vurgulamaktadır. Sanatsal özgünlük tam olarak bu fark'ın içinde bir yerdedir. Bu noktada kopya ve taklidin ortaklıkları da belirtilmelidir. Taklit de orijinallerden biri olduğu için kopya edilebilir. Ve her taklit yüzeysel olarak değerlendirildiğinde, katmanlarına inilmediğinde bir kopya olarak görülme eğilimindedir. Farktan yoksun yola çıkan her taklidin ise varacağı nokta kopyadır.

Yabancı bir dilden çevrilen metin içerik ve anlam bağlamında orijinal olanın kopyasıdır. Sanat içsel kaygıların yansıması olarak bir çeviri işiyse; o halde yapıt, biçim olarak *biricik bir orijinal* gibi görünse de içerik olanı projekte etmesi sebebiyle taklittir. Bizim tamamen orijinal olarak görme eğiliminde olduğumuz yabancı dilde yazılan kitap da bu sebeple aynı zamanda taklittir. Dilsel çevirisi ise taklitin kopyası olarak görülebilir. Temellük yapan Postmodern sanatçıların geleneksel anlamda tek bir özgün/orijinal şeyin olmadığını ya da yaptıklarının salt kopya olmadığını düşünmelerinin sebebi olarak bu görülebilir. Orijinal-taklit ilişkisinde en az iki

orijinallikten bahsedebiliriz. Gelgelelim orijinal-kopya ilişkisinde bir kök algısı ve hiyerarşik bir önem sıralaması söz konusudur.

Geleneksel olarak düşündüğümüzde; taklit, orijinal olan ile birlikte var olabiliyorsa; tek bir orijinalliğin olmadığını iddia etmek, hiyerarşik sıralanışı görünür kılan kopyanın var oluşunu da elinden almak demektir. Gelenekselin dışında düşündüğümüzde ise taklitle birlikte biricik orijinalliği, en az iki orijinale dönüştürmek Postmodern'in kapsayıcı tavrına da uygun görünmektedir.

Orijinal ve taklit; bu iki kavramın, aynı anda temsil edildiğini düşünmek birinin -orijinal olanın- gücünü elinden almak (çünkü biriciklik müptezelleşerek değersiz hale getirilir ya da eski değerini kaybeder) diğersinin -taklit olanın- ise görmezden gelinen statüsünün üzerindeki perdeyi aralamaktadır. Felsefi bağlamda var olanı dönüştürerek elde edildiği düşünülen özgünlük budur. Yani şeyleri (seçilmişleri ve terk edilmişleri) dışlamak değil; her şeyi kucaklayarak kodlanmış hiyerarşik manaları demokratik bir düzlemde yok etmeyi ifade etmektedir. Bir şeyin seçilmesi aynı zamanda seçilenlerin dışındakileri de geride bırakmak demektir. Bu da doğal olarak kavramsal bir hiyerarşi oluşturmaktadır. Postmodern temellük seçme ve seçilme, göz ardı edilme gibi kavramlar üzerine düşünmemizi bekler gibidir. Burada bir kök algısından bahsedemeyiz. Çünkü sanatta özgün olan şeyler var olanlardan dönüşmüştür. Bu sonsuzca bir döngüdür.

Geleneksel anlamda sanat nesnesi(yapıt) ve öznesi(sanatçı) olduğunu düşünen kitleler için bile bu kaçınılmaz görünmektedir. Her yazarın metni(masal, makale, bilimkurgu, roman vs.) kurgusal olsun olmasın kendi otobiyografisidir. Metnine, kendinden bir şeyleri muhakkak bulaştırmaktadır. Orijinal olarak görülebilecek tek şey her tekrarın ya da yansıtma eyleminin içindeki farklılıklardır. Gelgelelim temellük yapan sanatçılardan -Sherrie Levine gibi- bazıları için özne, yapıtın kendisidir. Geleneksel sanatçı-özne taklidi yapmaktadır. Ama İdris Khan gibi temellük kullanan sanatçılarda böylesi bir tavır fark edilmemektedir. Temellük'ün genel eğilimlerini ve ilkelerini belirlemek oldukça güçtür. Bu konuda, Kitsch ve Kamp ilkelerinin postmodern temellük yapan sanatçıları tarafından ne ölçüde kullanıldığı çıkış noktamız olacaktır.

1970'lerden itibaren çeşitli kaynaklardaki sanatsal uygulamaların eleştirel ve teorik tartışmalarında temellük, tekrarlama, alıntı, yerinden edilmiş, kopyalama,

taklit, benzetim, kendileme, kendine mal etme, ikame gibi terimlerin dikkat çekici şekilde sık kullanıldığı fark edilebilir. Söz konusu bu kavramlar; özgünlük, yaratıcılık, yenilik, hayal gücü gibi terimler konusunda ısrar eden modern sanatta örtük bir tartışma içinde Kitsch olarak değerlendirilmiştir. Aynı zamanda söz konusu bu kavramlarla oluşturulan Temellük sanatını, simülasyon sanatı, yerinden edilmiş resim gibi tamlamalarla, modernden kopuş anının en büyük kanıtı olarak görebiliriz. Kamp'ın, Kitsch gibi anlaşılmaktan endişe etmemesi ve daha fazla kurtarılamaz malzemeyi keşfetmek konusundaki arzusu deneysel uygulamalar konusunda kapsayıcı tutumlara eğilimi olan postmodernin cüretinin temeli olarak görülebilmektedir. Söz konusu bu terimler şüphesiz ki XX. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmamıştır ama ilk defa bu zaman aralığında bütüncül ve kapsayıcı tartışmalarla anlamları çoğaltılmıştır.

Çoğu araştırmacı Postmodern'in deneysel çalışmalarının güncel olmayan bakış açılarıyla eleştirilmesinin yanlışlığını, gerginliğini ve rahatsızlığını hissedebilmektedir. Çünkü geçmişi ve günümüzü içeren genel bir hat içinde, sanatta deney ve deneysel olanların niteliği kolay kolay sorgulanabilir aksiyonlar değildir. Bu sebeple kesin yargılardan kaçınmak elzemdir. Gelgelelim Temellük'ün de Kitsch ve Kamp gibi çerçeve içinde korunaklı ve sabitlenmiş bir anlamı yoktur. Buradaki anlam muamması dilbilgisine dair değil; içeriğe ilişkindir. Ne var ki Temellük, Kitsch gibi subjektif değildir. Kitsch genelde sanatsal modaya göre içerik değiştirmektedir. Popülerleştirmek ya da yükseltmek istenen beğenin görünür ve kabul edilir olması için bunun dışında kalan her şey Kitsch ilan edilir. Kitsch'te seçimler söz konusudur. Bu anlamda o, avangardın destekleyicisidir. Bir zaman aralığında figüratif boyama, Kitsch ilan edilirken daha sonra tekrar yüksek sanata dahil edilebilmektedir. Temellük daha çok kasıtlı Kamp gibi kategoriktir. İkisi de Kitsch'e göre daha fark edilirdir.

Üçünün de buluştuğu ortak noktada ise; Kamp sanatçı, Kitsch sanatçı olmadığı gibi Temellük sanatçısının da olmadığı kabul edilmelidir. Jean Cocteau'nun bilinen tüm işleri Kamptır. Fakat kaynaklarda gerçeküstücü yönetmen olarak tanımlanmaktadır. Eserlerindeki kübist ve dada hissedişine yaklaşan noktalara ilişkin tartışmalar da görülebilir. Bu doğru bir tespittir. Çünkü Kamp'ın stüdyosu montajın söz konusu olmadığı gerçek sahneler olduğu için düşsel olan doğal olarak dünyevileşir. Kamp sahnede uçarken onu havada tutan ipler açık bir şekilde görülür

ve bunu hiçbir şekilde umursamaz; o, uçma deneyiminin ve izlenmenin keyfini sürer. Jean Cockteau'nun kendisi değil; kendini sunuş biçimi Kamp'tır ve bu çalışmada da kendinden Kamp yönetmen olarak bahsedilmesinin sebebi budur. Kamp sinemasında da durumun böyle olduğu açıkça görülebilir. John Waters'ın tüm işleri Kamp'tır ve o parodiyi, gerçekçi bir şekilde (kandırmaya bağlı) aktarmaya çalışmamaktadır. Aksine tüm dekorlar ve karakterler, rahatsız edici şekilde kendilerini olabildiğince fark edilir kılmaya çalışan bir yapaylıktadırlar. O, kara komedi ya da absürd film yönetmenidir. Gelgelelim kendini ve filmlerini sunuş şekli tamamen Kamp'tır. Andy Warhol Pop sanatçısıdır. Bu şekilde kabul edilmiştir. Ne var ki o, hem Kitsch hem Kamp hem de Temellük'e dair örnekler veren nadir isimlerden en mühimidir.

Araştırmamızın sınırlılığı ve bakış açısına göre bu üç ismin de Kamp duyarlılıklarının özgül ağırlığı diğer tüm özelliklerinden baskın ve daha görünürdür. Kamp da Kitsch de Temellük de bir an meselesidir. Andan geriye kalan ise sadece izlerdir. Bu sebeple de üçünü de fark etmek ve kavramak için (duyarlılığı bulunan Temellük özellikle de) iyi bir hafızaya ve yetkin bir bilgiye ihtiyaç duyulmaktadır. Üçünün de düzeyleri ve dereceleri farklıdır.

Kamp gibi Temellük de kentlidir ve kültürün tortusunu karıştırır. Ne var ki tortu karıştıkça su bulanır ve algılamak güçleşir. Hatta o kadar bulanıklaşır ki sanatçı kendisini bile göremeyeceği duruma gelebilir. Bu sebeple Temellük'ü sanatçılar ve yapıtları üzerinden tartışmak gerekmektedir. O, ne her zaman duyarlılıktır ne de her zaman beğenidir.

Temellük, özgünlük noksanlığına dair sürekli ya da geçici bir yaratıcılık krizi olarak görülmemelidir. Sanat tarihi zaten (kavramsallaşmamış olsa da) kendine mal etmeyi peyderpey kullanan isimlerle yüklüdür. Bu isimlerden günümüze miras kalan Temellük, sanatın özgürce, perdelemeden, suçluluk duygusuna kapılmadan yapılmasını da desteklemiş görünmektedir. Gelgelelim her zaman sanatın ve sanatçının özgür olması gerektiğinin altı çizilmez midir? Özgürlüğün de bir sınırı olmalı mıdır? Kamp'ın saygınlığa dair getirdiği eleştiriyi Temellük sınırlar için getirmiş görünmektedir. Bu sebeple Temellük'ün hem kullandığı teknik(sadece tekrarlama, çoğaltarak müptezelleştirme, farklarla tekrar etme, metamorfoz, kriptomnezik tekrar -naif intihal-, yozlaştırarak yerinden etme -detournement- vs.) hem de dağılım(varyasyon) repertuarı çok geniştir.

Peki, Temellük dediğimiz kavram neo-dadacılardan mı mirastır (özellikle Popsanat imajlarında henüz kavramsallaşmamışsa da Temellük sıkça kullanılmıştır) ve onu tartışabilmek için 1980'lerde bu tavrın kavramsallaşmasını mı beklememiz gerekmiştir?

Spolia adı verilen devşirme üslup IV. yüzyıldan beri hemen hemen her uygarlıkta kullanılmıştır. Özellikle Rönesans'tan başlayarak hatta günümüzde bile "mimarlar tümünü klasik yıkıntılardan ödünç aldıkları aynı temel biçimlerini(sütun, korniş, silmeler vs.) kullanmışlardır" (Gombrich, 1997: 387). İster ideolojik olsun (kilise yapımında kullanılan kesme taşların alınıp İslam mimarisinde kullanılması bir zafer ve üstünlük vurgusu olarak görülebilir) isterse de ekonomik olduğu için(birinci ve ikinci ulusal mimaride olduğu gibi) ya da hız çağında zamandan tasarruf etmek için faydacı bir tutum sebebiyle olsun, spolia çok eski çağlardan beri kullanılmaktadır (Görsel 91). Mimari öğeler, dönüştürülme arzusuyla değiştirilse de var olan kimlik tekil değil, çoğul bir kimliktir. Mimaride devşirme, anlam, işlev, kimlik bağlamlarında çoğaltmak anlamına gelir. Postmodern temellük yapan sanatçılar da tekil olan bir şeyi eşanlı çoğaltarak etkisiz hale getirmektedir. Şeytanlaştırmadan ya da yok saymadan, biricik olanın -kimliğin- istismarına dair bu hareket kampvaridir. Temellük'ün ikna edici bir şekilde ortaya konmasıyla modernist bir proje olarak kimlik tuzağının ortadan kalkacağı düşünülebilir.

XIX. Yüzyılda ise mimaride *Emperyalist Temellük* olarak görebileceğimiz kopyaların sayısı ise bir hayli fazladır. Özellikle Atina Akropolisinde bulunan Yunan sanatının başyapıtı olarak görülen ve altın orana ilk ve tam uyan Parthenon Tapınağı, başta Amerika olmak üzere Rusya'da, Almanya'da taklit edilmiş ve onun estetik ozmosuna ortak çıkmaya çalışarak sanatsal bağlamda kendi zayıf kültürlerini desteklemeye çalışmışlardır (Görsel 92).

Plastik sanatlarda ise örnek olarak; XV. yüzyılda sanatsal hırsızlık ayıp bir şey olarak görülmemektedir. *Baskı tekniklerinin geliştirilmesiyle birlikte daha az önemli sanatçılar, merkez İtalya Rönesans'ını yaşayan büyük ustaları tıpa tıpa kopyalayıp teknik açıdan gelişmeyi ummuşlardır* (Gombrich, 1997: 285). Yani plastik sanatlarda ajitatif bir nedenden dolayı değil; daha çok bireysel ilerleyiş kaygılarıyla hareket edilmiştir. XVIII. yüzyıl milliyetçilik akımı ile birlikte özellikle mimari de Gotik diriliş ya da Yunan dirilişi adı altında eski ustaların buluşları - bezemeler de dahil- taklitten de öte kendilerine mal etmekte bir beis görmemişlerdir.

Bu dönemde -*Kültürel Temellük* bağlamında- “*Marie Antoinette'nin, Grek giysileri içinde Trianon'da harp çaldığı da bilinmektedir*”(Arno Schönberger ve Halldor Soehner'den akt. Germaner, 1996: 20).

Bu noktada kopyalayarak almak ve çalmak eylemlerinin sanattaki yeri de tartışılmalıdır. Kopyalamak bir gerçeği, yetenekler ölçüsünde gerçekçi şekilde yansıtmaktan ibarettir. Manzara boyamaları, natürmort, portreler; genel olarak canlı ya da cansız model kullanılan fark'tan yoksun tüm boyama ve yontular kopyalardır. Çalmak ise daha çok şeylerin özünün ele geçirilmesi anlamına gelmektedir. Zihnin, şeylerin sınırlarını ihlal ederek anlam çatlaklarından içeriye sızması demektir. Biz araştırmamızda, çalmanın duyarlılık bağlamında hissedişin ve estetik ozmosun kavranması (izleyici için) ya da var edilmesine(sanatçılar için) işaret etiğini savunmaktayız. Kopya da çalmak da hem bir beğeni hem de bir duyarlılık olabilmektedir. Buradaki farkı sanatçı niyeti belirlemektedir. Gelgelelim estetik ozmosun kopyalanamaz ya da çalınamaz olduğunu sadece etkisinin kopya edilebildiğini de hatırlamamız gerekmektedir. Böylesi bir kopya her koşulda Kitsch'tir.

Modern sanatın, Kitsch adı altında lanetlemesine kadar mimesis³, çokça kullanılmıştır. Andy Warhol'un fordizm temelli nesnelere, birebir taklit etmesi ve bunları kendi atölye-fabrikasında çoğaltması ise kavrama farklı bir boyut kazandırmıştır. Seri üretim nesnesi de doğası itibarıyla orijinal de biricik de değildir. Warhol'un seri üretim nesnesini seri üretmesi *taklitin taklitin takliti* bağlamında, son tahlilde, orijinal ve taklit arasındaki karşılaştırma ve irdeleme mücadelesini önemsizleştirmiştir. Olasılıkları sürdürmeye dayanan bu seçim yapmama ya da seçim yapmayı önemsizleştirme gayesi orijinal ve taklit arasındaki tartışmanın çıkış noktasıdır ki günümüzde böyle bir ayırım artık gözetilmemektedir. Biricikğin kutsallığı bu bilinçli küfürle birlikte ortadan kalkmıştır. Çağlar boyunca işlevsel yönleri öne çıkarılarak kullanılan devşirme ya da gasp etme kültürü ilk defa bilinçli bir şekilde *istediğim şeyi alır ve kendimin yaparım* cüretiyle kısmen yüksek Pop estetiğiyle ve çoğunlukla yüksek Pop'un bir sonraki evrim basamağı olan Kamp estetiğiyle sanat tarihine girmiş olduğunu iddia etmek hatalı olmayacaktır.

³Her ne kadar kendilemenin dinamiklerini tam olarak karşılamasa da orijinal olan bir olguyu sanatçı dokunuşuyla tekrar taklit etmek yansıtmak ve sahiplenmek bağlamında kendileme sınırlarında değerlendirilmelidir

Devşirme ya da Temellük, kültürel bir geleneği alma işlevi görür. Eski çağlardan beri pek çok disiplinde kendini gösterir. Ne var ki bunun işlevden yoksun, bilinçli -ya da keyfi- bir şekilde yapılması modernizmin kopuş anıdır. Picasso ya da Braque, Afrika sanatını, İber yarımadası(İspanya, Portekiz) masklarını ya da antik heykelleri incelerken (Görsel 93) ve bunları aleni bir şekilde kullanırken amaçları ve varmak istedikleri nokta kuşkusuz arketip manalardan çok uzaktaydı ki Kübizm adı verilen yeni bir estetik üslup doğdu ve toprağa düşen bir sukkulent yaprağı gibi yeni kökler var etti. Postmodern'in bunu bilerek ve isteyerek hatta hırsız kimliğiyle onu gasp ederek kendine mal etmesi yeni olanın eski tarafından görünür hale gelmesine neden olmuştur. Bu, Postmodern Temellük'ün korunaklı limanıdır. Çünkü 1950'lerden sonra nostaljinin moda haline gelmesi, bu durumun etkilerine dair isabetli tahminler yapmak için olanak sağlamıştır.

Bu Postmodern'in, modernizmi alt ettiği en kesin andır. Böylece modern sanatın Kitsch adı altında şeytanlaştırdığı eski ve taklit(kopyadan ayrılarak), Postmodern'in sakramentinde tekrar kutsanmış oldu. Postmodern ve ötesi bağlamında çoğulcu siyaset ve disiplinler arası çalışma modeliyle birlikte, sanatçılar ve muhatapları için sanatın sınırları giderek genişlemiştir. Çağımızda artık gündelik yaşamdan çağırılan tekinsizliğe, modern psikanalitiğin öğretilerinden bu öğretilerin eleştirilerine kadar arabesk bir fikir, konu, tema yoğunluğu hasıl olmuştur.

XIX. yüzyıldan bu yana kurgu ve hazır nesnelere birlikte sonuç değil; fikir ve süreç odaklı *sanatçının seçimlerine* dayalı bir sanat anlayışı tanıdık gelse de bunu gerçekten sanat yapan nedir? Zorunlu olarak bir beceriye sahip olma kutsalına getirilen bir küfür mü, sadece yapmakla mı ya da yaratıcılık üzerine düşünmekle mi ilgilidir? Öyle görünüyor ki bu hala seçimler ve fikirler hakkında bir kavramsallaştırma mücadelesidir. Peki buradaki fikir ne olabilir?

Temellük sanatına dair ilk yerli yerinde bakış açısı oluşturulabilecek sergilerden biri; 70'lerin sonunda, Whitney Müzesinde; kalite, niyet ve anlamın gizlendiği bir çalışma gösterisi olan *Yeni Resim Boyama* (New Image Painting), müzelerin kendilerini kurumsallaştırdığı ve modernist estetik kaideleri korumak için hem izleyiciyi hem de sanatçıyı zorlayan sanat tanımıyla çatışma içine sokan mühim bir sergidir. 1977 Douglas Crimp'in düzenlediği *Resimler* (Pictures) ise Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith'in katıldığı oldukça dikkat çekici bir sergidir (issuu, 19 Ağustos 2019). (Görsel 94).

Yine bir diğere önemli sergi; soyutlamanın ve soyut sanatın devrinin bittiğini muştulayan 1986 Endgame: yeni resim ve heykelde referans ve simülasyon(reference and simulation in recent painting and sculpture) sergisidir. Bu sergiye katılan yirmi beş sanatçı Temellük'ün üzerindeki perdeyi kaldırmak ve karışıklığı düzenlemek adına harekete geçmiş, aynı adla bir de katalog yayımlamışlardır. Bu katalogda özellikle hazır nesne ve fotomontaj gibi dadacı icatların ya da Popsanatı'nın kitle iletişim araçlarıyla etkileşimleri referans olarak alındığı dikkat çekmektedir. Modernist resim-heykelin nitelikleri sorgulanmıştır (Görsel 95).

Aslında Modernist resmin ve heykelin, kendilerini temsil etme çalışmaları anlayışının, sanat dünyasından aşamalı olarak izole edilmesi konusundaki istencin ve var olanın tatmin edici saflığa ulaşamadığı konusunda, yeni dışavurumcu sanatçıların da hemfikir olduğu söylenebilir. Eric Fischl'ın 1982 yılındaki düşünceleri bu bağlamda dikkate değerdir.

“Ayrılık -Max Beckmann'ın eserinden bahsetmektedir (Görsel 96)- resmi, soyut resmin ne kadar iflas ettiğini anlamamı sağladı, öyle bir ana gelmişim ki soyut resimde gördüğüme artık inanmaz olmuştum (...) Ayrılık resminin referansları sanatsal referanslar değildi, kültürel referanslardı⁴ (...)Bir soyut dışavurumcu yirmi yıl boyunca resim yüzeyini lekeleyip bıraktıktan sonra, ne yaptığını bilmiyormuş gibi yaparsa saçma olur. O, ne yaptığının tümüyle farkındadır” (Fischl'dan akt. Antmen, 2014: 273-274).

Gelgelelim 80'ler ve sonrasında soyut sanat, bir zamanlar, dikkat dağıtıcı ve baştan çıkarıcı sanat hareketlerinin baskın olduğu görsel bir dünyada, otantik bir deneyim cenneti olarak hizmet etmişse de artık bu işleve hizmet edememektedir.

Fikir alanındaysa Benjamin'in 1920'li yıllardaki montaj ve alıntı metaforları, Temellük sanatının felsefi zeminini oluşturulabilmesi açısından dikkat çekici bulunmuştur. Benjamin'in yorumdan ziyade montaj ve direkt alıntı fragmanlarıyla metin oluşturma tavrı, temellük sanatçıları için oldukça uygun bir çıkış noktası vadettiği düşünülebilir. Her şeyden önce 1920'li yıllar dadanın mirasçılarında olan gerçeküstücülerin çağıdır. Özellikle psikanalist Freud'un toplumsal düzen eleştirilerindeki düşünceleri gerçeküstücülerini bir hayli etkilemiştir. Böylece hayaller, bilinçaltı ve düşlerle bezeli bir sanat inşasına girişmişlerdir. Hayaller ve bilinçaltı tamamen öznel bir temele oturmaktadır. Kimse bir başkasının rüyasını

⁴Bu noktada referans hususunda temellük sanatçılarıyla bir paydaşlık söz konusudur.

görememektedir. Bu bağlamda rüyaların, aslında, bireyin egosu olduğu düşünülebilir.

Benjamin; “bilimin farklı olarak oluşturmak istediği söylemini, başkılık üzerine kurmuştur. Ben’in sistematik olarak yıkılmasına katkıda bulunmuştur. Sesini yalnız kendi olmaktan çıkarıp herkesin sesi yapmaya çalışmıştır. Montaj tekniğini, alıntı tekniğini fragmanlar biçiminde kullanmasının kaynağı budur⁵” (Avcı, 2015: 21).

Benjamin’in, 1930’lardan beri tanımlanmış sanat aurasını (biriciklik) yok eden fotoğrafın yeniden üretilebilir, kolay ulaşılabilir yani yıkıcı ama ironik olarak da sanatı özgürleştirici potansiyeline dair işaretleri, temellük sanatçıların fikirlerini Benjamin’in sanat aurası ve montajı ele alış biçimi arasında kurduğu bağ sebebiyle oluşturduğu düşünülebilir. Temellük sanatçıları da kök algısını yıkmak için önce bireyi yıkmak istemişlerdir. Benjamin’in sistematik olarak yıkmaya çalıştığı öznenin, 80’lerde vardığı noktada kavram, tekrar ele alınmıştır. Çünkü 80’lerde öznenin anlam sınırları silikleşmiş görünmektedir. Bu noktada XX. yüzyıldan itibaren özne ve nesnenin hareketli ve sürekli yer değiştirışı hatırlanabilir.

Özneyi yıkmak için çoğalan anlamlar tespit edilmiş ve buna göre hareket edilmiştir. Geleneksel anlamda sanatçı-öznenin dışında özneleşmiş nesne ya da nesne-özne bağlamında bazı sanatçılar kitleleri düşünmeye sevk etmiştir. Buna göre bazı Temellük sanatçılarına göre özneyi şöyle algıladıklarını düşünmekteyiz; örnek olarak onların kavrayışlarına göre Duchamp’ın pisuvarında özne, Duchamp değil yine pisuvarın kendisidir. Bu sebeple özneyi perdeleyen Duchamp aslında bir pseudo-öznedir. Yani birey, sahte bir öznedir. Bu sebeple sanatçının adından ziyade gerçek özne(eskinin sanat nesnesi olarak görülen) üzerinde yoğunlaşılmalıdır. Gelgelelim zaten Duchamp da pisuvarı, Mutt adıyla imzalamıştır.

Öte yandan bazı Temellük sanatçıların özneyi sanatçıdan ziyade yapıtta aramalarının nedenini sadece seçilen hazır nesnelere üzerinden değil kolajın ve asamblajın vardığı noktada da arayabiliriz. Kolajlar, teknik sanatçı kimliğini önemsizleştiren hatta yok sayan avangard bir dışavurum olarak doğmuştur. Kolajlar da seçilmiş hazır nesnelere gibi yoktan var etmeye değil; birleştirmeye birlikte kavram ya da sözcük oluşturma, bazen de çoğaltma işleminden ibarettir. Her ikisinin de vardığı noktada Temellük sanatçısı, artık objelerle sözcük oluşturmaktadır. Bu

⁵Bu noktada, Marquise de Sade’nin de başkılığı, ötekiyi bedeni sahihsizleştirme için kullandığı hatırlanabilir. Tahsis edilen, fragmanlara ayrılarak yerinden edilen beden, androjen bedende üniter, kolektif bir şekilde birbirine bağlanır. Bu türden bir kolektifite temellükte de fark edilebilmektedir.

oluşturma sürecinde objenin kopyalanması, telif ihlali olarak görülmemektedir. Çünkü özne zaten sanatçının kendisi değildir. Sözcükler gibi temellük sanatçıların seçtiği/çaldığı objeler de gündelik yaşam içinde anonimdir. Bu oluşturma işlemiyle etik⁶ üzerine bir delik açılmaktadır.

Temellük'ün kavramsallaşma yolundaki izlerini Benjamin'i belki de en çok irdeleyen düşünür olan Roland Barthes'te de aramak gerekmektedir. Metinlerin ve görsellerin(metinde görsel kullanmadan) analizini kapsayan, *Çağdaş Söylenler* (Mythologies) eserinde Barthes kendi söylenini (mitolojisini) iki temele oturtmaktadır; semiyoloji ve ideoloji. Birincisi göstergebilimdir ve genel olarak denilebilir ki postyapısalcı tavra benzer şekilde -ama farklı olarak sembol ve işaretlerle- altmetni ifşa etmeyi amaçlamaktadır. İkinci temel olan ideoloji sözcüğünde dikkat edilmesi gereken husus ise Barthes'in bu sözcüğü, XVIII. Yüzyıldaki anlamıyla kullanmasıdır. İdeoloji; Aydınlanma Çağı yada fikir akımları tarihindeki bilgi ve inancın önyargısız ve akılcı değerlendirilmesidir. Günümüzde ise sözcük; saplanılıp kalınan dogmatik inanç olarak arketip anlamından oldukça farklı bir şekilde kullanılmaktadır. Yunan, Mısır vs. mitolojileri semboller ve göstergelerle çok katmanlı hikayeler anlatmaktadırlar. Modern olan da mitolojisinin semiyolojisinden faydalanmaktadır. Ülke bayrakları ya da paraların üzerinde güç ve otoriteyi simgeleyen Olimpos'un baş tanrısı Zeus'un atribüsü olan ama aynı zamanda gerçek bir varlık olan kartal imgesinin kullanılması gibi⁷. Barthes'in bu iki temelini biz en iyi şekilde üç boyutlu olanın iki boyuta tahsisıyla üretilen bir doğru olan ve gerçeğin yerini alan gerçeklik modeli olarak simülakra olan fotoğrafta görebilmekteyiz. Semiyoloji ve ideoloji bize -bazen- iki anlamın bir arada bulunabileceğini ifade etmektedir. O halde iki farklı şeyin de aynı anlamı paylaşabileceği düşünülebilir. Buna sanatta doppelganger etkisi demek hatalı olmayacaktır (Görsel 97, 98, 99). Doppelganger, Türkçe'de tam karşılığı bulunmayan Almanca bir sözcüktür⁸. Bu sözcüğü en yalın şekilde *çift gezer* şeklinde çevirebiliriz. Doppelganger özellikle mitolojide ve edebiyatta kahramanın öteki üzerinden -çoğu zaman bu öteki kötüdür- anlatılmasıdır. Kahramanın düşkünlükleri, acziyeti, bağımlılıkları; metin içinde baş kahramana yakıştırılmayan ama içinde olan

⁶ Bilgi.

⁷Mitolojileri, semiyoloji ve ideolojiyle Kitsch ifşacıları olarak da görmemiz mümkündür. Totaliter ve dikte edici olan bu iki tarihsel bağlantıyla fark edebiliriz.

⁸Günümüzde bu sözcük -özellikle sinemada- figüran ile eşanlamlı kullanılmakta ve kadim anlamının dışında kullanılmaktadır.

tüm kötücüllük, şehvet düşkünlüğü vs. doppelgangeri üzerinden aktarılmaktadır. Mitolojide doppelganger, kötünün dışarda olmadığını aslında kötünün ve düşmanın tam da bizim içimizde olduğunu ifade etmektedir. Temellük yapan bir sanatçının çok iyi bilinen modern sanat yapıtlarını çoğaltmalarını doppelgangeri üzerinden bir ödeşme anı olarak görmek mümkündür⁹.

Temellük'ün kavramsallaşması yolunda bir diğer mühim konu ise; ilk kertede sadece siyasi propaganda ya da ticari reklam olarak kullanılan fotomontajdır. Dadaistlerin çoğunun sol gruplardan olduğu bilinmektedir ve fotomontajlarla yeni estetik kaideler koymak için ilgilenmedikleri düşünülebilir. Hatta dadacıların ilk çıkış anlarında sanatla hemen hemen hiç ilgilenmedikleri bir gerçektir. Onlar daha çok yeni ifade biçimleri üzerinde yoğunlaşarak kültürel bir eleştiri ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu sebeple dadacı fotomontajlar genelde alaycı, hırçın ve saldırganır. Gelgelelim fotomontaj içeriğinden azade form olarak devrimcidir. Fotoğrafın ve hali hazırda basılmış olan metinlerin öpüşmesiyle ortaya *durağan filmler* çıkmıştır. Dadacıların durağanlığı tercih etmelerinin nedeni, Futurizm'e bir tepki olarak seçildiği düşünülebilir. Onlar hareketi kutsarken, dadacılar hareketin bile durdurulabileceğini keşfetmişlerdir. Dadacılar için Modern yaşam ve gelişmenin her zaman ileriye ve hareketi temsil etmediği düşünülebilir.

“Toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlayan”(Antmen, 2014: 277) Temellük sanatçıları fotomontaj durağanlığından faydalanarak durağan sessiz filmler ortaya koymuşlardır. Böylece ne renk ne de desen anlamında birbiri içinde erimeyen, bitmemiş gibi görünen, özneliği arka plana iten gerçeküstü görsellerle heterojen bağlantılar kurmaya çalışmışlardır.

Temellük sanatçıları objeler ya da görsellerle oluşturduğu sözcüklerle cümle kurmaktadır. Kullanılan görsel ne kadar tanıdıksa izleyicilerin bu cümleyi *duyma* ihtimalleri artmaktadır. Bu kolaylıktan ziyade anlaşılabilir olmak konusundaki arzularına dayandırılabilir. Temellük sanatçıları, görsel sözcükler ya da görsel cümleler olarak okuyabileceğimiz bu tarzı çoğu zaman yapısöküm ile var ettikleri anlamlarla giydirmektedirler. İzleyicilerin de bunları, yapısöküm ile içselleştirmesini

⁹Sherie Levine gibi isimler Kamp duyarlılığı gibi tarihin tozlu çekmecelerinde arketip manalarla ilgilenir görünmektedirler. Kamp'ın tekinsizliği, -duyarlılığı olan- temellükte doppelganger ile birlikte çağırılmaktadır.

bekler görünmektedirler. Söz konusu bu deneyim, duyarlılık sözcüğü gibi çetrefilli bir kavramdır.

Yapısöküm maruz kaldığımız bir metnin ya da görselin altındaki diğer anlamları, bir anlamda altmetni açığa çıkarmak için¹⁰ öncelikli olarak kabul edilmiş anlam temelinin yıkılmasına dayanan bir sistemdir. Kabul edilmiş anlamı, bir dizi kod olarak düşünürsek bu kodun yıkımı alternatif anlamları inşa etmemize olanak verir. Bir anlamda olasılıklar inşasıdır. Böylece *şeyin* etki alanı genişlemektedir. Bu şekilde insanlar standart mantık kodunu yıkıp kendi kudretlerince yeni anlamlar oluşturarak evrensel ve taşlaşmış fikri yıkmaktadırlar. Bu durum bireyselliğin kutsanması değildir. Var olan çatışmaların¹¹ yok edilmesi yüksek ya da alçak olarak görülenleri eşitler; böylece artı eksi yüklü (öznellik nesnellik gibi) kavramlar var olmaya devam etse de önemsizleşirler. Modern sanatın Kitsch ile yapmaya çalıştığı şeytanlaştırmaların aksine; bu Postmodern tavır, Kamp'ın feminenliği istismar etmesi ya da nostaljiyi popülerleştirmesi konusundaki tavra daha yakındır.

Yapısöküm, ilk defa Derrida tarafından dil ve anlam inşası arasındaki ilişkiyi tartışmak için 1967 yılında kaleme alınmış, *Grammatoloji*(1976) eserinde kullanılmıştır. Daha sonraki çalışmalarında da bu çetrefilli kavramı açıklamak için yazmaya devam etmiştir. Yapıyı anlamak(metnin ya da bir objenin anlamı) insanlar için oldukça güçlü bir arzudur. İnsanlar bu anlamı oluşturabilmek için belirlenmiş kavramlar arasında bağ kurarak evrensel gerçeğe ulaşmak isterler. Bunu yine evrensel olduğu düşünülen zıtlıklar ya da zıtmış gibi tanıtılan ve kabul ettirilen kavramlar üzerinden yaparlar. Bu bağlamda evrensel anlam iddiası totaliter ve Kitsch'tir.

Yapısökümde aralarında hiyerarşi bulunan bu türden zıtlıklar aranmaktadır. Çünkü insanlar zıtlıkların aralarındaki farkları (anlamları) evrensel kabul etme eğilimindedir. Örnek olarak dost ve düşman kavramları arasındaki fark dünyanın her yerinde aynı kabul edişe sırtını yaslamaktadır. Dost, her zaman olumlu; düşman ise her zaman olumsuz anlamlarla giydirilmiştir. Baskın kabul ediş, dost kavramının tek başına hiçbir anlamı olmadığını ancak düşman kavramının hatırlanmasıyla olumlu bir fark yaratacağını düşünmektedir. Bu da aralarında doğal olarak bir hiyerarşi

¹⁰ Bu anlamlar yani farklar nesnel değil; olasılıklardır ve asli görevleri aslında tek ya da evrensel bir anlamın olmadığı mesajıdır.

¹¹ Genel kanı, dost sözcüğünün düşman sözcüğüyle çatışması sonucu anlamlarına kavuştuğu yönündedir. Biz buna katılmamaktayız.

oluşturmaktadır. Her anlam ikililiğın arasındaki fark ise gösteren ve gösterilenin köprüsüdür. Klasik batı eleştirisinde anlam dogmatiktir çünkü belirlenmiş bir mantığa dayanır. Mantık ise dile dayanır ve dil kodları da belirli dogmatik bir yapıya sahiptirler. Bu sebeple anlamı yani farkı kavrayabilmek için bu yapı, sökülmelidir. İşaret edilen anlamı kabul etmek yerine deneyimleyerek olasılıklı-anlamlar oluşturmak için nesnel bir eleştirinin ya da anlamın olmadığına sağlaması niteliğindedir. Temellük sanatçıları mutlak fikri ortadan kaldırmak için yapı-sökümden faydalanmaktadırlar. Her ne kadar Derrida bu kavramı metin bağlamında dil ve anlam ilişkisi içinde incelemiş olsa da görsellerle sözcük oluşturan Temellük sanatçıları; anlamların akışkanlığı, hiyerarşi yıkımı, orijinal/kopya arasındaki gerilimin yumuşatılması konusunda bunu kullanmakta bir beis görmemektedirler. Kamp'ın cinsel kimliklerin akışkanlığı vurgusu, Cindy Sherman gibi sanatçılarla bütüncül bir kimlik akışkanlığı vurgusuyla genişlemiştir.

Anlamların akışkanlığından ziyade bazı Temellük sanatçıları ise yüzeysel olarak olgular ve onların temsiliyetlerini dönüştürürler. Bunu pratik bir şekilde aktarabilmek için bazı sanatçılar yozlaştırarak yerinden etme -detournement- yapmaktadırlar. Özellikle totaliter afişler, posterler bilinçli bir şekilde yozlaştırılırlar. Ne var ki bu kendine mal edip dönüştürme işlemi afişlerin kendileri gibi duyarlılıktan yoksun, doğrudan, sığ eleştiri ve beğeniden öteye gidemediği düşünülebilir. Öte yandan Temellük sanatını tekrarların kampvari gücüyle birlikte katmanlı bir anlatım diline dönüştüren sanatçılar da bulunmaktadır. Guy Debord'un da aktardığı gibi: "Detournement sanat düşmanı değildir. Sanatın düşmanı, sanatın yozlaşmasının olumlu derslerini hesaba katmak istemeyenlerdir" (Guy Debord'tan akt. Evans, : 66).

Yine de hangi tekniği kullanırsa kullansın Temellük yapan sanatçıların ortak noktaları üslup yoksunluklarıdır. Söz konusu üslup ne yapım ne de süsleme tekniğiyle alakalıdır. Konu ele alış biçimi anlamında bir üslupları yoktur. Bu noktada stil karşıtı oldukları ileri sürülebilir. Çünkü yerleşik bir stil, alışkanlıklarla ilişkilidir. Onlarca gerçekçi kuş boyayan bir sanatçının bir süre sonra robotize şekilde gerçekçi bir kuş resmi çizmesi şaşırtıcı olmayacaktır. Yani anlatım dili bir alışkanlık olarak taşlaşacaktır. Yapım tekniği olarak örneğin, Warhol sayısız serigrafı yapmıştır ya da Witkin sayısız fotoğraf çekmiştir. Ne var ki Temellük dışavurumların anlatım dili - tarz olarak kendi içlerinde- birbirleriyle örtüşmemektedir. Sürekli yeni olasılıklar dahilinde alternatif farklar, anlamların izini sürmekte görünmektedirler. Biz, sanatın

kendisinden çok kültürle ama özellikle kentli kültürle ilgilenme eğiliminde olan bu sanatçıların, evrensel mutlaklıkları ve alışkanlıkları, hem duyguya hem de akla etki eden psikolojik bir uyuşukluk olarak gördüğünü düşünüyoruz. Karşı karşıya kaldığımız sanatsal dışavurum, olasılıklarla çoğalan alternatif anlamlarla birlikte bir fenomene(muammaya) dönüşmektedir. Bu puslu ve kapsayıcı durum oldukça Postmodern bir tavidir.

Tüm bunlar 70'lerin sonu 90'ların başında görülen bir sanatsal ekolden çok daha fazlasıdır. Günümüzde temellük ve onun etkileri döndürülemeyecek ya da görmezden gelinemeyecek kadar genişlemiştir. Orijinale ya da özgünlüğe atfedilen önemin bir yanılsamadan ibaret olduğu, bir köke sahip olmanın ya da ona varmanın beyhudeliğini belki de en iyi, yakın tarihimizde, Ai Weiwei'nin 1995'te orijinal bir Han Hanedanlığı vazosunu¹² büyük bir umursamazlık -bu sebeplede aslında katıksız bir küstahlıkla- kırmasını konu alan performatif fotoğraf triptiğinde görürüz (Görsel 100). Aynı zamanda Weiwei'nin bu vazonun replikalarını yapmasıyla orijinalin mekanik şekilde çoğaltılabileceğine dair getirdiği tartışma aslında yapay olan bu özgünlük takıntısının parodisi olarak görülebilir. Sanatta özgünlük arayışının¹³ verimsizliğinde ve eski moda özgünlüğün inkar edilmesinde yeni içerik olarak kavramsallaşan Temellük işlevsel bir çıkış yolu olarak görülmüştür.

Sanat da mefhum olan doğa gibi sürdürür hayatını. Fareyi yiyen bir yılanın dışkısı yılan hem ait hem de değildir. O aynı zamanda metamorfoza uğramış farenin kendisidir. Ya da daha da ileri gidecek olursak yılanın dışkısı yılan kadar kendi kudretinde; farenin yediği böcektir, böceğin yediği bitkidir vs. Bu sebeple orijinal olana ya da bir köke varma çabası, düşüncesi, arzusu önemsizleşir. Tıpkı Warhol'un seri üretim nesnelere, seri üretimle taklit etmesi ve zaten nicelik olarak çok olanı çoğaltması; çokluğu çoğaltması gibi.

Postmodern'in getirdiği büyük yenilik de bu olarak görülebilir. Kuspit'in değişimiyle modern sanat çoğu zaman bilinçsizce¹⁴ inşa edilen yüzey sanatına getirilen

¹²Dropping a Han Dynasty Urn.

¹³Arama eylemi, bulma eyleminin süreci konumunda değildir her zaman. Aramak kendi başına bir eylemdir. Ve bulmayla karşılaşması tesadüfidir. Bulmak eyleminin süreci kendi dereceleridir. Tatminin ya da arzunun irili ufaklı parçalarının birikmesi ve son kertede bütünleşmesiyle meydana gelmektedir.

¹⁴Burada bilinçsizlik olumsuz bir anlamda rastgeleliği betimlemez. Bilinçsizlik; kontrol dışı, ehlileşmemiş ve kısmen vahşi bir sanatçı duyarlılığına işaret eder

bir yeniliktir (Kuspit, 2014: 240). Orijinal hiçbir şeyin olmaması ve görülecek varılacak sabit bir kökün sınırlı-yanılsatıcıdan ibaret olması...

Öyleyse geçmişten itibaren sanat eseri, sonsuz bağlantılı bir dizi olarak vardır. İşte bu algıyla birlikte Postmodern Temellük, sanat sahnesinde yerini almıştır. Onun yeniliği zaten yapılmış olanla birlikte vurgulanır/görünür¹⁵. Kendi baktığı perspektiften modernist algının bir kök olmadığını ima etmekle kalmaz bunu apaçık sergiler. Sonuca odaklanmayan, fikirler dünyasındaki anlamların akışkanlığı ya da anlamsızlık bombardımanı... Bu bilinçli tekrarlar ve kopyalar onu Kamp teatrallğine yaklaştırır. Yaklaştığı bu an onun kampvari entelektüel dağarcığını da gözler önüne serer. Onun kendine mal ettiği seçkileri göz önünde bulundurduğumuzda bu daha da belirginleşir.

3.2. KAMP BAĞLAMINDA YENİDEN YARATIM

“Dünya bunaltıcı olacak kadar dolmuş durumda. İnsanlık her taşa izini bıraktı. Her söz, her görüntü, ipotek altında kiralanmıştır. Bir resim/fotoğraf, bir alanda toplanmış orijinal olmayan görsellerden oluşturulmuştur. Sadece bir karışım... Bir resim/fotoğraf sayısız kültürel alanlardan toplanmıştır. Sonsuz taklitçilerden biri olan Bilirbilmezler¹⁶ gibi, bizler tamamen ressamın gerçekliği olan o derin saçmalığı gösteririz. Eser hırsızlığı yapan kişi artık içinde hırs, mizah, hissiyat, izlenimden ziyade bütün bunların bir araya gelerek oluşturulduğu dev bir ansiklopediden alıntıladıklarıyla vardır. İzleyici, bütün bu alıntılarını kaydedildiği bir tablete dönüşmüştür. Bir resmin anlamı onun kökeninde değil; vardığı yerde, hedefindedir. İzleyicinin doğumu, ressamın çabasının ve kendisinin harcanmasıdır/ölümüdür” (Sherrie Levine’den akt. Evans, 2009: 81).

Levine’nin tekrarladığı eserlerin alt metnini daha iyi anlayabilmek için Barthes’in Yazarın Ölümü adlı denemesinden devşirdiği, yukarıdaki sözleri bize ışık tutmaktadır. Özellikle neden Duchamp’ın *Kaynak*¹⁷ adlı eserini sahiplenmiştir? Biz, söz konusu eserin sanat felsefesini derinden etkilemesi ya da Levine’nin feminist ideolojisinden ziyade, onun bilinçli küstahlığının temelinde Kamp entelektüelliğinin yattığını düşünmekteyiz.

¹⁵ Kamp, yalanlarla birlikte görünür, Kitsch ise yaratılan bir şey olarak farkındalıklarla.

¹⁶İngilizce metinde Bouvard and Pechuchet(Gustave Flaubert’in romanı) şeklinde geçen romanın ismi, Can yayınları tarafından Bilirbilmez şeklinde çevrilmiştir. Bu sebeple çalışmada Türkçe çevirisiyle yazılması uygun görülmüştür. Bouvard ve Pechuchet’in en büyük yetenekleri taklitçiliklerdir.

¹⁷ Duchamp’ın Fountain adlı eseri Türkçe kaynaklarda çeşme olarak çevrilmiştir. Ne var ki çeşme bir oluktan yani belirlenmiş ve sınırlandırılmış bir güzergahtan, ekseriyetle bir musluğa yani akışı kontrol eden bir mekanizmaya sahip ehlileştirilebilir bir kaynaktır. Oysaki sanat felsefesini ter yüz eden sanatçının kapasitesinin fişkırdığı, Duchamp’ın bu çalışması, entelektüel anlamda vahşidir. Ayrıca fountain/memba/kaynak bir şeyin çıktığı yer anlamına gelmektedir. Bu sebeple fountain sözcüğünün, bu araştırmada, kaynak olarak çevrilmesi uygun görülmüştür.

Duchamp'ın, hazır nesnelere Postmodern temellük sanatının çıkış noktalarından biridir. Fakat hazır nesne fikri gerçekten Duchamp'a mı aittir ya da en ünlü hazır nesne olan *Kaynak* gerçekten onun tarafından mı seçilmiştir? Irene Gammel, Julian Spalding ve Glyn Thompson gibi yazarlara göre kaynağın yaratıcısı (barones) Elsa von Freytag-Loringhoven'dir. Bu sansasyonel iddialar, tutarlı akıl yürütmeler ve belgelerle savunulmuştur. Ne var ki sanat eleştirmenlerince hemen hemen hiç dikkate alınmamıştır ve Elsa, Moma'da 1978'den 2016'ya kadar sadece beş sergide yer alabilmiştir. Moma'da, çevrimiçi olarak dada bölümü incelendiğinde, Elsa için sadece bir küçük resimlik yer ayrıldığı da fark edilmektedir.

Irene Gammel'in (2002) Elsa hakkında yazdığı biyografi bu konu hakkında oldukça ilginç bilgiler vermektedir.

“Sanatçının imzası göz önüne bulundurulduğunda R. Mutt kasıtlı olarak androjen bir isimlendirme olarak seçilmiştir. Almanca (R Mutt okunuşu armut) yoksulluk demektir ve Barones'in kronikleşmiş yoksulluğuna işaret ettiği düşünülebilir. Aynı zamanda sözcük oyunlarını seven dadacı tavır göz önünde bulundurulduğunda, Mutt R (mutter) Almanca anne anlamına gelmektedir ki Duchamp, Elsa için sanatın anasıdır şeklinde bir önermede bulunmuştur. Bu toplumsal cinsiyet ve dil bulanıklığından daha da ötesinde Duchamp'ın, kız kardeşi Suzanne'ye gönderdiği 11 Nisan 1917 tarihli mektubu çok dikkat çekicidir. Bu mektupta Duchamp, *Kaynak*'ın bir arkadaşı tarafından tasarlandığını bildirmiştir; *Richard Mutt takma ismini benimseyen kadın arkadaşlarımdan biri bana porselen bir pisuar gönderdi bunun uygunsuz olmadığını düşündüğümünden reddetmek için hiçbir sebepim yoktu* (Gammel, 2003: 224) ifadeleri şüpheleri artırmaktadır. Öte yandan Elsa'nın bedensel atıklara odaklanan yapıtı *Tanrı*, *Kaynak*'ın da tamamen Elsa'ya ait olduğunu değil ama; dadaların en derin işbirlikçi çalışmalarından biri olabileceğine dair fikir vermektedir. *Kaynak* gibi *Tanrı* da özünde bir sıhhi tesisat parçasıdır (Görsel 101). Elsa'nın marjinal arkadaş grubu ve özellikle New York eşcinselleriyle yakın temasları olduğu bilinmektedir¹⁸. Elsa'nın, pisuvarı gündelik yaşamına dair yer altı kültürünü ilişkilendirerek bilinçli bir şekilde seçmiş olması

¹⁸ 1920'lerde kavramsallaşmayan Kamp, yer altında şekillenmeye başlamıştır. Yine o yıllar da komün bir lgbt+'dan bahsetmek mümkün değildir; ama sosyalleşmek için özellikle New York eşcinselleri umumi tuvaletleri tercih etmişlerdir. Günümüzde nostaljik olarak bu organizasyonlar Amerika ve Avrupa'da hala yapılmaktadır.

kuvvetle muhtemeldir¹⁹. Öte yandan Elsa'nın, arkadaşı Sarah McPherson'a yazdığı mektupta da ilginç ifadeler bulunmaktadır; *Sarah, sokakta bir teneke kutu bulursanız, üzerinden kamyon geçene kadar bekleyin sonra onu bana getirin* (Gammel, 2003: 183). Duchamp'ın ilk hazır nesnesi *Şişe Rafı* (Bottle Rack) 1914 tarihliken; Elsa'nın ilk hazır nesnesi *Dayanıklı Takı* (Enduring Ornament) ise 1913 tarihlidir''(Gammel, 2003: 185-223...230) (Görsel 102,103).

Levine'nin söz konusu eserin kökenine dair bu spekülasyonları biliyor olması muhtemeldir. Böylece XX. yüzyılın sonlarına dair başlatılan orijinal-taklit gerilimli tartışmasında kendi kudretini pratik bir şekilde ortaya koymuştur. Diğer bir katman ise Duchamp'ın "ben hazır nesnelere keşfettiğimde estetik²⁰ olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-dadacılar(Popsanatı) ise benim hazır nesnelere estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar'' (Antmen, 2014: 161) cümlelerinde gizlidir. Öyle görünüyor ki Duchamp'ın bireysel olarak giriştiği bu mücadele sonrası, Popsanatı sanatçılarının algıları üzerine getirdiği ateşli bir eleştiridir. Ve yine bu cümlelerin ifade ettiği şey tüm dadacıların özünde güzel karşıtı olduğudur²¹. Levine'nin *Duchamp'dan Sonra*'sına (1991) baktığımızda ise renk, parlaklık ve his olarak Brancusi'nin *Uzayda Kuşlar* adlı bir dizi üretimlerini hatırlatır. Stilize kuş tüylerini andıran bu üretimler organik formlarıyla ve Levinin de kullandığı parlak rengiyle güzel ve dekoratiflerdir (Görsel 104,105).

Bu noktada Levine'nin Duchamp'ın güzellik karşıtı mücadelesinde yalnız bırakıldığını ya da bu mücadelenin başından beri sonuca varamayacağını bilmesine rağmen insanları şoke etmek amacıyla samimiyetsiz bir şekilde fetiş unsuru olan yeniliği farklı bir sunuş biçimiyle pazarladığını anlatmak ister gibidir. Üstelik bu oldukça eski bir düşüncedir. Andy Warhol'un 1975'te kaleme aldığı *Andy Warhol Felsefesi* kitabında çöp ve atık malzemelerin ne kadar kullanışlı ve faydalı olduğunu yazmıştır. Warhol ile birlikte Duchamp'ın düşünceleri eskimiştir. *Kaynak*, yeni olanın eskiyle beraber vurgulandığı bir tarz için oldukça uygun bir seçim olmuştur. Levine'nin *Duchamp'dan Sonra*'sı porselen değil; yüksek cilalı bronz dökümdür. İlk bakışta değersiz bir malzemenin, değerli bir malzemeye dönüştüğü düşünülebilir. Ne

¹⁹ Çağdaş eşcinsel izleyici için pisuarın halka açık görüntüsü Politik olarak daha güçlü bir mekansal etki yaratmış olması sebebiyle aynı zamanda Kampa dair yürekendirici bir etkisi olduğu da düşünülebilir. (alternatif kültür oluşturmak için heyecanlı istekli ve yüreklenmiş gönüllüler).

²⁰ Fransızcada estetik, sanatçı hissedışı olan arketip anlamından sıyrılmış sadece güzellik anlamıyla sınırlandırılmıştır.

²¹ Çünkü cümle neo-dadacılar üzerine kuruludur; neo-Duchamp üzerine değildir.

var ki Kaynak'ı sanat felsefesinde sansasyonel ve bu kadar tartışma yaratan en büyük özelliği budur. Yani retinal estetiğin yoksunluğu onu mühim bir iş haline getirmiştir. Gelgelelim Levine onun bu özelliğini almıştır elinden. Tartışma yaratan insanları etkileyen ve dada manifestosunu somutlayan malzeme, yerini değerli ve retinal bir vurguya bırakmıştır. Bu açıdan bakıldığında aslında Kaynak'ı değerli yapan şey yerinden edilmiştir. Son kertede aslında *değerli* bir şey ironik olarak pahalı ve yüksek cilalı bronz dökümle birlikte aleladeleştirilmiş, değersizleştirilmiştir. Bu oldukça Kamp bir tavidir.

Levine'nin *Edward Weston'dan Sonra* çalışmasında ise dikkat çekici başka bir katman daha ortaya çıkar. Burada bir fikir yatmaktadır. Peki, nedir bu fikir? "Çoğaltmak(...)Benim için, yan yana koymak yerine, iki görüntüyü düzenleyerek metafor oluşturmanın bir yolu. Bu, eserin alegorik bir okunma olasılığını yaratır" (Siegel Jeanne, 19 Ağustos 2019). Levine'nin bu söylemiyle kendi olasılıklarımızı oluşturabiliriz.

Kataloglar için çoğaltılan imgelerle birlikte XX. yüzyılın sonlarına doğru tek ve orijinal hiçbir üretimden bahsedemeyiz. Sanat eseri aurasını yok eden bu baskı ve çoğaltma işlemleriyle birlikte teklige, biricikliğe ve bunların sanat piyasasındaki maddi karşılıklarına dair izleyiciyi sorgulama ve yorumlama çağrısı yapan Levine, gerçekliği sunan ve yerine bir senaryo öneren sanatçının romantik kavramlarını sorgulamaya çalışır.

Weston büyük bir modernisttir ve onun çalışmasının tekrar görüntülenmesiyle Levine, orijinal bir yapıtın olmadığı konusunda düşünmemizi ister. Edward Weston'un oğlu Neil'in fotoğraflarına baktığımızda, figürün esneyen vücudunda, kasları belirgin neredeyse bir Rönesans dönemi tanrılarını andıran -belki de Apollon-duruşu dikkat çekmektedir (Görsel 106). Her şeyden önce Weston, oğlu Neil'i yaratmıştır. Hem gerçek anlamda hem de fotografik gerçekçilik içinde yaratmıştır. Fotoğraflarda Neil ve onun vücut dili haricinde dikkat etmemiz gereken hiçbir şey yoktur. Weston, oğlunu fotoğrafın hammaddesi olarak kullanmıştır; bir anlamda oğlunu iki kere yaratmıştır zaten. Çünkü Neil, Weston'un biyolojik çocuğudur. Bu fotoğraf kareleri mülkiyetin görsel belgesi gibidir. Weston, gördüğümüz her şeyin ustası ve yaratıcısıdır. Ama aynı zamanda figürün esneyen vücut dili -özellikle Levine temellüğüyle karşılaştıktan sonra algılamak için görmezden gelinen perdenin aralanması ile- bizi klasik dönem yontmalarına götürür (Görsel 107,108). Weston, aslında modern bir Praxiteles'tir.

Weston'un özgünlük ve katı yaratıcılık eksenindeki modernist dışavurumu onu geleneklerden koparsa da ya da izleyici olarak gönüllü bir şekilde bu geleneğin buğulu da olsa izlerini görmezden gelebileceğimiz verilerini bize sunsa da, bir kadın olarak Levine'nin taklitlerinin nasıl farklı bir bakış açısı sunduğunu ve onun yaptıklarının neden sanat olduğunu düşünürken söz konusu buğulu izlerin belirginleşmesine ön ayak olur. Daha önce kimsenin yapmadığı şeyi yapar Levine. Başkasının fotoğrafını tekrar fotoğraflar (Görsel 109). taklide dayalı bir özgünlük! Postmodern'in çatışan ikililiklerinin en yaratıcı dışavurumu Levine ile birlikte karşımıza çıkar. Weston'un fotoğraflarına baktığımızda görmeyi askıya aldığımız her şey Levine'nin ikamesiyle gün yüzüne çıkmaktadır. Mülkiyet hakkı elinden alınan Weston'un oğlu bizim için artık Neil değil S ve C kıvrımlarıyla yapılmış antik dönem mitolojik figüründen biridir. Belki de o, kanatsız bir küpiddir.

Man Ray'den Sonra da ise Levine, iki boyutlu bir görüntünün üç boyutlu altı kopyasını yeniden yaratmıştır (Görsel 110). Bu çalışmada Levine'nin dikkatini çeken şeyin, masasının ayaklarındaki kadınsı form (neredeyse stilize ana tanrıça heykelciğine benzemektedir) olduğu düşünülebilir. "Çok büyük bir şeyin tekrarlanmasının çok rahatsız edici olacağını düşündüm. Altı masanın montajı hakkında gerçekten sevdiğim şey, topların sıralanma şekli. Burada inanılmaz derecede baskıcı bir durgunluk hissi mevcut; bu çok garip ve rahatsız edici" (Siegel Jeanne, 19 Ağustos 2019) diyerek erkeksi ve testosteron yüklü bir oyun üzerinden, Man Ray'in kadın bedenini nesneleştiren erotik ve cinsel bir meta olarak arzu nesnesine dönüştüren çalışmaları²² üzerine eleştirel düşünmemizi salık vermeye çalışır gibidir. Bilardo masasının ayaklarının feminen bir naiflikte olması masanın üst kısmındaki baskıcı maskülen düzlemin taşıyıcısı konumundadır. Var oluşları birbirleri üzerinden vurgulanan feminen ve maskülen yanılısamaların kaderi de buradaki gibidir. Gelgelelim ortada ne ıstaka ne de masanın köşelerinde topların girebileceği delikler bulunmaktadır. Bu çalışmada çoğaltılan olasılıklarda, Kamp gibi feminen ve maskülen ikiliğinin illüzyon olduğu bilgisine ulaşmak güç olsa da Levine; söz konusu iki kavramın birlikteliğinin baskıcı, durağan ve rahatsızlık verici olduğunu kabul etmiş görünmektedir. Kadının; kırılğan, naif ve erotik bedeni (feminen kadın) noktasında Levine toplumsal cinsiyet hususunda da izleyicileri düşünmeye davet eder. O, bir kamuflaje ihtiyaç duymaksızın modern efsaneleri tahsis ederek hatta aktif olarak çürüterek yeniden yaratıma dair olasılıklar sarmalı

²² La Fotuna'dan yola çıkarak genel olarak Man Ray'in kadın bedenini ele alışına dair.

içinde yüksek sanatın pürüzsüz gibi görünen çalışma prensibini etkisiz hale getiren bir çeşit simyacısıdır.

Man Ray'in feminen kadınlarına dikkat kesilen ama aslında genel olarak biçimlenmiş, tanımlanmış *güzel* algısının boş imasını kendine dert edinen bir diğer sanatçı ise Joel Peter Witkin'dir. O, üzerlerine parfüm sıkılarak tahammül edilebilir hale getirilerek pazarlanan cesetlerin ve ölümün kalibanesk bir yorumcusudur (Görsel 111, 112, 113, 114). Yine Rubens'in genelde erkekler tarafından alıkonulmaya çalışılan beyaz tenli, hafif kilolu kadınları da onun objektifinde tekrar hayat bulmaktadır (Görsel 115,116). Aynı zamanda Rubens'in kadınlarının zamanında çokça eleştirildiğini ama son kertede onun ve kadın boyamalarının ustalığına saygı duruşunda bulunulduğunun bizlere hatırlatmasıdır. Witkin, Kamp'ın ikiliklerini zihninde taşıyor gibidir. Rubens üzerinden kendi beğenilerinin de bir gün bizler tarafından anlaşılabilceğini umuyor olduğu düşünülebilir. Kitsch beğenisinden farklı olarak Witkin, çirkin olanı güzel olarak pazarlamamaktadır. İçrek güzelliğe işaret ederek, sadece çirkin olanın da beğenilebileceğini ve anlatabileceği dikkat çekici bir hikayesi olabileceğinin altını çizmektedir. Genel anlamda çirkinin kötülüğü -özellikle dini çirkinler- ya da özel anlamda Bosch'un İsa karşıtı (kafir) çirkinleri Witkin'le birlikte yaftaladıkları özelliklerinden sıyrılıp duygudaşlık kurabileceğimiz bireylere dönüşür. Bu noktada güzel ve güzellik kavramlarını da birbirinden ayırmamız gerekmektedir. Araştırmamızda güzel; denge, oran, uyum ve orantıyla var olmaktadır. Bu sebeple denilebilir ki; doğada doğal olarak güzel şey yoktur. Güzel, insan elinden çıkmaktadır. Güzellik ise içrektir, saklıdır ve her şeyde bulunabilir.

William Blake'in (1863) *Masumiyet Kehanetleri/Alametleri*(Auguries of Innocence) şiirinde dediği gibi: *İnsan neşe ve gamdan ibaretti(neşe ve kederden yapılmıştı) onlar, bağlayıcı kıyafetidir kutsal ruhun(...) bunu dosdoğru bildiğimizde, güvenle ilerleriz dünyada(...)kötü niyetle söylenmiş gerçek daha kötüdür uydurabileceğin tüm yalanlardan(...)* Witkin de çalışmalarında bu ikiliğin izinden gidiyor görünmektedir. Witkin'in fotoğraflarına maruz kalınan ilk an izleyici zihninde bir pornografi alarınının çaldığı düşünülebilir ama gerçek anlamda pornografi nedir? Ya da Witkin'in pornografisini Robert Mapplethorpe'den ayıran nedir ve pornografinin kendi içinde dereceleri var mıdır? Günümüzde sanat felsefesinde pornografi; bir konuyu endoktrinasyonu (beyin yıkama, zihinle oynama)

etkin şekilde kullanmak suretiyle sömürmek anlamında kullanılmaktadır. İster sanat felsefesindeki anlamıyla olsun isterse de salt libidinal uçlara dokunsun, pornografi gerçeği manipüle ederek onu yerinden eden, onun yerini alan ve denenmiş etkilerin bilinen tepkilerine ulaşmayı hedefleyen simülatif bir tasarımdır. Bütüncül algısal deneyimin yerine geçen bir şey olarak pornografi hem duygusal hem de libidinal tepkileri önemsizleştiren, onları körelten ve anlamlarını dar bir çerçevede sıkıştıran sadece anlık aksiyonlar almayı amaçlayan Kitsch bir yanılsamadır. Günümüzde pornografi, klişe (poncif) ve yüzeysel etki gayesi güden (chic) sömürü, ima ya da bilindik semboller üzerinden hemen tanınır bir beğeniye işaret etmektedir. Witkin bu evreni oldukça iyi biliyor gibidir. Duygusal yönü güçlü olan kompozisyonlarında onun pornografiyle arasına görünmez duvarlar ören duyarlılığının kaynağı çağırılan bir şey olan tekinsizliğidir.

Witkin'in konuları ele alışı göz önüne alındığında o, ne tuhaf ne de ilginç olmaya çalışmaktadır. Bir sanatçıyı bütüncül ele almak için besin maddelerini yani döneminin siyasi dinamikleri, ekolleri, aile yaşamı ya da baskın felsefi sistemleri de göz önünde bulundurmamız gerekmektedir. Her şeyden önce 70'ler bilimkurgu ve korku filmlerinin dönemidir. Friedkin'in Şeytan'ı, Polanski'nin Rose Mary'nin Bebeği filmi başta olmak üzere The Omen, Yaratık, Carrie, Suspiria, Hanging Dağı'nda Piknik vb. günümüzde artık kült mertebesine ulaşmış bu filmlerin din-doğa ve mistisizm yüklü rüzgârından etkilendiği ilk gösterimleri, 60'larda yükselen performans sanatlarının Viyana Aksiyonistleriyle birlikte bedeninin kana bulanması, "annesi ile pazar günü kiliseye gideceklerken apartmanlarının önünde oluşan kaza sonucunda küçük bir kız çocuğunun kopan kafasının Witkin'in önüne yuvarlanması, ilk deneyimini bir hermafrodit ile yaşaması, babasının ortodoks yahudi annesinin ise katolik olması sebebiyle şahit olduğu kavgalar, Vietnam savaşında ona verilen ölüm biçimleri ve intiharları fotoğraflama görevi" (Coke, 1985: 8) gibi tüm besin kaynakları onu ucubelere yakın hissettirmiştir. Bu, hayata dair depresif bir ruh haline ya da bunalımlı bir melankoliye neden olmamıştır. O sadece ucubeleri sevmektedir. İç dünyasındaki ucubeleri fotoğraflayabilmek için önce "İmgeleri için kaynakların, resimlerin kopyalarına bakmıştır. Rembrandt onun favorisidir. XIX. yüzyılın sonlarında kutsal olana meydan okuyan Sembolistler, Felicien Rops, Gustav Klimt ve Alfred Kubin gibi isimler Witkin'nin; rüyalar, sapkınlık ve satanizm ile ilgili dünyasını destekleyen kahramanlar olarak görülmektedir. Balthus ve Max Beckmann, erotik ve röntgenci nitelikler için işlerinde ilham olmaktadır" (Coke, 1985: 8). Tabii kentsel pastorali de unutmamak gerekmektedir. Diana Arbus'tan ziyade Witkin'nin en büyük ilham kaynağının Arthur Fellig (namı diğer;Weegee)'dir. Nevi şahsına münhasır bir foto-muhabir olan

Weegee, kentsel pastorele dair ilginç anlar kaydetmiştir. 1945 *Üryan Şehir*(The Naked City) kitabına bakıldığında kaldırımında yatan bir cesedi değil; onu izleyen kalabalığı, büyük bir yangını değil; bu yangın karşısındaki izleyicilerin duygu durumunu, beden dilini, güldürücü bir gösterinin sahnesini değil; oyunu izleyen kentlileri merkeze almıştır. Tüm çıplaklığıyla New York'u kaydetmiştir. Gelgelelim Witkin'i en çok etkileyen *Çarpıtmalar*(Distortions) serisi olduğunu iddia etmek hata olmayacaktır (Görsel 117, 118, 119). Hollywood yıldızlarını, ünlü sanatçıların portrelerini çeşitli deneysel yöntemlerle manipüle etmiştir. Özellikle, Marilyn Monroe çarpıtmaları; şekilsiz, kilolu ya da domuz burnuna benzer bir burun yakıştırması onun içindeki korkuları ve ikircikli hayatına dair Weegee'nin bakış açısı olarak görmek mümkündür. Bu çarpıtılmış figür David Lynch'in 1977 *Silgi Kafa*(Eraserhead) filminde *kaloriferde yaşayan kadın* karakterini de etkilemiş görünmektedir (Görsel 120).

Weegee'nin çarpıtmaları güldürü unsuru barındırmamaktadır. Bir ödeşme anı olarak da görülmemelidir. O güzel olanı çirkinleştirmeye ya da gülünç hale getirip direkt olarak statüsünü düşürmeye çalışmamaktadır. O başkanlar üzerinden politikaya, yıldızlar üzerinden de sosyolojik olana ve ustaların yapıtlarıyla sanata dair yeni bir algılama biçimi önerir. Fotoğraf karesinde gördüğümüz gibi olmadıkları gibi onlar aslında olduğunu sandığımız kişiler de değillerdir. Weegee, 1950'lerin sonunda özellikle Amerika'da hiç kimse Mona Lisa'nın gerçekten gülümseyip gülümsemediğiyle, alınının bu kadar açık olmasının dönemin güzellik anlayışı sebebiyle tıraşlanmış olabileceğiyle ilgilenmemesi gerektiğini önerir gibidir (Görsel 121,122). Tüm bunlara yeni, belki de farklı gözlerle bakmamızı önermektedir (Görsel 123). Bu tartışmaları terk etmek bir ihanet değil; onun gerçek anlamına bir sadakat olarak görülmelidir.

Witkin bu farklı gözleri sahiplenmiştir. 1985 yılında bir gazeteye verdiği model ilanında; cüceler, ampüteler vb. biçimsel bozuklukları olan kişileri aradığını söylerken, paragrafın en sonunda *İsa Mesih'in yaralarını taşıyan herkes arayabilir* cümlesi dikkat çekmektedir (Phikeng, 19 Ağustos 2019). Witkin'i din karşıtı olarak görmek hata olacaktır. O aslında Mesih'in de bir ucube olduğunu düşünür gibidir. Tüm o acıları, yaraları (stigmata) kendi tarih aralığındaki ampüteler ve diğer sakatlarda görmektedir. Tüm o eksiklik ya da fazlalıklar tanrısal olanı açık etmektedir. Gelgelelim İsa'da körleri iyileştirmemiş ve Lazarus'u diriltmemiş midir?

Fahişelik yaptığı iddia edilen Mecdelli Meryem’i, onu taşıyanlardan kurtararak eşi yapmamış mıdır? Sakatlar, kötürümler ve kimsenin yanına yaklaşmadığı cüzzamlılar onun ellerinde iyileşmemiş midir? Witkin, kendini kurtarmanın (personal jesus) hayatta ötelenenleri kurtarmaktan geçtiğini düşünür gibidir. Tüm çilekeş havariler ve müminler için bir saygı duruşu... O fantezileri değil duyguları, genelde olumsuzluk atfedilen duyguları, nesneleştirmeyle ve kaydetmeyle ilgilenmekte görünmektedir. Bu noktada Kamp’ın grotesk kabile uygulamaları konusundaki heyecanını da es geçmemektedir (Görsel 124).

George Catlin’in (1832); *Mandan O-kee-pa Seramonisi*(The Cutting Scene, Mandan O-kee-pa Ceremony) adlı çalışması (Görsel 125) Witkin’in söz konusu *Mandan* (1981) fotoğraf çalışmasına ışık tutmaktadır. Mandanlar ABD’nin yerli bir halkıdır. Aslında çoğu ilkelerde görülebilecek ritüelleri vardır. Gelecek vadedeceği düşünülen gençler arasında dayanıklılık testleri yapılmaktadır. Günler süren oruçlar, vücutlara kanca geçirilip asılma vs. oldukça kanlı ve acılı O-kee-pa dini ritüelleri bulunmaktadır. Witkin’in figüründeki dövmeler ve kancaların bulunduğu deliklerin genişliği ve kanın olmaması, figürün(modern mandanın) zaten bu deliklere önceden de sahip olduğu anlamına gelmektedir. Gelgelelim burası bir stüdyo değil; figürün ABD’de kendi kurduğu düzeneklerin bulunduğu garajıdır. Bu bir yaklaşmayı temsil etmektedir. Modern insanın, yaşamın ve zamanın orta yerine yaklaşma anına dair bir birleşme vaadi... Çağdaş şaman olarak Stelarc’ın da benzer bir deneyimin peşinde olduğunu düşünebiliriz. Ne var ki Witkin’in referans noktası direkt olarak mandan ve mandanların tuhaf adetlerini yerinde gören ve bu konuda en yetkin çalışmaları yapan Catlin olduğu için bu çalışmadaki tekrar vurgusu daha belirgindir.

Yine Adem ve Havva’nın cennetten kovuluş (1981) fotoğrafında klasik Rönesans kovuluş sahnelerine bir gönderme niteliği taşımaktadır (Görsel 126). Özellikle de Masaccio’nun *Kovuluş*’u kompozisyonuna çok benzeyen düzen içinde; Adem ve Hava’nın, tanrının cennetten uzakta, acı, hastalık ve yaşlılığa maruz kalma tehdidinde pek kulak asmadıkları fark edilebilir. Ayrıca Masaccio’nun utanç ve acı içindeki figürleri burada eğlenmeye giden iki sevgili gibidir. Witkin; kadim mitoloji yorumlarının, müminlerin yaptıkları hatalar yüzünden yaşlılık, acı ve hastalıkla cezalandırılması ama öte yandan da bu dünyadaki çilekeşliğin, acının ve hastalığın sabra ve kabul edişe işaret ederek diğer alemde lütuf olarak döneceğini muştulaması arasındaki niyet ve söylem çelişmesine dair düşünmemizi ister gibidir. Burada

eleştirilen din değil; dinin yorumlanmasındaki beşeri merkezli ikirciktir. Bu vadedilmiş lütfu kavuşabilmek için stylitetizm (sütun)²³ hareketiyle birlikte oto-işkenceye dönüşen azizlerin dünyası ve bdsm²⁴ arasındaki ilişki açısından oldukça dikkat çekicidir. İsa'nın bağlanması, yüzüne tükürülmesi, aşağılanması, şiddete maruz kalması, kırbaçlanması ve tüm bunlardan kurtulabilecek kudreti varken bunu yapmaması, av konumundayken avcılar için merhamet dilemesi, köle-sahip, koyun-çoban ayrımının belirsizliğe gömülmesi, vukunun Witkin tarafından uhrevi bir bdsm olarak algılandığı iddia edilebilir. Bu yüzden Witkin, İsa'nın stigmatalarının peşine düşmüştür. Çünkü parafililer²⁵, transeksüeller, ampüteler ve diğer tüm marjinaler günümüzün çilekeş aziz ve azizeleridir onun gözünde. Azizler, Golgotha yolundaki İsa ve bdsm ilişkisini kuran sadece Witkin değildir. Serrano'nun 1987 tarihli plastik bir çarmlıta İsa temsilinin, kendi idrarını doldurduğu cam bir kap içine daldırarak çektiği fotoğrafı, *Daldırma* (Immersion-Piss Christ) da özünde bu noktaya değinmektedir (Görsel 127). İdrar, dışkı ya da çeşitli atık vücut sıvılarının birinin ya da temsilinin üzerine boca etmek her anlamda aşağılayıcıdır. Salt cinsellik ve eş(karı-koca, arkadaşlık vs.) olma ilişkisi, aslında çağlar boyunca inanç sistemlerine entegre bir ibadet olarak görülmüştür. En bilinenleri Kelt ve Mısır kültüründe karşımıza çıkmaktadır. Yine tasavvuftaki insan-insan ve insan-insan olmayanın, vecd içinde birleşmesi. Metaforik anlamda bir beden olması ve birbiri içinde erimesi, birleşmesini ifade eden vahdet-i vücud örnek olarak görülebilmektedir. Vahdet-i vücudun modern duyarlılığı için Mehmet Aksoy'un, yumuşak-erotik *Vahdet-i Vücut* heykel serileri ve kolye tasarımları hatırlanabilir(Görsel 128).

Witkin ve Serrano bu anlamda fotoğrafladıkları figürlerle din temelli bir bağ(ilişki) kurmaktadır. Din, ilişki ve cinsel ilişki arasında zaten var olan kuvvetli bağa, İsa'nın çilesi ile birlikte bdsm'yi eklemiştir. Biz araştırmamızda, onların marjinal olmak ya da insanları şoke etmek amacıyla hareket etmediklerini düşünmekteyiz²⁶.

²³ Aziz Simeon'un bir sütun üzerinde hayatını geçirmesinden sonra müminler arasında bir hareket olarak doğmuştur.

²⁴ Bondage, discipline/domination, submission/sadism, masochism sözcüklerinin ilk harflerinden oluşturulan kısaltmadır. Türkçe karşılıkları sırasıyla; kölelik, disiplin/hakimiyet, itaat/acı vermekten haz duyan, acı çekmekten haz duyan. Bdsim ilişkilerde cinsel penetrasyon söz konusu değildir.

²⁵ Modern psikanalitikte cinsel sapkınlıkların üst başlığıdır. Özne uyumsuzluğu ve nesne uyumsuzluğu şeklinde iki alt başlığı bulunmaktadır.

²⁶ Özellikle Witkin'nin cinsiyetsiz ya da çift cinsiyetlilerle çalışması yaratılan bir dünyasal(seküler) din ile ilişkilidir. Tüm dinlerde melekler cinsiyetsizdir. Mitolojilerdeki kadın tanrıçalar ve erkek

İnsanların içlerindeki kırılmalığı harekete geçirecek traumaların²⁷ merhametinde Witkin'nin fotorağrafları -özellikle cinsel ya da ilkel ritüelleri çağrıştıranları- şeytani görünebilmektedir Ne var ki onun baskın dışavurumu hümanisttir. Onun fotoğraf dilini kavrayabilmek için onlara bilimsel bir perspektiften ya da kozmolojik bir çerçeveden değil; empati üzerinden bakmamız gerekmektedir. Fotoğraf sanatçılarının çoğı, bilinenler üzerinden yola çıkarlar ya da en fazla muhataplarına, bilinenden yola çıkarak farklı pencereler sunarlar. Witkin ise ironik olarak entelektüel belirsizliğı irdelemekte ve yine farklı bakış açısı vaatlerini bu belirsizlikler üzerinden gerçekleştirilmektedir. Witkin'nin bir üsluplaşma yoluna gitmediğı de açıktır. Ne Wilhelm von Gloeden homoerotik çıplak pastoralleri gibidir ne de -özellikle- mitoloji konulu yüzeysel imalarıyla Nazif Topçuoğı'nun Barok aydınlatması ve renkleriyle oluşturduğu Kitsch kompozisyonları gibidir. Onun yeni bir ikonografi yaratma yolunda geçmişle kurduğu bağlantı, sembolik imalarla değil sanatın tarihiyle ve felsefesiyle gerçekleşmektedir (Görsel 129, 130,131, 132, 133).

Açılan yeni görme ve algılama biçimlerini çağırarak ve hatırlatmak istemektedir. Bu konudaki en mühim temellük çalışması ise Velazquez'in *Nedimeler* (Las Meninas, XVII. yüzyıl) adlı tablosudur (Görsel 134,135). Bu eser bir fikir ve bir mesaj içermektedir. Tabloda, Velazquez oldukça büyük boyutlu bir tablo önünde çalışmaktadır. Solda nedimelerle birlikte, ortada prenses bulunmaktadır. Yanlarında hizmetliler, bir cüce, köpek ve arkasında ise diğer hizmetliler bulunmaktadır. Tablonun fonun da ise kapıdan çıkmak üzere olan bir erkek figür dikkat çekmektedir. Ama bu tablonun alameti farikası kapıdan çıkan erkek figürüne yakın olan yerde, duvarda asılı duran aynadadır. Bu araştırmamızda yoğunlaşacağımız tek kısım da bu ayna olacaktır.

Bu aynadan yansıyan iki figürün, İspanya kralı ve kraliçesinin, yansıması dikkat çekmektedir. İzleyici olarak mı katılmışlardır yoksa Velazquez'in bu eserde görüldüğü üzere boyadığı tabloya poz verirken mi yansımışlardır? Velazquez şu an incelediğimiz *Nedimeler* tablosunu boyuyorsa ki prenses ve diğer figürler de poz verir gibidirler; o halde bizim görmediğimiz başka bir aynadan bakarak onun

tanrılar ise semavi dinlerde birleşerek çift cinsiyetli tek bir varlığa dönüşmüştür. Tanrının dışı tarafı yaratıcılığında kaynaklanmaktadır. İktidar sahibi olması da erkek tarafıdır.

²⁷ Neolojik olarak, Almanca das traum(düş, rüya) ve Türkçede de kullanılan travma(dış etkiler sebebiyle bireyde oluşan darp;hasar ve bunların soyut-somut etkileri) sözcüklerinden oluşturulan melez bir sözcüktür. Bireyin kendi kurgusu olan ruhsal ya da fiziksel yaraları işaret etmektedir. Trauma; kişinin kendine dair, fark etmeden kendi yarattığı yaraları ifade etmektedir.

yansımasından mı faydalanmaktadır? Yani mekanda iki ayna mı vardır? Yoksa ressam bizi; yani izleyiciyi kavramsal olarak bir ayna olarak mı görmektedir? Çünkü sanatçı da dahil tüm figürler, tam olarak bizim tabloya bakmakta olduğumuz odak noktasına bakmaktadırlar. Eğer izleyiciye ayna misyonu atfediliyorsa bu tabloyu ve ikirciklerini anlayabilmek ve yorumlayabilmek için Velazquez bir ayna olarak bizim yansıtabilme kudretimiz üzerine düşünmemizi ister gibidir. Bakış açımıza göre özne-nesne, seyreden- seyredilen yer değiştirmekte ve iki boyutlu bir resimde böylesine kırılmış bir mekan-uzam algısı dönemin tartışmalarına da mühim bir katkı sağlamaktadır. XVII. yüzyılda başlayan, resim sadece taklitten ve yansıtmaktan mı ibarettir tartışmalarında sanatçı, *resim sizin yansıttıklarınızdan ibarettir* der gibidir.

Bu araştırmamızın bir önceki bölümünde ele alınan hakikat ve manzara fotoğrafı tartışmasını da bize hatırlatmaktadır. Pitoresk bir manzara fotoğrafında kaydı gerçekleştiren fotoğraf sanatçısının da anın içinde kendine yer vermesinin gerektiğinin²⁸ XVII. yüzyıldaki işaretidir. Bu işareti XIV. Yüzyılda Kuzey Rönesans sanatçısı²⁹ Jan Van Eyck'de de görebilmekteyiz. *Arnolfin'in Düğünü* tablosunda yine bir ayna vasıtasıyla sanatçı, kendisini ve şahitliğini de tablosunda işlemiştir. Gelgelelim Velazquez, iki boyutlu düzlemde, anı ve geleceği de -yani bizleri de- kapsayan kocaman bir dünya yaratmıştır. burada önerilen resimde yeni algılama biçimleri, geçen yüzyılın en büyük ve belki de en çok tartışılan ismi Picasso'nun da radarına takılmıştır. Yeni bir algılama inşa sürecinde o da daha iyi anlaşılabilmek için *Nedimeler* tablosunu defalarca sahiplenmiştir (Görsel 136, 137).

Witkin'in temellük çalışmasında ise prenses soyulmuş durumdadır. XVII. yüzyılın eteğin kabarık durmasını sağlayan kafes; bir şeyin güzel görünebilmesi için temelde -ötelenen ve görmezden gelinen- çirkin bir şeylerin olabileceğinin vurgusu olarak görülebilir. Bu farklılıkla Witkin, Velazquez'in *Nedimeler*'indeki önemin prenesteste aranmaması gerektiğini bildirmektedir. Odak noktamızı köpeğe çevirdiğimizde onun muhtemelen ölmüş olduğunu düşünebilmekteyiz. Köpek, resim ve sinemada ekseriyetle sadakati simgelemektedir. Bu noktada; Jan Van Eyck'in *Arnolfini'nin Düğünü*'ndeki (XV. Yüzyıl) köpek (eşlerin sadakati), Fontana'nın *Bianca Degli Utili Maselli*'nin altı çocuğuyla birlikte boyandığı portresindeki (XVII. yüzyıl) köpek (anneye sadakat) ya da Leos Carax'ın *Kutsal Motorlar* (XXI. yüzyıl)

²⁸ Hakikati oluşturan bir öge olduğu için.

²⁹ Kuzeyde; doku, desen, renk, ışık, yansıma mühimdir. Merkez İtalyan Rönesansı'nda anatomi önemlidir.

filminde sinema salonunda yürüttüğü devasa Mastiff cinsi köpekle birlikte, sadakatının seyirciye değil; sinemanın kendisine olduğunu belirten sembolizmi hatırlanabilir. Ölü köpek; Witkin'nin bir şeye sadık olmadığının işareti ve bir üsluba sahip olmamasının da nedeni olarak görülebilir. Bu noktada izlenimcileri etkileyen Velazquez'in nevi şahsına münhasır fırça darbesi ya da boyamadaki çoklu odak noktaları Witkin'in dikkati çekmek istediği öğeler değildir. Fondaki duvarın üst tarafına asılan Velazquez'in boyamaları fark edilmektedir³⁰. Fonda fark edilebilir olmaları için boyamaların tamamı değil; sadece detayları belirtilmiştir. Birinci boyama; İspanya kralının siparişi olan ve merkezinde androjen özellikleriyle dikkat çeken, insanları gündelik meşgalelerinde bir rahatlama anı sunan, bir anlamda insanları gündelik köleliklerden biraz olsun uzaklaştıran Baküs'ün dikkati çektiği *Baküs'ün Zaferi* adlı tablodur. İkincisi ne İspanyol ne de İtalyan Barok üslubuna uyman, geometrik kompozisyonda işlenmiş *Meryem'in Taç Giyme Töreni*'dir. Üçüncüsü ise İtalyan idealizminin tamamen dışında³¹ *Apollo, Vulkan'nın Demirhanesinde* adlı tablosudur. Bu tabloda; topal, çirkin ama yetenekli Vulkan'ın eşi güzellik tanrıçası Afrodite, onu haksız savaşın gaddar tanrısı Mars ile aldatmaktadır. Apollo bu ihaneti Vulkan'a bildirmek için demirhanesini ziyarete gelmiştir.

Witkin bu varyasyonunda Velazquez'in yerine geçmiştir. Diğer köşede ise izleyiciye Picasso'nun stilini hatırlatan soyutlamayla var edilmiş bir figür bulunmaktadır. Witkin Picasso'nun *Nedimeler*'i birkaç defa sahiplendiğini ve bunun nedenini bildiğini ve bunu hatırlamamızı ister gibidir. Gelgelim bu temellükte görünürde değişmeyen, olduğu gibi kullanılan tek şey; kral-kraliçe ve onların yansıdığı aynadır. Artık onlar aynanın içine hapsolmuş ve her şeyi aynanın içinden izlemektedirler. Witkin ile birlikte yansıyan ve yansıtılanın ikiliğine, aynanın içine hapsolan da dahil olmuştur. Ayna içine hapsolmek sınırların ötesine geçebilme kudretini değil; yansıtmanın tek taraflı ve çoğu zaman karanlık(ters) bakış açısını sahiplenmeye ve burada sıkışıp kalmaya işaret etmektedir. Ayna içinde hapsolmek metaforunun günümüzde de bir karşılığı bulunmaktadır. İnternet yazışma ortamlarında ya da blog yazılarında hala fondakinin bir ayna olup olmadığı o yansıyan iki figürün kral ve kraliçe mi olduğu tartışılmaktadır. Muhtemelen geçmişte

³⁰ Velazques'in Nedimeleri'nde fonda asılan tablolar Rubens'e aittir.

³¹ Velazques mitolojik figürleri, idealize şekilde değil; gündelik hayatta karşılaşılabilecek figürlerle var etmektedir.

olduğu gibi ileride de tartışılmaya devam edilecektir. Witkin, ağaçlar sebebiyle ormanın görülemediğini vurgulamak istemektedir. Tıpkı Weegee'nin *Mona Lisa*'ya dair spekülasyon tartışmaların, eserin ve Da Vinci'nin gücünü ve kudretini perdelediğini düşündüğü gibi...

Ayna içinde hapsolan; artık kodlanmış ve yüzeysel beğenilerle şekillenen yorumları olan izleyicidir. Ayna karşısında saplanıp kalmak ve aynanın içinde hapsolmek arasında bir fark gözetilmemektedir.³² Sürekli yansıtılanı kutsamak ve sürekli yansıtılanın aksini düşünmeye meyil etmek... Sınır sadece hareketsiz oluştur; parlak ve görece ince perdeye konuşlanan iki noktadır. İki boyutlu resimde, yeni bir görme biçimini mekan-uzamı kırarak hatta geleneksel anlamda bozarak ateşli tartışmaların üzerine benzin döken Velazquez'in algısından yola çıkarak, odak noktalarının çokluğunu ve karışıklığını kendine kaygı edinen Picasso'nun, üst üste bindirilmiş işaretlerin eşanlılığına vurgusunda kullandığı gibi Witkin de kendi kompozisyonlarının anlam katmanlarından oluşturulabilecek olasılıkların çokluğuna işaret etmektedir. Buna sadece yüzeydeki de dahildir.

Duyarlılığı bulunan sanatın manası hem yüzeyde hem derindedir. Genel eleştiri, izleyicisinin her daim yüzeydekiyle ilgilenmesi ve derine inmemesidir. Peki tam tersi de söz konusu değil midir? Yani ağaçlar yüzünden ormanı görmezden gelmek; besin bulmak için toprağı eşleyen tavuklar gibi biteviye saklı anlamı bulmak için yüzeydekini tanınamaz hale getirene kadar eşelemek... XXI. yüzyıla geldiğimizde ise aynanın içine hapsolan olumlu ya da olumsuz anlamda yüzeydekini görmeyi erteleyip -postyapısalcılıkta olduğu gibi alternatif ya da olasılıklı anlamı değil- saklı anlam peşinde koşmaya devam etmektedir. Oysa ki gizli bir anlam yoktur hazır bulunuşluğun noksanlığından kaynaklı bir görmezden geliş(dalgınlık) vardır. Bu konuda ki en çarpıcı performans, Mcqueen'nin hayatına son vermeden dokuz yıl önce gerçekleştirdiği 2001 *Voss* gösteridir.

Alexander Mcqueen XX. ve XXI. yüzyılın en dikkat çeken tasarımcısıdır. Bu zaman aralığında, bir yüz yıl içinde özellikle haute couturede; Chanel, Christian Dior, Mary Quant, Yves Saint Laurent gibi sadece birkaç ismin yapabildiği bir şeyi

³² Tanrı Perseus, tanrıça Athena tarafından Medusa'ya verilen lanetten ayna sayesinde kurtulmuştur. Direkt gözlerine bakıldığında canlıları taşlaştıran bu lanetin gerçekliği, Perseus'un araya bir yansıtıcı koyarak ve oradan medusaya bakarak kafasını kesmesiyle askıya alınmış, etkisiz bırakılmıştır. Perseus hareket ve farkındalıkla görevini tamamlamıştır.

yapmıştır; yeni bir askı³³ yaratmıştır. Snop bir cüretkarlığı kutsayan kadın bedeni, Mcqueen ile birlikte yeni milenyuma giriş yapmıştır. Kadına çağlar boyunca yapıştırılan Havva gibi günahkar ya da Meryem gibi uhrevi ve kutsal etiketlerini çıkarmıştır. O, artık sadece kendi seçimleriyle vardır. Kadın üzerindeki sömürgeyi, İngiltere'nin emperyal takıntılarıyla ilişkilendirmiştir. Moda dünyası ve emperyalist İngiltere arasında sıkı bir duygudaşlık bulunmaktadır. 1992'de *Karın Deşen Jack*³⁴ *Kurbanlarını Takip Ediyor* sergisinde, magazin dergilerinden kesip elde ettiği kolajlarla etekler tasarlamıştır. Dönemin yıldızları ve moda, Karın Deşen Jack gibi bizi, yani çağdaş fahişeleri³⁵ takip etmektedir. Mcqueen kendisini bunun dışında tutmamaktadır. O da Karın Deşen Jack gibi bizim peşimizdedir. Bu anlamda onu, gerçeği söyleyen bir yalan olarak görmek mümkündür. İmza olarak elbiselere kendi saçları da olmak üzere çeşitli kişilerin saçlarını yerleştirip diktiği plastik cepler kullanmıştır(Görsel 138). Seri katiller ekseriyetle kurbanlarından bir parça hatıra alır ve saklarlar; saç, mücevher, diş ya da bir uzuv... Mcqueen saçı tercih etmiştir. Üstelik kullanılan saçların bir kısmı da kendisine aittir. Yani hem katil hem de kurban olarak görmektedir kendisini. İçindeki doppelgangerin farkında gibidir. Gelgelelim 2010 yılında kendini, bir katil kimliğiyle kurban etmiştir.

XIX. yüzyıl İngiltere'si, Mina Urgan'ın da *İngiliz Edebiyat Tarihi*(2010) eserinde aktardığı gibi kültürel bir barbarlık içindedir.

“Saygıdeğer olma merakını, cinsel konularda yapay çekingenliği, dinsel yobazlığı ile birlikte XIX. Yüzyıl İngiltere'si saygıdeğer görünebilmek için ikiyüzlü davranırdı. Ülkelerinin toplumsal düzeninden ve kendi kişiliklerinden aptalcasına hoşnuttular. Piyanoların ayakları, kadın bacaklarını çağırştırdığı için, bu ayaklara pahalı kumaşlardan yapılmış süslü kılıflar geçirecek kadar dar kafalıydılar. Bir yandan yüce ülkeleriyle övünüp böbürlenirken, bir yandan da paraya öyle düşküdüler ki, ne denli yetenekli olurlarsa olsunlar, parasızların hiçbir saygınlığı yoktu onların gözünde. Yüce ruhlu geçinirlerdi, ama sanata da, her türlü güzelliğe de düşmandılar” (Urgan, 2003: 947).

Öte yandan “Güçlü aile bağlarına büyük önem verilmesine rağmen, fahişe kadınların bedenleri evli erkeklerin de hizmetine sunulmaktadır” (Taşdelen ve Koca, 2015: 210). Mcqueen,

³³ Bu metinde askı, kostüm kaidesini değil; elbisenin giyildiği bedene işaret etmektedir. Mcqueen, kostüm ya da giysiden ziyade beden tasarlamaktadır. Bu bedenler kumaşlarla görünür hale gelmektedir. Geleneksel anlamda tanıtılan ve sergilenen tekstil ürünleri değil; bedenlerdir.

³⁴ XIX. Yüzyılda, İngiltere'de, hayat kadınlarını öldüren seri katilin mahlasıdır.

³⁵ Buradaki fahişe sözcüğü, kolay avlanılabilen bir meslek grubundan olmalarını ifade etmektedir. Fahişeler hayat standartları, çalışma saatleri ve yaşam koşulları sebebiyle her zaman en kolay kurbanlar olmuşlardır.

Jack metaforu ile XIX. Yüzyıl İngiltere'si anlayışını günümüzde; podyumlarda, televizyonlarda ve magazin dergilerinde yaşadığını düşünür gibidir.

Sonraki yıllarda hayatın anlamsızlığına ve ahlakın topyekün değersizleştirilmesine ithaf ettiği *Nihilizm* sergisinde, düğmesiz ceketleri ön plana çıkarmış, *İskoçya Tecavüzü* sergisiyle İngiltere'nin, İskoçya'nın tüm değerlerinin ırzına geçtiğine yönelik metaforlarıyla modellerle birlikte podyumda hem sosyolojiyi hem de politikayı yürütmüştür. 1996 yılında *Dante* sergisiyle podyumdan cehenneme uzanan yolu Witkin'in, üzerinde çarpmış gerilmiş İsa heykelciğinin bulunduğu korsan ya da hırsız maskesine benzer tasarımıyla kat etmiştir (Görsel 139). 1997 *Kukla* sergisinde ise oyuncak bebekleri parçalayan ve birleştirip onların bedenlerinden kolaj-bedenler yapan Hans Bellmer etkisi hissedilmektedir. Sergi de siyahi bir kadını kafes ile bütünleşmiş bir kukla haline getirmiş ve afro-Amerikan köleliğe vurguyla moda sektörüne bir göndermede bulunmuştur (Görsel 140). Moda dünyasının bir yönetim şekli varsa bu faşizmdir; güzelin faşizmi³⁶...

McQueen'nin düşüncelerini elbise tasarımlarıyla aktaran bir sanatçı olarak, var olana kendi bakış açısını vurgulayıp kendi hikayesini yazmayı başarmıştır. Onun iletişim dili ve içindekileri dışsallaştıran çeviri dili tasarımıdır.

McQueen'nin tam olarak temellük yaptığı ve ana fikrini de bunun üzerine inşa ettiği sergisi ise 2001 *Voss*'tur³⁷. Oldukça loş bir koridordan geçen izleyiciler görece karanlık oturma sıralarına konuşlanmıştır. İzleyicilerin önlerinde büyük camdan duvarlar bulunmaktadır. Loş ışık sebebiyle camdan yansıyan görüntülerine bakmaktadırlar. Herhangi teknik bir aksaklık olmamasına rağmen performansın başlaması saatler sürmüştür. Bir süre yansımalarına bakan izleyiciler, yansımalarının da onlara baktığının farkındalığıyla huzursuz olmuş görünmektedirler³⁸. Fotoğraf makinelerinin flaşları camdan duvara çarpmakta ve kendi yüzlerinde patlamaktadır (Görsel 141). Teatral tekrarı merkeze alan sofistike bir elektronik müzik duyulur. İzleyicilerin bulunduğu yer kararır ve camın ardındaki aydınlatma devreye girer. Yansımalarına bakmaktan azat edilen izleyiciler; bembeyaz, dört bir tarafı aynalarla

³⁶ Bu noktada İngilizce Fashion (moda) sözcüğüyle Fascism (faşizm) arasındaki sesteş benzerlik dikkat çekmektedir.

³⁷ Voss Norveç'te bir yerleşim yeridir. Ornitologlar buraya kuşları izlemeye gelmektedirler. Oldukça çeşitli ve farklı kuş türleri bulunmaktadır. McQueen'nin sergisine bu ismi vermiş olmasının nedenine dair bir kaynak bulunmamaktadır. Ne var ki sergide kullanılan yoğun kuş teması(boyanmış deve kuşu tüyleri, ya da taksidermi kuşların kullanımı) serginin isminin bu yerleşim yerinden geldiğini düşündürmektedir.

³⁸ Bu durum bilinçli olarak yapılmıştır ve 1952 John Cage'in 4'33'' performansını hatırlatmaktadır.

çevrilmiş ve tımarhanelerin tecrit odalarına özgü kapitoneli duvar yastığıyla kaplanmış bir küpün içine bakmakta olduklarının ayırdına varırlar. İzleyiciler aslında aynanın içinde olduklarını fark ederler. Kafasında bandaj benzeri bir bezle sarılmış Kate Moss açılışı yapar. Sanki az evvel beyin ameliyatı olmuş ya da kafasının içindekilerle oynanmış, sedyeden yeni kalkmış gibi bir hali vardır. İzleyiciler daha sonra tüm bu arzu nesnesi modellerin kafasında bandaj benzeri bezlerin olduğunu fark ederler.

Modeller, dört tarafı aynalarla çevrilmiş, ortada bu beyazlıkla oldukça tezat görünen dikdörtgen çok kirli ve paslı bir odacığın da dikkat çektiği bir küpün içinde yürümeye başlarlar (Görsel 142). Modellerin gördükleri sadece kendi yansımalarıdır. İzleyicileri görmemekte patlayan flaşlardan da bihaberdirler. Victoria's Secret tarzı Kitsch gösterilerin dışında haute couture performanslarda modeller ölümüne ciddidirler. Gelgelelim *Voss*'ta modeller, aynada kendilerine bakarlar, aynalara dokunurlar, düzgün yürüyüşler yerini yalpalamaya ve bacakları iki yana açarak poz vermeye bırakmaktadır (Görsel 143). Yapışıp kalmakta inat eden bir at sineği gibi düşüncelerini, iki eliyle başının üstünde daireler çizerek kovmaya çalışan modeller; moda, kadın ve tımarhane ilişkisini kurmamıza yardımcı olurlar. Modeller, elbiselerin yapıldığı sayısız tüyleri ve istiridyeye kabuklarını koparmaya, savurmaya ve yerlere dökmeye başlarlar. Genelde gerçek koleksiyonun haricinde gösteri amaçlı şoke etmeyi amaç edinen, taşınması bir hayli güç olan bu tarz elbiselerin çeşitli öğeleri izleyicilerin önünde büyük bir umursamazlıkla yerlere saçılmaktadır (Görsel 144, 145). Son kertede modeller küpü terk eder ve aydınlatma sadece performansın başından beri beyaz odanın ortasında duran kirli odacığa yönelir ve tanıdık bir ritim biteviye çalar. Söz konusu ritim yani kalp atış monitörünün aralıklı sesiyle birlikte izleyicilerin algı inşasındaki farkındalığın ilk basamağı olan odak noktası, ilk önce dikkat çeken daha sonra sahnede olanlarla birlikte askıya alınan, ilk tahlilde oksitlenmiş demir plakaların oluşturduğu bir mekan hissi uyandıran odacığa yönelir. Düzenli aralıklarla tekrarlanan kalp atış monitörü sesi kesintisiz bir sese dönüşür. Artık ölüm gerçekleşmiştir ve plakalar ani bir şekilde dört bir yandan zemine düşmeye başlar. Büyük bir gürültüyle parçalanır oksitlenmiş demir plakayı andıran ama aslında katmanlı bir kir ile kaplı olan camlar; tuzla buz olur.

Artık odacığın sınırlarından kurtulan onlarca kelebek uçuşmaya başlamıştır. Karşılaştığımız sahnede, Witkin'nin *Sanatoryum* (1983) adlı çalışması canlı bir

modelle tekrarlanmıştır (Görsel 146). Sanatoryum; toplumun iyiliği için dışlanan, cüzzam ya da veremden musdarip hastaların bakıldığı, bir anlamda karantinaya alınıp toplumdaki uzaklaştırıldığı tecrit binalarıdır. Mcqueen, aynanın içine hapsedilmişler için bir zihin egzersizi olarak hem tam olarak gördükleri şeyin hem de gördükleri şeyin ardındaki eşzamanlı algılamaya davet etmektedir. Bütüncül algılamak hareketli oluşturmaktır. Yansıyan ve yansıyanın aksi ya da ardı izleyicilerin hem hareket noktaları hem de vardıkları noktalar olarak -aralarında kat edilen mesafe de dahil- bütüncül olarak kavrayışı oluşturmaktadır.

O halde bu performansta yansıyan; kelebeklerle dolu camdan bir odacığa hapsedilmiş yüzünde bir maske bulunan ve ağzından tüpler çıkan oldukça şişman bir kadın figürüdür. Bu figür ise Witkin'in *Sanatoryum* adlı çalışmasının temellüğüdür.

Aynanın içinden baktığımızda ise yansıyanın manası var edilir. Odacığın bulunduğu yer bir podyumdur. Bu podyumda az evvel ince fizikleri ve fit vücutlarıyla modeller geçmiştir. Burası moda dünyasıdır. Bu insanlar da toplumu oluşturan bireylerdir. Onların iyilikleri için, kabul ettikleri şeylerin kutsaması, çoğunluk olarak daha da çoğalmalarını sağlamak ve onlara itaat etmeyi sağlamak için tüm vebalılar(bu durumda şişmanlar) başta olmak üzere fiziki olarak sakatlanmış kişiler tecrit edilmelidir. Bu anlamda tedavi edilebilir olanlar ise umutla sarmalanmalıdır. Bu umut (kelebekler); diyetisyenler, laboratuvarında üretilmiş besinler, sincaplar gibi oldukları yerde dönmeleri için özel kıyafetlerle gidebilecekleri spor salonları ve tabii ilaçlardan ibarettir. Bu uğurda mental bir sakatlığın olması, fiziksel bir sakatlığa tercih edilmektedir.

Modern olarak adlandırdığımız XX. yüzyıl kültür ortamı uhrevi din yerine Woodstock organizasyonu ile temeli atılan dünyasal (seküler) dine yönelmiştir. Mezhepleri ise moda, reklamlar, tüketim ve güzellik yörüngesinde kendi katı kurallarıyla birbirlerini destekler görünmektedirler. Witkin, Mcqueen ya da Serrano sekülerleşen bu dinin üzerine düşünmüşlerdir. Öte yandan bu dünyasal din konusunda üstü kapalı olmayan daha doğrudan bir anlatım yoluna giden Andy Warhol gibi isimler de bulunmaktadır.

“Warhol'un (kültür ve sanat odağında) çarpıcı katkılarını anlamlandırabilmek için gereken felsefi bilginin çoğunun, Warhol söz konusu sanatı yapıncaya kadar mevcut olmadığını başka deyişle; Warhol'dan önce sanat üzerine yazılmış felsefenin çoğunun, onun yaptıklarını ve tavrını anlamlandırmada yetersiz” (Danto, 2009: 96) olduğunu düşünen Danto'nun sıradan şeyler,

din ve sekülerleşen din üzerine düşünmemizi kolaylaştıracak müthiş bir tespiti bulunmaktadır.

“...Bugün Kutsal Kâse (Holy Grail) olduğu iddia edilen dört parça kase içinde beni gerçek olabileceğine en çok ikna eden, İspanya’da Valencia Katedrali’nde cam bir vitrinde bulunan, mat renkli, daha ziyade bir salata çanağına benzeyen, sıradan görünüşlü bir kaptır. İsa’nın diğer marangozlar, balıkçılar yani sıradan, basit insanlarla birlikte yaşadığı düşünüldüğünde yemek masasında kullanılabilecek bir şeye benzemektedir (...) İsa, eğer gerçekten de insan formunda bir tanrı ise kendisi de bu çanak gibiydi (...) Çanağın sıradan bir yemek kabı gibi görüldüğü ama kullanan kişinin özel karakteri düşünülürse belki biraz özel olduğu, İsa’nın havarileriyle paylaştığı, o son yemekte bulunmuş olma ihtimalini doğuran, doğrulayan tek şey sadece basitliğidir” (Danto, 2009: 96...99).

İspanya’daki *Kutsal Kâse* (Santo Caliz) incelendiğinde gerçekten de bir grup insanın, şarap ekmek, balık gibi besinleri tükettiği sıradan bir masaya oldukça uygun görünmektedir (Görsel 147). Dikkat çekici nokta ise günümüzde sergilenen Kutsal Kâse’nin kaidesidir (Görsel 148). Böylesine sıradan bir nesnenin altındaki kaide; inci, zümrüt ve altın gibi değerli malzemelerle süslüdür. Sanki kase tek başına yeterince uhrevi görülmemiş ve onun sıradanlığı, manası göz ardı edilerek etki gayesi gütmek için *değerlileştirilmeye* çalışıldığı fark edilmektedir. Aynı şey Orta Çağ sanatı için de geçerlidir. Bebek ya da çocuk İsa temsillerinde İsa, her zaman küçük boyutlu bir erişkin gibi dik duruşlu ve ciddidir; söz konusu Orta Çağ temsillerinde bebek İsa, erişkin cücelere benzemektedir. Buruşuk ciltli, büyük kafalı, iskelet yapısı ve kas yapısı tam gelişemediği için sağa sola yalpalayan bir bebek ya da çocuk temsili sanki onun uhreviyatına halel getirecekmiş gibi algılanır. Bu hıristiyanlığın semavi olduğunun diktesi için ve uhrevi boyutunu vurgulamak için yapılmaktadır. Çünkü kutsal metinler karşılaştırıldığında Semra Germaner’in de tespiti gibi hıristiyanlık nesnel bir cennet vurgusu yapar. Müslümanların vaat ettiği düşsel cennetten ziyade dünyevidir (Germaner, 1996: 27). İslamiyette tasvirin pek rağbet görmemesinin bir sebebi de bu düşselliği nesneleştirme işleminin sonuçlarının tuhaf olması ve düşsel cennet algısını zihinlerden söküp tasvirle betimlemenin, söz konusu düşselliğin etkisini eksiltmesi olarak görebiliriz (Görsel 149). Hıristiyan ikonografisi betimlemelerinde nesnel cennetteki öte taraf vurgusu hale ya da fonda kullanılan ve doğada bulunmayan altın varak ya da yaldızlı altın sarısı renk ile sınırlıdır.

Örgün eğitim olarak değil; şeylere saygı duyma biçimi olarak hıristiyanlık eğitimi zaten dünyalıdır. Bu noktada duyarlılığı bulunan Warhol'un, dini temsillerde de sıradan ve herkesin hemen tanıyabileceği öğeleri kullanması şaşırtıcı değildir. Warhol, çağdaş dini sıradanlıkla imgelemektedir. Sıradan şeyleri çoğaltması, üslubu değil; onun bütüncül kavrayışıdır. Bu noktada duyarlılığın sarmal şekilde ilerlediği hatırlanmalıdır. Warhol'un dini tasvirlerinde geçmiş hatırlanır. Çalışmalarında geçmişin dini ele alış biçiminin nasıl olduğunun bilincinde olduğu fark ettirilir. Gelgelelim, Warhol'un, Da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* (XV. Yüzyıl) temellüğünde olduğu gibi asıl vurgu değişimdedir. Warhol bir dizi *Son Akşam Yemeği* (The Last Supper) çalışması yapmıştır; ama bir kaç özelliikle çok dikkat çekicidir.

Son Akşam Yemeği; İsa'nın ihanete uğrayacağını ve bunun kimin tarafından yapılacağını bildiğini havarilerine söylediği bir toplantıyı ifade etmektedir. İsa'nın bu son gecede hayal kırıklığı, havarilerin duyduklarıyla dehşete düşmeleri ve hain Yahuda'nın pişmanlıkla kıvrınması kompozisyonun merkezinde yer almaktadır. İsa'nın hem acısı hem de cennetteki krallığına erişeceği için aynı zamanda kurtuluşunu temsil etmektedir. Warhol, Da Vinci'nin yorumundan yola çıkarak klasik hıristiyan ikonografisine de gönderme yapmıştır. Klasik ikonografide beyaz güvercin her zaman tanrıyı simgelemektedir. Bu güvercin ekseriyetle bir ışık hüzmesi içinde tasvir edilmektedir. Warhol'un *Son Akşam Yemeği* temellüğünde söz konusu güvercin, bir sabun markası olan Dove³⁹ ile yemeğe iştirak etmektedir (Görsel 150). 80'lerin ortalarında gösterilmiş olan Dove reklam filmlerine bakıldığında tıpkı günümüzde olduğu gibi Dove'nin cildi kurutmadan temizlediği ve nemlendirdiği iddiaları ana fikir olarak karşımıza çıkmaktadır. Beyaz, temiz, sağlıklı ve daima genç bir cilt iddiası hiçbir zaman çirkin ya da yaşlı betimlenmeyen bakire Meryem'i bize anımsatmaktadır. Artık tanrı, Dove sabun ile bize dokunmaktadır. Kutsallığı imleyen ışık hüzmesi ise 80'ler Amerika'sında tekel olan General Elektrik logosuna dönüşmüştür. Somut ve tüketim odaklı bir dünyanın ihtiyacı olan aydınlığı uhrevi bir ışık değil General Elektrik vermektedir artık. Televizyonlar, Amiga bilgisayarlar, plak çalarlar ve daha niceleri için gerekli olan şey enerjidir; o da tam olarak dünyalıdır.

Kamuflajlı Son Akşam Yemeği temellüğüne bakıldığında ise kaçınılmaz olarak Warhol'un kendi sözleri akla gelmektedir.

³⁹ Türkçe güvercin, kumru anlamına gelmektedir.

“Andy Warhol’u tanımak istiyorsanız, yüzeyde gördüğünüze bakmanız yeterli; resimlerimdeki, filmlerimdeki yüzeylere bakın, işte ben ordayım. Yüzeyin gerisinde boşuna bir şey aramayın(...)Benim için her şey öyle yüzeyde ki, bir tür zihinsel körler alfabeti okur gibiyim. Elimi her şeyin yüzeyinde gezdiriyorum” (Andy Warhol’dan akt. Antmen, 2014: 165-166).

Kamuflaj her daim akıllara savaşları ve askerleri getirmektedir. II. Dünya Savaşı’nda, İngilizlerin Da Vinci’nin *Son Akşam Yemeği*’nin bulunduğu yeri, Milano’yu bombalaması, Da Vinci’nin resmini, ıslak sıvaya değil de kuru duvara yaptığı deneysel tekniği sebebiyle hızla bozulmaya başlaması gibi nedenlerle zaten söz konusu eser ölümle burun buruna sürekli bir savaş vermektedir. Gelgelelim bu araştırmamızda; her eserin, her metnin, her araştırmanın aynı zamanda bir otobiyografi olduğu öngörülmüştür. Andy Warhol’un son dönem eserleri incelendiğinde kamuflajı sıklıkla kullandığı fark edilmektedir. Bu da onun yüzeydeki Warhol ironisinin işaretidir. Çünkü askerler kamuflajı doğanın kaosunda ve karmaşıklığında saklanmak, fark edilmemek bir anlamda doğanın karmaşıklığı olup onun içinde yok olmak için kullanmaktadırlar. Warhol, kendisinin (derinliğinin) anlaşılması için eserlerinin derinlerine inilmesini değil; ironik bir şekilde yüzeyine bakmamızı önermektedir (Görsel 151).

Öte yandan diğer bir temellük de ise yine logolar dikkat çekmektedir (Görsel 152, 153). Bilge Patates Cipsi’nin tek göz (baykuş) logosu her şeyi gören kutsal bir göz olarak seçilmiştir⁴⁰. Tanrı gerçekten de artık her yerdedir. Honda motosiklet -ki logosu da kartaldır- hem gerçek hem de mitolojik bir canlı olarak gücü otoriteyi simgelemektedir. 6.99’luk fiyat etiketi ise İsa’nın bedeline bir gönderme niteliği taşıdığı düşünülebilir. Alışveriş merkezleri, bir fastfood dükkanı ya da bir ibadethane hepsinin de ortak noktası insanların bir şekilde bedel ödedikleri yerler olmasıdır. 80’lerde yeni bedel, ne insanların canıyla ne de onurlarıyla ödenen bir şeydir. Bunlar zaten insanlık tarihi kadar eskidir. Bu dönemdeki yeni bedel parayla ödenmektedir. The Big C ise farklı okumalara gebe. The Big Christ (yüce İsa) bakış açısı oldukça isabetli yüzeydeki anlamıdır. Ne var ki Warhol’un yaşadığı o dönem oldukça çetrefilli bir dönemdir. 11 Mayıs 1981’de Lawrence K. Altman’ın *the New York Times*’te çıkan makalesinde yeni bir kanser çeşidinden bahsedilmektedir (nytimes, 19 Ağustos 2019).

⁴⁰Baykuş hem mitolojik hem de gerçek bir canlıdır. Haklı savaşın ve bilgeliğin tanrıçası Athena/Minerva’nın atribüsüdür.

Bu korkunç kanser türünün eşcinsel hastalığı olarak çıktığı ve tüm Amerika'yı dolayısıyla tüm heteroseksüel dünyayı tehdit ettiğinden bahsedilmektedir. 1981'de HIV virüsü gibi bir kavram henüz ortaya çıkmamıştır. Bu hastalığın en bilinen adı o zamanlar eşcinsel kanseridir. Hastalık o kadar büyük infial yaratır ki Kamp'ın yüreklendirdiği eşcinsel kültürüne dair bir cadı avı bile başlatılmıştır. Oldukça takıntılı olan Warhol'un böylesi bir felaket karşısında nasıl bir ruh hali içinde olduğu bizler tarafından öngörülebilir. Gelgelelim Son Akşam Yemeği çalışmalarına başladığında, bir süredir beraber olduğu, hiv pozitif partnerinin, akkiz (edinsel) immün yetmezliğinden⁴¹ ölmesinin üzerinden sadece bir ay geçmiştir.

Büyük C'nin, kanser (canser) sözcüğüne atıfta bulunduğu dair mühim bir konu da Warhol'un 1986 yılı *Son Akşam Yemeği* temellüğünde kaynak materyal için kestiği *The New York Times* gazete küpürlerindeki aids ile ilgili yazılardır (Görsel 154). Her ne kadar tabloda bu yazıları kullanmayı tercih etmemiş olsa da büyük C'nin hem İsa'yı hem de kendi korkularını temsil ettiği; acı ve kurtuluşu betimleyen son yemekteki İsa ile kendisini ilişkilendirdiği düşünülebilir. Sanki hissetmiş gibi bu çalışmalarından kısa süre sonra Warhol, hayatını kaybetmiştir.

Düşsellikten yoksun hıristiyanlık sanatta özellikle Barok dönemde gittikçe daha çok dünyevileşmiş XX. yüzyılın son çeyreğinde ise dünyasallaşmıştır. İsa'nın; acı çeken, yara alan, kire bulan, kanayan, susayan, terleyen ve yorulan özellikleri onun daha çok insan yönünün vurgulanmasına neden olmuştur. Warhol'un bu duruma eklemesi çağdaş dini markalaştırmasıdır. Tanrı kutsal metinlerde anlatıldığı gibi -Warhol ile birlikte- gerçekten artık logolar ve sloganlarla her yerdedir. Gelgelelim düşsel olan din değil; Amerika'nın kendisidir. Seküler bir din olarak kendi rüyasını pazarlamaktadır. Ölümün hatırlanmasını salık veren memento mori felsefesine bir cevap niteliğindedir bu; yaşamayı unutma! Warhol bunu olumsuz bir eleştiri olarak sunmamaktadır. O sadece duruma işaret etmiştir. Günümüzde Takashi Murakami, Christian Schumann, Yoshitomo Nara gibi sanatçılar seküler dinin araçlarının -özellikle çizgi roman ve çizgi filmler çerçevesinde- etkilerine işaret etmektedir. Çizgi romanlar Orta Çağdan beri Batı kültüründe var olagelmıştır. Ne var ki onun gerçek ve zorba gücü Amerika ile zirve noktasına ulaşmıştır. Bu yeni din araçlarının bizim dünyamıza ne denli girmiş olduğunun mühim örneklerini ise

⁴¹ Halk arasında aids olarak bilinmektedir.

Avusturyalı sanatçı Gottfried Helnwein'nin hipergerçekçi tablolarında ve fotoğraf çalışmalarında görebilmekteyiz (Görsel 155, 156, 157, 158). Bu çalışmalarının dışında özellikle 2015'te yönetmenliğini Johann Kresnik'in üstlendiği ve Helnwein'nin yerleştirmeyi(enstalasyon) ve kostümleri hazırladığı, *Sodom'un Yüz Yirmi Günü* (Die 120 Tage von Sodom)⁴² adlı müzikal tiyatrodaki tüketim nesnelere ve ambalajlarını yeniden yorumlamış ve izleyicileri sarsarak düşten uyandırmaya çalışmıştır(Görsel 159). Devasa bir market reyonunu andıran dekorda her ambalaj rahatsız edici düzeyde simetrik dizilmiştir. Ambalajların ve kutuların üzerindeki görseller ise ayrıca dikkat çekicidir. En üst reyondaki kutularda Amerikalı grafik tasarımcı, illüstratör Frank Shepard Fairey (Obey)'in Barack Obama'lı Umut posterini kullanılmıştır. Yan tarafta ise NSA (Ulusal Güvenlik Ajansı)⁴³ ve CIA (Milli İstihbarat Teşkilatı) kutuları bulunmaktadır. Hemen altında ise dikdörtgen şekerleme kutularına benzeyen kutularda TTIP harfleri dikkat çekmektedir. TTIP (transatlantik ticaret ve yatırım ortaklığı)⁴⁴ küresel ekonomi alanında Amerika ve Avrupa kıtalarının elinde bulundurdukları gücü pekiştirmesini ve gelişmekte olan ülkeleri durdurmayı ifade etmektedir. Coca Cola kutularının bulunduğu iki sıra reyonun ortasında ise mısır gevreği kutularını anımsatan kutularda prozac⁴⁵ ve ritalin⁴⁶ yazmaktadır. Ritalin yazan kutu da ayrıca Helnwein, kendi kızının görselini kullanmıştır. Alt sıralarda Nestle yazan kutularda ise büyük fontlarda GMO(genetiği değiştirilmiş organizma) ve yanındaki AGENT ORANGE⁴⁷ yazıları dikkat çekmektedir. Aynı sırada petrokimya markası SHELL'in istiridye kabuğu logosu tüketime hazır bir konserve kutusu olarak yerleştirilmiştir. SMACKS mısır gevreği kutusunda yine petrokimya devi BP'nin logosu bulunmaktadır. Alttaki sırada Amerika'nın Irak'a başlatmış olduğu savaşın insanlık dışı görselleri dikkat çekmektedir. Kellog's markasının piyasaya sürdüğü şekerli bir mısır gevreği olan FROSTIES kutusunda Amerikalı asker Lynndie England'ın Ebu Gureyb

⁴² Orijinal ismi les 120 Journees de Sodome olan Marquis de Sade eserinden ve Salo o le 120 Giornate di Sodoma isimiyle gösterime giren 1975 tarihli İtalyan yönetmen Pier Paolo Pasolini'nin filminden uyarlanmıştır. Pasolini uyarlamasının Türkçesi, Salo Ya Da Sodomun Yüz Yirmi Günü'dür. Salo; İtalyan Toplumsal Cumhuriyeti döneminde, Mussolini yönetimindeki kasaba büyüklüğünde faşist bir devletçiktir. Bütün hikaye Salo'da geçmektedir.

⁴³ Aynı zamanda kısaltma no string attached kavramını da akıllara getirmektedir. Tam Türkçe karşılığı olmayan kavram; bağlanmadan, sorumluluk hissetmeden gibi anlamlara gelmektedir.

⁴⁴ Transatlantic trade and investment partnership'in baş harfleriyle oluşturulan kısaltmadır.

⁴⁵ Anti-depresan ilaç

⁴⁶ Odaklanmayı sağlayan uyarıcı ilaç

⁴⁷ Zehirli bir gazdır. Vietnam savaşı sırasında Amerika, bunu yaprak çürütücü olarak kullanmıştır. Vietnam oldukça yeşillik ve ormanlık olduğu için böylesi bir yola başvurulduğu düşünülebilir. Bu gaz sebebiyle günümüzde Vietnam'da hala sakat doğumlar ve hastalıklar baş göstermektedir.

cezaevindeki bir esire tasma takarak yerde sürüklediği bir görsel bulunmaktadır. England sadece üç yıl ceza almıştır. Yanında yine Ebu Gureyb cezaevi işkencesini gösteren, dünyada infial yaratan ve sayısız temellüğü yapılan bir görsel kullanılmıştır. Görselde Ku Klux Klan⁴⁸ üyeleri gibi giydirilen erkek bir figüre Amerikan askerleri elektirik vermektedir. CHASE yazısı ise hem özel bir bankayı hem de Türkçe *kovalamak* sözcüğünü hatırlatmaktadır. Son olarak da Kentucky Fried Chicken isimli fastfood markasının logosunun altına yanmış bir figürün bedeninin görseli yerleştirilmiştir. Bu çalışmaları sömürüden ayıran en önemli nokta ise ima yolunu tercih etmemesi ve izleyicilerin duygularını sömürme gayesi gütmemesidir. Kızarmış tavuk restoran zincirlerinin logosunun altına zehirli bir gaz ya da bomba sebebiyle yanmış bir figürün bedeninin kullanılması her şekilde irrite edicidir. Ne var ki bu görseller batı siyasi tarihiyle yüzleşilmesi için insanları yüreklendiren hatta zorlayan görselleridir. Kullanılan anonim kurbanların görselleri üzülmemiz ya da duygudaşlık kurmamız için değil; batı siyasi aksiyonlarının sonuçlarına dair işaretler, malzemelerdir. Üstelik reyonlardakileri algılayabilmek için çok dikkatli bakmak, görmek ve incelemek gerekmektedir.

Temellüğü harekete geçiren, geçmişin sanatına ya da olgularına dair bir hayal kırıklığı değildir. Alıntı yapılan çok mühim eserleri ya da Helnwein da olduğu gibi şirketlerin ve bu şirketlerin beşeriyet üzerindeki acıklı tahakkümünü daha da unutulmaz kılma kudretine de sahiptir. Avangart ya da moderne ilişkin her türlü ikame, aynı zamanda onu kutsar ve unutulmaz yapar. Bu kampvari bir parodidir. Çünkü modernin dinamikleri ve ehemmiyeti kabul edilir. Öte yandan eskiyen ya da eskimeye mahkum bir modern sanatı ölümsüz kılarak bütüncül bir temelden, onun kendi içinde çelişmesini sağlar. Bir şeyi alıntılama alınan şeyi ikonalaştırabileceği gibi aleladeleştirilebilir de...

Gelgelelim 1990'ların ortasına kadar temellük, spekülatif tartışmalar içinde güncelliğini korusa da XXI. Yüzyıla gelindiğinde tüm heyecanın kaybolduğu kaynaklarda fark edilmektedir. Çünkü temellük tartışmalardan taşıp her yana dağılmıştır. Hatta “son Tate Triennial’da⁴⁹, çağdaş sanat pratiğinde temellüğün baskın bir eğilim haline geldiğini ve mal edilen malzemenin artık özel bir şey ifade etmesinin gerekmediği öne sürülmüştür” (Lucy Soutter’den akt. Evans, 2009: 166).

⁴⁸ XIX. Yüzyılda ABD’de kurulan göçmen karşıtı ırkçı bir gruptur.

⁴⁹ Üç yılda bir İngiltere’de yapılan çağdaş sanatlar sergisidir. Soutter bu yoruma, 2006 senesinde, makalesinde yer vermiştir.

Temellüğün referanslarının kültürel olduğundan daha önce bahsedilmiştir. Şu an gelinen noktada ise kültür alüvyonu içine istismar (taklit) ve sömürge (kopya) eşzamanlı olarak karışıp bu biriktirme şekline dâhil olmuştur.

3.3. KİTSCH BAĞLAMINDA YENİDEN ÜRETİM

Objektivizm (egoculuk) felsefesinin kurucusu ve öncüsü Ayn Rand'in⁵⁰ en mühim felsefi romanlarından biri olan *Atlas Silkindi* (Atlas Shrugged -1957-) üçlemesinde; yaratıcı insanların, iş adamlarının, yeteneklerini para kazanmak için kullanan insanların yani aslında dünyayı sırtlayanların; devlet, sendikalar, sivil toplum kuruluşları ve diğer kurumlar sebebiyle istedikleri gibi çalışmadıkları ve üretemedikleri için kendilerinden sonra çıkacağına emin oldukları kaos ortamında, bu söz konusu kurumların ve halkın onları istedikleri gibi baskılamadan çalışabilecekleri bir dünyayı kabul etmeleri koşuluyla dönmek üzere dünyadan çekip gitmelerini konu almaktadır. Ona göre dünyayı sırtlayan bu titanların⁵¹ yeteneklerini istedikleri gibi kullanamamaları hem egoya dair bir hak kaybıdır hem de insanlığın, toplumun bireyleri için kötülüktür. Çünkü dünyayı sırtlayanlar kendi egolarına dair ürettiklerinden, dolaylı olarak toplumda faydalanmaktadır.

Ayn Rand'in objektivizmi istismarın sınırlarını ve koşullarını belirlemektedir. Bu üçlemede; yaratıcılar, istismar edilmelerinin kabul edilebilir yöntemini ve koşulunu sunmaktadırlar. Çünkü dünya döndükçe istismar her zaman var olacaktır. Kilit nokta, istismarın bütüncül bir şekilde olumsuz anlama gelmediğidir. Burada bir sömürüden bahsedilemez. Çünkü sömürmek eylemi haksızlığa vurgu yapar. Hakkın verilmeyişi ya da hak edilenden daha azına razı olunması gerektiğinin zorba diktesini ifade eder. Objektivizmde, sömürmek ve istismar etmek aynı anlamlara gelmemektedir. Sömürü ve istismarın birbirlerinden ayrılmaması sebebiyle, Rand'in ideal olarak gördüğü kapitalizm sistemi dünyanın hiçbir yerinde tam olarak uygulanamamıştır. İstismar; canlılar ve canlılar üzerinde bulunan parazitlerle

⁵⁰ Gerçek adı, Alisa Zinovyevna Rosenbaum'dır.

⁵¹ Atlas, tanrı Zeus'un dünya gezegenini sonsuza kadar omuzları üzerinde taşıma görevi vererek cezalandırdığı bir titandır. Mitoloji de titanlar tanrılardan önce dünyanın hükümdarlarıdır. Titanlar duygusal, üretici, kendilerine yetebilen, göçebe, ölümsüz devlerdir. Yarattıkları insanlarla birlikte huzur içinde yaşarlar. Zeus önderliğindeki tanrılar ise kaprisli, sürekli adak bekleyen, acımasız ve yerleşik hayatı benimseyen savaşçılardır. Titanlar ve tanrılar arasındaki mit değişen iktidarın bir alegorisidir. Hüküm savaşlarında büyük tanrılar titanları yenmiş ve cezalandırmışlardır. Bir diğer örnek de insanlığı yaratan ve onlara ateşi/ışığı getirdiği için Zeus tarafından, ciğeri sonsuza kadar kartallara parçalatılan titan Prometheus örnek olarak hatırlanabilir.

beslenen diğer canlıların simbiyoz ilişkisi gibidir. Karşılıklı bir fayda sağlamaktadırlar. Bu tanım bağlamında, parazitler ise sömürmeyi ifade etmektedirler.

İstismar; Arapça meyve, ürün, ürün verdi anlamlarına gelen samara/semere sözcüğünden türetilmiştir (etimolojiturkce, 19 Ağustos 2019). Yani istismarın; verilen ürünü almak, ona sahip olmak anlamına geldiğini düşünebiliriz. Ağaçlar üremek ve nesillerini devam ettirmek için meyve vermektedirler. Bu onların haklarıdır. Hayvanlar ise bu meyveleri tüketerek dolaylı yoldan bu durumdan faydalanmaktadırlar. Bu istismarın ağaçlara herhangi bir zararı yoktur. Özellikle frutaryenler olumlu istismarın en uygun topluluğunu oluşturmaktadır⁵². Ne zaman ağacın üremesine izin vermez ve sadece o meyveyi besin maddesi olarak görürüz işte o zaman istismar, sömürmeye dönüşür.

Duyarlılığı bulunan sanatçı temellük ile seçtiklerini istismar etmektedir. Mcqueen, Witkin temellükleriyle hem Witkin'in, Rubens'in kadınlarına göndermede bulunan zamanın beğenileri ve tiksintmelerinin değişken çerçevesine vurgu yaparak onun, an içindeki algısı üzerine önyargılı olunmaması gerektiği mesajını daha anlaşılır hale getirir hem de kendi (moda)dünyasına ve mesajlarının deşifresine ışık tutmak için dolaysız bir yol geliştirir. Bir anlamda Witkin'in *Sanatoryum*'unu açıklayıp yorumlarken, onu daha görünür ve anlaşılır kılarken yani onun çevirisini yaparken kendi algısını da bunun üzerine inşa ederek sıradanlaştırdığı Witkin'in çalışması üzerinden ego bağlamında bütüncül olarak Witkin'i ve kendisini kutsar. Warhol 80'lerde General Elektrik'in tekelliğini meşrulaştırırken çağdaş dini imgelemek için mükemmel bir imaj var etmiştir. Dünyasal dini tanıtırken belki de *Mona Lisa*'dan sonra dünyadaki en tanınmış eser olan *Son Akşam Yemeği*'nden faydalanır⁵³. Bunları "yeniden yaratım" yapan şey, kendinden önceki örnekleri istismar etmelerinden kaynaklanmaktadır.

Bu noktada yeniden üretim bağlamındaki sömürü ile Kamp'ın feminenliği istismar etmesindeki fark ortaya konmalıdır. Yeniden yaratımdaki Kamp istismarı, simbiyotiktir; yani tam olmasa da eşit bir alışverişten bahsedebilmekteyiz. Kamp,

⁵² Tek başına canlı olmaları sebebiyle sebzeleri dalından düşmeden yemeyen frutaryenler, meyve yemekte bir beis görmemektedirler. Çünkü meyveler, ağaçların üremeleri için gerekli çekirdekleri içlerinde bulundurlar. Hayvanlar ve frutaryen duyarlılığı bulunan insanlar özellikle midenin sindiremediği bu çekirdekleri yer ve normalde ağacın ulaşamadığı yerlere kadar bu tohumları götürür ve dışkılarlar.

⁵³ Her ne kadar *Son Akşam Yemeği* temellüklerini sipariş üzerine yapmış olsa da bu durum kendini ifade etmek için oldukça uygun bir tesadüf olarak görülebilir.

femeninliğe ve kısmen maskülenliğe dair her şeyi benimser, bunları birbirine eklemeler ve yığar, bir karadelik gibi hepsini yutar. Ama hem kavramsal olarak hem de biçimsel bir tarz olarak feminen ve maskülen, Kamp'ın verdiklerini taşıyamazlar. Aplikbedenlerin, kadın, erkek; feminen, maskülen tüm özelliklerinin üzerinde hepsinden azade dünya dışı bir varlık gibi görünmesinin sebebi budur. Diğer katmanda ise bu kavramların akışkanlığı üzerine düşünmemizi istemesidir. Kamp, tarihsel olduğu gibi kavramsal olarak da yoğundur. Onun aşırılık olarak görülen estetiği bu yoğunluktan kaynaklanmaktadır.

İstismar sözcüğü, çağdaş dilde çocuk istismarı, hayvan istismarı gibi tamlamalarla birlikte tamamen olumsuz bir algı oluşturmaktadır. Ne var ki kişisel alan ihlali tek başına bir eylemdir ve bunun manası hangi derecede olursa olsun tecavüzdür. Yeniden üretim bağlamındaki sanatsal tecavüz(sömürmek) ise bu araştırmamızda Kitsch olarak ele alınmıştır. Buradaki sömürge, sahiplenilen şeye ve önceki bölümlerde ele alınan salt etki gayesine -duygulara- ve estetik ozmos yani yaratıcı edime dairdir. Sahip olunan ile elde edilen yaratıcı değil; frapan (çarpıcı) bir dönüşümdür. Kısacası yeniden üretim, bir duyarlılığın verdiği etkinin deneyimlenmiş tepkisine karşı olan açlığı ve etkinin kopyasını ifade etmektedir. Salt etki gayesinde ise duygular kullanılarak fanteziler inşa edilmektedir. Bunun temeli XIX. Yüzyıla kadar uzanmaktadır. Sanat ve zanaatın birleştirilmeye çalışılması aslında düşük düzeyde, halk beğeniyle (frapan beğeni), Kitsch'in sanata dâhil edilmeye çalışılması olarak görülebilmekte ve modern zamanlarda bu tutumun Bauhaus ekolüyle itibar kazandırılmasıyla çağdaş uzamda yeniden üretim bağlamında Kitsch olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun dairesel olarak kısır döngü içinde, kostüm değiştiren bir beğeni olarak, geçmişte ve anda olduğu gibi gelecekte de var olacağı öngörülebilir. Sanat ve zanaatın birleşmesinin kabulüyle gerçekleşen etkileşimin kıvam artırıcısı ve bağlayıcısı Kitsch'tir. Biçimin, işlevi takip ettiği zanaat üretimlerinde yararlılık öncül itkidir. Geçmiş bağlantıların mirası olarak Postmodern aralıkta temeli atılan ve çağdaş sanatta da kendine popüler bir yer bulan *yerel fotoğrafçılık*⁵⁴ bu türden bir üretilerdir. Yerel yani tatil fotoğrafları, askerlik fotoğrafları, okul fotoğrafları, düğün ve aile fotoğraflarında mühim olan işlevdir. Bu türden fotoğraflar komüne dair belge niteliği taşımaktadır. Aile ve arkadaşlar arasında yapılan bir doğum gününü kaydetmenin amacı belleği taze tutmaktır. Yerel

⁵⁴ Uluslararası literatürde sözcük vernacular olarak geçmektedir. Tam Türkçe karşılığı yerel olmasa da fotoğraf bağlamında manası budur.

fotoğrafların tesadüfen de olsa sanat olup olmaması önemli değildir. Çünkü insan icadı olan zaman bir süre sonra fotoğrafları -en özensiz ve acemice olanları da dahil- bizlere sanat olarak kabul ettirebilme kudretine sahiptir. Zaman, en mutlu anların kayıtlarını bile duygulara yaslanan melankolik bir zeminde, sanatmış gibi göstermektedir. Bu noktada araştırmamızın ikinci bölümünde Sontag'tan alıntılanan cümleyi hatırlamak kaçınılmazdır; bayağı olan şey, zaman geçtikçe fantastik bir şeye dönüşür!

Yerel fotoğrafçılık, sanat olarak görülüyor olsa bile onun aynı zamanda mana ve amaç sebebiyle zanaat olduğu göz ardı edilmemelidir. Bu türden fotoğraflarda sanatsal bir duyarlılık söz konusu değildir. Bununla birlikte yerel fotoğrafçılık *kentsel pastoral* fotoğraf sanatçılığından da ayrı tutulmalıdır. Kadraj, pozlama ya da odak noktaları ikisinde de önemsizdir. Ne var ki kentsel pastoral fotoğraf sanatçılarının amacı küçük grupların yaşanmışlıklarını belgelemek, geçmiş ve şimdi arasında algı inşa etmek ve belleği diri tutmak değil; modern doğayı tanıtmaktır. Robert Frank'in ırkçılık temalı fotoğraflarının ya da Nan Goldin'nin arkadaşlarının fotoğraflarını çekmesinin amacı, kendi komünlerinin hatıralarını kaydetmek değil; 80'lerde Amerika'da yabancı olmanın, illegal madde kullanımının, özgür cinselliğin ve queerler üzerinden genel bir Amerikan düşü (doğası) yansıtıcısı olmaktır. Yerel fotoğrafçılığın tamamının zanaat ya da Kitsch olduğunu ileri sürmek hatalı olacaktır. Söz konusu durum sadece yukarıda sıralanan yerel temsiller çerçevesi için geçerlidir⁵⁵. Yerel fotoğraflarda fantezi inşası söz konusudur. Bu inşayı gerçekleştirebilmesi için izleyici küratör tarafından yöreklendirilmektedir. Çünkü yerel bir fotoğrafın sanatçısı, yaratıcısı ya da üreticisi çoğunlukla anonimdir.

O halde ekseriyetle duyarlılıktan ve doğal olarak yaratıcı edimden yoksun yerel fotoğrafların sahiplenilmesinde sömürülen nedir ve bu *yeniden üretim* nasıl Kitsch olmaktadır? Cevap; salt etki gayesi çerçevesinde duyguların sömürülmesiyle bize ait olmayan geçmiş ve bize ait olan an arasında hayali bir hafıza inşa ederek fantezi üretmektir. Sahiplenilen yerel fotoğraflarla karşılaştığımızda⁵⁶ figürlerin duruşlarından, kıyafetlerinden, saç tuvaletlerinden vs. yola çıkarak kendi hayatımıza dair benzerlikler ve farklılıkları kurgularız. Benjamin'in kimliği önemsizleştirmek

⁵⁵ Örnek olarak yerel fotoğrafçılık dahilinde değerlendirilmesi gereken bazı buluntu fotoğraflarda - özellikle sirk fotoğraflarında- duyarlılık kavranabilmektedir.

⁵⁶ Üzerine ekleme yapılsın ya da olduğu gibi kullanılsın fark etmemektedir. Burada, yerel fotoğrafın sergilenmek için seçilmiş olması önemlidir.

için kendini başkası üzerinden görmek tavrı burada tersine çevrilmektedir⁵⁷. Aslında sıradan bir anı fotoğrafının figürlerine kendi algımız aracılığıyla hipergerçek bir yaşam inşa ederiz. Sosyal işlevi olan yerel fotoğraf karesini, bireyselleştiririz. Kendimiz üzerinden, anonim bir bireye, kimlik kazandırırız. Gündelik hayata dair sıradan bir anıyı, sanat nesnesine dönüştürürüz. Yani önemsiz bir şeyi önemli hale getiririz. Söz konusu anının anonim birey için ne kadar önemli olduğu mühim değildir.

Örnek olarak; bir mezuniyet fotoğrafında anonim bireyin mutluluğunun derecesini asla bütüncül kavrayamayız. Sadece hayal edebiliriz. Kendi mutluluğumuz ve anonim bireyin, yine kendi öngörülerimizle ona biçtiğimiz tahmini mutluluğu arasında bir fantezi köprüsü kurarız. Ama figür gerçekten mutlu mudur yoksa sadece duygusal anlamda poz mu vermiştir; emin olamayız. Gelgelelim dijital devrimin yaşanmadığı zaman aralığında ekseriyetle fotoğraf karesindeki figürler oldukça ciddi; hatta yer yer sinirli ya da mutsuz görünürler. Ciddi, sinirli ya da mutsuz görünmeleri onların gerçekten öyle oldukları anlamına gelmemektedir. Bunun nedeni pozlamanın uzun sürmesidir. Figürler hareketsiz bir şekilde bir süre beklemek durumundadırlar. Weegee'nin yıldızlar ve ünlüler üzerine olan bakış açısı *göründükleri gibi değiller ve hatta olduğunu sandığımız gibi bile değiller* bakış açısının aslında tüm bireyleri bütüncül bir şekilde kapsadığı düşünülebilir.

Fotoğraf makinesine istediğimiz her yalanı kendi kudretimizce söyletebilmekteyiz⁵⁸. Yerel fotoğraf kareleriyle kurduğumuz fanteziler bir dizi hiperduygulanıma neden olur. Sahte bir etki, sahte tepkileri beraberinde getirmektedir. Bu iki sahtelik duygularımızı ve hayallerimizi sömürmeyle ilişkilidir. Sahtelik de -gerçek dışılık gibi- hakikate içrektir. Zaten bu sebeple Kitsch sanatsal bir hastalık değildir. Onu hastalıklı yapan, duyguların sömürülmesiyle duyarlılıkmiş gibi pazarlanması ve sergilenmesindeki burjuva arzularıdır (Görsel 160). Eski ile an arasında inşa edilen bu türden fantastik ilişki, Kamp'ın *daha fazla kurtarılamaz*

⁵⁷ Bu Postmodern anlayışın algısından, materyallerinden faydalanmak ama aynı zamanda onun düşünce sistemine de ihanet etmektir. Yeniden üretimde Kitsch sistemlerin ya da ekollerin tavırlarından sadece işine yarayacak olan ilkeleri benimsemektedir.

⁵⁸ Bu sebeple sanatçıların Marilyn Monroe ile çok ilgili oldukları düşünülebilir. Çünkü gündelik yaşantısında o, fotoğraflarındaki arzu nesnesi figür olmaktan çok daha farklıdır. Tamamen sarışın hissedeabilmek için sadece saçlarını değil; kasık tüylerini bile platin sarısına boyatan, özgüven eksikliği sebebiyle sözü geçen erkeklerle birlikte olan, kızarmış tavuk yedikten sonra yatağına ellerini silen ve bunu temizlemek isteyen hizmetlileri azarlayıp haftalarca aynı yatakta vakit geçirip sık duş almayan Marilyn ve fotoğraflardaki Monroe arasındaki mütereddit ilişki sanatçıların dikkatini çok çekmiş olmalıdır.

malzemenin keşfi arzusundan ayrılmalıdır. Kitsch, olsun olmasın geçmişe yaslanan ya da arkaik zamanlara atıfta bulunan üretimlerin esinlenmeleri hatta imaları ve bağlantıları sadece biçimseldir (Görsel 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167). Irving Penn'in Yeni Gine'ye gitmesi ve ilkelleri stüdyosunda kurgu pozlarla ifşa etmesi sadece malzemedir. Malzemeye ilkellerin yaşamlarını hayal dünyalarında şekillendirmek ise izleyiciye kalmaktadır (Görsel 168, 169, 170). Hayal dünyamızda inşa ettiklerimiz her zaman çarpıcıdır. Hiçbir gerçek, kurgudan daha etkileyici olamamaktadır (Görsel 171,172).

Günümüzde bu çarpıcı yüzeyselliğin kendine yer bulduğu en mühim yer ise kuşkusuz popüler *gişe* filmleridir. Ne var ki bunların istismar mı yani sahiplendikleri ya da kuvvetli biçimde esinlendikleri kompozisyonlarla karşılıklı bir çoğaltım ve çeviri bağlamında yaratımlar mı olduklarını yoksa onların yaratıcı edimlerinden tek taraflı faydalandıkları sömürüler mi olduklarının ayırdına varmak ilk tahlilde güçtür. Bunu kavrayabilmek için aynanın hem önünden hem de arkasından hareketli bir algıyla hareket etmemiz gerekmektedir. (Görsel 173,174) Söz konusu görsellerle kabul edileceği üzere, 2000 yapımı *gişe* filmi *Hücre*'de (The Cell) Hint kökenli ve Harvard mezunu yönetmen Tarsem Singh Dhandwarhem⁵⁹; hem Hirst'in hem de Nerdrum'un işlerini sahiplenmiştir.

Hücre'de, bitkisel hayattaki çocukların zihinlerine deneysel bir teknik ile girebilen psikolog Catherine Deane (Jennifer Lopez) söz konusu çocukları mental açıdan rahatlatmaktadır. Bu zihin-mekanda çocuklar konuşabilmekte, konuşabilmekte ve istedikleri gibi mekan kurgulayabilmektedirler. Bir dedektif, Catherine'den yardım ister. Bitkisel hayata girmiş seri bir katilin son kurbanını⁶⁰ kurtarabilmek için çok az süreleri kalmıştır. Ne var ki Catherine bir çocuk psikoloğudur ve onların zihinlerine hakimdir. Yetişkin, üstelik hasta bir katilin zihni onun için oldukça tehlikeli gelmektedir. Gelgelelim psikolog kurbanı kurtarabilme ümidiyle isteksiz de olsa bunu kabul eder. İlk denemede katilin zihin-mekânında karşılaşılan sahne ise Hirst'in *Her Şeyin İçinde Olan Yalanların Kabulünden Kazanılan Bazı Rahatlıklar* yerleştirmesinin bilgisayar programıyla yapılmış özel efekt temellüğüdür. Olaylar geliştikçe Catherine, dünyasal gerçekliğini yitirir ve katilin zihin gerçekliğini kabul

⁵⁹ Superga gibi ayakkabı markalarının reklam filmlerine, The Prodigy gibi müzik gruplarının kliplerine de yönetmenlik yapmıştır.

⁶⁰ Katil, kurbanlarını öldürmeden önce onları bir hücreye kapatmaktadır. Hücre belirli aralıklarla su ile dolmaktadır. Kurban boğularak öldükten sonra katil onu oyuncak bir bebeğe dönüştürür.

eder ve burada sıkışır. Ona dünyasal gerçeği hatırlatmak ve tekrar uyandırmak için dedektif de katilin zihnine girer. Dedektifin ilk gördüğü sahne, Nerdrum'un *Şafak* adlı tablosunun canlı modellerle olan temellüğüdür.

Kitsch üretimlerin hasta bir bireyin zihnindeki mekanları ve olayları oluşturmasıyla Tarsem, bize bir şey mi söylemektedir? Kitsch üretilere fazlaca maruz kalınması, bizim bir anlamda metaforik olarak sanatı öldürme potansiyelimizin kuvvetine mi işaret etmektedir? Son sahnelerde, dedektifin, katilin zihninde yaşadığı bir olayı (işkenceyi) katilin çalışma odasının duvarında asılı, barok estetikte yapılmış bir resimden kurguladığını anlaması, Catherine'nin, katili kendi zihnine çağırduğunda dünyasal gerçekte gördüğü son iki şey olan bir kar küresi ve tarot kartının, onun zihin mekânını oluşturması gibi donelerle yönetmen; bilinç altını oluşturanın bilinç üstü olduğunu o halde bir ayrıma gidilmeden sadece ortak tek bir bilince mi sahip olduğumuzu anlatmaya çalışmaktadır? Bu soruya evet şeklinde cevap vermek bir niyet okuması gibi görülebilir. O halde yönetmenin tavrını anlayabilmek için onun *Hücre* dışında, diğer işlerine de bakmakta fayda vardır. Pop yıldızı Madonna'nın müzik klipleri veya Escher'in optik yanılsamaları ustaca kullandığı gerçeküstü çalışmaları gibi duyarlılık ya da beğeni gözetmeksizin sadece biçimsel etkileycilik(çarpıcılık) onun geniş temellük skalasının içeriğini oluşturmaktadır (Görsel 175, 176). Bu çalışmalarla birlikte aslında Tarsem'in sahiplenmelerini gerçekleştirme nedeni sahiplenilenin *sadece çarpıcı* olmasından kaynaklanmaktadır. Sömürmek sadece yaratıcı edimi değil; salt etki gayesini de kapsamaktadır. Tarsem, Kitsch üretimleri sömürerek onların görsel çarpıcılıklarını tekrar kurgulayarak ortaya oldukça etkili sahneler koymuştur. Sahiplenilen Kitsch beğeniden bile daha etkileyici olan bu temellük sahneleri, Glam-Kitsch (şatafatlı, büyüleyici Kitsch) olarak tanımlamamız hatalı olmayacaktır. Katmanlı bir anlatımın gibi servis edilen bu sahneler tek bir tanımla; çok frapanlardır. Çağdaş popüler filmlerde bu kolaycılık çok fazladır. Örnek olarak Lars von Trier'in *Jack'in İnşa Ettiği E* v(The House That Jack Built -2018-) filminin afişinde, Delacroix'in *Dante'nin Yelkenlisi* (1822) boyamasını sahiplenmesi verilebilir. Delacroix'te, akan suların içinde sürüklenen, işkence görmüş ve öfkeli bir korkuyla dolu ruhları incelediğimizde; delilik ve çaresizlik akıntısında onlar için ne bir rahatlık ne de bir sığınma alanı vardır. Özellikle sandalın arkasında izleyicilere yüzü dönük olan tek figür; hastalıklı ten rengi ve kırmızı-sarı-yeşil gözleriyle izleyiciye delişmence

bakan; lanetlenmiş, kayıp ve çaresiz ruh resmin punktum noktası olabilecek kudrettedir. Oysaki Trier'in lanetlenmiş ve sürüklenmiş ruhları şehvete işaret eden ve neredeyse bir Eklektik Akademizm erotikliğinde; kaslı, diri görünümlü modellere dönüştürülmüştür. Bu sahnedeki modeller, etkileyici (çarpıcı) bir moda çekiminde gibidirler. Trier'in bu sahiplenmesinde, boyamadaki belki de en önemli figür -öfkeyi, lanetlenmişliği, acıyı, korkuyu, hastalığı eşanlı bize veren ve izleyicisinin gözüne bakan tek figür- bulunmamaktadır. Çünkü o figür tek başına, Trier'in kurguladığı güzel lanetlilerin etkileyciliklerini yerinden edebilecek tekinsiz bir güce sahiptir. Başka bir örnek ise Amerikalı film yönetmeni Tim Burton'un *Edward Makas Eller* (Edward Scissorhands -1990-) filmidir. Burton, Edward karakteri için, 1840'lı yıllarda Dr. Heinrich Hoffmann'nın kaleme aldığı ve illüstrasyonlarını da çizdiği çocuk kitabı *Dağınık Peter* (Der Struwwelpeter)'in Peter çizimlerini sahiplenmiştir. Der Struwwelpeter aslında sadece bir çocuk kitabı değildir. Kafka ve Freud okumalarıyla ve çözümlenmeleriyle birlikte bu eser kuşkusuz, tekinsiz Alman edebiyatının -*Grimm Masalları*'nın ilk versiyonları gibi- mühim örneğidir. Kitapta isyankar çocukların sonu kötü biten hikayeleri yer almaktadır. *Kuduruk Philip* (Zappelphillip) yerinde duramaz, oturmayı reddeder ve sonunda uçurumdan düşer. *Çorba Kaspar* (Suppenkaspar) çorbadan nefret eder ve tüketmek istemez. Günler içinde erir ve ağzı yok olmadan önce söylediği son cümle çorbasını asla içmeyeceğidir. *Dağınık Peter* ise saçlarını taramayı ve tırnaklarını kesmeyi reddeder. Kimsenin onu sevmeyeceğini ve sonunda yalnız kalacağına aldırış etmeden pasaklı ve savruk hayatına devam eder. Aslında bu karakterlerin üzerinde, korku ve pişmanlık duymadan, herkes tarafından onaylanmak yerine sadece kendisi olmak isteyen bu sebeple de baldıran zehrini rızası ile içen Socrates'in hayaleti gezinmektedir. Burton'ın karakteri Edward ise toplumun tüm fertlerinin isteklerini bir bir yerine getiren, uysal ve söz dinleyen bir karakterdir. Struwwelpeter ile olan tek ortak noktası komik-korkunç -grotesk- formu, bedenidir. Struwwelpeter'in manası Edward'ın karakteriyle birlikte törpülenir ortada sadece Struwwelpeter'e benzeyen bir posa kalır. Yine aynı şekilde Amerikalı film yönetmeni Ridley Scott'ın bilimkurgu filmi *Prometheus* (2012)'ta insanları yaratan daha sonra da öldürmeye çalışan Titanlar, biçim olarak Kazimir Malevich'in *Anathema* (1908) çizimine yapışmış bir parazit gibidir. Anathema; aforoz edilmiş, lanetlenmiş kimse anlamına gelmektedir. Filmde lanetlenen ya da yok edilmek istenenler ise insan ırkıdır. Bu bağlamda Malevich'in anathema figürü sadece biçimsel olarak dikkat çekici

bulunmuş ve Titan(lanetlenmiş insan değil; lanetleyen yaratıcı) olarak kullanılmıştır (Görsel 177, 178, 179, 180, 181).

Tarsem'in panzehiri olarak görülebilecek isim ise Stanley Kubrick ve onun 1971 tarihli sinema çalışması *Otomatik Portakal* (A Clockwork Orange)'dır. Bu çalışma Anthony Burgess'in aynı adlı distopik bilimkurgu romanının sinemaya uyarlanmış versiyonudur. Klasik sanatların ve estetiğin çürümeye terk edildiği metruk bir gelecek modelinde, ergen Alex'in yaşadıkları, olay örgüsünün çekirdeğini oluşturmaktadır. Bu korkunç yeni dünyada her yer; ev içi mobilyaları, moda, tablolar, müzik, heykeller, kafeler hatta şiddet biçimleri bile oldukça pornografik Pop'tur ve çok yoğun bir şekilde Kitsch içermektedir. Kubrick, klasizmin terk edildiği ve bir kere bile olsa Pop'a maruz kalınan bir çağın ötesinin, geleceğinin tamamen Kitsch olacağını hayal ettiği ürkütücü bir gelecek kurgulamıştır. Böyle bir dünyayı yaratmak için o dönemin en sansasyonel ismi olan Popsanatı heykeltıraşlarından Allen Jones'a telefonla ulaşmış ve Jones'in fornifilik⁶¹ üretimlerini ücret ödemeksizin kullanmak istemiştir. Gelgelelim Jones, bu teklifi ücret almadığı takdirde kabul etmeyeceğini bildirmiştir.

Kubrick tasarımcılarını toplamış ve Allen Jones'in heykellerinin taklit edilmesini istemiştir (Gayford Martin, 19 Ağustos 2019). Kubrick'in modern sanatı ve bununla birlikte şekillenen algının olumsuz eleştirisini, yine modern sanata dahil edilebilecek imgelerle birlikte, uygun bir niyetle gerçekleştirir. Bir olguyu eleştirmenin en pratik yolunun, yine o olguya ait işaretler ve semboller üzerinden gerçekleştirilebileceğini düşünür gibidir. Kubrick, bu imgeleri çarpıcı olduğu için ya da beğendiği için değil; aksine bunlardan nefret ettiği ve herkesin de nefret edilebileceği bir geleceği inşa etmek için kullanmıştır⁶². Bir anlamda kendi algısını, herkesin kendi kudretinde kavrayabileceği ilişki ağlarıyla birlikte kitlelere aktarmıştır (Görsel 182).

Sömürülen; duygular, zaman ve etki gayelerine dair son zamanlardaki en çarpıcı üreticilerden biri de Uğur Gallenkuş'tur. Onun dijital-kolajlarını

⁶¹ Forniphilia. İnsanları, mobilya işleviyle kullanıp bundan haz duymak.

⁶² Hikayenin ikinci yarısında Alex deneysel bir yöntem ile bir nesneye dönüştürülmüştür. Allen Jones'in fornifilik beğeniyle şekillenmiş kafelerdeki cansız mankenler gibi onu o yapan duyguları ve istekleri ondan zorba bir güç ile alınmıştır. Bu hatalı bir yöntemdir. Çünkü aslında Alex'in canlılara değer vermeyişi ve katıksız şiddet eğilimi kişisel değil; toplumsal ve kültürel bir sonuçtur. Burada ilginç olan Alex'in klasik müzik -özellikle Beethoven- tutkusudur. Yüksek beğeniye işaret eden hususi zevkleri onu toplumsal hastalıktan kurtaramadığı gibi; saat gibi işleyen mekanik bir kafaya dönüştürmekten de kurtaramamıştır.

incelediğimizde ilk kertede endoktrinasyon üzerine düşünmemizi beklediğini varsayabiliriz. Kökü, doktorin sözcüğü olan bu kavramı, olumlu ya da olumsuz sonuçlara gebe bir beyin yıkama olarak görebiliriz. Şöyle ki; anarko terörist bir ailenin yetiştirdiği çocuğun yüksek ihtimalle bir terörist olacağını öngörebilmekteyiz. Ne var ki aynı çocuğun sıradan bir memur ailenin kontrolünde yetiştiğini farz edersek onun terörist olma ihtimali benzer düzeyde kalır mıydı? Endoktrinasyon, genlere kodlanmış bazı özelliklerin; aile, çevre, yetişme koşulları ve eğitim söz konusu olduğunda önemsizleştiğini vurgulamaktadır.

Aslında Avrupa siyasi tarihi utanç ve zorbalıklarla doludur. Günümüzde Alp dağları; nefis doğası, çeşit çeşit peynirleri, çikolataları, insanlara verdiği değer ve tabi bankacılık faaliyetleriyle ün kazanan İsviçre, bu hususa oldukça uygun bir örnek olacaktır. İsviçreli yazar Johanna Spyri'nin⁶³ 1880'lerde yazdığı kitabı *Alp'lerin Kızı; Heidi* kitabında⁶⁴ dedesiyle birlikte Alp dağlarının eteklerinde yaşayan elma yanaklı öksüz bir kızın hikayesini konu edinmektedir. Heidi, çıplak ayaklıdır. Hiçbir zaman ayakkabıyla rahat edememektedir. Bunu basit bir köylü kızın özgürlük mesajı olarak görmek mümkündür. Gelgelelim sadece yaptığı peynirleri satmak için şehre inen bunun dışında dağlarda istediği gibi yaşayan dedesi ve Heidi'nin en yakın arkadaşı, dağlarda birlikte koşturup yuvarlandıkları çoban Peter her zaman ayakkabı giymektedirler ve ondan daha az özgür değildirler. Gelgelelim Heidi'nin ayakkabı giymemesi; 1700'lerin sonundan 1950'lere kadar uzanan İsviçre tarihinin zorbalığına bir göndermedir. Söz konusu tarih aralığında özellikle on binlerce öksüz çocuk ve borçlu ailelerin çocukları kilisenin kontrolünde ucuz emek gücü sebebiyle Verdingkinder⁶⁵ adı altında köle pazarlarında satılmaktaydılar. İsviçre'nin sadece Almanca konuşulan bölgelerinde değil; İtalyanca konuşulan bölgelerinde de bu çocuklar sömürülmüştür ve diğer çocuklardan ayrılmaları için onlara ayakkabı verilmemektedir. Heidi gibi ayakkabısız çocuklardır onlar (Wilsher Kim, 19 Ağustos 2019).

Elbette İsviçre'nin 1950'lerde ucuz işçi gücünden vazgeçmesinin sebebi, ani bir aydınlatma ya da Avrupa'nın aslında teoride kalan ve hiçbir zaman pratikte gerçekleştiremediği hümanizm sebebiyle değil; mekanikleşmeyle birlikte artık köle

⁶³ Evlenmeden önceki adı Johanna Louise Heusser'dir.

⁶⁴ Dünyada ilk kez Japonlar, kitabı Heidi adıyla anime olarak uyarlamıştır ve kitap günümüzde sadece Heidi olarak tanınmaktadır.

⁶⁵ Tam Türkçe karşılığı atılmış/ıskartaya çıkarılmış çocuklardır.

çocuklara ihtiyacın kalmamasıdır. Çağımızda, insan haklarına önem vermesiyle tanınan İsviçre'nin Avrupa'da bir istisna olmadığını anlamak için Avusturya'nın başkentine bakmak da yeterlidir. Ülkenin en iyi psikiyatrisi olan Dr. Heinrich Gross'un, Avusturya'daki bir gazeteciyle yaptığı röportajın (1979) ardından, nazilerin etkili olduğu zaman aralığında, Viyana'daki Am Spiegelgrund Pediyatri Birimi'ndeki çocukların yemeklerine zehir koyarak öldürdüğünü ve son tahlilde beyinlerini kavanozlara koymak suretiyle çeşitli deneyler yapıldığını itiraf etmiştir (Helnwein, 19 Ağustos 2019).

Dahası bu çocuklar üzerinde mühendislik ve tıp deneyleri de yapılmıştır. Avrupa'nın mühendislik ve tıp alanındaki başarılarını hayvan deneyleriyle zaman kaybetmeden direkt olarak insan üzerinde denemesindeki rolü göz ardı edilmemelidir. Batı uygarlığının ve biliminin gelişmesinin sebebi olarak görülecek şeylerden biri de bu canavarlıktır. Gelgelim bu röportajdaki itiraflar Helnwein'in söz konusu canavarlığı görünür kılan yapıtı *Lebensunwertes Leben* (Yaşamaya Değmeyen Hayat. Halk arasında bilinen adıyla Yemeğine Zehir Konan Çocuk -1979-) kadar halk tarafından yeterince dikkat çekmemiştir (Görsel 183). Bu iki örnekte de merkezde çocuklar bulunmaktadır. Helnwein'in çalışması burada kafa karıştırıcı olabilir. Oldukça rahatsız edici ve doğrudan bir anlatım yolunu etki gayesi güderek oluşturduğu düşünülebilir; oysaki bu tutum sanatçının zorunluluğudur artık. İlk ağızdan gelen korkunç itiraflar karşısında tutuk kalan vatandaşların; ‘rahatsız olmak için, tarihleriyle yüzleşmek için daha ne olması gerekiyor?’ sorusuyla ve isyanıyla birlikte, onların görme duyularının işitme duyularından daha baskın olduğunun düşüncesiyle ilgili bir dışavurum söz konusudur. Yani niyet olarak uygun bir yol belirlemiştir kendine. Gallenküsch ise bu örneklerden farklı olarak yüzeysel bir kutuplaştırma mücadelesi içinde gibidir (Görsel 184-185). Zengin olmanın ya da batının refah düzeyinin yüksek olmasının kurbanı olarak Orta Doğuya işaret etmektedir. Ne var ki Avrupa'nın refahı ve zenginliği sosyolojik olarak yine kendi vatandaşlarını canavarca sömürmesinden kaynaklanmaktadır. Her ne kadar modern ve çağdaş zamanlarda savaşlar kalkınmak ve para kazanmak için şirketler tarafından finanse ediliyorsa da bilinç ve eğitim (şeylere saygı duyma biçimi) varsa şirketlerin de etki alanları kısıtlanmaktadır. Batıdaki çağdaş bilinç ve eğitim, duyarlı sanatçılarla birlikte görünür olmaktadır. Gallenküsch ise oldukça şekerli hatta şurupsu bir

yapışkanlıkla zenginlik nefretini ve coğrafi kader var sayımının fantastik imgelerini zihnimize, tek karede birleştirdiği iki görüntüyle sıvamaktadır.

Gallenkuş, Ocak 2019'da, ilk defa Türkçe yaptığını belirttiği bir internet röportajında “Bu düzeyde seri halinde benim yaptığım gibi kolaj yapana denk gelmedim. Daha gündelik işlerde olan bu tarz akım çalışmalar var” (Öztaş Özkan, 19 Ağustos 2019) diyerek özgün olduğunu düşündüğünü ifade etmiştir. Ne var ki onun işlerinin panzeri 70’li yıllara tekabül etmektedir. Savaşlar ve savaşlarla ilişkilendirdiği toplumsal cinsiyet rollerinin çerçeveyi çizdiği gündelik yaşam içindeki ev ortamı kolajlarıyla bir nevi hayat diaları oluşturan, dışarıdaki savaşın temellerinin aslında içeride atıldığının farkındalığıyla değişen biçimleri yansıtan, günlük güç mücadelesini ev ortamında harlayan kodlanmış çekirdek aile ortamının ritüellerini sembollerle birlikte, *evim güzel evim* algısını dönüştüren hatta yerinden eden sınır çizgilerini kemiren ve şiddet, zorba güç gibi güncelde görmeyi askıya aldığımız mefhumların farklılıklar içindeki benzeşimini ortaya koyan Martha Rosler’in temellükleri bu hususta uygun bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 186, 187).

“Küratörler, Darsie Alexander ve Shira Backer’in katalog metninde belirttikleri gibi: Ev içi yaşam Rosler için dünyanın bir tür mikro kozmosu olarak hizmet eder, toplumsal cinsiyet rollerinin ve beklentilerinin tanımlandığı ve test edildiği bir minyatür...” (Artspace editörleri, 19 Ağustos 2019). Bu kolajları bu şekilde değerlendirebilmemizin en büyük destekçisi ise sanatçının, *Mutfağın Semiyotikleri* (1975) adlı video-sanatı çalışmasıdır.

Mutfağın Semiyotikleri (Görsel 188) video çalışmasının merkezinde toplumsal cinsiyet kodlarını kutsayan bir figür bulunmaktadır. Aslında bir figürden ziyade insansı bir robotu anımsatmaktadır. Mutfakta herhangi bir besin dikkat çekmemektedir. Sadece android bir ev hanımı ve mutfak aletleri vardır. Asker miğferini andıran metal tencere içinde var olmayan besinleri, yine metal aletlerle; çırparak, ezerek ses çıkarır hatta gürültü yapar. Bıçağı robotize bir şekilde sanki birini bıçaklıyor gibi tekrar ve tekrar boşluğa saplar. Parçaları küçülten rende, bıçak, ezici, sıkıcı ve çırpıcı tüm aletleri isimlerini söyleyerek ve onların nasıl kullanıldığını göstererek tanıtır. Buz kıracağına nasıl kullanılacağını anlatırken izleyicide uyanan his sanki yerde yatan hayali bir kurbanı delik deşik ettiği gibidir. Videodaki eylemlerin tuhaf tarafı, örnek olarak; gerçekten de bir buz kıracağıyla buz, androidin tanıttığı gibi kırılmaktadır. Ne var ki ortada bir buzun olmaması bize farklı bir eylem gerçekleştiriyor hissi verir. Bu aletlerin hepsi bir cinayet aracı olarak pek tabi

kullanılabilir. Aynı zamanda Kepçe ve ölçü kaşıklarıyla işine yarayan miktarı saklar fazlasını bilinmezliğe fırlatır. İstenileni elde etmek için niceliğin; sayısal çoğunluğun kullanışlı taraflarını alır ve gerisini fırlatıp atar. Bu, çağdaş çerçevenin/sınırın ilerici duyarlılığıdır. Çünkü mühim olan ekrandır. Fırlatılan nesnenin akıbetini bilememekteyiz. Kırılıyor mu, başka bir şeyi kırıyor mu, yerden sekip bütünlüğünü koruyor mu? Bunların hepsi muammadır. Çünkü ekran var olan ve varlığıyla tüm diğer tahayyülleri ya da yoklukları silen bir çerçevedir. Geriye kalan, sınırın dışındaki önemsizdir. İçinde bulunduğumuz çağdaş aralıkta; Televizyonun, bilgisayarın, kitabın ve son kertede akıllı bir telefonun dikdörtgen çerçevesine hapsolmuşluğun müthiş bir öngörüsüdür bu. Aynı zamanda bir oklavayla her türlü pürüzün, farklılığın üstesinden gelineceğini tanıtır bizlere; farklı anlamları var eder. Sanatçıya göre savaşlar, kodlanmış aile yapısında başlamaktadır⁶⁶. Tam olarak içimizde, bize en yakın olanlardan filizlenmektedir.

Gallenkuş, doğu ve batı ayırımına dikkat çeker. Av ve avcının tanımını keskin bir şekilde, sömürüyle yapar. Rosler ise savaşların, kurbanların, avcılarının ve nihayetinde zorba gücün bizim karanlık tarafımızdan, bizden ayrı olmayan bir doppelganger üzerinden açıklayıp yorumlar. Çünkü yanlış sorularla doğru cevaplara ulaşamayız. Yanlış ve hastalıklı bir planla; toplumsal cinsiyet kurgusuyla -ki bu çekirdek aile tanımı ile kutsanır- aslında savaşın hiçbir zaman bitmeyeceğini muştulamaktadır. Yerleşik topluma geçildiği andan itibaren savaş hiç bitmemiştir. Özellikle iç savaş; en yıkıcısı, aile içi olanı... Ekonomik eşitsizlik ve şeylere erişimin dengesizliği, halklarda değil; tam olarak evin içinde başlamaktadır. Rosler, değerler bağlamında; Batı, Doğu, Kuzey ve Güney gibi hayali sınırları kabul etmez, tanımlamaz görünür. Gallenkuş ise bu sınırları kutsar.

Beğeniler, genel olarak subjektif sınırlar(bunlar daha sonra popülerleştirilir) üzerinden inşa modeli geliştirirler. Sınırlar ya da sınırların ortadan kaldırılması mücadelesi arasında da bir fark bulunmamaktadır. Çünkü sınırları ortadan kaldırma gibi ulvi bir amaca hizmet eden üretici, zaten bir sınırın olduğunu kabul etmiş demektir. Yani sınırları kaldırma itkisi, başlangıçta sınırların aslında var olduğu ön

⁶⁶ Bu noktada Bourgeois'un 1946-47 ev içinde sıkışan, bunalan, yok olan, bir eve dönüşen kadın - Femme Maison çalışmaları- hatırlanabilmektedir. Rosler bu yok oluşun sürecini bize göstermektedir. Ne var ki Bourgeois daha bireysel yaklaşırken; Rosler bunun tüm dünyayı etkileyeceğini düşünmektedir.

kabulüyle gerçekleşmektedir⁶⁷. Kamp'ın ve Postmodern temellük duyarlılığın, sınır ihlali olarak görülen eylemlerinin çekirdeği bu ön kabulün bile olmamasıdır. Çünkü onlar için kodlanmış mülkiyet, kök, sınırlar ve ahlak⁶⁸ var değildir; yoklukları dahi tanımsızdır⁶⁹. Beğenilerde ve sanat piyasasında sınırların çok mühim bir etkisi vardır. Beğenilmeye/satın alınmaya layık olanı ve gündem yapılmaya gerek duyulmayı/beğenilmeye layık olmayana, sınırlar belirlemektedir. İstanbul Bienali'nin isminin de 7. Kıta olması şaşırtıcı değildir. Çünkü XXI. Yüzyıl beğenilerinde, var olan kıtalar ve sınırlar artık yetmemektedir. Yenileri türetilmelidir. Artık insan-insan (hem somut hem soyut sınırlar bağlamında) çatışması demode görülmekte ve bu yeni, yedinci sahada artık tüm heyecan insan-insan olmayan arasına yönelmektedir. Gelgelelim çekirdek ailemiz, artık, sadece insandan oluşmamaktadır. Dijital devrim oyuncakları da ailemizin bir ferdi olarak aramıza katılmıştır. Hatta çoğu zaman, ailemizin insan fertlerinden çok daha yakınlardır bizlere. Haraway'in öngördüğü yıldız savaşları bir gün olacaksa da şüphesiz bunun temelleri de yine aile içinde atılacak ve oradan yayılacaktır. İnsanlık ne kadar hümanist olabildiyse; insanlığın transhümanist olmayı da o ölçüde başarabileceği öngörülebilir.

Sınırlara tekrar dönecek olursak; kültürel değerler bağlamında, bunu günümüzde zanaat ve sanatı da harmanlayarak aşmaya çalışan isimler mevcuttur. Özellikle çağdaş olduğu ileri sürülen minyatür çalışmalar ele alındığında, bu daha da açık ortaya konmaktadır. Geleneksel minyatürler, hıristiyan el yazmaları resimleri gibi, belge niteliği taşıyan zanaat üretimleridir. Hükümdarların cülus törenlerinden; padişahların ava çıkıp becerikliliklerini gösterme sahnelerine, peygamberlerin hayatlarından; halkın yaşam tarzlarına, dönemin hukukuna, gündelik tüketim ürünlerine hatta insanların kıyafetlerine, popüler yaşam biçimlerine, modalarına dair pek çok konuda bilgiler vermektedir. Bu zanaatlarda; renk, espas ya da detaylara verdiği önemin derecesi bağlamındaki sanatçı yetenekleri, üretimin etki gayesini artırmaktadır. Minyatürlerde perspektif bulunmamaktadır. Zaten matematiksel

⁶⁷ Bir panzehir olarak, Doris Salcedo'nun müthiş yerleştirmesini de (Shibboleth, 2007.) tam olarak bu noktada hatırlamamız kaçınılmazdır.

⁶⁸ Dini ya da kültürel fark etmemektedir. Bu nokta da ahlak ve etik kesin suretle birbirinden ayrılmalıdır. Ahlak; kodlanmış, likit uygunluktur; konulan kültür kabının şeklini almaktadır. Etik ise bilgidir; kültürel bir kaba konulamaz ya da sadece şekil değiştirebilen bir kap onu çevreleyebilir, sınırlandırabilir ki bu da hayali bir var sayımdır. Ahlak katılmıştır; etik ise dönüşen bilgi ve değişen koşullar ile birlikte değişebilir.

⁶⁹ Nihilizme işaret eden bir hiçtir.

perspektifin icadı, Erken Rönesans'a tekabül etmektedir. Yine de geleneksel üreticinin tercih ve bakış açısına göre bazı minyatürlerde perspektife işaret eden bir derinlik hissi yaratılmıştır. Sadece bu his sebebiyle bile minyatürleri üst üste (peş peşe) dizilmiş tuğlalar gibi, motif ve desen yığını olarak görmek haksızlık olacaktır.

Geleneksel Türk Minyatürlerinde önemli olan, Orta Çağ dini resimlerinde olduğu gibi, konunun doğrudan anlatılmasıdır. Kompozisyonda nesnelere ve figürler ilkesizce ama belirli bir düzende (genelde hiyerarşik olarak) yerleştirilirler. İlkesizlik, betimlenen nesnelere yönleriyle (açılıyla) ilgilidir. Bir minyatür çalışmasında; üstten görünen nesne, yandan görünen nesne, karşıdan (izleyicinin baktığı yerden) görünen nesne aynı düzlemde, eşzamanlı bulunabilmektedir (Görsel 189). Kübizmin, şeylerin farklı açıları eşanlı göstererek getirdiği yeni görme biçimi bu noktada hatırlanabilir. Kübizimde; aynı nesne ya da figür, birden fazla farklı açıdan görünüş biçimlerinin üst üste bindirilişiyle eşanlı oluşturulurlar. Minyatürde ise farklı nesnelere ya da figürler, tek başlarına farklı yönlerde; ama aynı kompozisyonda eşzamanlı gösterilebilirler. Matematiksel perspektifin olmayışı; yani mutlak gözün merkeze alındığı bir noktadan dağılan bir düzenin olmayışı, çoklu bakış açısını ortaya koymaktadır. Aynı zamanda bu noktada Velazquez'in *Nedimler* eserindeki matematiksel perspektif fetişini eleştiren sorgulamaları hatırlanabilir. Aydınlanma çağından modern zamana geçişteki, sanatçıların perspektifi kırma itkilerinin çıkış noktaları minyatürlerde aranabilir; hatta daha da önce, Mısır sanatında...

Minyatürlerin tıpkı yerel fotoğraflarda olduğu gibi öncelikli görevi, belgelemek ve tanımlamaktır; ama yerel fotoğrafçıdan farklı olarak bir minyatür üreticisini diğerlerinden ayıran ve bir isim olarak sanatçı mertebesine ulaştıran, bu hususi tercihleridir. Kadim İran kültürü, minyatür konusunda eşsizdir. Selçuklu ve hatta Osmanlı minyatürleri bile ağırlıklı olarak İran minyatür beğenisi üzerine şekillenmiştir. Minyatür sanatının çağdaştırılması mücadelesinde, 2010 yılından itibaren soyadı kullanmayı tercih etmeyen ve üretimlerini sadece CANAN adıyla imzalayan sanatçının, toplumsal cinsiyet, kadının yeri vs. konuları tartışmak için, tarih boyunca doğrudan anlatım aracı olarak görülmüş minyatür sanatının imgelerini kullanmasıyla tuhaf bir şekilde sonuçlanan *Kaf Dağı'nın Ardında* (2017) sergisi dikkat çekicidir. Sergi, kadın ekseninde; cennet, araf ve cehennem olarak üç bölümden oluşmaktadır. Oluşturduğu yerleştirmeleri -özellikle *Hayvanlar Krallığı* ve *Yaratılışın Harikaları* yerleştirmeleri- sadece geleneksel minyatürlerin biçimsel

naifliğinin güldürücü bir şekilde kaçırılıp sergi alanına sürüklenmesi olarak görülebilir (Görsel 190-191). Mehmet Sinan Kuran'ın çalışmaları ise dengine ancak haftalık karikatür dergilerinde rastlanabilecek, güldürmeyen bir minyatür komedisi gibidir. Bu çalışmaların merkezinde rastgelelik mevcuttur. Dadacı şairlerin kestikleri sözcükleri bir torbaya doldurup döktükten sonra rastgele seçtikleri sözcüklerden oluşturdukları kolaj şiirler gibi; Mehmet Sinan Kuran da kendi belleğini çırpmakta ve dökülenlerle birlikte bir yığın oluşturmaktadır. Bu çalışmaları çağdaş minyatür olarak görmekten ziyade görünür yere bırakılan bir günlük olarak görmek daha mümkündür. Bir şeylerin birlikte olması o şeylerin bir bütün oluşturacağı anlamına gelmediğinin en uygun örneği olan alaycı dadacı şiirleri gibi Mehmet Sinan Kuran'ın sonsuzca ilerleyen imgeleri de duygusal anlamda olmasa da konstrüktif anlamda birbirlerinden kopuktur. Elbette çağımızda teşhir edilene meyleden ve bunları satın almak isteyen röntgenciler muhakkak olacaktır (Görsel 192-193). Murat Palta ismi ise yukarıda bahsi geçen sanatçılardan daha fazla minyatür sanatını temsil eder görünmektedir. Özellikle Hollywood filmlerinin süper kahramanları ya da popüler filmlerin belirli sahnelerini çalışması ne geleneksel ne çağdaştırılan minyatürlere ne de Hollywood'un kurgu kahramanlarına dair yeni bir pencere(olumsuz eleştirel ya da olumlu destekleyici) açmaktadır. Oldukça eğlendirici olan bu sahneler özgünlüğü olmayan bir yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 194-195-196). Palta hariç yukarıdaki isimlerin hiçbiri temellük sanatı dahilinde direkt olarak incelenememektedir. Ne var ki Doğu ve Batıyı bir potada eritme gayretlerinin tuhaf sonuçları bakımından dikkat çekicidirler. Peki, bu isimlerin panzehiri ne ya da kim olabilir? Sınırlarla ilgilenmeyerek minyatürün kendindenliğini çağdaş motiflere dönüştüren, minyatürlerin belge olma özellikleri gibi günümüzde işlevi bulunmayan yönlerini bitkisel motiflerle ince bir tarzla yerinden eden isim, 1972 Pakistan doğumlu İmran Qureshi, ilk akla gelen sanatçıdır. Çünkü Qureshi sınırlarla değil minyatürün direkt olarak kendisiyle ilgilenmektedir. Minyatür sözcüğü Geç Latince'de; kırmızı mürekkeple yazma, yazı süsleme gibi anlamlara gelen *miniatura* sözcüğünden türetilmiştir. Daha sonra Fransızca'da küçük boyda olan her şey anlamında kullanılarak anlamı değişmiştir. Bu bilgiler ışığında Qureshi'nin neden derin kırmızı olarak adlandırabileceğimiz rengi seçtiği anlaşılabilir (Görsel 197-198).

Aisha Khalid'in (1972, Pakistan) hem İnan mimarisi -özellikle sonsuzluğu imleyen geometrik kubbe süslemelerini- hem de minyatürleri hatırlatan çalışmaları da geleneğin çağdaştırılması ya da yerel olanın globalleşmesi bağlamında (glokalleşme) Kitsch olmayan ender çalışmalar olarak görülebilmektedir (Görsel 199, 200). Yine aynı şekilde 1986 İsrail doğumlu Netta Laufer'in video ve fotoğraf yerleştirmesi *25FT* (2016), ayrılık duvarı⁷⁰ çevresinde, İsrail askerlerinin gözetleme kameralarından ve gözetim kayıtlarından sahiplenilen hayvan fotoğrafları ve videoları, sınırların yokluk temsilleri olarak okunabilmektedir. Bu çalışmada; sınırların doğal olmayan algısının, doğal yaşam ile inşa edilmeye çalışıldığı düşünülebilir (Görsel 201, 202, 203).

Duyulara hitap eden salt etki gayeleri, ekseriyetle özünde zaten Kitsch olan beğenilerden ya da duyarlılığı bulunan çalışmalardan *seçilen-ayıklanan* bir etki üzerinde⁷¹ yükselen Glam-Kitsch çalışmalar olarak dikkat çekicidir. Gelgelelim yeniden üretimin çarpıcılığı, sadece duyguları ya da salt etki gayelerini değil; yaratıcı edimin sömürülmesiyle⁷² de elde edilmektedir. Örnek olarak; Gustav Klimt'in çalışmalarının sahiplenilmesini verebiliriz. Klimt; hem naif hem de kasıtlı Kamp duyarlılığı bulunan ender sanatçılardan biridir. Belki de çalışmaları, Da Vinci'den sonra en çok sahiplenilen sanatçıların da başında gelmektedir. Bu çalışmamızda seçtiğimiz Klimt temellüğü çalışmaları ise genel anlamda Kitsch'in, özel anlamda da yeniden üretim bağlamında Kitsch'in ne kadar çarpıcı, göze hoş gelen, geleneksel Kitsch tanımlarındaki değersiz ya da çöp gibi betimlemelerin aksine göz kamaştıran frapanlıktaki örnekleri ele alınacaktır. Bu bağlamdaki en uygun örnekler; Gustav Klimt'in Orta Çağ dini mozaiklerinde sıkça karşımıza çıkan altın rengi mozaiklerinden etkilendiği, dönüştürdüğü (modernleştirdiği), Art Nouveau estetiğiyle harmanladığı Altın Çağı Döneminin en bilinen örneklerinden; *Öpücük*, *Ölüm ve Yaşam*, *Beethoven Frizi*⁷³ yaratımlarını canlı modellerle sahiplenilen Elle Dergisi (Brezilya) kapağı (2017) ve özellikle Avusturyalı fotoğrafçı Inge Prader'in üretimleridir. Her ikisi de Klimt'e dair yapılmış etütlere farklı bir bakış açısı eklememektedir.

⁷⁰ İsrail ve Filistin'i ayıran sınır duvarı.

⁷¹ Tarsem'in, Escher sahiplenmelerinde olduğu gibi sadece biçimsel benzeşim

⁷² Etki taklidi

⁷³ Söz konusu çalışmalar XX. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenmektedir.

Klimt'in *Öpücük*'ü, Warhol'un seküler din kompozisyonlarının üzerine çökmüş bir hayalet gibidir. Orta Çağ'ın, uhreviyatı simgelemek için kullandığı altın rengi, *Öpücük*'te iki sevgiliyi sarmalamaktadır. Ne Bakire Meryem ve çocuk İsa aşkını ne de klasik hıristiyan ikonografisindeki baba-oğul-kutsal ruh (trinitı) uhrevi aşkını betimlemektedir. Gerçek hayatta karşılaşılabilecek iki sevgili, gerçek üstü bir mekanda etkileşim içindedir. Burada karşılaştığımız şey salt şekilde, tinsel bir aşk da değildir; modern toplumun şehvi aşkı da değildir. Erken XX. yüzyılın hızla değişen, modernleşen Viyana'sına dair bir teneffüs vaadi ve hız sebebiyle görmezden gelinebilecek şeylerin fark edilmesi umudunun, ilkel ve insani bir eylem üzerinden inşa etme mücadelesidir. Bu kadar insani ve aslında doğaya dair en ilkel dürtülerin dışavurumu böylesi bir modernleşme çılgınlığı içinde oldukça gerçeküstü görülmektedir. Kadın figürünün kostümündeki iç içe geçmiş dairesel şekiller kadın yaratıcılığını, erkek figürünün dikdörtgen şekilleri, bu yaratıcılıktaki erkeğin yerini sembolize etmektedir. Bu işaretler feminenliği ya da maskülenliği değil; kadınlığa ve erkek oluşa işaret etmektedir⁷⁴.

Aynı zamanda kadın figürünün kostümü, erkek figürünün üst bedenine uzanan kutsal bir hale gibi onları sarmalamıştır. Bu noktada W. Reich'in libidinal aurası; *orgone* hatırlanabilir. Öpüşen bu çiftin doğal eylemleri kurgusal gündelik modern yaşamın⁷⁵ dinamikleri göz önüne alındığında oldukça gerçek dışı görünmektedir. Bu durumda Klimt'in, bir soru sorduğu düşünülebilir; öpüşmek mi gerçek dışıdır yoksa uzamın kendisi mi? Gelgelelim *Elle* dergisi kapağındaki figürler siyahidir. Bunun nedenini ırkçılık karşıtı bir dışavurum olarak görmekten ziyade, altın renginin koyu ten ile oluşturduğu komplementer kontrastın, retinal etkileyciliğinde arayabilmekteyiz. Klimt'in figürleri meditatif bir ruh halindeyken; *Elle*'nin figürleri şehvete işaret etmektedir. Bu noktada dairesel ilerleyen beğeniler bağlamında, geç XIX. Yüzyıl eklektik sanatını hatırlamamız kaçınılmazdır. Oysaki paradoksal olarak Klimt, Egon Schiele'nin de içinde bulunduğu bir grup sanatçıyla

⁷⁴ Bu araştırmamızda kullanılan oluş kavramı, Deleuze'nin oluş kavramıyla açıklanamamaktadır. Bu araştırmada kadın oluş, tam olarak, gerçek anlamda, cinsiyet anlamında kullanılmıştır. Erkeklik(cinsiyet olarak), bir oluştur. Çünkü her embriyo dişidir. Genital organın varlığı ya da yokluğu, meme gelişiminin seyri ve hormonlar, biçimsel anlamda, erkek olarak tanımladığımız cinsiyeti oluşturmaktadır. Bu bağlamda denilebilir ki; sanatsal duyarlılık dışı bir güçtür. Sanatçının dişiliği bastırılmadığı ölçüde, üretici olabilmektedir. Bu, özgün bir algı değildir; Carolee Schneemann'ın, 1975 senesi, *İçteki Tomar*(Interior Scroll) adlı performansı; "Cezanne, she was a great painter" cümlesiyle başlamaktadır. Dikkat edilmesi gereken sözcük 'she'dir. İngilizcede she üçüncü tekil şahıs olarak kadını işaret eder. Bu performansla Schneemann'ın, sanatsal duyarlılığı bulunan devrimci sanatçıların sanatsal dişiliklerini vurgulamakta olduğu düşünülebilir.

⁷⁵ sekülerleşme yolundaki din

birlikte akademik totaliterizmin reddinin Viyana ayağını oluşturmaktadır. Dikkat edilmesi gereken husus Klimt'in çıplakları eklektik sanattaki gibi cinselliği değil -her ne kadar döneminde pornografik olarak değerlendirilip tepki gördüyse de- eleştirilere ve kötücüllüğe dair; hastalık, acı ve yedi ölümcül günahı hatırlatan olguların aşığılayıcı çığılığını sembolize etmektedir (Görsel 204).

Ölüm ve Yaşam temellüğünde ise çok daha ilgi çekici bir şey göze çarpmaktadır. Yaratıcı edimin etkilerinin taklit edilebildiği daha önceden belirtilmiştir. Bu sahiplenmede, edimlerin etki taklitleri ile birlikte ima yoluyla kurulan eklemeler de devreye girmektedir. İzleyiciye sınırları belirlenmiş bir çizgi üzerinde çarpık niyetli düşünceler empoze edilmektedir. Prader, Klimt'in *Ölüm ve Yaşam* çalışmasındaki yaşam kısmındaki erkek figürünü Egon Schiele'nin erkek figürleriyle ilişkilendirmiş görünmektedir. Bu doğru olabilir çünkü Schiele ve Klimt'in dost oldukları ve akademiden bağımsız şekilde yeni arayışlar içinde sanatsal anlamda tesadüfi karşılaşmalarla bir duygudaşlık dışavurumunu paylaşmış olabilirler. Ne var ki Schiele, desen yeteneği konusunda XX. yüzyılda rakipsizdir. Belki de onunla kıyaslayabileceğimiz tek isim, bu çağda Picasso olabilir. Prader kendi sahiplenmesine tuhaf bir ekleme yapmıştır. *Ölüm ve Yaşam* bölümlerinden sonra üçüncü bir bölüm olarak Schiele ve Klimt'in canlı model temsillerini kullanmıştır. Schiele'nin otoportrelerine ve Klimt'in fotoğraflarına bakıldığında bu iki eklenen figürün onlar olduğu şüphe götürmez bir gerçektir. Schiele'nin portrelerindeki yarı deli yarı küstah pozları, yerini benzerlerine komedi filmlerinde rastlayabileceğimiz şaşkın bir karaktere bırakmış görünmektedir. Klimt ise onun arkasında -belki de saklanan- ciddi durmaya çalışan ama kahkaha atmamak için kendini zor tutan bir karakterde betimlenmiştir. Gerçekte ise Klimt, Beethoven gibi biraz aksi bir dahi olarak zaten o dönemde adından söz ettiren bir sanatçıdır ve Schiele'yi sanatsal duyarlılığını özgür bırakması konusunda o yüreklendirmiştir (Görsel 205, 206).

Beethoven Frizi çalışması ise yine Bizans mozaiklerinden, Mısır sanatından (özellikle profilden kalın kontürlerle betimlenen uzatılmış, stilize figürler) ve mitolojiden modernleştirdiği bir duyarlılıkla boyanmıştır. Yaratım, özünde insanı çeşitli kötücül durumlardan kurtaracak olanın sadece sanat olabileceğini anlatan senfonik şiir boyaması gibidir. Prader, bu öze sadık kalmıştır. Ne var ki üretimin etkileyici taraflarını öne çıkarmak için Klimt'in kreşendo planını bozmuştur. Klimt

bu çalışmasında kendisini Beethoven'le, çalışmasını da Beethoven'in 9. *Senfonisi* ile ilişkilendirmiş ve anıtsal uzunluktaki frizi, tıpkı 9. Senfoni'de olduğu gibi bir plan dahilinde akış içinde ve dört bölümde ilerletmiştir. Friz, -ikinci bölümün başlangıcı olan hazırlık bölümü hariç- üç adet kurtarılmayı talep eden alegorik figürle başlamaktadır. Kurtarıcı olması umulan ise altın rengi elbisesiyle devasa kılıcıyla delişmen bakışlı bir şövalyedir. İkinci bölüm neredeyse -giriş bölümündeki gibi- tamamen sıvayla kaplanmıştır. Birinci bölüme geçilmeden önceki hazırlık bölümünün devamı niteliğindedir. Üst kısımda narin bir tül gibi uçuşan akıp giden gövdeleri bir hayli uzatılmış, gözleri kapalı figürlerin huşu içinde süzülmekte olduğu fark edilmektedir⁷⁶. Üçüncü bölüm en karanlık olan bölümdür. Kaos burada tam olarak karşımızdadır. Kurtarıcının, kaos içinde mücadele etmesi gereken mitolojik figürler sıralanmaktadır. Saçlarına yılanların dolandığı üç kadın figürü mitolojiden bildiğimiz üzere nam-ı diğer *Gorgon Kardeşler* olan; *Medusa*, *Euryale* ve *Stheno*'dur. Üst tarafta ise anneleri, *Keto* olduğu düşünülen, çok sinirli, yaşlı bir kadın figürü bulunmaktadır. Arkasında ise delilik, acı, hastalık ve diğer kötülükleri sembolize eden, perde arkasından dehşetengiz bir şekilde bakan annenin alegorik yan karakterleri bulunmaktadır. Prader, Klimt'in üç figür ve sembolize yan karakterlerle vurgulanan *Keto*'yu; fotoğraftaki etki gayesini ve çarpıcılığı artırmak için nicelik olarak çoğaltmıştır. Bu eklemeler hikayeye farklı bir bakış açısı yüklememekte, hikayenin akışını bozmakta ve kreşendonun vardığı yeri karmaşıklaştırmaktadır. Bethooven'nin birinci bölümündeki yükselen sesin ve Klimt'in boyama diliyle bunu dönüştürmesinin ivmeli etkisi; yerini rüküşlüğe bırakmıştır. *Gorgonlar*'ın ürkütücü ifadeleri, canavar dişleri, acı ve yalvarmayla karışık davetkar aldatıcılıkları yerini, benzerlerine Pirelli Takviminde⁷⁷ rastlanabilecek bir erotizme bırakmıştır. Annenin sembol yan karakterleri yerini kız kardeşlerden günümüzde en popüler olanına; *Medusa*'ya işaret eden figürlerin anlamsız tekrarlarına bırakmıştır. Butik mağaza markası Versace'nin logosunu ve doğal olarak Caravaggio'nun Medusa başını ele alış üslubunu biteviye hatırlatan bu figürler moda ve *Medusa*'ya dair popüler algıya sırtını yaslayarak dikkat çekici bir etki sağlamaktadırlar. En dikkat çeken figür ise devasa bir gorili andıran canavardır. Dev kanatlı ve yılan gövdesi göz önüne alındığında bu canavarın -baş kötü- *Tifon* olduğu anlaşılır. Hemen yanında ise şehvet

⁷⁶ Bu bölüm, giriş bölümündeki sakinliği hatırlatan ve bir sonraki; talepkâr, kararlı ve ciddi ilk bölümü sakinleştiren ve büyük bir fırtına öncesi kreşendonun inşası için gerekli olan dinginliği izleyiciye vermektedir. İzleyici bir sonraki algı sürecinde yükselen sese, gerginlikle hazırlanmaktadır.

⁷⁷ Pirelli şirketi tarafından her yıl sınırlı sayıda hazırlanan ticari ve erotik bir takvimdir.

ve oburluk gibi yedi ölümcül günahı hatırlatan alegorik figürler dikkat çekmektedir. Dördüncü bölüm ise yine sakin ve dingin bir bölümdür. Fakat ortada şövalye görülmez bunun yerinde elinde müzik aleti tutan bir kadın figürü dikkat çekmektedir. Muhtemelen lir olan bu alet, Prader'in sahiplenmesinde daha belirgindir. Frize hazırlıktaki giriş bölümünde fark edilen havada süzülen, uçuşan kadın figürleriyle ortam yine aydınlanmaktadır. Hemen yanında ise lire eşlik eden bir koro ve nihai kurtuluşu sembolize eden ve *vahdet-i vücudu* andıran bir kompozisyonla son bulmaktadır. İki sevgili, aşk aurasıyla sarmalanmış şekilde öpüşmektedir (Görsel 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214). Prader'in yorumu daha çok bir moda çekimini andırmaktadır. Gelgelelim moda sektöründe yeniden üretim bağlamında oldukça fazla fotoğraf çekimleri gerçekleştirilmektedir. Bu uğraşın gerçekleşmesi ve uygulamadaki baş sorumlu ise moda/reklam fotoğrafçısı ve yönetmen David La Chapelle'dir. Prader'in beğeni bağlamında pseudo-Kamp stiline ve çağımızdaki kamp duyarlılığını beğeniye indirgeyerek pazarlama fikrinin menşei bu isim olarak görülmelidir.

La Chapelle, Kamp'ı ve kampvari olanı, arzu nesnesine dönüştüren bir isimdir. Yani duyarlılığı beğeni çerçevesinde pazarlamaktadır. Kamp duyarlılığının, beğeni çerçevesinde pazarlanabilir bir şeye dönüştürülmesini mümkün kılmıştır. Kamp'ın ilkel kabile geleneklerini ya da daha tanınmış duyarlılıkları müthiş bir çarpıcılıkla ve tanınmış modellerle birlikte var eden ve izleyicilere göz kırpmayan; adeta göz kamaştıran çalışmalar ortaya koymaktadır. Özellikle Kamp duyarlılığı - tıpkı Barok duyarlılığında olduğu gibi- diğer sanatçı duyarlılıklarından farklı olarak bir beğeni çerçevesinde pazarlanabilmekte kendinden söz ettirebilmektedir. Bu, sanatta tersine bir evrimdir. Önceki bölümlerde belirtildiği gibi Kamp'ın kendi kurumları mevcuttur ve entropik olarak her kurum bir müddet sonra kapitalizmin sermayesi olmak zorundadır. Kurumlar, doğan ve büyüyen canlılardır. Hayatta kalabilmeleri için nefes almaları gerekmektedir; bu nefes sermayedir. Bu durumun daha da dikkat çeken tarafı ise Kamp'ın buna bir dur demek gibi içsel ya da dışsal herhangi bir önlemi yoktur; dahası böyle bir isteği de yok görünmektedir. Çünkü yeraltında⁷⁸ oluşan her sanatsal zigot daha sonra embrio, fetüs ve nihayetinde bir cenin olarak yeraltından, ıslanan toprakla birlikte yumuşayan zeminde ortaya çıkmak

⁷⁸ underground

için uygun koşulları değerlendirmekte ve bir ana akıma⁷⁹ dönüşerek sanat ve kültür ortamını domine etmektedir.

Chapelle, Kamp'ın, duyarlılıktan tersine bir evrimle beğeniye dönüşmesindeki temeli ve sınırı oluşturmaktadır. Wagner(son dönemleri) ve Tschaikovsky, Kitsch bağlamında ne kadar dahiyse; Chapelle de o ölçüde Glam-Kitsch fotoğrafçılığın dahisidir. Başta Warhol olmak üzere vurgulanan Amerikan düşünüşü; seküler dini bile Kitsch bir zemine oturtmayı başarmıştır. Elbette bunu başarabilmesi için Warhol'un felsefesini içselleştirmiştir. Böylece onun Kitsch ve duyarlılık arasındaki puslu ince çizgisini, Chapelle kendisi aşmıştır. Warhol'un ölümünden bir sene önce; 1986'da kaydettiği *Son Oturuş* adlı Warhol portresi çalışmasında fonda bulunan ve bir hale gibi Warhol'un kafasını çevreleyen kutsal kitap dizisi bu anlamda bir tesadüf olarak görülememektedir (Görsel 215). Işık, tamamen Warhol'un yüzündedir; hale ise geleneksel dini kompozisyonlarına tezatla karanlıkta, eskimiş ve dünyalı görünmektedir. Warhol'un kutsal ışığı halesinden değil; kendi var oluşundan yayılmaktadır. Nasıl ki Pop, son kullanma tarihi (güncelliği) geçtiği zaman yok olacağına bilinciyle Kamp'a destek vererek onun içinde yaşamaya devam ettiyse; Kamp da duyarlılıktan beğeniye -tersine bir evrimle dönüşmekte bir beis görmemektedir. Kamp'ın günümüzde, Kitsch ile duygudaşlığının ve Kitsch gibi görünmekle bir derdinin olmadığı çekirdeği bu algıdır. Bu algı, Kamp tadını sahiplenenler tarafından, 60'ların sonunda, Kamp henüz palazlanmadan önce de bilincinde olunan, saklanan ve korunan bir bilgi olarak henüz bir zigotken de bilinmektedir⁸⁰.

⁷⁹ mainstream

⁸⁰ Günümüzdeki Gerçeküstü çalışmaları hatırlamamız iyi bir örnek olacaktır. Düşselliği, Freudyen bilinçaltını, spiritüelliği, sadece uyku ve uyanıklık arasında belirebilen sisin(vecd), bireyin; saklı, karanlık taraflarının boşluklarının kayıp bir yap-boz parçası olabileceğini düşünen geleneksel gerçeküstü duyarlılığı yerini, üç boyutlu dünyayla uyumsuz görünen her türlü görsel imgeye bırakmış görünmektedir. Günümüzde gerçeküstünün; psikolojik ve felsefik alt yapısı deforme edilerek bir saçmalıklar bütünü olmuştur. Bunu en iyi fark edebileceğimiz beğeni ise gerçeküstü sanat ve optik-sanat melezi olarak görülebilecek; gerçek/gerçek dışı/doğru, hakikat; uyarıcı/uyuşturucu; illüzyon/halisinasyonun kavramsal ve sezgisel farklarının önemini görmezden geliyor gibi görünen psikedelik sanat beğenisidir. Yine aynı şekilde, Minimalizm'in geleneksel ilkelerinin sadece sadeliğe indirgenmesi uygun bir örnek olacaktır. Sadelik, geleneksel minimalizmin sadece alt başlığı olabilmektedir. Malzemeyi kendinden başka bir şeymiş gibi göstermeme, malzemenin kendindenliği vurgusunu göz ardı ederek sadece sadelik sebebiyle bir tasarımı minimal olarak adlandırmamız çoğu zaman yeterli olabilmektedir. Bu sanatsal bir hata olarak görülmelidir. Çünkü çok katmanlı duyarlılığın katlarının istenilen taraflarının seçilmesi ve bu seçilen küçük bir kısmın bütün duyarlılığı tanımladığı iddiası bilinçli bir indirgemedir. Böylesi bir mücadele bilinçli ya da bilinçsiz, topyekün bir niyet bozukluğuna işaret etmektedir.

Brain Warner'ın alter-egosu aplikbeden Marilyn Manson da kendini sunuş biçimi olarak tamamen Kamp'tır. Chapelle'in onu gösterişli bir sirk canlısına dönüştürmesi bu bağlamda Kamp'ın ana-akım olarak pazarlanabileceğinin fikrinin sağlaması niteliğindedir. Onun çalışmalarıyla birlikte; seküler din bir ironi olmaktan çok hırçın ve yıkıcı bir provakasyona, ilkel ve grotesk kabile gelenekleri hedonizm vadeden bir partiye, cinsiyetsizlik ilgi çekici ve eğlenceli bir tuhaflığa, kabarelerde traji-komik şekilde ortaya konan burjuva ikiyüzlülüğü(metresleriyle eşlerini kandırma modası) aşinalığa ve görmezden gelinebilecek bir durum tespitine, mutfak ortamında deliren kadın ve onun hastalıklı deliliğinin difüzyonu bir gösteriye dönüştürülmüştür (Görsel 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223). Eleştirel tuhaflık; güzellik ve arzu nesnesi olarak popülerlik bile kazanmıştır. Bu çağdaş çarpık algının temelleri de Chapelle ile birlikte atılmıştır. Mcqueen daha büyük dudaklar için yapılan botoksun eleştirisini 2009 kış-sonbahar sergisinde yapmıştır ve isabetli şekilde bu öngörüsü tutmuştur. Küçük bir farkla! Onun eleştirisi ve grotesk yorumu istenilen, arzu edilen adeta gururla taşınan bir madalya gibi sahiplenilmiştir. Modern zamanın fetişleştirilen güzelliğinin eleştirisi, tam olarak güzel olabilmek için peşine düşülen bir deliliğe evrilmiştir (Görsel 224, 225, 226, 227, 228).

Kamp'ın grotesk olanı parlatırken yapmaya çalıştığı şey güzel faşizminin ve fetişinin eleştirisidir. Biz araştırmamızda, modern insanın; çarpıcı, gösterişli, etkileyici şeyleri *güzel* kavramıyla karıştırdığını düşünüyoruz. Güzelin ve çirkinin çağlar içinde değişiyormuş gibi görünmesinin sebebi bu iki kavramın dinamiklerinin güncellenmesinde değil; bizim çarpıcı, etkileyici bulduğumuz şeylerin değişmesinden kaynaklıdır. Çirkin bir şeyin içinde güzel değil; güzellik(kendinde-güzel) bulunmaktadır⁸¹. Duchamp'ın Pop sanatçılara serzenişi de bu noktada bir çözüme kavuşmaktadır. Duchamp; Neo-dadacılar "benim hazır nesnelimde estetik güzellik buluyorlar" diye hayıflandığında, görmeyi reddettiği husus budur. Fransızca sadece güzel anlamına indirgenmeyen haliyle estetik -yani hissediş- ile kavranabilecek bir cevherdir çirkinin içinde bulunan güzelliği -kendinde-güzeli- keşfetmek...

Gelgelelim yeniden üretim bağlamında Kitsch, renkli ve beyaz çamaşırların yüksek ısıda aynı anda yıkanmasından doğan sonuç gibi kavramların renklerini birbirine karıştırmaktadır. Kendini bir başkası üzerinden tanımlamak, kendini bir

⁸¹ McQueen'in Voss sergisinin final performansı bu konuda hatırlanabilir.

başkası(ya da başka bir şey) içinde yok etmeye evrilmiştir. Postmodern temellüğün kimlik silme mücadelesi, Kitsch'in kimlikleri duyarlılıklardan gasp ettiği etki yansımalarıyla küçük daha küçük parçalara bölerek kimlikçikler oluşturmaya sebep olmuştur. Bu kimlikçikler o kadar siliktir ki ilk keredede fark etmek bile mümkün değildir.

Androjen kimlik, ironik bir tanımlamadır. Sanatta ve felsefede androjen kimlik, aslında sahipsizleştirme, kimliksizleştirme mücadelesinin bir parçasıdır. Buna karşılık androjen tıbbi bir terim olarak zaten erkek hormonudur⁸². Tıbbi bir terim olarak androjen erkek tanımlaması bu bağlamda bir anlatım bozukluğu olarak görülmelidir. Fakat çoğu zaman -özellikle sanat ve felsefede- kelimeler ve onların oluşturduğu paket cümleler içsel çeviri hususunda yetersiz kaldığı için tanıdık ve ilişkilendirilebilir kavramların kullanılması alışıldık bir şeydir⁸³. 2019 yılında, sahipsizliği vurgulayan androjen anti-kimliği, küresel vatandaşlığa sırtını yaslayarak farklılıkları kabul etmek, azınlık olarak tanıtılan kesimlerin var olduğuna karar verilen haklarını savunmak gibi ulvi bir misyonla ve motivasyonla kimlikçik olarak pazarlanmaktadır. Tasarımcılar; Steven Raj Bhaskaran ve Hannah Rose Dalton'nun *Dışkı Meselesi* (Fecal Matter/Matieres Fecale) adıyla bir araya gelerek yaptıkları, tam olarak budur. Bir zamanlar Kamp'ın yapmış olduğu devrimlerin içeriğinden ziyade biçimini temsil etmekte görünürler ve bunu *yeni güzel* olarak pazarlarlar. Sosyal medya sayfaları incelendiğinde fotoğraflarında dikkat çeken şey; beden modifikasyonunun taklidi olarak yaptıkları beden makyajlarıyla gündelik yaşam içinde yer almaya önem vermeleridir. Metroda, sokakta vs. hayatın doğal akışı içindedirler (Görsel 229, 230).

Trans-human ya da beden modifikasyon işlemleri evrimi hızlandırmak olarak görülebilir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte evrim basamaklarının zaman ile ilişkisi önemsizleşmiştir. Gelgelelim evrimin kendi içinde bir mantığı bulunmaktadır. Eğer iki göz görmek için yeterliyse üçüncü bir göze ihtiyaç yok demektir. Milyarlarca yıl geçse de bir avokado zürafaya dönüşmeyecektir. Dışkı Meselesi ise bu mantığı görmezden gelerek sadece ilginç görünmeye çalışmaktadır. Bu tuhaflığı çağdaş güzel olarak yorumlanmasından da rahatsız olmamakta hatta takipçi yorumlarından müthiş sevinç duymaktadırlar. Cinsiyetsizlik ile canavarlığı birbirine karıştıran, çirkinin

⁸² Kadınlarda eser miktarlarda doğal olarak bulunur.

⁸³ Bu noktada Spinoza'nın tanrı olarak tanımladığı şeyin, aslında semavi dinlerdeki cezalandırıcı ve ödüllendirici bir yaratıcı olmadığı hatırlanabilir.

içindeki güzelliğin üstünü, güzel kavramının çarpıtılmasıyla örten çağdaş bir örnek olarak Dışkı Meselesi oldukça dikkat çekicidir. Peki, önemli olan bir şeyi önemsiz hale getirmeleri, onları Kampvari yapmamakta mıdır? Dışkı Meselesinin sahiplenmelerini Kitsch yapan farkındalık yoksunluklarıdır. Onlar, bunu ulvi bir amaç için yaptıklarını düşünmektedirler. Yani onların düşük düzeyli sonuçları tesadüfi ve bilinçsiz bir uyumsuzluktan kaynaklanmaktadır. Elbette onlar da diğerleri gibi Lachapelle'nin dikkat çektiği mutfak metaforunu da kullanmaktan geri durmamışlardır (Görsel 231, 232). Gelgelelim mutfak metaforu bir duyarlılık olarak Kitsch ile eş zamanlı olarak çağdaş sahnede hala karşımıza çıkmaktadır (Görsel 233).

Son olarak, yine aynı şekilde fark etmeden statü düşüren fotoğrafçı Sandro Miller'in Hollywood'un ünlü aktörü John Malkovich ile 2014 yılı ikili çalışmaları; *Malkovich, Malkovich, Malkovich: Fotografik Ustalara Saygı* (Malkovich, Malkovich, Malkovich: Homage to Photographic Masters) da yeniden üretim bağlamında Kitsch konusunda ele alınmalıdır. Bu serinin ilk dikkat çeken kısmı adıdır. Fotografik sözcüğü bir hafıza inşa modeline işaret eder. Kısaca, görsel hafızaya tekabül etmektedir. Yani Miller'in seri çalışması ilk bakışta; kariyerini ve bakış açısını değiştiren mühim bulunduğu isimlerin çalışmalarındaki katmanlarının, kendi zihinsel sürecindeki yansımalarını ortaya koyduğu beklentisini doğrular. Gelgelelim çalışmalar bir görsel hafıza inşası değil; ustaların edimlerine sarılan bir mizansen olarak okunmaktadır. Miller'in elliye yakın yeniden üretim temellük fotoğraf çalışması bulunmaktadır. Bu araştırmamızda sadece konumuzu ilgilendiren örnekleri üzerinde duracağız. Dorothea Lange'nin 1936 yılında Amerika Büyük Buhran sırasında ettikleri bezelyelerin donmasıyla geçim sıkıntısı yaşayan bir aileyi (Moma, 19 Ağustos 2019) toplumsal gerçekçi bir üslupla yansıttığı⁸⁴ duyguları sömürmeyen⁸⁵ ama çaresizliği ve sıkıntıyı oldukça iyi anlatan bir fotoğraf çalışmasıdır. Miller ise Malkovich'in oyunculuk yeteneğiyle birlikte bu çaresizliği gülünçleştirmiştir. Burada görsel bellek yansıması değil; eğlendirici bir oyun kurgulanmış gibidir. Bir sanatçı olarak kendi bakış açısına dair hiçbir şey bulamamaktayız (Görsel 234). Bu konu, Arbus temellüklerinde daha da belirgindir. Arbus'un figürlerinin *doğal olarak verdiği pozlarla* Malkovich, zorlama bir benzeşim bağı örmeye çalışmaktadır (Görsel 235, 236). Araştırmamızın ikinci bölümünde Melly'den alıntıladığımız gibi eğitimsiz ama sofistike; büyüleyici ve karanlık;

⁸⁴ Daha sonra bu çalışma *Göçmen Anne* -Migrant Mother- ismiyle anılmıştır.

⁸⁵ Bu noktada, zehir olarak Ai Weiwei'nin mülteci çalışmaları hatırlanabilir.

zarif ama biraz pis özelliklerle aidiyetsiz bir kimlik oluşturma konusunda duyarlılığı bulunan 60'ların fotoğraf sanatçısı, Kamp duyarlılığının dağıtıcı ismi David Bailey temellüğü ise tam olarak söz konusu duyarlılığın nasıl bir beğeniye dönüşebileceği konusunda başka bir örnektir. Elbette Kitsch, bu çalışmaların zamanla ünlü ve tanınmış fotoğraf çalışmaları olmalarıyla ilgilenmektedir. Bailey, *Mick Jagger/Kürk Başlık* (Mick Jagger 'Fur Hood') portresinde (1964) Jagger'in; erkeksiliği kırılğanlaştıran, kampvari bir şekilde yaşlılığı içinde barındıran genç bakışları, söz konusu temellükte yok sayılmıştır (Görsel 237). Serrano'nun *Daldırma* çalışmasında; uhrevi bdsm'nin, sosyal stigmatalar bağlamında tanrıdan insanlaşan İsa, son tahlilde plastikleşmiştir. Serranon'un görsel gospeli⁸⁶, spiritüel mekandan taşmış hayatın fon müziği olarak sekülerleşmiştir (Görsel 238).

Plastik, ham petrol gibi organik, doğal ürünlerden elde edilmektedir. Çeşitli işlemlerle bu doğal ürünler, tezat bir sonuçla plastik adı verilen çevreye oldukça zararlı bir maddeye dönüşmektedir. Ham petrol ve doğal gaz fosil kaynaklıdır. Ölü organizma kalıntılarıdır. Yani plastik, romantik bir bakış açısıyla aslında anonim canlıların kendisinden imal edilmektedir. Plastik, bu bakış açısıyla, çağdaş toplumlarda yaşayan ölülerin yani bizlerin bir metaforu olarak görülebilir. Uygun koşullarda tüm canlıların plastik ham maddesi olma kudreti saklıdır. Belki de şu an bile öyleyizdir... Biricik olduğumuzu düşünmeye meyleden, doğal; ama çevreye zararlı, son tahlilde, İsa gibi intiharla randevusu olan aziz ve azizelerizdir. Miller da ise plastik İsa, idrar efekti verilen bir perdede yine bir insan olarak karşımıza çıkmıştır. Mana törpülenerek biçimsel olarak iki çalışma arasındaki benzeşim ön plana çıkarılmıştır.

Duyarlılıkların beğeniler çerçevesinde statüsünün düşürülmesi sadece biçim olarak değil teknik benzeşim olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu konuda sinema en uygun örnek olacaktır. Öncelikle film ve sinema arasındaki fark belirtilmelidir. Filmler; giriş, gelişme sonuç ve alternatif olarak sürpriz finale sahip geleneksel anlatımı tercih eden; dram, komedi gibi belirli bir türü temsil eden, ekseriyetle ticari kar elde etmek isteyen ana akım beğenilerdir. Sinema ise; filmlere dair sıralanan bu özellikleri reddetmesinin yanında, derinlikli okumalara müsait alt metni bulunan (yapısökümcü), çok katmanlı, yer yer deneysel; yabancılaşma, rahatsız etme/olma,

⁸⁶ Kiliselerde çalınan solo, düet ya da resitatif (konuşmuş gibi şarkı söyleme; genelde müziklerde ve operalarda tercih edilmektedir) vokallerin bulunabileceği dini müziklerdir.

karşıt olma, sorun yaratma gibi olgu ve aksiyonları içeren sanatsal duyarlılıklardır. Filmler; sinemanın -salt bir şekilde- yaratıcı edimini taklit edemeyecekleri için; edimlerin etkilerini taklit edebilmenin yolunu teknikte aramaktadırlar. Bu bağlamda verilebilecek en uygun örnek teknik ise plan/sekanstır. Plan/sekans, bir sahnenin ya da tüm çalışmanın tek bir planda kesintisiz çekilmesini ifade etmektedir. Plan/sekansları, sıkıcı düşün videolarından ayıran şey ise onun altında yatan fikirdir.

“Birbirini sonsuza kadar takip eden çeşitli hareket ve şeylerin bir parçasının öznel bir görüş açısından görsel-işitsel çoğaltılması olarak plansekans (...) oluş halindeki gerçeğin görülmesi ve işitilmesidir (...) Bu oluş hep şimdiki zamandır. Sonsuz bir öznellik olarak sinemanın ilk ve şematik bir ögesi anlamında, plansekans’ın zamanı, şimdiki zamandır. Dolayısıyla sinema şimdiki zamanı çoğaltır (...) Hayatın ana cümlesi gibi sinema da artık yalnızca *olmak* değildir ve tabiiliği de yanlış bir ideal, yanlış bir hedeftir” (Pasolini, 1969: 23-26-28).

Plan/sekans, hakikate içrek bir gerçeği akış içinde tekrarlar(çoğaltır). *Hakikatin sadece bir gerçeğini* tekrarlar; çünkü bir olayın bütüncül hakikati, tüm öznel bakış açılarının toplamıdır. Pasolini’nin (1966) *Plan Sekans ya da Gerçeğin Semiyolojisi* üzerine yaptığı konuşmasından bir örnek vermemiz yerinde olacaktır.

“Kennedy’nin ölümü üzerine halkın arasından bir seyircinin çektiği 16 mm’lik filmi ele alalım. Bu bir plansekandır. Görüntü yönetmeni-seyirci görüş açıları bakımından hiçbir seçim yapmamıştır; yalnızca nerede bulunuyor idiyse oradan, görebildiği kadarını çerçeveyeyleyerek çekmiştir. Öyleyse bu tipik plansekans bir öznel çekimdir. Kennedy’nin ölümü üzerine yapılabilecek bir filmin diğer bütün görüş açıları eksiktir; bizzat Kennedy’nin kendisi açısından Jacqueline’inkine, ateş eden katillerinkinden onun suç ortaklarınınkine, orada bulunan diğer seyircilerden polislerinkine kadar ve daha birçokları. Bütün bu görüş açılarından çekilmiş filmlerin var olduğunu farz edelim; bu demektir ki o sırada olan biten gerçek olayları aynı anda değişik açılardan saptayan birçok plansekans vardır: yani birçok öznel görüşler. Böylece öznellik, her görsel-işitsel (audio-visuel) tekniğin erişebileceği en uç sınırı oluyor. Tek bir görüş açısının dışında, olmakta olan bir gerçeği görmek ve işitmek mümkün değildir, bu görüş açısı da hep gören ve işiten bir öznenindir” (Pasolini, 1969: 22-23).

Filmler ekseriyetle kurguyu gerçekçi bir şekilde yansıtmaya amacı gütmektedirler bu sebeple de çekilen uzun sahneler; kesilir, bazı parçalar atılır, elde kalan suni aralıklara eklenenlerle gerçek yanılması -gerçekçilik- inşa edilir. Michelangelo’nun meşhur sözü hatırlanabilir bu noktada: “Mermerin içindekini gördüm, onu yonttum ve özgür bıraktım!” Oysa plan/sekans daha çok modern sanat heykellerini andırmaktadır. Fazlalıkların tıraşlanmadığı, malzemenin içindeki potansiyelin el değmeden bırakıldığı bir üslup! Böyle bir üslup etkileyiciliğin ve güzelin hastalıklı takipçisi değildir; tıpkı hayatın kendisi gibi. Böylece her izleyici,

sanatçının lütfettiğinden azade, kendi subjektif kudretini yontup o kütleden çekip çıkarmaktadır. Bu noktada kronolojik bir sapma olsa da Rodin'nin Balzac heykeli (1890'lar) ve plan/sekans arasında sezgisel bir bağ kurabilmekteyiz. Plan/sekansın en mühim ismi şüphesiz Kenji Mizoguchi'dir. Çalışmalar göz önünde bulundurulduğunda ise Hermitage saray ve müzesinde Rus sanat tarihinin iki yüz yıllık hikayesini bir saat otuz beş dakikada plan/sekansta aktaran Sokourov'un (2002) *Rus Hazine Sandığı (Russkiy kovcheg)* ve bir saat altmış dakikalık Schipper'in (2015) *Victoria* plan/sekans çalışmaları çağımızda en bilinen örnekleridir. Bu çalışmalar tek kamera ve tek sahne olarak çekilmiştir. Ne var ki Fransız yönetmen Gaspar Noe ve Danimarkalı yönetmen Lars von Trier gibi isimler montaj ile plan/sekans etkisini kopyalamaktadır. Sahte bir plansekans olayın çeşitli kısımlarını çekerek ve tabii (natüralist) olmak için zamanla oynayarak bunları birbirine ekleyerek olanları olduğu gibi zamana da sadık kalıyormuş gibi çoğaltma(tekrarlama) illüzyonu yapmaktadır(Pasolini, 1969: 27). Bu kopyalarda Kitsch olarak nitelendirilemeyecek isimler de bulunmaktadır. Türk yönetmen Derviş Zaim'in geleneksel el sanatlarını konu aldığı üçlemenin ikinci filmi olan *Nokta* (2008) hat sanatının, hattatın elini kaldırmadan tek seferde üretmesiyle plan/sekansın tek sefer çekimini ilişkilendirerek müthiş bir çağdaş yorum katmayı akıl etmiştir. Ne var ki teknik becerisi buna izin vermediği için çalışmasını, montajla plan/sekansmış gibi servis etmiştir. Niyet olarak çok uygun bir fikir ile yola çıkmış olsa da *Nokta*, hem hat sanatını hem de plan/sekansın statüsünü düşürmüş bir çalışma olarak görülebilir.

Peki, duyarlılıklar neden beğenilere dönüştürülür? Bilinçli ya da bilinçsiz bu statü düşürme itkisinin çıkış noktası nedir; varacağı yer neresidir? Şüphesiz bu çağlar boyunca var olan bir gerçektir. Rönesans'ta usta sanatçıların çalışmalarına dair -baskı teknolojisiyle birlikte- merkez İtalya'nın dışındaki sanatçıların yaptığı kopyalar günümüzde var olan kopyalardan daha farklı bir sonuç vermemekteydi. Özellikle araştırmamız sınırlılığında düşünecek olursak; Kamp duyarlılığının moda dünyasının en önemli galası olan *Costume Institute Ball* (Met Gala) 2019'da, *Kamp: Moda Üzerine Notlar*⁸⁷ adıyla ana akım olarak pazarlanmasının itkisi nedir? Dahası, özellikle zaten kampvari tasarımları ve sunuş biçimi olan Gucci'nin bu organizasyonun sponsoru olmasıyla *Kamp*'ın kendi kurumlarını güncellemesinin ardında yatan fikir nedir? 60'lı yılların yer altı hareketi dışarı çıkmak için uygun

⁸⁷ Susan Sontag'ın *Kamp Üzerine Notlar* makalesinden dönüştürülmüş bir isimdir.

zamanı 2019'da mı bulmuştur? Yenilik, özgünlük, kariyer, daha fazla para kazanmak mı; yoksa sadece yapabiliyor olmak mı yapmaya yeterli olarak görülmektedir? Eskinin çağdaştırılmasının sonuçları Minyatür örneğinde olduğu gibi, neden ekseriyetle üretici olmayan kısır tekrarlar ve kopyalar olarak şekillenmektedir? Belki de en önemlisi duyarlılıklardan devşirilen beğenilerin pazarlanmasının nedenleri ve sonuçları çağdaş aralık için özgün müdür? Öncelikle; sebepler ve sonuçlar birbirlerini besledikleri için aslında iki çok farklı durumdan bahsedememekteyiz. Çünkü sonuçlar, sebeplerin türevleridir.

Pek çok neden ve fark edilebilecek birden fazla sonuç olabilir ama bu araştırmamızda yoğunlaşacağımız noktalar rekabet ve gelişen teknolojiyle birlikte kopyanın, taklidin erkek güce dönüşmesidir. Duyarlılık ne kadar dışı bir güç ise yeniden üretim bağlamında kopya da erkek bir güçtür. Kamp bir beğeni olarak feminen ve maskülenliğin rekabetini ifade ederek bir anlamda sporlaşmıştır. Geldiğimiz nokta hayli çelişkili görünmektedir. Cinsiyet akışkanlığı vurgusu ve queer komününün kendisi, artık erkekleşmiştir. Erkekleşmek burada sınırı ifade etmektedir. Üretici dışı gücün çerçevesini, erkekleşme çizmektedir. Amerikalı pop yıldızı Miley Cyrus'un bir demeci oldukça ilgi çekicidir. Cyrus'a göre bir erkekle evlenmiş olması onun queer olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Bu demeç, günümüzde çeşitliliği daraltılmış ve sadece eşcinsellikle sınırlandırılmış queer kurumlarınca aşağılanmış, dalga geçilmiş ve onun, var olan kitlesini kaybetmemek adına böyle bir şey söylediği konusunda hemfikir olunmuştur (Garcia Lesley, 19 Ağustos 2019). Cyrus'un niyeti bilinmemektedir; gelgelelim bu cümle tam olarak gerçeği yansıtmaktadır. Günümüzde queer eşittir homoseksüellik olarak algılanmakta ve bu algı dayatılmaktadır. Queer teori üzerinden homoseksüellik de keskin sınırlarla heteroseksüelleşmiştir. Kamp duyarlılığı ve kurumları sınırlarla oluşturulan ve pazarlanan beğeniler çerçevesinde entropiye yenik düşmüştür.

Rekabete dayalı sınırlar yeni ambalajlı suçlama/korku ve şiddeti beslemektedir. Beğeniler dairesel hareket ettiği için bu öngörüler kişisel bir tahminden öte gerçekleşmesi an meselesi olan doğrular olarak görülmelidir. Üstelik günümüzde duyarlılıkların sınırlarla birlikte beğeniye dönüştürülmesi, şu an açık bir şekilde fark edebildiğimiz bir şiddet örneğidir. Sınır, çağdaş insanın alışık olduğu ve içinde kendini güvende hissettiği bir kurgudur. Dikdörtgenin içinden seslenenleri dinlemeye şartlandığımız bir çağdayız. Her şeye aç bir kameranın kaydettiği şeyleri,

dikdörtgen bir monitörden izlemekteyiz. Olay yerini inceleyenlerin, otoban ve tren kazalarının yirmi dört saatlik görüntülerini dikdörtgenden izlemekteyiz. Sadece anonim bireyleri değil; bir ada sahip olanların ölümlerini de steril bir şekilde izlemekteyiz; hatta olayların ifşası esnasında o kadar fazla dikdörtgencik (akıllı telefon) vardır ki izleyici, olayı izlemek için kendi dikdörtgenini *özgürce* seçebilmektedir.

Ana haber bültenlerinde ve çeşitli televizyon gösterilerindeki sunuculara dikkat ettiğimizde onların da kendilerini bir monitörden gizlice izlediğini fark edebiliriz. Bu bir döngüdür. Onlar sürekli kendilerini izlemektedirler; bizim de yaptığımız budur. Dikdörtgen karşısında oturuyoruz ve doğal olarak silikleşmiş bir fotokopiye dönüşüyoruz. Monitör mü biziz, biz mi monitördeki yansımamız; yoksa yansıma olduğunun farkındalığıyla kendi hakikatimizi hala saklıyor muyuz? Hangisi önceydi hatırlamıyoruz. Monitör biz oluveriyoruz. Kopyaya bakan kopyalar olarak ve kopyanın kopyası ve kopyası olarak... Karşılıklı duran iki aynadaki merkez görüntüye saplantılı şekilde odaklanmaktayız. Merkez görüntünün sonsuzluk olduğu yanılmasıyla kendimizi özgür ve derin hissetmekteyiz. Gelgelelim sınır o aynanın tam da kendisidir.

Bir fotoğraf karesinin ilk bakışta, sınırları belirli bir çerçeveye sıkıştırılmış iki boyutlu görselden ibaret olduğunu düşünebiliriz. Ne var ki portrelerde de, manzara fotoğraflarında da hatta reklam fotoğraflarında da kadraj dışında kalan kısımları kendi kudretimizce ve mantık çerçevesinde inşa edebiliriz. Bu küratörlerin, yerel fotoğrafla çağdaş izleyici arasında kurulmasını beklediği gibi bir fantezi inşası değildir; deneyimlerimizin bize olasılıkları sunmasıdır. Yeniden üretim bağlamında Kitsch ise bu sınırları çok keskin bir şekilde çizmektedir (Görsel 239). Kadrajdan çıkmamıza müsaade etmemektedir.

Suçlamak; dikdörtgenin insanla münasebeti sonucu dünyaya doğal olarak getirdiği çocuğudur. Dikdörtgen bir bağıra basılıp şiddetle emzirilen bu çocuğun da tartışmaya açılması gerekmektedir. Günümüzde pek çok kişi sanatı suçlamaktadır; çok pornografik, şiddet dolu, çok saçma... Oysaki sanat sadece bir yansımadır. İçsel ya da dışsal bir bakılanı görme temsili; çevirisidir. Daha önceden de belirtildiği gibi bu yansımayı kontrolü altına alan ise yönetimi ele almış demektir. Tarih boyunca bu, böyledir. Peki, sanat/sanatçı gerçekten tek başına bir suçlu mudur? Çarmlıha gerilmeler, boğa güreşleri, gladyatörler, Caferi ritüelleri vs. bunlar ve daha fazlası

dünya tarihinin en kitlesel alışveriş malzemesi olmuştur. Bir yetişkin şiddet eylemi gerçekleştirdiğinde dikkat çekmemektedir ama konu sanat yoluyla bunu yansıtmaya gelince tüm işaret parmakları sanata/sanatçıya yöneltilmektedir. İnsanların kafasını karıştırmaya başlayan bu kaos halinde oluşun asıl gizem, dikdörtgen içinde hapsoluşumuzdur. İnsanlar neden gerçekten kızgın olmaları gereken şeylere değil de sanata kızmaktadırlar? Yaşadıkları mekanik dünyanın aslında bir yalan oluşu mu, simülatif bir dünya düzeninde asla yeterince iyi olmadıklarının münasebetsiz ifşası mı ya da on beş dakika meşhur olmak için bile yeteri kadar iyi olamadıkları için mi?

Bir köke ulaşmanın beyhude çabasını haykıran, duyarlılığı bulunan Postmodern temellük çalışmalarına inat yine de bir kökün peşine düşebilir miyiz? Tüm bunların hepsi ilkökul yarışlarında mı başlamıştır? 90'larda kırmızı kurdele, günümüzde ise simli, renkli etiketlerin ödül olduğu okuma yarışlarından mağlup olana verilen bir ebeveyn nasihatı: olsun, olsun! Daha sonraki yıllarda ise bir basketbol ya da futbol müsabakasında hep bir ağızdan bağırılır; ez, parçala ama bu maçı kazan! Böylece Antik Roma ve gladyatörleri tekrardan ortaya çıkmaktadır. Ebeveynler söz konusu başarı olunca kan istemektedirler ve sonuçta hepsi, bunu fazlasıyla almaktadırlar. Sanatla görünür olan; talep edilen ve elde edilen bir şey olarak kan ve şiddetten rahatsız olmaya kimsenin hakkı bulunmamaktadır. Sanata vurulan şeylerden kaçınılarak onu göz ardı etmenin soylu hiçbir tarafı yoktur. Duyarlılığı bulunan sanatçı gerçekten sorun yaratmakta hatta bunun için çabalamaktadır. Pazarlanan beğeniler ise oldukça rahattır; çünkü var olan bu çocuğun sorumluluklarını asla üstlenmemektedir. Bu noktadan sonra sanat bir iktidar kalkanıdır. Tüm mızrak darbeleri ve sıçrayan kan ona bulaşmaktadır. Aksi düşünülse de bunların hiç biri yeni değildir. Çağımızın; vahşet, korku ve şiddet dolu olduğu söylenir sanki yeni bir tespit yapılmış gibi; imparatorluklar, dünya savaşları, kıtlıklar, sömürgeler var olmamış ve Shakespeare hiç yaşamamış ya da mitolojik hikayeler hiç okunmamış gibi... Yönetimi ve pazarlanabilir sanatı elinde tutan zorba gücün nihai hedefi geçmişte ne kadar karlı olduğu deneyimlenen korkuyu postfordist bir temelden tekrar ve tekrar pazarlamak olabilir mi?

Korku paketinin içindeki öğeler; rekabet, sınırlar, sınırın içinde palazlanan suçlama ve nihayet şiddet. Başlangıç noktasına varma konusundaki histerik mücadele bizi spora götürebilir mi? Gladyatörler, spor kahramanları, ikonalar ve ebediyetle lanetlenmiş statüko... Çocuklara takım sporlarıyla ilgilenilmesi gerektiği

söylenir. Takım olmanın; takım içinde strüktür bir eleman olmanın gururu aşılır. Bilinen bir gerçektir ki özellikle liselerde okul takımında yetenekli olanların ayrıcalıkları bulunmaktadır. Notlar konusunda desteklenirler ya da burs kazanırlar. Hatta vakıf üniversitelerinden para bile alabilirler. Filozoflar, hayalciler ise şiddete maruz kalanlardır. Bu *değerler* nesilden nesile aktarılmaktadır. Fiziksel hüner zekadan, bilgiden daha mı önemlidir? O halde bu, insanları sadece daha vahşi olmaya değil; aynı zamanda daha da aptal olmaya yöreklendirmektedir. Türkiye’de bireysel silahlanmanın bir hak oluşunun çığırkanlığını yapanların çoğalmas ve özellikle kadınların en azından bir dövüş sporu öğrenmeleri gerektiğini salık verenlerdeki artış tesadüf müdür? Bunların çözüm olabileceği gerçekten düşünülebilir mi? Bireysel silahlanmanın en yaygın olduğu Amerika’da bir çözüm olmuş mudur? Yoksa korku daha da mı palazlanmıştır. Amerika’da çok fazla katliam örneği aklımıza gelebilmektedir ama bu metni yazarken bile bir tanesi gerçekleşmektedir bile; 3 Ağustos 2019 Texas katliamı. On altı yaşında bir çocuk bir alışveriş merkezinde yirmi iki kişiyi otomatik ağır bir silahla katletmiştir. Olayın görüntüleri dikdörtgenden incelendiğinde insanların ellerindeki telefonları ve alışveriş poşetlerine sıkı sıkıya sarılmaları hayli ilgi çekicidir. Bir zırh ya da kalkan gibi tutulan bu nesnelere birlikte alışveriş ve yaşam merkezi, alışveriş ve korku merkezine dönüşmüştür. Evrim tablosunda geriye doğru mu gitmekteyiz? Kontrol etmek istesek bile yaratılışçılar bu tabloyu silmiş durumdadır. Artık evrim tablosunu bile bulamamaktayız.

Woodstock69’un, kitleleri harekete geçirme konusunda bir test olduğu daha önceden belirtilmişti. 69’un kopyası olan, 1999’daki Woodstock organizasyonuna baktığımızda geleneksel beklenti; hippie/çiçek çocukların bisiklet pedallarına renkli etiketler yapıştırarak özgürce aşk yaşamalarıydı ama bunun yerine karşılaşılan; özgür tecavüzler, uyuşturucu ve *pogo* adı verilen şiddet içerikli bir dans türü olmuştur. 69’un sevgi ve barış talebi yerini, sömürü hedonizmine bırakmıştır. Woodstock99, giriş biletinin parayla satıldığı bir organizasyon olması sebebiyle oraya gelmesini beklediği kitleyi -orta sınıfı- baştan itiraf etmiştir. Tamamen beyaz ve orta sınıf genç kadınlar ve erkekler hedef alınmıştır. O yıllarda zıt kutupların bir potada eritilmesi mücadelesi alt kültürlerde rock ve rap müziğinde ve *pogo* dansıyla denenmiştir. Sanat rekabete-spora dönüştürülmüştür. Oradaki en büyük sorun, insanların anlamadıkları bir partiye gitmeleri; ama ortamdaki en aptal insan olduklarını bilecek

kadar akıllı olmamalarından kaynaklanmıştır. Tıpkı bir denek hayvanı gibi şiddete eğilimlerinin varacağı nokta gözlemlenmiştir. Sonuçta orta sınıf (ebeveynler) için en pahalı ürün yani korku tekrar yeni bir ambalajla piyasaya sürülmüştür. Bu tür olayların sporla bir ilişkisi bulunmaktadır. İnsan evriminin bir yanında, güçlü bir rekabet vardır; sadece insanlar (memeliler) değil; diğer canlılarda da bu gözlemlenebilir. Yavru kuşların birbirlerini yuvadan atmaya çalışmaları, en büyük lokmayı kapmak için yarışmaları, bitkilerin daha iyi güneşlenmek için diğerlerinden olabildiğince hızlı uzamaya çalışması örnek olarak görülebilir. Aslında her canlı yaşamak için çaba harcar. Ne var ki çabanın derecesini var olan rakipler belirler. Rekabet, oldukça kullanışlı ve doğal bir dürtü olduğu için bu beslenmek ve kullanılmak istenmektedir. Özellikle Woodstock99'da şiddet olaylarının, Limp Bizkit adındaki rock-rap grubunun sahneye çıktıktan bir süre sonra başlaması bir tesadüf olarak görülmemelidir (Görsel 240, 241). Kliplerinde futbolcu ceketi giymeleri, Amerikan futboluna olan göndermeleri, şiddet söylemleri ve sahne performanslarında sürekli spora referans vermeleri, Woodstock99 alanında vahşeti, bir anlamda, avcılık ve toplayıcılık zamanlarını tekrar ortaya çıkarmıştır. Super Bowl ya da Şampiyonlar ligi gibi önemli spor müsabakaları tüm dünyada yılın en vahşi günü olmaktadır; elbette reklam gelirlerinin en yüksek olduğu organizasyonlardır aynı zamanda.

Biz araştırmamızda, “her resmin altında her zaman başka bir resim vardır; anlamlandırma yapılarını araştırıyoruz” diyen Crimp'i de göz önüne aldığımızda, Levine'nin Man Ray sahiplenmesi *La Fortuna*'da⁸⁸ karşılaşmamızı beklediği *başka resmin*; spor-maskülen erkek-baskı üçgeninde, feminen kadının⁸⁹ taşıyıcı rolüne dikkat çekmek olduğunu düşünüyoruz. Bu noktayı Rosler'in “baskı/şiddet ev ortamında yani mutfakta başlar” mesajıyla da ilişkilendirebilir ve manayı kuvvetlendirebiliriz. Baskı ve şiddet çekirdekten kitlesel bir şekilde yayılır. Yuvarlandıkça geçtiği yerdekileri de kontrolsüzce kendi var oluşuna katıp büyüyen bir kar topu gibi genişler. Levine'in bilardo masalarını seçmiş olması; Miller'ın Man Ray'in kırılğan, feminen kadın imgesi *Cam Gözyaşları* (1932) fotoğrafını sahiplenmesinde olduğu gibi tesadüf olarak görülmemelidir (Görsel 242). Miller'ın fotografik hafıza inşası geleneksel feminizmin şizofrenisini paylaşmaktadır.

⁸⁸ Bilardo, futbol gibi erkek sporu olarak görülmektedir.

⁸⁹ Bilardo masası ayakları, XIX. Yüzyılda İngiltere'sinde bu bacakların kadın formuna benzetildiği için süslü kumaşlarla kapatıldığı hatırlanabilir.

Malkovich çarpık kimlik ile *rol* değiştirmiştir (Görsel 243, 244). Aynı çarpık algı Met Gala 2019'un kırmızı halı geçidinde de karşımıza çıkmaktadır. Kırmızı halının; açılışlarda, törenlerde, ilk gösterimlerde bir gelenek olarak önemi, Yunan mitolojisinden bu yana günümüze kadar gelmiştir. Rönesans'da da kırmızı halının ayrıcalıklı bir yönü bulunmaktadır. Günümüzde, mühim olarak sunulan açılışlarda, kırmızı halı üzerinde yürümek, medya yıldızları ritüeli olarak halkın dikkatini çekmektedir. Met Gala 2019'da ise pembe halı bulunmaktadır. Pembe çiçeklerin çevrelediği pembe halı; benzerine oyuncak mağazalarındaki barbi vitrinlerinde görebileceğimiz bir yoğunluktadır. Pembe renkli toplumsal cinsiyet aurasında, feminen erkekler ve feminen/maskülen kadınlarla birlikte, Kamp'ın tüm açılımları, patlayan flaşlara doğrudan bakan izleyiciler için parlak bir körlüğe dönüştürülmüştür. Kamp'ın sadece tamamlayıcı olarak görülebilecek arkaik fonu, merkez figür ya da bir nesne olarak takdim edilmiştir. Kamp'ın dekoratif ayrıntıları seçilip çerçeveli bir mercekten büyütülmüştür (Görsel 245). Kamp'ın ayrıntıları ve fonu bilinçli bir şekilde ekseriyetle Kitsch'tir. Fakat bu bilinçli Kitsch şu an bizlere bilinçsiz bir yeni güzel olarak sunuluyor görünmektedir. İşte yeni ana akım Kamp beğenisi! Gerçekçi bir şekilde(kandırmaya bağlı) aktarmaya çalışmayan aksine tüm mesajı, rahatsız edici şekilde, olabildiğince fark edilir kılmaya çalışan bir yapaylıkta anlatan Kamp, optik illüzyon çerçevesinde çarpıcı ve harikulade olarak sunulmaktadır artık (Görsel 246). Kamp kendine hayran bırakmak istemektedir; hipnotize etmek değil. Bakılmanın bir sonraki aşaması olan görülmenin öncülüdür hayranlık. Kendi hikayesini dinlemeye gönüllü olan kitleyi öncelikle, böyle belirlemektedir. Kitleler, bir hikayeyi dinlemeye gönüllü değilse; kulaklarına olabildiğince bağırarak, duyulmak konusunda hiçbir zaman başarı getirmemektedir. Kamp'ın sabrı ve dikkat çekmek istemesinin çekirdeği bu gerçektir. Kamp'ın etkileyici olmaya çalışması tek başına bir amaç değil; dikkat çekmek içindir. Dikkat çekmekteki varacağı nokta ise anlatacağı tarihsel ve kavramsal yoğunluktaki hikâyelerini dinlemek için hazır bulunuşluluğunu gönüllü şekilde inşa etmiş kitleleri yakalamaktır (Görsel 247, 248). Pembe halıda, Fransızca argosundan gelen Kamp sözcüğünün anlamını; İngilizce Camp (bayağı, adi, gülünç) olarak değiştirmek ister görünmektedirler (Görsel 249). Eğer öyleyse bu ironik bir şekilde kampvaridir. Kamp'ın, kendi duyarlılığını ve statüsünü dahi düşürme isteği tam ona göre bir şey olacaktır. Gelgelelim 2019 popüler Kamp algısına, bütüncül şekilde bakıldığında bunun böyle olmadığı fark edilmektedir. Sontag; Kamp'ın “homoseksüel bir beğeni olduğu görüşü doğru değildir; özgül bir yakınlık

bulunur“ (Sontag, 2015: 382) cümleleri görmezden gelinerek Met Gala 2019’un, tasmalı bir eşcinsel festivaline dönüştürülmesi ironik değil; çarpık niyetli bir tezat ve hata olarak görülmelidir. Şu an geldiğimiz noktada Kamp, eşcinsel bir beğeni olarak sunulmaktadır. Elbette bunu yapmadan önce eşcinsellik, sınırlarla ehlileştirilmiştir. Queer tanımının içine ekilen, feminen ve maskülen tohumları eşcinsellik üzerinden yeşertilmiştir. Bu durum, tek başına artık Queerin bütünü tanımlar görünmektedir. Eşcinsel, queer için bir bireyin doğayı evcilleştirme ve onu dönüştürebilme kabiliyeti olarak önem verdiği bir kültür ögesi; şimdi boynuna gökkuşağından tasma geçirilmiş evcil bir hayvana dönüşmüş durumdadır. Kamp’ın anti-kahraman ikonaları, yeni liderleri bile rap-pop-spor yıldızları olarak güncellenmiş görünmektedir.

Bu iktidarın yapması gereken bir şeydir. Çünkü 60’lar queer komünü geleneksel anlamda aile olmayı, üremeyi önemsemeyen, üretim ya da tüketim bağlamında kodlanmış topluma bir değer katmak gibi arzuları olmayan, tanımlanmış toplumsal ahlaka bir aidiyet geliştirmeyen büyük bir kitledir. Fakat şu an tartışılan konular eşcinsel evlilikler, çocuk yapma ya da edinme hakları vs.dir. Sorunlar, tartışılanlar ve bireyler aynılaştırılmıştır. Eleştirilen şey, temsil edilene dönüşmüştür. Sonuçları trajik olsa da bunların hepsini sadece bir eğlence olarak görebiliriz. Yansıtıcı olan sanat da o halde eğlenceli olmalıdır. Üstelik baskın anlayış, sanat ve gündelik yaşamın iç içeliğini kutsamaktadır. O halde insan eğlencesi, sanatı mı öldürüyor; yoksa sanatı öldürmek, insanları eğlendiriyor mu?

Çağımızda yıkıcı ya da ölçüsüz eğlence anlayışları da korkularla oluşturulmaktadır. Korku mefhumunu büyük bir paket olarak görmemiz hatalı olmayacaktır. Bu paketin içinde sınırlar, suçlama, şiddet, spor, korunma güdüsü, eğlence bağımlılığı gibi pek çok öge bulunmaktadır. Biz, sanatı ve yönetimi elinde tutanların amaçlarının, bu öğeleri kullanarak insanlara yeni bir ambalajla korku satmak olduğunu düşünüyoruz. Zehirli maskülenlik için daha fazla feminenlik dayatması, kısa zaman içinde bir nevroza dönüşecektir.

Korkmak; sinmek ya da bir köşede küçülerek beklemekten ibaret değildir; hatta çoğu zaman korku, saldırgan ve vahşi olmamıza neden olmaktadır. Bu doğada da böyledir. Korkan canlılar hırlar, ses çıkarır hatta gürültü yapar ve saldırır. Çocukların korktuklarında çığlık atmaları ya da yetişkinlerin korktuklarında var olan korku durumunu etkisiz hale getirebilmek için duygusal bir karmaşayla kahkaha

atmaları ya da yüksek sesle konuşmaları, korkunun salt dışavurumu olarak görülebilir. Eğlence, oyalanmak, zaman geçirmek gibi eylemler de korkunun insanları ittiği düşük düzeyli kaçış yollarıdır. Anı yaşamaktan da korkarız. An ile aralarına dikdörtgencik (akıllı telefon) koyan insanların ne kadar fazla olduğunu çevremize bakarak kolayca görebilmekteyiz. Fark edilmemek ve sıradanlaşmak, aslında sadece çağdaş insanın korkuları değildir. Biriciklik ve özel olmak şiddetli ve tutkulu bir korkudur. 90'larda büyük bir heyecan yaratan İnsan Genom Projesi'nin (Human Genom Project) ilk ayağı, 2000'lerde tamamlanmıştır. Ana haber bültenlerinden tartışma programlarına hatta magazin gösterilerinde bile insanlar bunu tartışmışlardır. Fakat 2000'lerin ortalarına gelindiğinde tüm heyecan son bulmuştur. Sanki unutulmuş gibidir ya da unutturulmaya çalışılmıştır. Sonuçlar şaşırtıcıdır. Çünkü hayvan ve insan dna'ları arasındaki fark sadece %1'dir (hatta domuz ya da şempanze gibi hayvanlarla özdeşlik fark, %1'den bile azdır). Kopernik Devrimi'yle başlayan süreçte, yavaş yavaş, Dünya gezegenin aslında evrenin merkezi olmadığını anlaşılması gibi bu sefer de insanın diğer canlılarla arasında çok büyük farklar olmadığı anlaşılmaya başlanmıştır. İnsanın da üzerinde yaşadığı gezegen gibi ayrıcalıklı bir öneme sahip olmayan, sıradan bir canlı olduğu fark edilmiştir. Günümüzde trans-humanizmin bu kadar heyecan yaratmasındaki neden, insan olarak tekrar özel ve ayrıcalıklı olma mücadelemizin bir yansıması olabilir mi? Katherine Hayles'in, *Nasıl Posthuman Olduk* (1999) kitabında bilgisayar ve insan birleşmesini irdelerken, beden ve farklılıkların önemsizleşmesiyle insanlar arasında bir farkın kalmayacağından bahsetmektedir. Böylece beden, bir moda aksesuarına dönüşecektir (Hayles; 1999: 5). Ama bedenin demokratikleşmesi olarak sunulan bu durum, doğal olarak insanlar ve diğer türler (hayvanlar) arasındaki farkların da artacağı anlamına gelmektedir. Bu bilgiler ışığında, çıkarımımız şu dur: *İnsan kendini, ancak doğadan uzaklaştırdığı ölçüde özel bir şey haline getirebilir.*

Korku sadece olumsuzlukları değil; ilericiliği ve yaratıcılığı da besleyebilir. Bu korkunun nasıl kullanıldığına göre değişmektedir. Gelgelelim sezgilerden ve duyarlılıklardan kopuşun nedeni ve varacağı nokta sadece üretilen sınırlarla birlikte oluşturulan rekabet, korku/suçlama ve şiddetin sosyal hayatla iç içeliği değildir; ama bizim araştırmamızdaki bakış açımız budur.

SONUÇ

Sanat tarihinde altı çizilen vurguların bir süre sonra üstünün çizildiği gerçeği, hem sanat okur-yazarlarının hem de sanata sadece ilgi duyanların kabul etmesi gereken bir gerçek olarak karşılarında durmaktadır. Kaygan zemindeki bu hareketle birlikte; okunan -ya da ezberlenen- kitapların, yapılan araştırmaların, içselleştirilen referansların etkileri aynı hızda eskimekte ve değişmektedir. Elbette bu, bizdeki tepkileri de değiştirmektedir. Mevzu sosyal bilimlere -daha önceden belirtildiği gibi- her araştırmacı katılan fikri bir çekiçe parçalama ve kendi inşa modelini geliştirme hakkına sahiptir ve bu hak kullanılmalıdır da...

Modern sanatta, eskiden önem atfedilen değerlerin anlatımlarının üstü çizilerek kavramsallaşan Kitsch sınırlarına hapsedilmesi çağın zeitgeistini biçimlendirip bir anlamda kendini, kendi kudretince -geçici bir süre için de olsa- kurtarmıştır. Gelgelelim Kamp gibi duyarlılıklar, bu kabul edişi, uyku halindeki potansiyel algı yolunu tıkayan yumuşak yataklarından; el çırpmasıyla, parmak şıklatmasıyla hatta bazen perdesiz (detone) bir çığlıkla rahatsız ederek, yine onların kendi silahlarını, imalarının kulaklarından çekip ayakları yere basan sembollere dönüştürerek; yapaylıklarını ve iki yüzlülüklerini de görünür şekilde kullanarak o tatlı düştü uyandırmıştır.

Avangardın sınırlarını belirleyen Kitsch, klostrofobik bir korkuyla doludur. Pamuklu bir kumaşa damlayan kahve gibi yayılmak; niyetini ya da niyet yoksunluğunu gizleyerek, biçim olarak görünür olmak ve likit bir beğeni olarak kendi sınırları için doldurmak ister. İçini kendi kudretince doldurabileceği o sınır, aslında bütün bir evrendir onun için. Ancak kendi sınırlarını doldurması -işaretlemesi- diğer sınırların kutsanmasına yardımcı olur. Böylece para kazanır ya da eğlenir, eğlendirir; klostrofobik korku yerini tatmin olunan perdelenmiş bir mekanik-arzuya bırakır.

Eğlence; ya dövüşebileceğimiz ya da sevişebileceğimiz beğeniler üretmektedir. Kuşkusuz her iki iştret eylem de rekabet içermektedir. Bu rekabetin garabetini daha görünür kılan duyarlılık ise kampvari temellük yaratımlarıdır. Bu noktada duyarlılığı bulunan temellük yaratımları Adem'in kaburgasından yaratılmış Havva'ya benzemektedir. Orijinal olan Adem midir, Havva mıdır? Havva bir klon mudur yoksa içinde sonsuzca fark barındıran bir taklit olarak birin içinden fişkıran diğer bir orijinal midir? 1+1 sorusunun cevabı her zaman iki midir yoksa birbirinden bağımsız iki adet bir olarak görebileceğimiz uzam da var mıdır? Kampvari temellüğün bizi yönlendirdiği nokta, peyderpey yüklenen biricik orijinalliğin aslında sanatsal taklitten ibaret olduğudur. Günümüzde, orijinallik ve sıra dışılık iddiası en sıradan özelliklerdir. Sıradanlıkla çatışan sıra dışılık, banal olan ve şoke ediciliğin gerilimi ya da yenilik, o kadar fazla paylaşılmaktadır ki bu kavramların hepsi aleladeleşmiştir. Bir anlamda müptezelleşmiş; değersizleşmiştir. Biz bu algıya postmodern yapışökümle ulaşabilmekteyiz.

Yapısöküm, kimi eleştirmenler tarafından postmodern şaklabanlık olarak görülse de diyalektiğin yıkımı hususunda oldukça kullanışlı bir çıkış yolu önermektedir. Ne yazık ki diyalektik olarak düşünmeye ve böylece olgulara değer/değersizlik vermeye koşullanmış durumdayız. Bu sebeple her testte üretilen bir A; onunla çarpışan, çatışan bir B'yi var etmek zorundadır. Pozitif bir anlam olmadan negatif olanın kokusunu alamayacağımızı düşünmekteyiz. İnsanların kodlanmış sistemleri bu şekilde çalışmaktadır. Bu, -makeden ayrı bir şekilde- mekanik bir düzendir. İktidarın bireyleri aynılaştırmasındaki temel amacı da bu pratik yoldan ilerlemektir. Milyonların boynuna zahmetsizce geçirilen bir tek devasa tasma! Çarpışan A ve B arasında, sadece ufak bir ton farkı vardır. Biri kurt ise diğeri kuzu postundaki kurttur. İnsanlar iki kötü arasından iyi olanı seçmekte özgürdürler. Bu diyalektik kurnazlık, özgürlük yanılsamasıdır. Bu sebeple Kitsch'tir. Böylesi anlarda Kamp çözümleyicisi (entelektüeli) bir ışık yakar. Oldukça ilginçtir ki modern demonolojinin tohumları böyle bir ışık ile oluşturulmuştur.

Demon kilisesi kurucusu Anton Szandor LaVey (1930-1997) modern demonculuğu (LaVeyanizm) 60'ların toplumsal kötülüklerine ve altmışlı yılların sonlarında çiçek çocukların iktidar tarafından oldukça kullanışlı bulunan sevgisine karşı bir açıklama olarak görmüştür. LaVey'in motivasyonu ne dini ne de politiktir. O, biraz asi, kısmen filozof aynı zamanda bir düzenbazdır. 60'lı yılların sonunda modernleşen demonculuk, hıristiyanlık öğretisi olan yedi ölümcül günahtan türettikleri *uzak durulması gereken dokuz koşul ve yirmi ilkenin* bazıları oldukça ilgi çekicidir. Örnek vermek gerekirse¹;

Ahmaklık: Aptallık ve cehalet insana fiziksel acı vermediği için çoğu zaman fark edilmezdir. Toplum, bu konularda çok hızlı gelişir. Medya, yalnızca kabul edilebilir değil; aynı zamanda hak edilebilir bir duruş olarak ekilmiş bir aptallığa teşvik etmektedir. demoncular, püf noktaları görmeyi öğrenmeli ve aptal olmayı göze almamalıdır.

Gösterişçilik: Paranın hala dolaşımında olmasının sebebi olan aptallığın doğal bir sonucudur.

Kendini Kandırma: Kendimize oynaması beklenen roller dahil, bize sunulan kutsalların hiçbirine saygı göstermemeliyiz.

Perspektif Eksikliği: Tarih her gün yeniden yazılmaktadır. Tarihsel ve sosyal işaretleri her zaman aklınızda tutmalısınız. Zihin, mikro ve makro düzlemde hareketli olmalıdır.

Ortodoksiye Bağlılık: Bu, kullan-at(tek kullanımlık) toplumunun görevidir. Fakat yine de dikkatli olunmalıdır. Çünkü yeni olarak sunulan şey gerçekte, bir zamanlar yaygın olarak kabul edilen ancak şimdi yeni bir pakette sunulan bir şey olabilir.

¹ Örnekler, LaVey'in resmi sitesi olan <https://www.churchofsatan.com/> adresinden derlenmiştir. Mecazlar, daha anlaşılır olması adına birebir Türkçeye çevrilmemiş; tarafıma eklemeler yapılmıştır.

Estetik Eksikliği ve Sömürücülerden Kaçınmak: Tüketici toplumunun cesaretini kırmak için estetik, mühim bir araçtır. Estetik, kişinin kendi doğasını yansıtan kişisel bir şeydir. Ancak reddedilmemesi gereken evrensel olarak hoş ve uyumlu yapılandırmalar vardır. Enerji ve vakit emen sömürücüleri ise LaVey orijinal metinde, vampir sözcüğü ile ifade etmiştir.

LaVey demonculuğu şeytana tapmamaktadır. Aslında ateist bir sistem olduğu gibi aynı zamanda ateizmin parodisini de sunmaktadır. Sıradan bir ateistin, *Tanrı yoktur* söylemini provoke etmektedir. Aslında bu uygun bir tavidir. Çünkü tanrının olmadığını anlatmak için kurulan cümlede tanrı sözcüğünün geçmesi, yine var sayılan bir tanrı mefhumu üzerinden yokluğunun irdelenmesi sadece gülünçtür. LaVey demonculuğu için tanrı mutlak bir şekilde vardır; en azından kavramsal olarak...

Onların demon/şeytan sözcüğünü seçmesi ise provokenin ve ifşanın diğer bir yüzünde gizlidir. Çünkü şeytan, canavarlaştığı ölçüde dinlerin/ibadethanelerin en iyi dostu ve etkinliklerinin sürdürücüsüdür. Bir anlamda dinler kendi var oluşlarını negatif bir anlamın varlığı ile tanımlarlar. İyi-kötü, sevap-günah ikilikleri, kurgulanan bir zıtlık olarak diyalektik kurnazlık sonucu, *kaçınılması gerekenler ve sarılınması gerekenler* olarak topluma dayatılmaktadır. Dinler için şeytanın olmadığı bir yap-bozda, tanrı parçası her zaman eksiktir.

Kamp'ın nihilizme varan tüm-ateizminin sırrı buradadır. Modern demonolojide olduğu gibi; yeni ambalajlı ateizmden öte bir I-Theism (Ben-din) yaratmaktır. I-Theism, bireyselliği değil; tekillığe vurgu yapmaktadır. Birey toplumu yaratan küçük yapı taşıdır. Tekillik ise kendi içinde bir evrendir. Tekiller irtibat halinde olabilir, var olan irtibatı koparabilir, birbirlerine karışmadan yan yana durabilirler. Onlar mekanik düzenin karşısında duran makinalardır; üreticilerdir. Birey toplumu oluşturur; tekil ise hiçbir şeyi ya da her şeyi... Tüm zıtlıklardan ve çatışmalardan azadedir. Bunu, altınları başında nöbet tutan bir ejderha gibi tutkuyla sarıldığımız birikimlerimizi, tecrübelerimizi kısacası paradigmamızı değiştirebilme ve eski tanrıları çürütebilme yeteneğine sahip olduğumuzu hatırlatan bir kırbaç darbesi olarak görmek mümkündür. Çünkü bir ejderhanın altına ihtiyacı yoktur. O sadece madenin parlaklığına ve etkileyciliğiyle efsunlanmıştır. Elbette bu olumlu yıkımın temelini sadece bir kökte arayamayız. Anton LaVey'in modern demonolojiyi inşa etmeden sadece bir sene önce, The Rolling Stones Rock And Roll Circus (1968) yapımında, Yoko Ono'nun şu cümlelerini de hatırlayabiliriz: "Bence tüm kadınlar cadıdır. Bir cadı, büyülü bir varlıktır. Cadıların erkek versiyonu olan bir sihirbaz saygı görür ve insanlar sihirbazlara saygı duyar. Ama bir cadı, tanrım! Onları yakmalıyız! Cadılardan korkma, çünkü biz iyi cadıyız ve büyülü gücümüzü takdir etmelisiniz"(Görsel 250).

Gelgelelim çağdaş demonculuk günümüzde tamamen sermayenin elindedir. 60'lı yıllardaki temsiliyetleri artık bulunmamaktadır. LaVey'in ölümüyle (1997) demonculuk bambaşka bir topluluğun yeni kurumu haline gelmiştir; çağdaş queer!

Demon tapınağı ortak kurucusu Lucien Greaves'in, bu yeni kurum hakkında demeci oldukça dikkat çekicidir. "Üyelerimizin yüzde 50'sinden fazlası lgbtq'dur (...) Demon tapınağında hepimiz aynıyız (...) ABD Yüksek Mahkemesi'nin eşit evlilik lehine karar vermesinden çok önce zaten, Demon tapınağında eşcinsel evlilikleri gerçekleştirilerek dini özgürlük yasalarını test etmeyi planlamıştır (...) İnançlarımız, maddi dünyanın en güncel bilimsel anlayışlarına asla ters düşmez" (Steve Brown, 1 Ekim 2019) diyerek yeni bir kurum olarak Demon Kilisesi'ni tanımlamış ve okültik bağlarını koruyan modern demonolojiye karşı çağdaş bilim fetişini² destekleyerek onu, okültik bağlarından da koparmıştır. Bir zamanlar Kamp çözümleyicilerinin Stonewall Inn gösterilerinde yaşam hakkı bağlamındaki demokratik ve hayati istekleri artık entropiye yenik düşmüştür³. Günümüzde artık, Kamp'ın 60'lı yıllardaki demokratikleştirici ve eşitlikçi mücadelesi maskeli bir özgürlük yanılsaması temsiliyetinde beyaz hetero dünyada boğulmaya çalışılmaktadır.

Gerçekten de tarih her gün yeniden yazılmakta, açılan yeni cephelerde yeni mücadeleler verilmektedir. Kamp'ın yüreklendirdiği cinsel devrimler karşı bir atakla kadınsı/erkeksi bir ekseninde, sınırlara hapsedilmişlerdir (çağdaş queer)⁴. Yine, Kamp'ın androjen kimlikli aplikbedenleri; feminen/maskülen sınırına hapsedilmiştir. *Daha fazla kurtarılamaz malzemenin keşfi*; tekerrürle (fark'tan yoksun tekrara), koleksiyon; istifçilikle, okültik meyil, grotesk işaretler ve demonculuk ise halüsinojen madde menşei çağdaşlaştırılmış pagan animizmiyle yüklü seksüelleştirilmiş⁵ dansların yapıldığı çılgın partilerle kontrol altına alınmıştır. Dikkat edilmesi gereken husus ise bunların hiç biri totaliter anlamda zorla yaptırılmamıştır; rıza söz konusudur.

Duyarlılıklar, rıza yoluyla beğenilere indirgenmeye çalışılır. Bir anlamda perdelenirler. Buna en uygun örnek de kuşkusuz 16. İstanbul Bienali 7. Kıta'dır. Araştırmamız 16. İstanbul Bienali eleştirisi değildir; Ne var ki sanatın sporlaşması (rekabet), sınırlar, çatışma ve nihai rızaya sırtını yaslayan bir statü düşürme mücadelesinin en güncel örneği olarak üzerine düşünülme hak etmektedir.

Lüks içinde sıkıntıdan patlamalarına eğlenceli bir şifa sunmak için araçsallaştırılan üretimlerin iktidarı pekiştirmek, mevkidaşları kısıktandırmak; bir himayenin hatta sanatsal bir patronajın, sanatı nasıl biçimlendirdiğini, desteklerken

² Burada, güncel psikanaliz yöntemlerinden bahsedilmektedir. Ters düşmezlik; yani felsefi anlamda çelişmezlik vurgusu yapılmaktadır. Şeytancılık da Kamp gibi çelişkiler üretmektedir. Çünkü çelişki, insan zihninin yoğun ve hızlı çalışmasıyla meydana gelmektedir. Gelgelelim çelişki, modern yöntemlerde bir dengesizlik hali olarak görülmektedir. Anti-depresanlar bu yüzden oldukça kullanışlıdır. Çünkü birey uyur ve düşünmezse doğal olarak kendiyi de çelişmez. Ters düşmezlik ve tutarlılık, özellikle çağdaş kapitalizm temelinde, şirketlerin ve kurumların bireyde aradıkları en büyük özelliktir.

³ Yenilgi süreci aslında tam da queer komünün oluşmaya başladığı zamanlarda başlamıştır. Çünkü artık komün adı altında bir sınır söz konusudur.

⁴ Dahası 60'lı yıllarda satılmaya başlanan doğum kontrol hapları ya da Fransa gibi ülkelerin hala 20'li yıllardaki kanunları sebebiyle doğum kontrol haplarını yasaklaması, bu sebeple kürtajların artması, özgür cinselliğe teşvik etmişse de geldiğimiz noktada çok ilerlemiş sayılmayız. Dairesel bir tartışma içinde bugün hala bu iki olgu, ateşli bir şekilde tartışılmaktadır.

⁵ Cinsel 'rollerin' ön plana çıkarılmasını ifade etmektedir.

yönlendirdiğini, sanatla sosyal siyasetin nasıl iç içe işlediğini yansıtan bu sanat organizasyonu, çeşitli stratejilere model olmaktadır. Bu bir ilişkiler ağıdır. Bu sebeple metronomumuzu yavaşlatıp toplumsal ve siyasi olaylara özellikle; 23 Eylül 2019 Birleşmiş Milletler İklim Zirvesi'ne bakmamız yerinde olacaktır. On altı yaşındaki İsveçli çevre aktivisti Greta Thunberg⁶ aralarında Türkiye'nin de bulunduğu beş ülkeyi (Almanya, Fransa, Brezilya, Arjantin) Paris İklim Anlaşmasına⁷ uymadıkları gerekçesiyle Birleşmiş Milletler'e şikâyet etmiştir. Dünya'ya en çok karbon ayak izi bırakan Çin, ABD, Rusya, Hindistan, Japonya ise anlaşmaya dâhil olmadıkları için şikâyet edilememiştir. Ne var ki Greta'nın samimiyetini sorgulamamıza neden olan şey, pratik anlamda şikâyet edilemeyen ve dünyayı karbon ayak izine boğan ülkelerin teorik olsa bile eleştirilmemesidir. Üstelik ABD, Trump yönetimiyle (2017) birlikte önceden imzalanan Paris İklim Anlaşması'ndan henüz çekilmiştir!

On yıllar boyunca bilim insanlarının, akademisyenlerin, bağımsız araştırmacıların etütlerine yeni hiçbir şey eklemeyen konuşması, medyanın da desteğiyle toplumsal bir infial yaratmıştır. Greta'nın yeniliği eski etütleri, *bilimsel sıkıcılıktan* uzak, duygu yüklü bir şekilde insanlara korku paketi içinde sunmasıdır. Bunu yaparken aslında eleştirilmeyi hak eden, verilerle kanıtlarla ve yoruma açık olmayacak kadar açık, evrensel ölçeklerle suçlu olan gelişmiş dev ülkelerin ismini bile söylememektedir. ABD neden anlaşmadan çekilmiştir, diğer ülkeler neden anlaşmaya yanaşmamaktadır, şikâyet edilen ülkelerde hangi dev şirketler sorumludur? Bu cevapların hiç biri yoktur; çünkü Greta bu konular hakkında soru dahi sormamıştır. Burada yapılan şeyin Ekofaşizm olduğunu düşünmekteyiz. Gelişmekte olan ülkelerin ve gelişmiş azılı rakiplerin(Almanya gibi) harcayacakları enerjii de dünya devleri kendilerine saklamak istemektedir. Bu noktada, halk nezdinde, zengin bir ülkenin vatandaşı olan asperger sendromlu küçük yaşta bir kız çocuğunun sloganları, sıradan bir akademisyenin araştırmalarından çok daha etkilidir (Görsel 251, 252, 253,254).

2018 senesinden itibaren yapılan tek şey çerçevesi sloganlar üretmektir. "Sizin mazeretleriniz bizim ise zamanımız tükeniyor! Ne cüretle bu şekilde davranırsınız; gözümüz üzerinizde! Çocukluğumu ve hayallerimi çaldınız!"⁸ Bu, daha kolay denetlenebilir, rızalarıyla hareket etmeleri sağlanabilir bireyler için hazırlanan bir slogan toplumu yaratma mücadelesidir. Medya bu konuda, daha sonra oluşturacakları slogan toplumunun yapı taşını yani bireyleri yüreklendirmektedir. Twitter gibi sosyal medya mecralarında hashtag⁹ eşliğinde başlıklar ya da sloganlar yazılır. Magazin programları, sabah haberleri ya da ana haber bültenleri de hashtagli başlıklarla (minimal sloganlar)

⁶ Greta'nın da aralarında bulunan on altı çocuk ortak karar almışlardır. Ne var ki konuşmacı ve aralarında en çok tanınanı Greta olduğu için araştırmamızda sadece onun adı geçmektedir. Aynı zamanda Nobel barış ödülü adaylığı için ismi kuvvetli bir şekilde geçmektedir.

⁷ Paris'te imzalanan anlaşmanın amacı küresel ısınmayı yavaşlatmak hatta durdurmaktır.

⁸ Greta'nın 2018-2019 yılları arasında yapmış olduğu konuşmalardan derlenmiştir.

⁹ Hashtag sosyal ağlarda sözcüklerin başına konulan işaretler; "#". Ayrıca bu işaret biçimsel olarak sınırları çok belirgin bir mekân anımsatmaktadır. Minimal sloganlardan yola çıkılarak üretilen sloganlar belirli bir sınır içinde özgür olabileceğimizin sübliminal diktesi olarak okunabilir.

insanların kendi sloganlarını üretmelerini desteklemektedirler. Üstelik bu erkin de desteklediği bir durumdur. Son zamanlarda sosyal medyanın cezalar, hukuk ve adalet üzerindeki kontrolü tesadüf olarak görülmemelidir. Serbest bırakılan bir suçlunun twitter ya da benzer ağlarda gündem olmasıyla tutuklanmasının hatta caydırıcı cezalara çarptırılmasının örnekleri oldukça fazladır. Böylece bu ağı kullanan bireyler kendilerini güçlü ve söz sahibi hissetmektedirler. Bunu, niceliğin ezici kabulünün kurnazca bir imtihanı olarak görmek mümkündür. İnsanlar sayısal çokluğun haklı olmak için yeterli olduğunu gönüllü bir şekilde kabul etmekte ve karşılaştıkları sorunlarla –ya da bir süre sonra sadece hoşlarına gitmeyen konularla- baş edebilmek için sosyal medyada bir kamuoyu oluşturmanın histerik mücadelesine girmektedirler. *Sosyal demokrasi* artık slogan toplumuyla birlikte *sosyal medya demokratiğine* dönüşmüştür.

Medyanın bireyleri ve doğal olarak toplumu manipüle ettiği tartışması yeni değildir. Kanadalı iletişim kuramcısı Marshall McLuhan'ın 1960'ların sonunda kaleme aldığı *Ortam Mesajdır* (The Medium is The Message) adlı çalışması hala güncelliğini korumaktadır. Farklı ortamlar (yani araçlar; radyo, televizyon, dergi vs.), her biri aynı bireye farklı etki etmektedir. Aynı olayın farklı ortamlardan aktarılmasıyla söz konusu olay, aynı bireyi farklı etkilemektedir. Yani aynı olayı; dinlemek, okumak ya da izlemek, bireyin algısını farklı etkilemektedir. Çağımızda ortama artık internet de eklenmiştir. Üstelik kanıtlanmamış bir iddianın sırtını çoğunluğa dayayarak gündem oluşturabildiği bir ortamda, etkinin zorba gücü daha da belirgindir. Çünkü sosyal medyada binlerce sanal hesap edinilebilir bu hesaplarda beğeni ya da paylaşım yapılabilir; hatta hipergerçekçi resim yapabilmeye yeteneğine sahip olmayanlar bile çeşitli programlarla bireysel ya da bot diye tabir edilen klon sosyal medya hesapları için hipergerçekçi *fotoğraflar*¹⁰ yaratabilir. Sayıların çokluğunda güven bulan diğer bireyler ise bu sanal kartopunun bir parçası olabilmek için birbirleriyle yarışır.

İşte böyle bir ortamda imalarla yüklü üretimleriyle 16. İstanbul Bienali'nin organize edilmesi sadece denk gelme durumunun dışında değerlendirilmelidir. 14 Eylül-10 Kasım 2019 tarihleri arasında yapılan organizasyonun Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi ayağındaki üretimlerin bulunduğu ve yerdeki oklarla izleyiciyi alt kattan üst katlara doğru bir sıra dahilinde kendilerine *yönlendiren*¹¹ onlarca odacık içindeki üretimlere özellikle izleyicilere ve rehberlere kulak kesildiğinde bilim-kurgusal bir senaryo içinde üretilen sloganlar duyulabilmektedir: *Bu bizim manzaramız! Bunlar bizim izlerimiz! İstilacı türler ve insanlık arasında bir fark var mıdır?*¹² Bu organizasyonda aslında izleyicinin

¹⁰ Aslında yaratılan bir dijital resimdir fakat hipergerçekçi yanılsama onun gerçekten var olan, yaşayan birinin vesikalık fotoğrafı ya da özçekimi olduğunu düşündürür.

¹¹ İzleyicinin çizilen sınırlarla yönlendirilmesi ve oluşturulan plan, serginin giriş-gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan bir hikaye okuması olduğunu bize vermektedir.

¹² Sloganlar XXI. yüzyıl icadı değildir. Pop sanatçıları da sloganları yoğun şekilde kullanmışlardır. En bilineni belki de Hamilton'un: *En güzel sanat için, Pop'u deneyin* sloganıdır. Ne var ki XXI. yüzyıl sloganları yukarıdaki örneklerde olduğu gibi sunulan farklı bir bakış açısı inşa modeli yerine; dikte

yönlendirilmesi gereken asıl büyük ok ise bulunmamaktadır. En büyük yönlendirme okunun bulunması gereken yer; sergi binasının hemen yanında odacıkları gezerken geçilen koridorun devasa camlarından açık bir şekilde görülen İstanbul Modern Sanatlar Müzesi inşaatının da dâhil olduğu Galataport Projesi¹³ alanıdır (Görsel 255,256). İlk katlardan başlayan moloz, kum ve yıkım sesleri yerleştirmelerinin (enstalasyon) hakikisi tam da orada bulunmaktadır¹⁴. Böylece ilk katlardan karşılaşılan yıkım, moloz, inşaat süreciyle gündelik yaşam diyalog haline geçerek, üst katlardaki distopik bilim-kurgusal dışavurumların temeli, çekirdeği ve ciddiyeti vurgulanabilirdi. Galataport'un inşası, iş makineleri, tozu, çamuru, demirleri, işçileri ve bu girift manzaranın kendine has gürültü müziği... Küratörün, sanatçıların ve elbette destekleyicinin (sponsorun)¹⁵ bunu göremediğini düşünmek ancak naiflikle açıklanabilir. Bu algı 7. Kıta'nın gerekliliğini sorgulatmaktadır. O halde 7. Kıta neyi görünür kılmaktadır? Tam olarak gözümüzün önünde gerçekleşen doğal süreç yeterli görülmemiş midir? En önemlisi, bu noktada, 50'li yılların sonunda ve özellikle 60'lı yıllarda Kamp duyarlılığının ve Pop sanatçılarının itkileriyle bu durum birbirleriyle kıyaslanabilir mi?

Pop sanatçıları, Popsanatı'nı ve kentli kültürün geldiği yeri tanımlaması açısından mühim isimlerdir. Bir ayakkabı reklamı, elektrikli süpürge tanıtımı, market ürünleri, tüketimden doğan refahın ve zenginliğin herkes tarafından paylaşılabilceğini ifade eden afişler¹⁶ vs. söz konusu sanatçıların bildikleri, halkın gözü önünde cereyan eden tüm bu rüzgârın hem sosyolojiyi hem sanatı hem de siyaseti -artık- domine edeceğidir¹⁷. Yani halkın tatlı bir sarhoşluk içinde henüz fark etmediği bu *yeniyi* anlatmaktır. *Sorunlara işaret etmenin sadece bir çözüm iması olduğunu* bize göstermek dışında, 7. Kıta bizim göremediğimiz ya da henüz fark edemediğimiz neyi öğretmeyi amaçlamaktadır? Çevre kirliliği bir felakettir; ama bu yeni bir tanım değildir.

14 Eylül 2019'da son bulan -7. Kıta'nın da başlama tarihi olan- Kadıköy Mural(duvar resmi; grafiti ya da çağdaş fresko) Festivali kapsamında Portekizli sanatçılar Mr. Dheo ve Pariz One tarafından bir apartmanın cephe duvarına boyanan Greta Thunberg portresi (Görsel 257), bize göre; gerçek felakete dair orta-üst sınıf üzerinde bir bağışıklık kazandırma testidir. Bir imaj ya da bir hiperfelaket senaryosu

edici ve aslında cevabı önceden verilen ve çürük bir tüme varım mantığıyla sıkılaştırılan, rıza dilenen, kabul edilmesi beklenen yönlendirici sorulardan ibarettir.

¹³ 2002'den bu yana bir ertelenen bir devam edilen milyonlarca dolarlık tartışmalı proje, 1,2. km'lik sahil şeridini kapsamaktadır. İstanbul Modern'den ayrı olarak; arduaz taşlı kubbesiyle tarihi Paket Postanesi, Gorbun'un ödüllü tarihi Karaköy yolcu salonu da yıkılarak yüksek kültürün izleri silinmiştir. *Eski'nin Kitsch* olarak tanıtıldığı, yeninin kutsandığı erken XX. yüzyıl hayaleti, şu an Türkiye üzerinde uçmaktadır.

¹⁴ İzleyicilerin bu sesleri algılaması için önce, sergi salonunda onlara verilen kulaklıkları çıkarması gerekmektedir.

¹⁵ Ayrıca sponsorların arasında fosil yakıt şirketlerinin de olması sebebiyle protestolar düzenlenmiştir. Bu ironik değil; tezat bir durumdur.

¹⁶ Herkesin gözü önünde olan, herkesin her gün karşılaştığı imgeler ve imajlar

¹⁷ 1956 senesinde, Richard Hamilton'ın *Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?* Kolajının da bulunduğu, *İşte Yarın* sergisi hatırlanabilir.

ne kadar fark'tan yoksun tekrarlanırsa (tekerrür) o ölçüde inandırıcı olmaktadır. Bu aynı zamanda şey'in etkisinin sıradanlaşması anlamına gelir. Ormanı saklayarak insanların ağaçlara takılıp kalmasını desteklemektir. Türkçede bu bağışıklık kazandırma mücadelesinin en uygun sonuç tanımı; kanıksamaktır! Peki, bu nasıl mümkün olmaktadır? İlk defa 1990'ların başında telaffuz edilen, daha sonra Oxford sözlüğünün *yılın sözcüğü* olarak tanıttığı üst-gerçek¹⁸ kavramı bize bu konuda bir çıkış yolu göstermektedir. Kendini doğrulama(Self-justification) kavramına benzemekle birlikte üst-gerçekteki dayanak noktamız; kurumlar, organizasyonlar ya da ödüller değil; öznel (bireysel) duygularımızdan ve kanaatlerimizden yola çıkarak evrensel gerçekliği inşa ettiğimizin yanılmasıdır.

Gelişmekte olan ülkeler ve gelişmiş ülkeler arasındaki bu mücadelede, Kamp'ın anti-ilerleme, burjuva eleştirisi; çöken zenginlik eksenindeki eleştirileri hatırlanabilir. Ne var ki Kamp'ın tüm-ateizmi bütüncüdür. Greta'nın sloganları, bu söylemlerin halk nezdinde karşılıkları, 7. Kıta imaları vs. bunların hepsi sembolleştirildiğinde, alt metinde; herkesin eşit olduğu ama bazılarının daha eşit¹⁹ olduğu algısının inşa edilmeye çalışıldığı fark edilir. Ayrıca bu durum, Kamp'ın *olasılıklar* inşasını da sınırlandırmaktadır. Kamp çözümleyicisi; kendi tekil olasılıklarının evrensel olduğu iddiasında asla değildir. Onun gezegeninde evrensel olarak görülebilecek bir şey de yoktur; ama üst-gerçek ağına kelebek misali takılan birey, öznel kanaatlerinin evrensel olduğu cüretini gösterir, bunu iddia eder ve ateşli bir şekilde bu iddiayı savunur. Bu bağlamda üst-gerçek ağına takılan birey için *hakikat* hakkında sormamız gereken soru şudur; Sizce hakikat, erişilebilen bir şey midir yoksa en sevdiğimiz yalanı benimsediğimiz bir şey midir?

İster yılmaz bir aktivist olarak görülsün ister sufle alan bir aktris isterse de usta bir vantriloğun kuklası; Greta, karbon ayak izi bırakmasa da sosyal medyayı etkin kullanarak ardında çok fazla dijital ayak izi bırakmaktadır. Bu izler özellikle gelişmekte olan ülkelerin bireylerinin gönüllüklerini domine etmektedir. Gelgelelim dünyada kirliliğin yavaşlatılması bireysel tercihlerle değil; sistemlerle²⁰ mümkündür. Kirlilik, bambu kumaşından yapılan torbalarla alışveriş yapmakla durdurulamaz. Bireylerin ya da halkın; nükleer tesisleri, petrol kuyuları, maden ocakları yoktur. Bunlar şirketlerle -özellikle Helnwein'in Salo ya da Sodom'un 120 Günü müzikali için yarattığı yerleştirmesinde ifşa ettikleri- alakalıdır. Dahası kirlilik zaten durdurulamaz bir mefhumdur; sadece hızlandırılabilir ya da mümkün olduğu

¹⁸ Post-truth ya da alt-right (alternative right). Türkçede ekseriyetle 'post' sözcüğü 'sonra' olarak çevrilmektedir. Ne var ki biz araştırmamızda 'üst' olarak çevrilmesinin uygun olduğunu düşünmekteyiz. Çünkü bir şeyin sonrası o şeyin tamamen ortadan kalkıp onun yerine geçen yepyeni başka bir şey ile mümkündür. Oysaki post-truth'ta gerçek hala yaşamaktadır sadece sırtını yasladığı temel öznel bir temeldir ve öznellikten çıkıp evrensel olduğu iddiasıyla çarpıtılmaya müsaittir.

¹⁹ G. Orwell'in *Hayvan Çifliği*(2011) eserinde geçen ve domuzlar tarafından ele geçirilen çiftlik yönetiminin yeni ilkesi olarak belirlenen; *Tüm Hayvanlar Eşittir Ama Bazıları Diğerlerine Göre Daha Eşittir* cümlesinden türetilmiştir. Aynı cümle, 1968 yapımı Maymunlar Cehennemi filminde ise; *Bazı Maymunlar Diğerlerinden Daha Eşittir* şeklinde değiştirilmiştir.

²⁰ Bu sistemler devletlere değil; şirketlere çeki düzen vermedir. Çünkü bir devletin ayakta kalması ekonomik durumuyla ilgilidir. Doğal olarak da dev ekonomiyi şirketler oluşturur. Devletlerin dev şirketler üzerinde hemen hemen hiçbir etki alanı bulunmamaktadır; ama tam tersi mevcuttur.

kadarıyla doğal akışına bırakılabilir. Çünkü yaşayan her şey dönüşür. Dünya, buzul çağlarını yaşayarak –yani bir dizi ölümlerle- bugüne kadar hayatta kalmıştır.

Nihayet tüketim! Türkiye Avrupa'nın çöplüğü durumundadır. İtalya, Almanya başta olmak üzere pek çok ülkeden -Çin'den bile- çöp ithal etmektedir; çünkü kendi çöpünü ayrıştıramamaktadır. Tüketimi azaltmaya odaklanmak yerine ilk kertede var olanı dönüştürebilme konusuna odaklanması gerekir. Çünkü bu ilk basamaktır. Aksi takdirde, merdivenleri üçer üçer çıkmak bir süre sonra yorgunluk sebebiyle topyekün bir kalp krizine neden olacaktır.

Peki, tüm bunlar oluyorken çağımızda hala bir Kamp duyarlılığından bahsedebilir miyiz? Cevap evettir. Ne var ki toplumsallaşmış glam-Kitsch sebebiyle algılanması oldukça güçtür. Bu noktada; XX. yüzyılda nasıl dandy olunurun cevaplarından biri olan moda tasarımcısı²¹, işletmeci²², performans sanatçısı²³ ve Lucian Frued gibi sanatçılara modellik yapmış aplikbeden Leigh Bowery'in (1961-1994) günümüzde hem Kitsch hem de Kamp bağlamındaki dönüştürücülerini, sonuç bölümümüzde incelemek yerinde olacaktır. Bowery, ya bir sanat eseri olunmalı ya da bir sanat eseri giyilmeli seçeneklerinin her ikisini de kucaklayan, her yönüyle Kamp bir sanatçıdır (Görsel 258). Alexander Mcqueen'in 2009-2010 *Bereket Boynuzu* (the Horn of Plenty) sergisine ilham vermiştir. Günümüzde ise Oscar ödüllü pop ve Hollywood yıldızı -Lady Gaga sahne isimli- Stefani Joanne Angelina Germanotta, Bowery'nin kopyası olarak glam-Kitsch'in mühim isimlerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Lady Gaga'yı Mcqueen ilhamlarından, Bowery'den ya da grotesk tarzını Bowery'den alan Amerikalı çağdaş çağdaş sanatçı Paul Mccarthy'den ayıran ve onu Kitsch yapan nedir? Her şeyden önce Bowery avangardın, var olan durumun birkaç adımdan ibaret olan öncülüğünü koşarak avangardı bile geride bırakmıştır. Bowery'nin Lady Gaga'dan farklı olarak kostümleri değil; kıyafetleri vardır. Kostümler; özel günlerde, balolarda, spor faaliyetlerinde, partilerde geçici süre üzerimize yapıştırdığımız hiperkimliklerdir. Lady Gaga'nın Bowery kopyaları; organizasyonlar, törenler ve sahneler içindir. Oysaki Bowery bir Macar restoranında da, köşe başında deterjan almak için gittiği markette de yine Bowery'dir. Hayat görüşünü vurgulayan tarzı -yani karakteri- vestiyere ya da elbise dolabına asla girmez. Kamp bir hayat görüşüdür. Mcqueen'nin Bowery'den dönüştürdüğü yüz kıyafeti, Bowery'nin personalarına bir saygı duruşu niteliğindedir (Görsel 259). Bowery'nin kurallarla sınırlanan moda dünyasının üzerine giden bir şövalye olarak

²¹ Sadece kendisini değil; Boy George başta olmak üzere David Bowie'yi de giydirmiştir. Bowie'nin *Küller Küllere* (Ashes to Ashes) adlı şarkısının klibinde soytarıvari kıyafetler Bowery'nin tasarımlarıdır.

²² 90'ların başında işletmesini üstlendiği *Taboo* adlı gece kulübünün daimi müşterileri Damien Hirst, Mcqueen, Boy George gibi isimlerdir.

²³ Özellikle 1980'ler ve 90'lar arası yapılan aplikbeden festivali Wigstock'ın yıldızıdır. Akkiz (edinsel) immün yetmezliğinden(Aids) ölmeden bir sene önce, 1993'te, gerçekleştirdiği performansı en ilgi çekici olanıdır. Sahnede; "İhtiyacınız olan tüm şey aşktır" cümlesini tekrar ederken performansın başından beri kıyafetinin içinde sakladığı,, bedeninde asılı duran yetişkin bir insan doğurur ve dişleriyle göbek bağına koparıldıktan sonra bebeği dudaklarından öper. Bowery, bu performansının bazı versiyonlarında doğada kuşların yaptığı gibi kusarak bebeğini besler. Bu aynı zamanda Woodstock ruhuna bir gönderme niteliği taşımaktadır.

gördüğünü ve onu kutladığını bize anlatmaktadır. Mcqueen aynı Witkin temellüklerinde olduğu gibi kendisini Bowery ile ilişkilendirmektedir. Bu isimler Mcqueen'in katmanlarını ve kıvrımlarını oluşturmaktadır. Lady Gaga ise sadece ilginç ve pırıltılı bir Pop sirki çalışanıdır. Mesai saati bittikten sonra kopyaladığı tarzı, kostüm dolabındaki yerini almaktadır.

Bu durum, 7. Kıta Bienali kapsamında Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi ayağındaki durumun tam olarak karşılığıdır. Medyayla ve Greta'yla birlikte manipülatif bir hassasiyet geliştiren izleyici, çoğunluğu ekoloji dostu olmayan malzemelerle üretilmiş çalışmalara iç geçirerek hiperhassasiyet geliştirmekte ve gezinin sonunda alt katta bulunan bir kafede tek kullanımlık bardak ve plastik karıştırma çubuğuyla yorgunluk atmaktadır. O kafe söz konusu hassasiyet anlamındaki duyarlılık kostümünün çıkarılıp izleyicinin çıplak ve gerçek kaldığı mühim bir andır²⁴. Dışkı Meselesi'nin gündelik hayat diaları süsüyle çektikleri fotoğraflar da böyledir. Etkileyici ve şoke edici fotoğraf karelerinden sonra bu kostümleri -beden makyajlarını- çıkararak toplumun olumlu ve olumsuz tepkilerini izleyerek para kazanmaktadırlar.

Bu noktada, önceki bölümlerde alıntıladığımız Greenberg'in algısını hatırlamamız kaçınılmazdır. "Kitsch; müşterilerinden paradan başka bir şey beklemez görünür; zamanlarını bile..." Oysaki şimdiki zamanda, hırçın kapitalizm çağında, bize kodlanan şey zamanın para; paranın da aslında zaman olduğudur. Elbette buradaki zaman sözcüğü insan üretimi saat ile alakalıdır. Çağımızda Kitsch zamanımızı da paramızı da arzular. Konserler, albümler, Kitsch üreticilerinin sosyal medya hesaplarında geçirdiğimiz vakit ve onların hesaplarına her girdiğimizde ve vakit geçirdiğimizde kazandıkları reklam paraları vs. Bu durum, zaman ve parayı bütüncül bir açlık olarak arzulayan Kitsch'in günümüzdeki karşılığıdır. Ne var ki sanatsal duyarlılık yani tercüme, tekinsizlikle birlikte fişkiracağı bir damar her zaman bulmaktadır. Örnek olarak biz, video sanatının(video-art) çıkış noktalarından birinin insan yaratımı zamana getirilen ve kodlanan bu anlamlar olduğunu düşünmekteyiz. Artık insanlar hiçbir şey için uzun zaman harcamak istememektedirler; düşünmek için bile... Çünkü zaman paradır.

Gelgelelim, 90'lardaki gazete kuponları gibi nizami kesilmeye çalışılan bilekler ve oradan akan kırmızı yaşam, ayrıcalıklı olanları sulamakta, beslemekte ve her üretim yalın kat bir sanat enstrümanı olmanın ötesinde, birer kültür ikonu ya da kimlik göstergesi olarak toplumsal bağlamda yerini almaktadır. Üzerinden geliştirilen anlatılara, söylemlere imalar üretmekte; onları beslemekte, pekiştirmekte, kimi zaman da meşrulaştırmaktadır. Batılılaşmanın, modernitenin ya da araştırmamızın temsiliyeti konusunda çeliştirdiğimiz düşünülmesin diye ayrıntılandırılacak olursak; zamanında Klasizmin ya da romantizmin, kent soyluluğun ya da liberalizmin, ardından da günümüzde bambaşka bir kostüm içindeki

²⁴ Bu ironik bir durum değildir. Çarpık bir niyettir. Türkiye'nin geri dönüşüm konusundaki başarısızlıkları bu noktada tekrar hatırlanmalıdır. Bu başarısızlığın farkındalığı için uygun bir inşa modeli geliştirme fırsatı da değerlendirilmemiştir.

muhafazakarlığın; statükoculuğun iması olmuş durumdadır sanat. Hiçbir enstrüman bu suttadan azade değildir; ister boyama, yontu, performans isterse de yerleştirme...

Her biri oylumlu bir kültür kimlik yüküyle yakıştırmalar ya da yakışmazlıklar söylemiyle sunuluyor bizlere. Kimi zamanda huzurumuz kaçıyor. Bin bir hevesle karşısına geçtiğimiz eser ona bindirilmiş yükler, yüklemeler, yakıştırılmış yapılandırılmış rollerle kendi kudretimizi çerçevlendiren, sıkıştıran, baskı kuran; bir anlamda yönlendiren mekanik bir dikteyle tadımızı kaçıyor. Yine de son sözü söylemenin güçlüğüyle diyoruz ki; Doğusu batısı izafi olan yer kürede, başka bir sanat ve bambaşka bir sanat her zaman mümkündür.



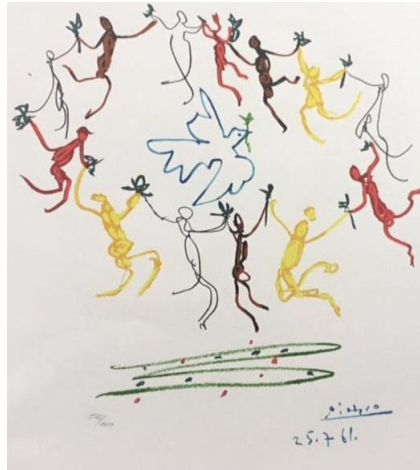
GÖRSEL EKLER



Görsel 1. Pablo Picasso, *Noel kartı*, 1959



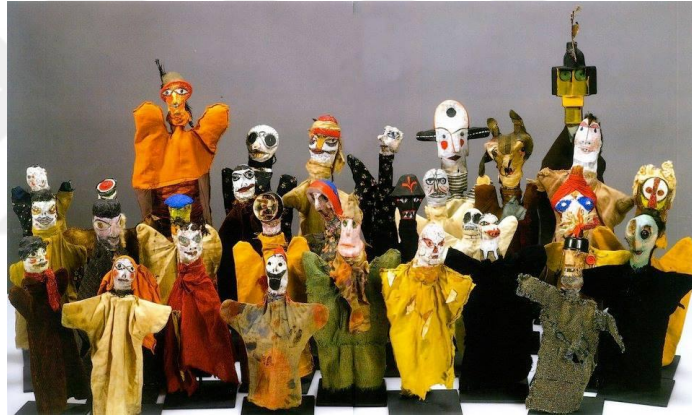
Görsel 2. Pablo Picasso, *Noel kartı*, 1960



Görsel 3. Pablo Picasso, *Noel kartı*, 1961



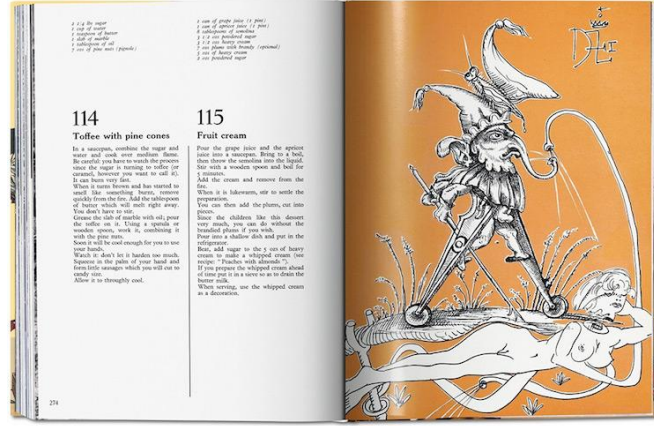
Görsel 4. Paul Klee, *Noel ağacı ve demir yolu*, 1884



Görsel 5. Paul Klee'nin Oğlu Felix için yarattığı kuklalardan bazıları, 1919-25.



Görsel 6. Felix Klee, 70'ler.



Görsel 7. Salvador Dalí, *Les Dinners de Gala* (yemek tarifi kitabı) illüstrasyonu, Gotik dönem çörlenlerinde ve yazmalarında sıkça kullanılan orta çağ canavarı, 1973.



Görsel 8. Salvador Dalí, Dalí'nin işlevden yoksun klasik Rokoko esteti çiziminden üretilen takım, 1957.



Görsel 9. Salvador Dalí, *Les Dinners de Gala*(detay), 1973



Görsel 10. Azize Ursula ve on bir bin bakire, 17.yy.



Görsel 11. Arman, *Küçük Burjuva Çöplüğü*, 1959.



Görsel 12. Jeff Koons, *Bronz Bot*, 1985.



Görsel 13. Jimmie Durham, *Kapıcı*, Murano camı, altın, obsidiyen, 2009.



Görsel 14. Kiki Smith, *Masal*, 1992, eserin; kişinin kendi varlığında çok belirgin olan şeyleri gizleyememenin utancını ve küçük düşürülmesini ifade ettiği tarafımda düşünülmektedir.



Görsel 15. Dan Colen, *Kuş Dışkı Boyaması*, 2007.



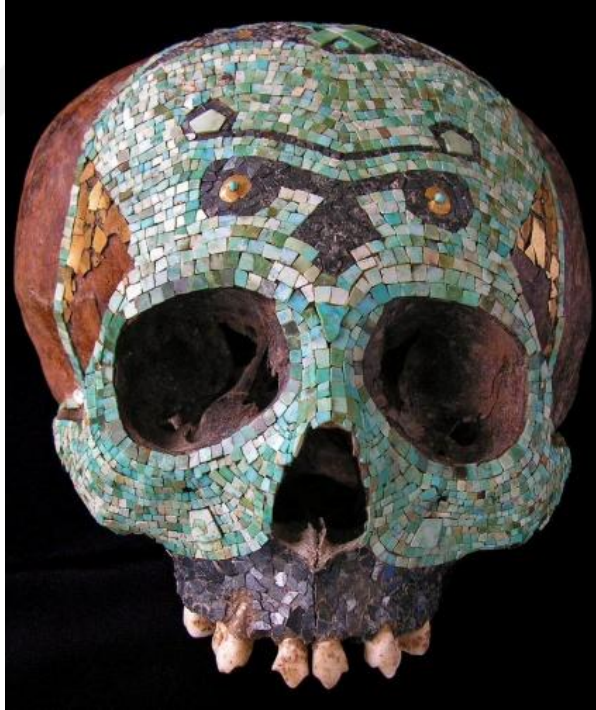
Görsel 16. Piero Manzoni, *Sanatçı Dışkı* (30 gramlık dışkı konservesi, 30gramlık altın değerine satılmaktadır), 1961.



Görsel 17. Marc Quinn, *Dışkı Boyaması*, 1997.



Görsel 18. Damien Hirst, *Tanrı Aşkına*, pırlanta ve diğer değerli taşlar, 2007.



Görsel 19. İnsan kafatası, turkuaz, hematit ve tumba altın levha püskülleri, Aztek Uygarlığı , Meksika, M.S. 1300-1521.



Görsel 20. John Waters, *Pembe Filamingolar*, 1972. Divine karakteri dünyanın en iğrenç insanı olmak için gerçek bir köpek dışkısını yerken.



Görsel 21. Kazimir Malevich, Süprematist çaydanlık ve iki fincan, Sovyetler, 1923. Formun işlevi takip ettiğine ve sanatın maddi gereksinimleri tatmin edecek bir araç olmasının karşı çıktığı bir düşünce hareketine pek de uymayan çay takımı.



Görsel 22. Dimrty Nalbandan, *Kremlin'de Resepsiyon*, 1945-47.



Görsel 23. Hitler ve Stalin, propaganda afişleri, yaklaşık olarak 1930.



Görsel 24. Hitler ve Stalin, propaganda afişleri, yaklaşık olarak 1930.



Görsel 25. Hubert Lanzinger, *Sancak Taşıyan*, 1934-36.



Görsel 26. Lavinia Fontana, *Altı Çocuğuyla birlikte Bianca Degli Utili Maselli'nin Portresi*, XVII. yy.



Görsel 27. Gu Zhujun, Çin propaganda afişi, 1959. Üretim, müthiş kalite ve kanaatkarlık.



Görsel 28. Zafer Takı, 1989.



Görsel 29. Zafer Takı (detay), 1989. İranlı askerlere ait olduğu belirtilen beş bin miğferden bazıları.



Görsel 30. William Adolphe Bouguereau, *Psyche ve Echo*, 1899.



Görsel 31. Alexandre Cabanel, *Echo*, 1874.



Görsel 32. Taner Ceylan, Altın Çağ serisi *Satyr I*, 2015.



Görsel 33. Taner Ceylan, Altın Çağ serisinden *Satyr II*, 2015.



Görsel 34. Stalin Propaganda afişi, 1930-40.



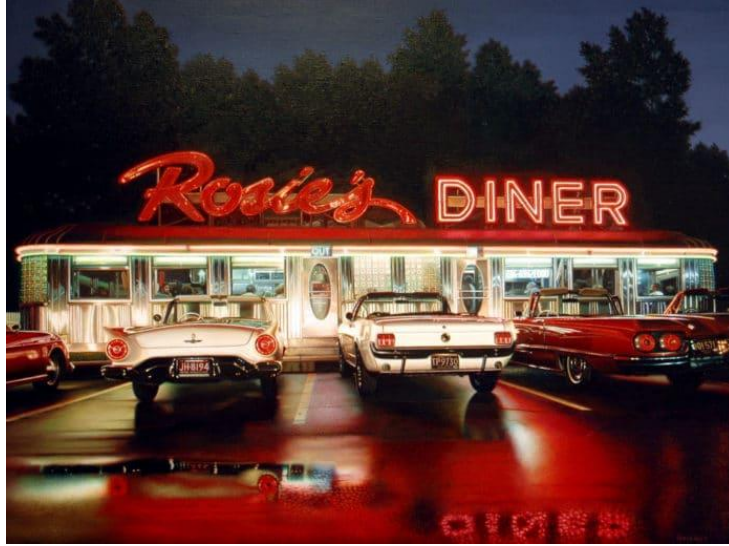
Görsel 35. Bill Clinton, 1999. Söz konusu fotoğraf karesi 1999 Marmara depremi sonrasında çekilmiş ve dünyaya servis edilmiştir.



Görsel 36. George Bush, 2006.



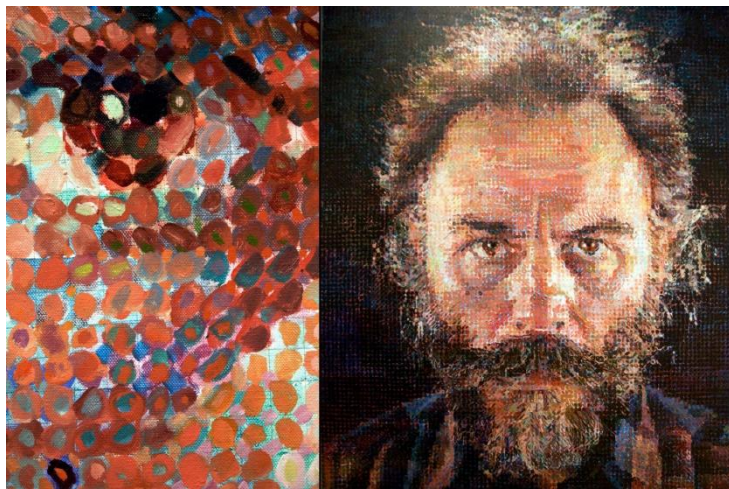
Görsel 37. Gençlerin Lideri kartpostalı, 1930'lar.



Görsel 38. Robert Gniewek, *Rosie'nin Yeri 10*, kanvas üzerine yağlı boya, 2011.



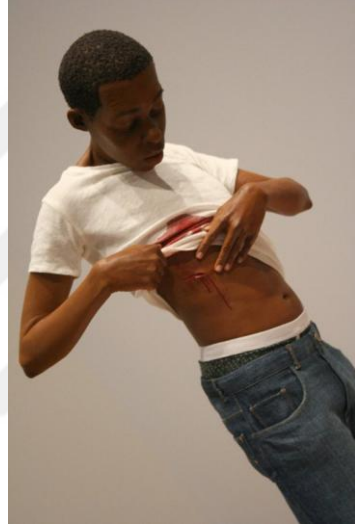
Görsel 39. Jason De Graaf, *Aether*, kanvas üzerine akrilik boya, 2013.



Görsel 40. Chuck Close, *Lucas I*, (sağ taraf detay). 1986-87.



Görsel 41. Ron Mueck, *Alışveriş yapmış kadın*(profilden görünüş), bal mumu, 2013.



Görsel 42. Ron Mueck, *Gençlik*(detay), karışık teknik, 2009.



Görsel 43. Marc Sijan, *Kutudaki Adam*, polyester rezin ve yağlı boya, 2011.



Görsel 44. Pedro Campos, *Kutuda*, kanvas üzerine yağlı boya, 2018.



Görsel 45. Pedro Campos, *Kola Üçlemesi III*, kanvas üzerine yağlı boya, 2019.



Görsel 46. Yayoi Kusama ve Louis Vuitton, *Infinity Kusama*, Newyork, 2012.



Görsel 47. Yayoi Kusama ve Louis Vuitton, *Infinity Kusama*(detay), Newyork, 2012.



Görsel 48. Madonna Inn Safari Odası.



Görsel 49. Madonna Inn Oteli, Mağar adamı odası.



Görsel 50. Madonna Inn Oteli, yemek salonu



Görsel 51. Sarah Lucas, *Nud Cycladic 6*, çıplaklar serisi, naylon tayt çorap, 2010.



Görsel 52. Sarah Lucas, *Nud Cycladic 3*, çıplaklar serisi, 2010.



Görsel 53. Ai Weiwei, *Ai Weiwei at Cycladic* (Yunanistan bayrağı, Avrupa Birliği bayrağı ve Aylan Kurdi'nin ana hatlarından oluşturulan şablonun bulunduğu bayrak), 2016.



Görsel 54. Ai Weiwei, Aylan Kurdi temsili fotoğraf, 2016.



Görsel 55. Ai Weiwei, *Berlin Konzerthaus yerleştirmesi*, 2016.



Görsel 56. Damien Hirst'in yanlışlıkla çöpe atılan üretimi; *İsimsiz Yerleştirme*, 2001.



Görsel 57. İtalyan sanatçılar Sara Goldschmied ve Eleonora Chiari'nin 80'lerin hedonizmini ve siyasi yolsuzluklarını eleştiren ve yanlışlıkla çöpe atılan yerleştirmesi; *Bu Gece Nerede DansEdeceğiz?*, 2015.



Görsel 58. Odd Nerdrum, *Şafak*, 1990.



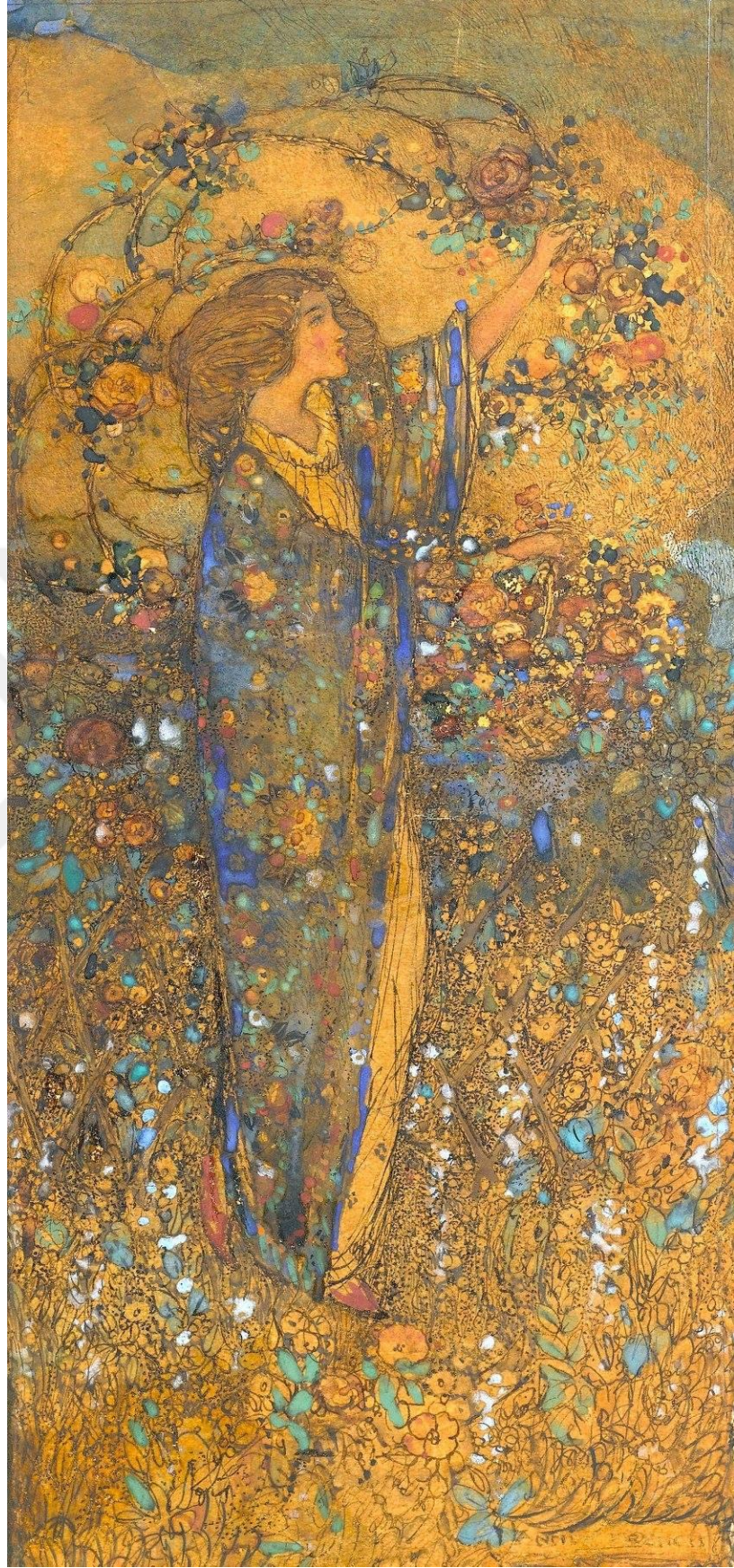
Görsel 59. Odd Nerdrum, *Şarkıcılar*, 1988



Görsel 60. Odd Nerdrum, *Dışkı Kayası*, 2001.



Görsel 61. Gerda Wegener, *Kentaur Siren Genç Kadın*, suluboya, erken XX. yüzyıl.



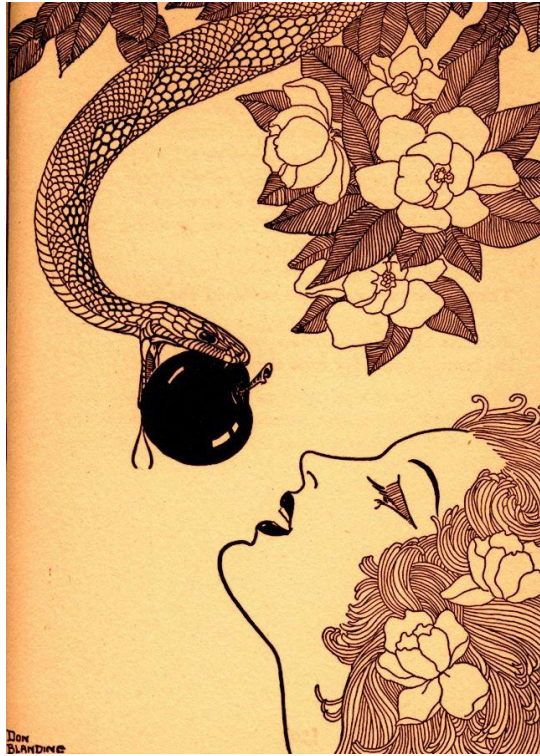
Görsel 62. Annie French, 1940'lar.



NATIONAL GALLERIES SCOTLAND

Princess Melilot, 1941, Annie French
© The Estate of Annie French. All Rights Reserved 2017/Bridgeman Images

Görsel 63. Annie French, *Princes Melilot*, 1941.



Görsel 64. Don Blanding, *Bilge Olmak İçin Fazla Aptal*, 1930'lar.



Görsel 65. Don Blanding, *Duyuların Yedi Şarkısı*, 1930'lar.



Görsel 66. Erte, Serpent kostümü, 1920'ler.



Görsel 67. Art deco modası, fotoğraf: Edward Steichen, Paris, 1925.



Görsel 68. *Çayırdaki Zambaklar*, Mekanik Bale Sırasındaki Ekstazi Ruhu sahnesi, 1930.



Görsel 69. Richard Billingham, *Burun Kanaması*, 1995.



Görsel 70. Larry Clark, *Kaza Sonucu Oluşan Ateşli Silah Yarası (Tulsa 35)*, 1971.



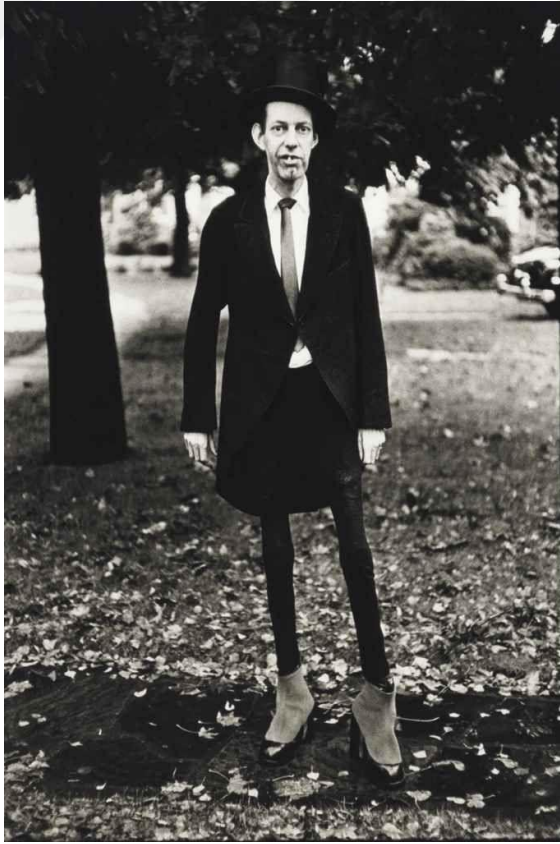
Görsel 71. Ralph Eugene Meatyard, *El ve Yüz Maskesiyle Oynayan Çocuk*. 1960'lardan sonra.



Görsel 72. Ralph Eugene Meatyard, 1960'lar.



Görsel 73. Diane Arbus, *İsimsiz*, 1960'lar.



Görsel 74. Diane Arbus, *Central Park'taki Çok İnce Adam*, 1961.



Görsel 75. Bruce Gilden, Anonim Portre, 2018.



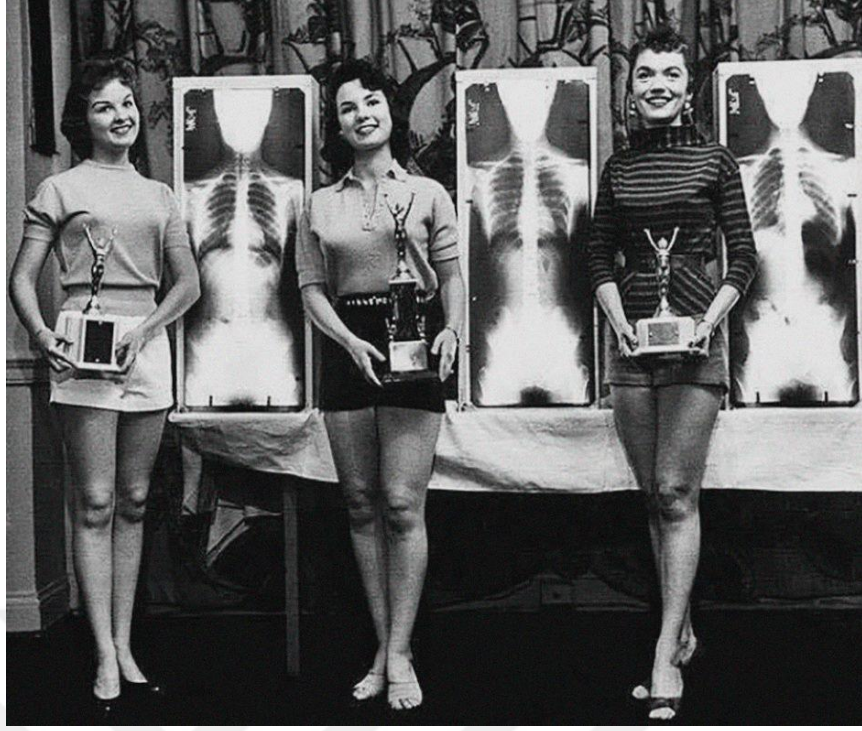
Görsel 76. Bruce Gilden, Anonim Portre, 2018.



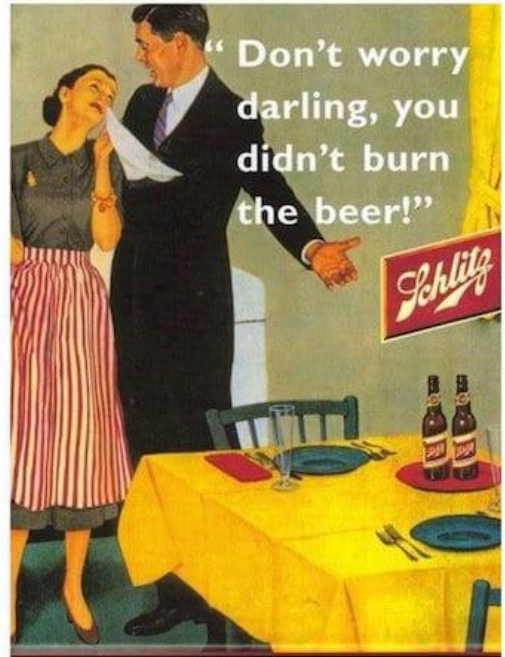
Görsel 77. Anush Babajanyan, *Lora*, 2000'ler.



Görsel 78. Anush Babajanyan, *Sveta*, 2008.



Görsel 79. Life Dergisi, Miss X-Ray, 1956.



Görsel 80. (sağ taraf) Schlitz markasının reklam illüstrasyonu, 1964. (sol taraf) Eli Rezkallah, *Paralel Evrende* serisinden bir temellük fotoğraf, 2018.



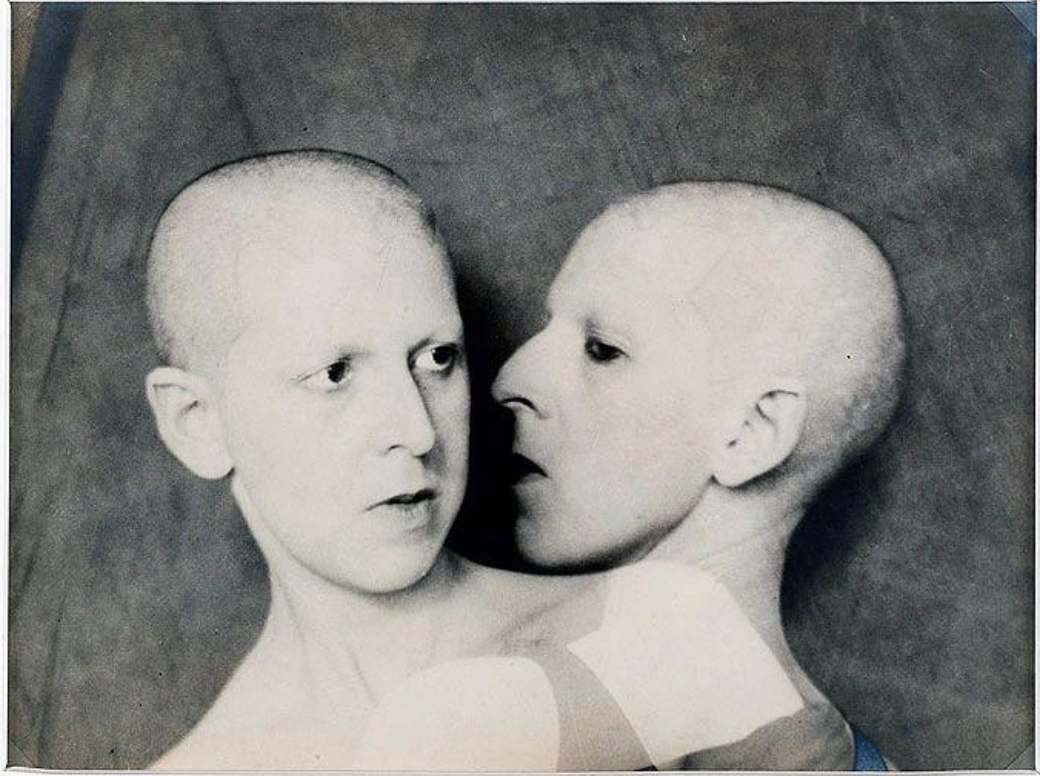
Görsel 81. (sağ taraf) Hardee's markası reklam illüstrasyonu, 1940'lar. (sol taraf) Eli Rezkallah, *Paralel Evrende* serisinden bir temellük fotoğraf, 2018.



Görsel 82. Grace Jones, fotoğraf: Jean Paul Goude, 1981



Görsel 83. David Bowie ve Tilda Swinton, (fotoğraf: tildastardust.tumblr.com)



Görsel 84. Claude Cahun, *Benden Ne İstiyorsun?*(otoportre), 1920-30'lar.



Görsel 85. Claude Cahun, portre, 1920-30'lar.



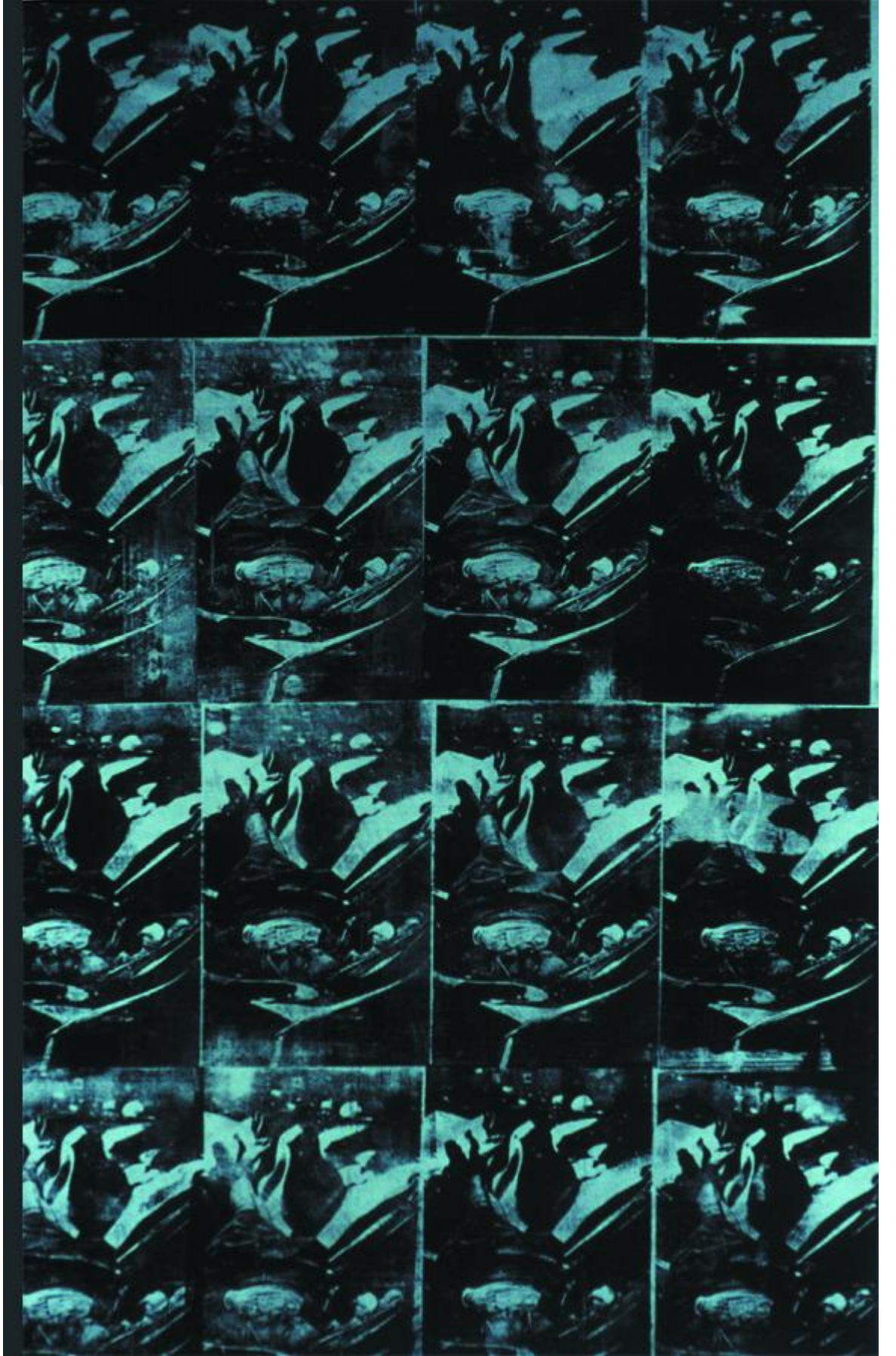
Görsel 86. David Bowie'nin alter-egosu Ziggy Stardust, kostüm: Kansai Yamamoto, 1973.



Görsel 87. Brain Warner'ın alter-egosunu Omega, 1998.



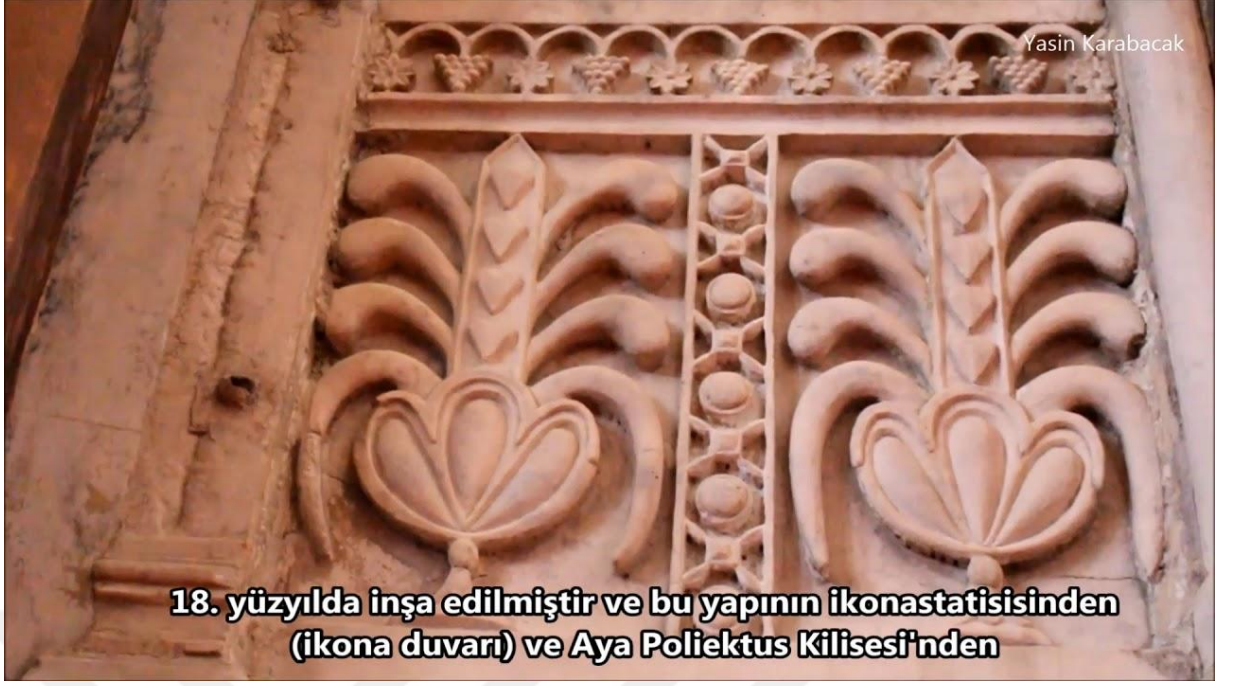
Görsel 88. Lindsay Kemp, *Çiçekler(Flowers)* oyunundan bir kare, fotoğraf: Richard Haughton.



Görsel 89. Andy Warhol, *Ölüm ve Felaket* serisinden intihar(düşen gövde), 1962.



Görsel 90. Evelyn Mchale'in intiharı, orijinal fotoğraf: Robert Wiles, 1947.



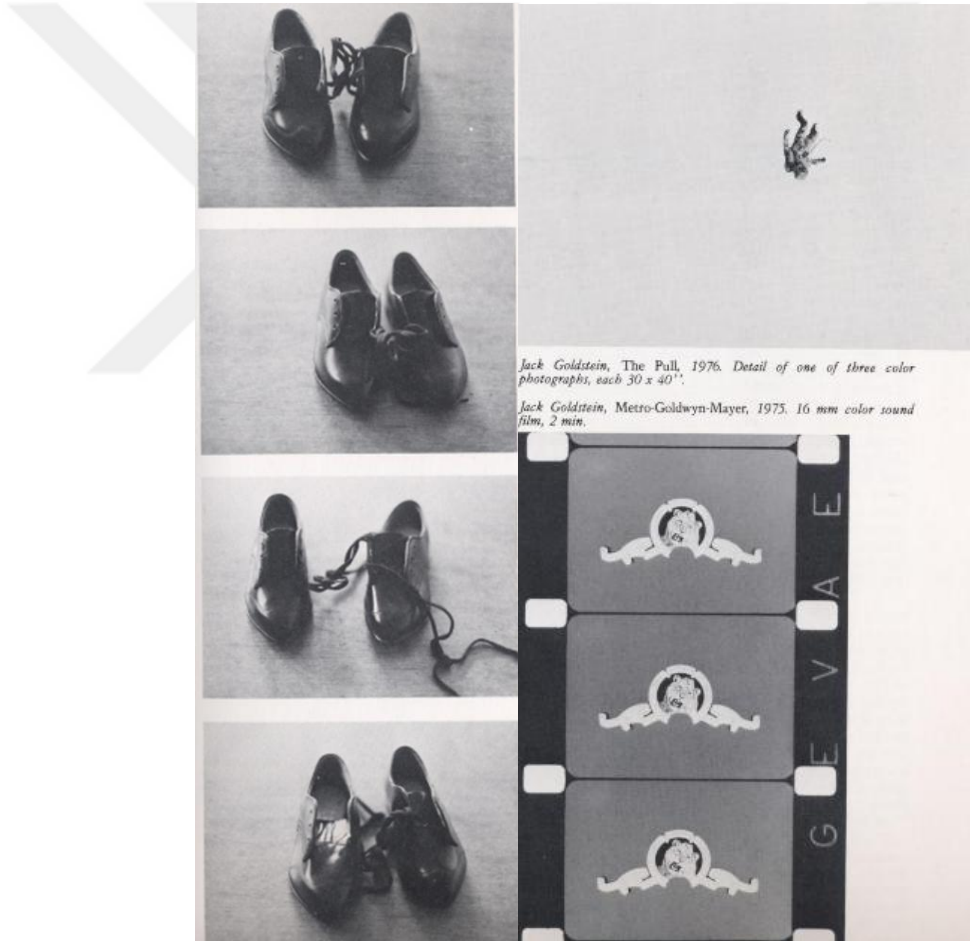
Görsel 91. Molla Zeyrek Cami(Pantokrator Manastırı Kilisesi), Aya Poliektus'tan devşerilmiş hayat ağacı ve üstte asma üzüm bordürü bulunan mermer levha.



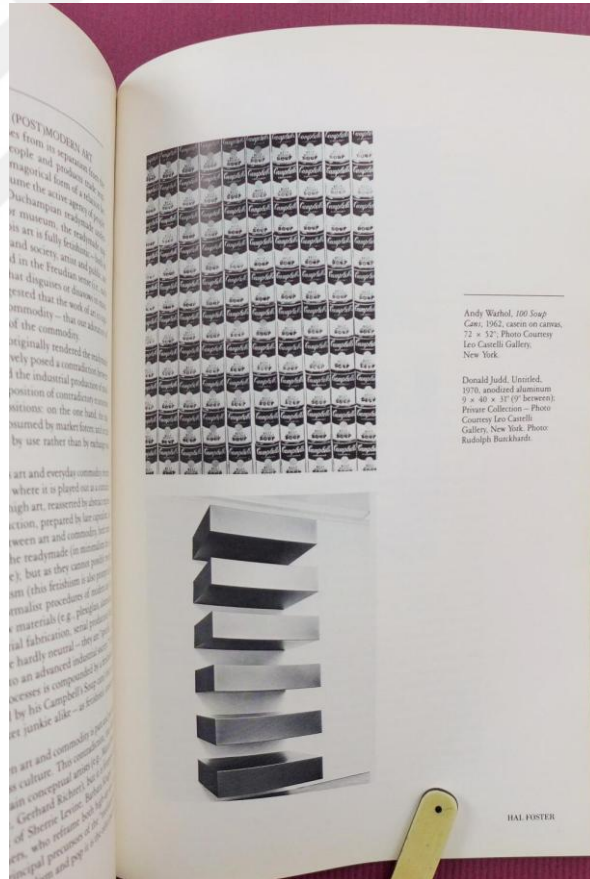
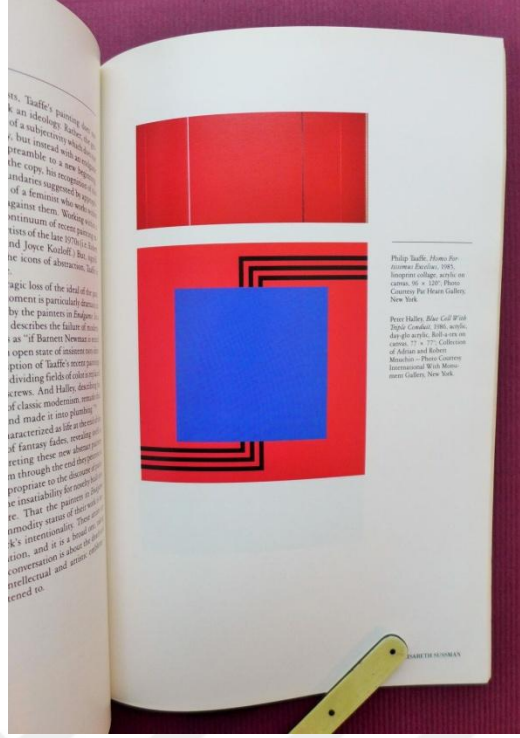
Görsel 92. Federal Salon, New York.



Görsel 93. Pablo Picasso *Kadın* 1907, *Dan Maskesi*, Batı Afrika.



Görsel 94. (Solda) Sherrie Levine, *Ayakkabılar*, Resimler Sergisi, 1977. (Sağ üst) J. Goldstein, *Çekmek*, Resimler, 1976. *Çekmek*, Goldstein'in ilk ve tek fotoğraf çalışmasıdır. (Sağ alt) Goldstein, MGM, 1975. Minimalizm ve Popsanat etkileri görülen iki dakikalık bu videoda MGM aslanı biteviye kükremektedir. Goldstein Hollywood filmlerinin konuları ya da oyuncularını değiştirip de içerik olarak birbirlerinin tekrarı ya da kopyası olduğunu altını çizmek ister gibidir.



Görsel 95. Dadacı icatların Neodadacılarla olan etkileşimini ve bunların niteliklerinin sorgulandığı Endgame sergi kataloğundan kareler. (Altta) Andy Warhol, *Çorba Konserveleri*, 1962 ve D. Judd, *İsimsiz*, 1970. (Üstte) Philip Taaffe, Barnett Newman'ın *Vir Heroicus Sublimus*(1951) çalışmasından temellük yaptığı *Homo Fortissimus Excelsius*, 1986 ve Peter Halley, *Üç Kanallı Mavi Hücre*, 1986.



Görsel 96. Max Beckmann, *Ayrılık*, 1935.



Görsel 97. Grace Jones, *I've Seen That Face Before (Libertango)* canlı performansı, 2010.



Görsel 98. Gucci, Sonbaha/Kış, 2018.



Görsel 99. Gucci, Sonbahar/Kış, 2018.



Görsel 100. Ai Weiwei, *Han Hanedanlığı Vazosunu Kırmak*, 1995.



Görsel 101. Elsa von Freytag-Loringhoven, *Tanrı*, 1917.



Görsel 102. Marcel Duchamp, *Şiše Raftı*, 1914.



Görsel 103. Elsa von Freytag-Loringhoven, *Dayanıklı Taktı*, 1913.



Görsel 104. Sol tarafta Sherrie Levine, *Duchamp'tan Sonra*, 1991. Sağ tarafta Marcel Duchamp, *Kaynak*, 1917.



Görsel 105. Costantin Brancusi, *Uzayda Kuşlar*, 1928.



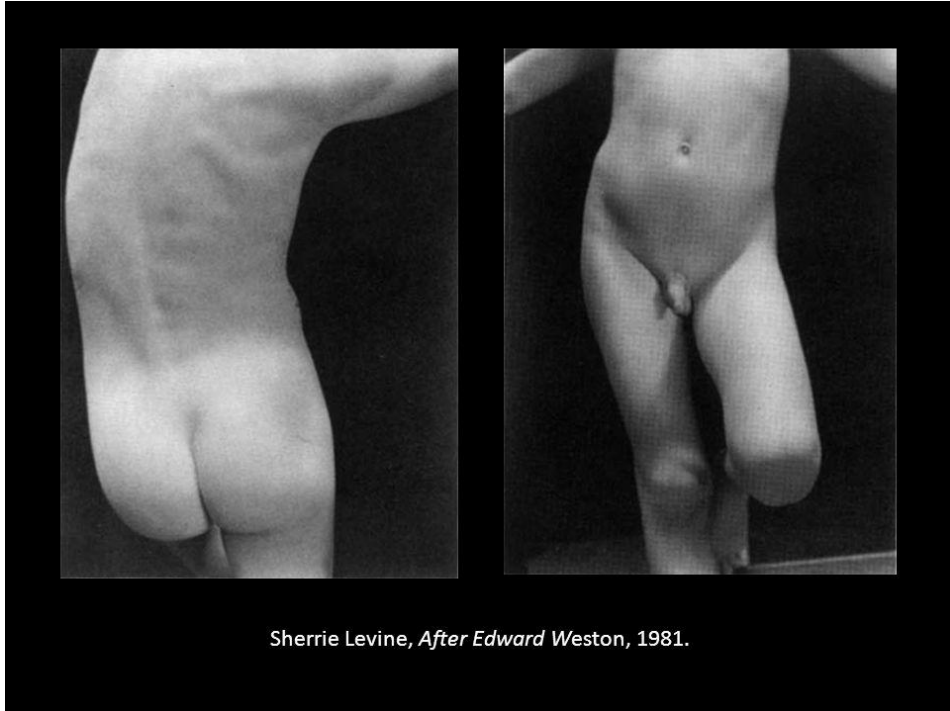
Görsel 106. Edward Weston, *Neil'in Altı Adet Çıplak Çalışması*, 1925.



Görsel 107. Praksiteles'e atfedilen *Hermes* heykeli(kopya)



Görsel 108. Preaksiteles'e atfedilen *Apollon* heykeli(kopya)

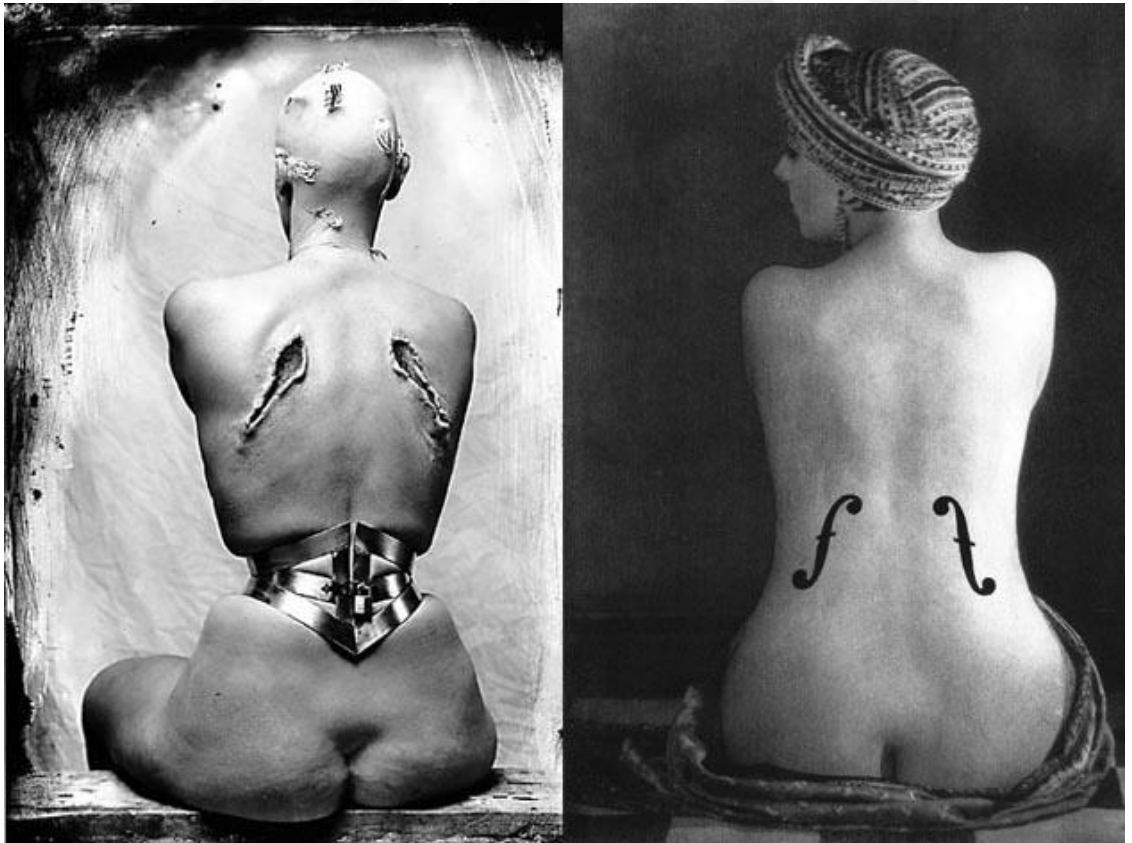


Sherrie Levine, *After Edward Weston*, 1981.

Görsel 109. Sherrie Levine, *Weston'dan Sonra*, 1981.



Görsel 110. Sherrie Levine, *Man Ray'den Sonra*, 1999.



Görsel 111. Joel Peter Witkin, 1990. Man Ray, 1924.



Görsel 112. Antonio Canova, *Venüs olarak Pauline Bonaparte*, XIX. Yy.



Görsel 113. Joel Peter Witkin, *Canova Venüsü*, 1982.



Görsel 114. Joel Peter Witkin, *Hermes*, 1981.



Görsel 115. Rubens, *Küçük Kürk (Helena Fourment)*, XVII. yy.



Görsel 116. Joel Peter Witkin, *Helena Fourment*, 1984.



Görsel 117. Weegee, *Marilyn Monroe*, 1960'lar.



Görsel 118. Weegee, *Marilyn Monroe*, 1960'lar.



Görsel 119. Weegee, *Kraliçe Elizabeth II*, 1960'lar.



Görsel 120, David Lynch'in *Silgi Kafa*(1977) filminden bir sahne; kaloriferde yaşayan kadın.



Görsel 121 Weegee, *Mona Lisa Gültüşü*, 1950'ler



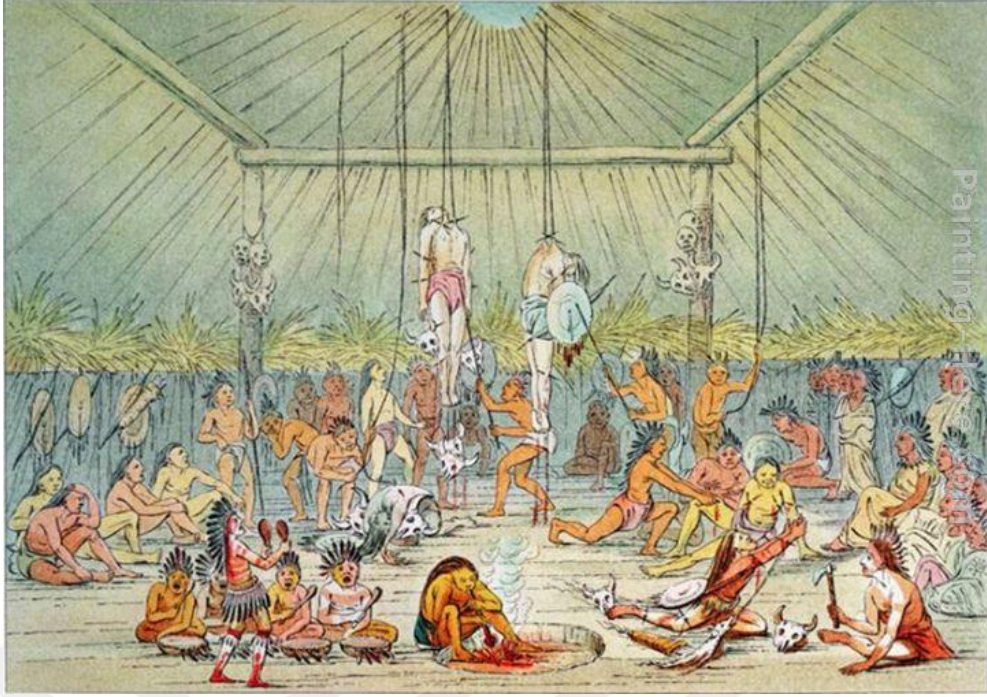
Görsel 122. Weegee, *Mona Lisa*, 1950'ler



Görsel 123. Weegee, *Mona Lisa*, 1950'ler.



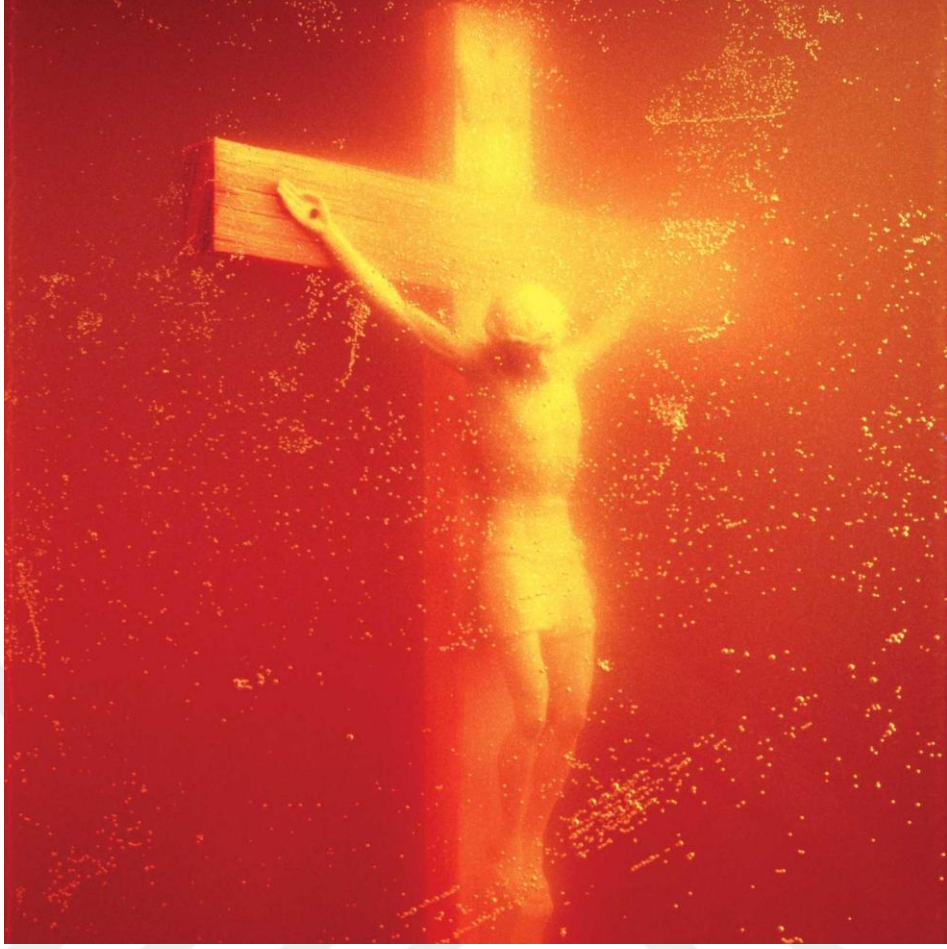
Görsel 124. Joel Peter Witkin, *Mandan*, 1981.



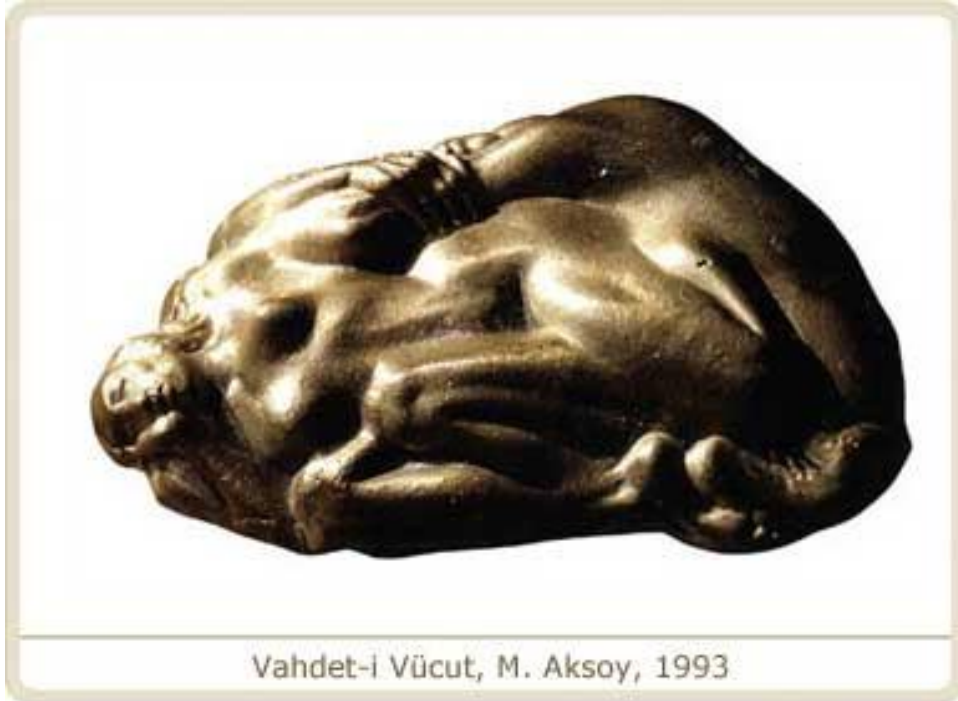
Görsel 125. George Catlin, *Mandan O-kee-pa Seramonisi*(kopya), 1832.



Görsel 126. Joel Peter Witkin, *Adem ve Havva'nın Kovuluşu*, 1981.



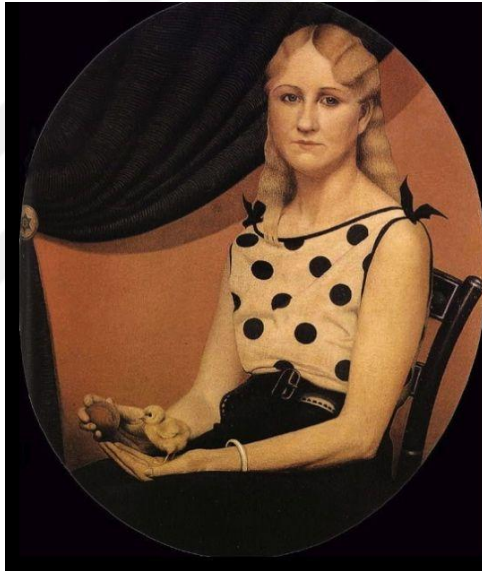
Görsel 127. Andres Serrano, *Daldırma*(detay), 1987.



Görsel 128. Mehmet Aksoy, *Vahdet-i Vücut*, 1993.



Görsel 129. Francisco Goya, *Don Manuel Osorio De Zuniga*, 1800. Joel Peter Witkin, *Manuel Osorio*, 1982.



Görsel 130. Grant Wood, *Nan 'in Portresi*, 1933.



Görsel 131. Joel Peter Witkin, *Nan 'in Portresi*, 1984.



Görsel 132. Giuseppe Arcimboldo, *Hasat*, XVII.yy. Joel Peter Witkin, *Hasat*, 1984.



Görsel 133. Leonardo Da Vinci, *Leda ve Kuğu*, XVI. yy. Joel Peter Witkin, *Leda*, 1986.



Görsel 134. Velazques, *Nedimeler*, XVII. yy.



Görsel 135. Joel Peter Witkin, *Nedimeler*, 1987.



Görsel 136. Pablo Picasso, *Nedimeler*, 1957



Görsel 137. Pablo Picasso, *Nedimeler*, 1968.



Görsel 138. Alexander Mcqueen, *Karın Deşen Jack Kurbanlarını Takip Ediyor* koleksiyonunda tasarımlarında etiket olarak kullandığı, içinde bir tutam saç bulunan plastikten cep, 1992.



Görsel 139. Alexander Mcqueen, *Dante*, 1996



Görsel 140. Alexander Mcqueen, *Kukla*, 1997.



Görsel 141. Alexander Mcqueen, *Voss* 2001, izleyiciler ve basın mensupları iki saate yakın kendi yansımalarını izlemişlerdir.



Görsel 142. Alexander Mcqueen, *Voss* 2001, aynalarla çevrili beyaz odanın içindeki küçük kirli odacık.



Görsel 143. Alexander Mcqueen, *Voss* 2001.



Görsel 144. Alexander Mcqueen, *Voss* 2001, korku ve endişe içinde olan modelin omuzlarındaki kuşlar Alfred Hitchcock'un *Kuşlar*(1963) filmi hatırlatmaktadır. Korku nesnesi kuşlardır. Figür, ayrıntılarla o kadar ilgilidir ki yüzlerce kuş tüyünden yapılmış bir eteği giydiğinin farkında değil gibidir. Moda, ona korkularını pazarlamıştır. Aynı zamanda *Voss* ornitologların uğrak mekanı olan Norveç'te küçük bir ilçedir.



Görsel 145. Alexander Mcqueen, Voss 2001, yüzlerce istiridye kabuğundan oluşan kostümü vecd içinde parçalayan bir model.



Görsel 146. Üstte Voss 2001, gösteri sonunda odacığın kapakları açıldığında karşılaşılan sahne. Altta Joel Peter Witkin, *Sanatoryum*, 1983.



Görsel 147. *Kutsal Kase*, Valencia Katedrali, İspanya.



Görsel 148. *Kutsal Kase* kaidesi ile birlikte, Valencia Katedrali, İspanya.



Görsel 149. Miraç Yolunda Karşılaşılan Çok Yüzlü Melek, XV. Yüzyıl.



Görsel 150. Andy Warhol, *Son Akşam Yemeği*, 1986.



Görsel 151. Andy Warhol, *Kamuflajlı Son Akşam Yemeği*, 1986.



Görsel 152. Andy Warhol, *Son Akşam Yemeği*, 1986.



Görsel 153. Bilge Patates Cipsi



Görsel 154. *Son Akşam Yemeği*(1986) için New York Post'tan kesilen kaynak materyal. Andy Warhol Müzesi, Andy Warhol Görsel Sanatlar Vakfı.



Görsel 155. Gottfried Helnwein, *Amerikan Duası*, kanvas üzerine yağlı ve akrilik boya, 2000.



Görsel 156. Gottfried Helnwein, *İsimsiz*, kanvas üzerine yağlı akrilik boya, 2005.



Görsel 157, Gottfried Helnwein, *Grotreskin Altın Çağı*, fotoğraf, 2003.



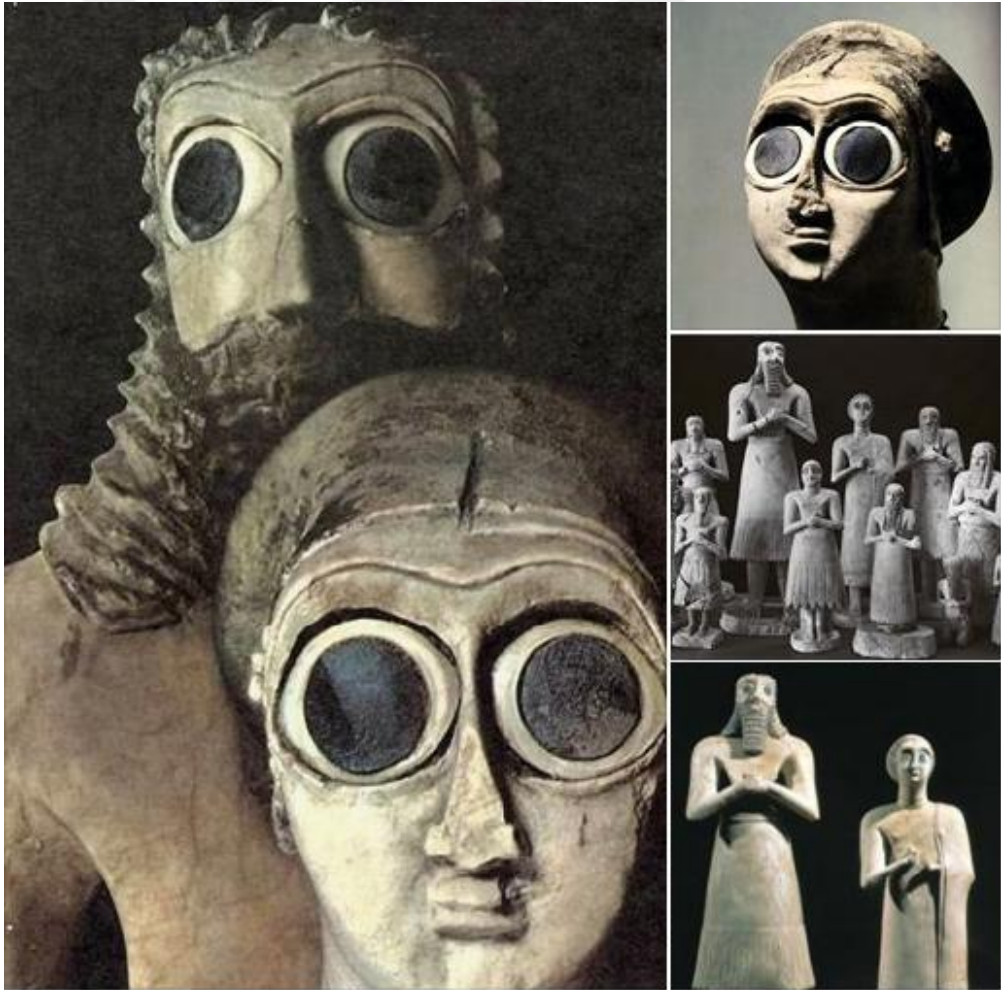
Görsel 158. Gottfried Helnwein, *Hitler ve Fare*, kanvas üzerine yağlı ve akrilik boya, 2013.



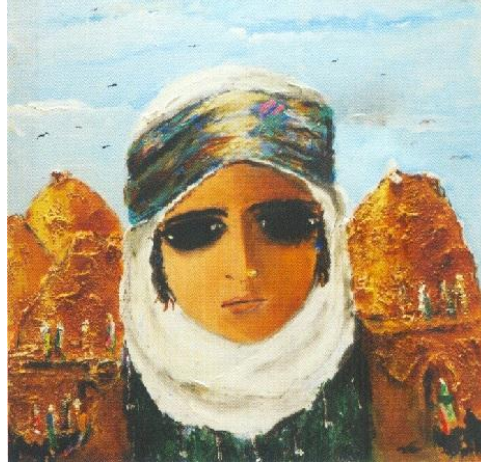
Görsel 159. Gottfried Helnwein, *Sodomun 120 Günü* oyununun yerleştirmesinin bir bölümü, 2015.



Görsel 160. Erik Kessels, *Album Beauty*, 2012, Amsterdam.



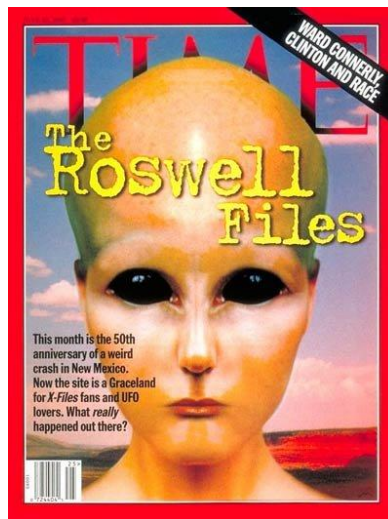
Görsel 161. Sümer adaklık figürleri, Irak, alçı mermer, m.ö. 2,750-2,500.



Görsel 162. Fikret Otyam, Otyam'ın Fırçasından, XX. yüzyılın son çeyreği.



Görsel 163. Margaret Keane, Küçük Kız, XX. yüzyılın son çeyreği.



Görsel 164. Time Dergisi kapak tasarımı(uzaylı illüstrasyonu), 23 Haziran 1997.



Görsel 165. Wandjina petroglifi, m.ö. 3000.



Görsel 166. Wandjina petroglifi, m.ö. 3000.



Görsel 167. Naoko Takeuchi, *Ay Savaşçısı* (manga/anime serisi), 1991-1997.



Görsel 168-169-170. Irving Penn, *Yeni Gine*, 1970.



Görsel 171. Sağ tarafta patates püresi, kakao ve gıda boyası ile renklendirilmiş tutkalla parlaklık verilmiş bir yapay dondurma; sol tarafta ise gerçek bir dondurma bulunmaktadır.



Görsel 172. Ahşap tutkalı ve parmesan peynirinin karıştırılmasıyla elde edilen sünen peynir efekti. Bir dilim haricinde pizzanın tamamı çivilerle zemine tutturulur böylece tek seferde istenilen dilim zahmetsizce kaldırılır. Ahşap tutkalı peynir efekti ise oldukça iştah açıcıdır.



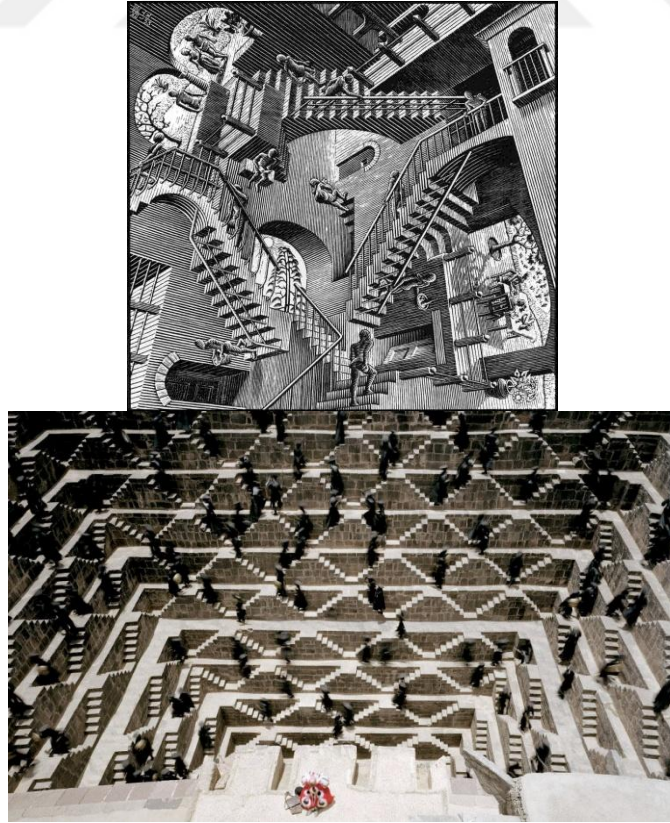
Görsel 173. (Üstte) Tarsem Singh, *Hücre* filminden bir sahne, 2000. (Altta) Odd Nerdrum, *Şafak*, 1989.



Görsel 174. (Üstte) Damien Hirst, *Her Şeyin İçinde Olan Yalanların Kabulünden Kazanılan Bazı Rahatlıklar*, 1996. (Altta) Tarsem Singh, *Hücre* filminden bir sahne, 2000.



Görsel 175. (Sağda) Madonna, *Bedtime Story* video klibinden sahneler, 1994. (Solda) Tarsem, *Hücre*(2000) ve *Düşüş*(2007) filmlerinden sahneler.



Görsel 176. (Üstte) Escher, *Görelilik*, 1953. (Altta) Tarsem, *Düşüş* filminden bir sahne, 2007.



Görsel 177. (Üstte) Onur Ünlü, *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminden bir sahne, 2013. (Altta) Chagall, *Şehrin Altında*, 1918.



Görsel 178. (Solda) Alex van Warmerdam, *Borgman* filminden bir sahne, 2013. (Sağda) Johann Heinrich Füssli, *Kabus*, 1781.



Görsel 179. (Solda) Kazimir Malevich, *Anathema*, 1908. (Sağda) Ridley Scott, *Prometheus* filminden kamera arkası görseli, 2012.



Görsel 180. (Üstte) Delacroix, *Dante'nin Yelkenlisi*, 1822. (Altta) Lars von Trier, *Jack'in İnşa Ettiği Ev* filminden bir sahne, 2018.



Görsel 181. (Sağda) Tim Burton, *Edward Makas Eller* filminden Edward karakteri, 1990. (Solda) H. Hoffmann, *der Struwwelpeter* (kitap kapağı illüstrasyonu), 1938.



Görsel 182. (Üstte) Allen Jones, *Sandalye, Portmanto ve Masa*. (Altta) Stanley Kubrick, *Otomatik Portakal* filminden bir sahne, 1968.



Görsel 183. Gottfried Helnwein, *Yaşamaya Değmeyen Hayat*, Yağlı boya, 1979.



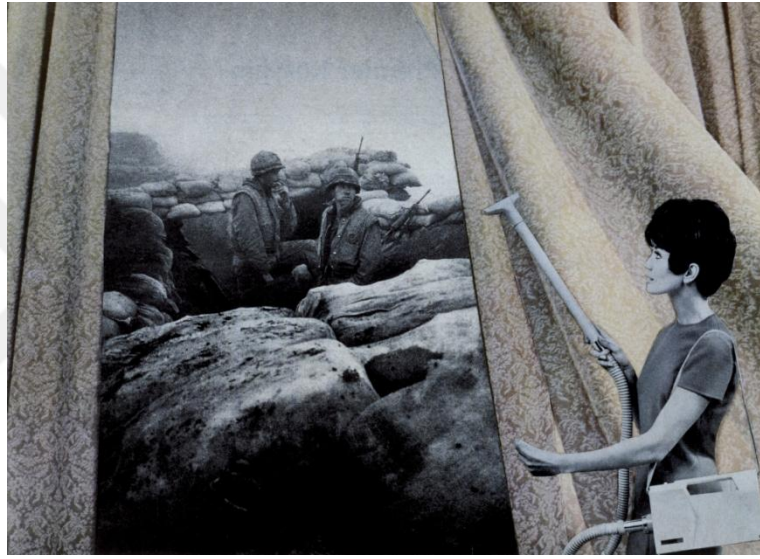
Görsel 184. Uğur Gallenkuş, Dijital-kolaj, 2018.



Görsel 185. Uğur Gallenkuş, Dijital-kolaj, 2018.



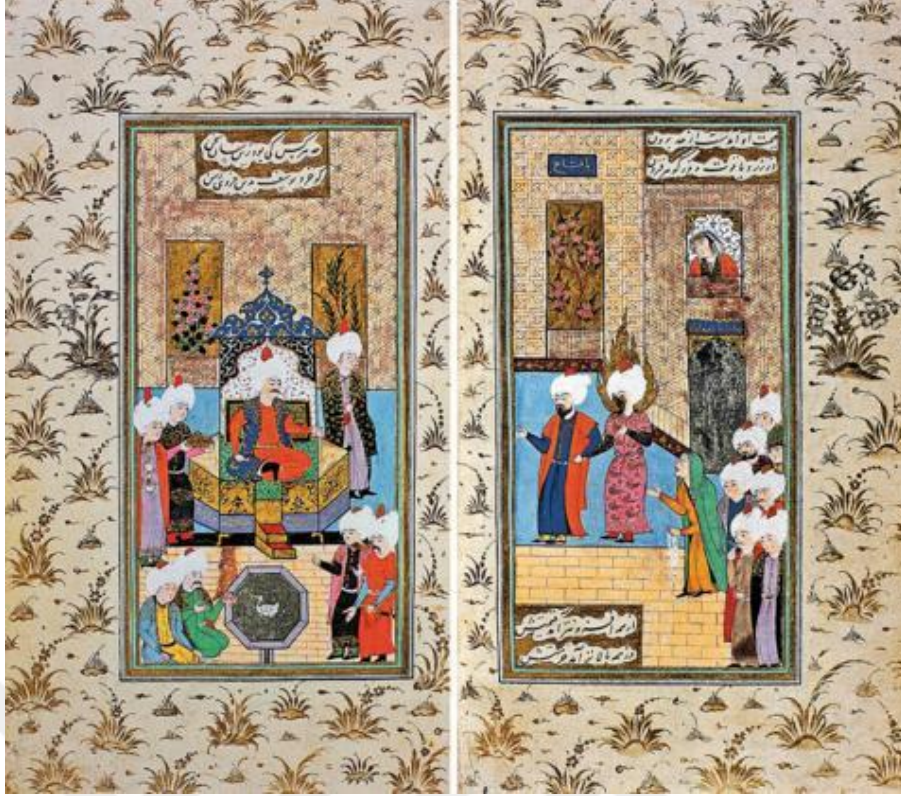
Görsel 186. Martha Rosler, *Kırmızı Şeritli Mutfak*(Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek serisi), 1967-72.



Görsel 187. Martha Rosler *Perdeleri Temizlemek*(Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek serisi), 1967-72.



Görsel 188. Martha Rosler, *Mutfağın Semiyotiği* video performansından çeşitli kareler, 1975.



Görsel 189. Feridüddin Attar, *Manıku't-tayr*, Yusuf Peygamberin Satılması, 1515.



Görsel 190. Canan X, *Kaf Dağı'nın Ardında* yerleştirmesini hazırlarken(detay), 2017.



Görsel 191. (Solda) Niki de Saint-Phalle (Sağda) İkea yumuşak oyuncaklar setinden(detay).



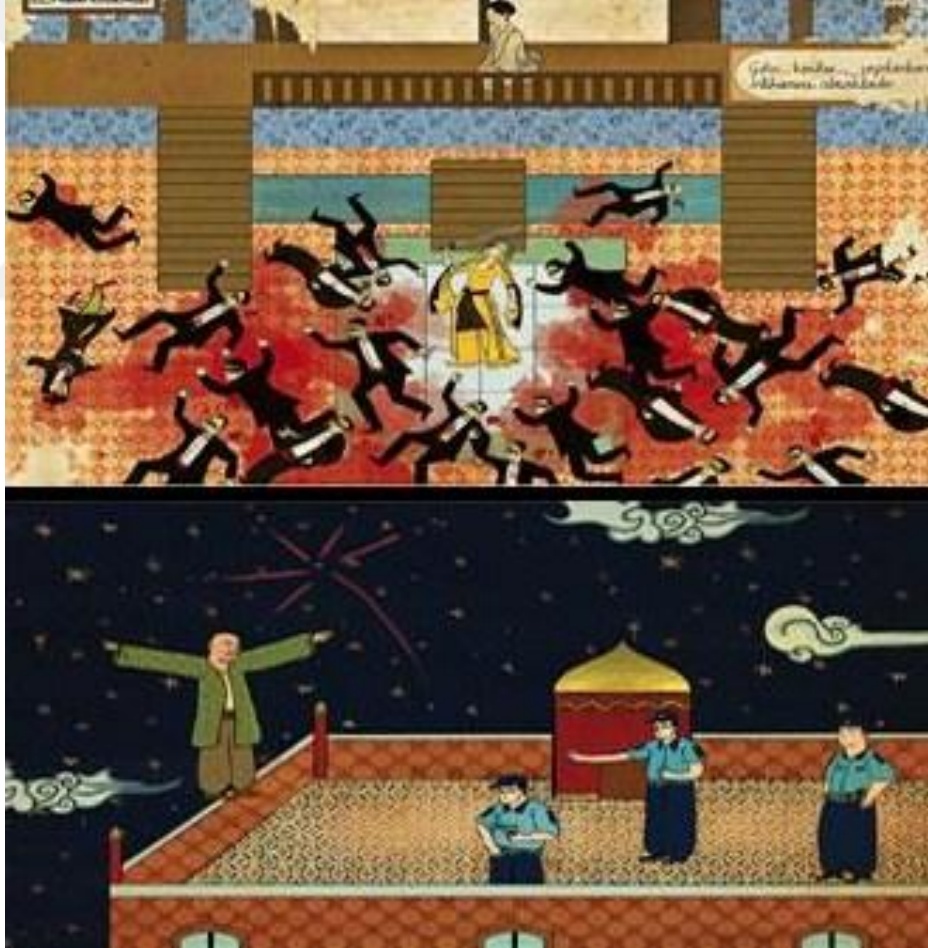
Görsel 192. Mehmet Sinan Kuran, *Voodoo*, kağıt üzerine mürekkep, 2014.



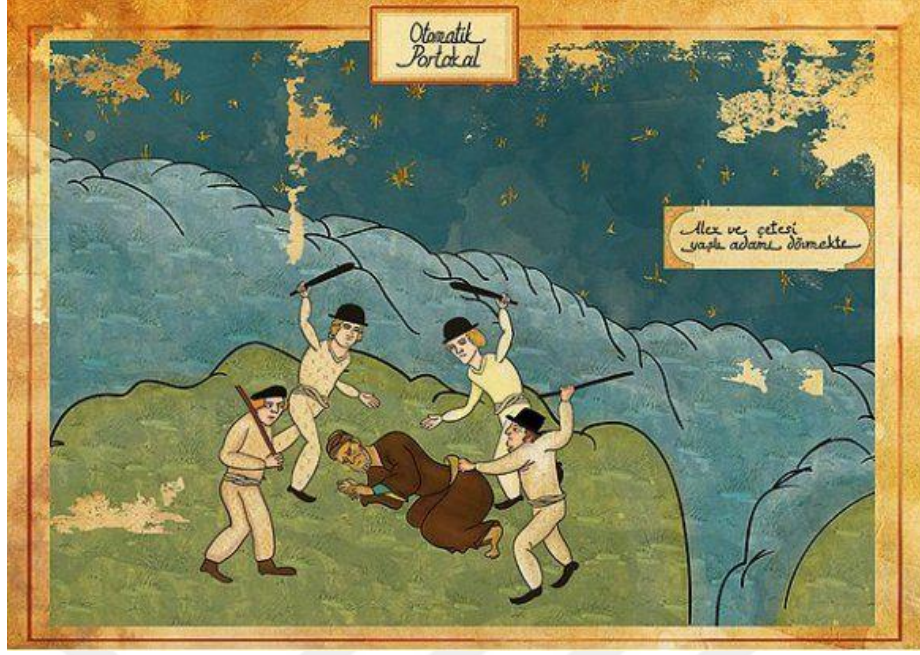
Görsel 193. Mehmet Sinan Kuran, *Bazen Sessiz Kalmalısın (Sometimes You Need to Keep Quiet)*, XXI. Yüzyılın ilk çeyreği.



Görsel 194. (Sağda) Murat Palta, *Tasvir-i Beyaz Perde Serini*(Star Wars filmi karakteri kötücül Darth Vader karakteri temsili), 2016. (Solda) Osmanlı resim sanatının ilk örneklerinden, Fatih Sultan Mehmet Portresi, XV. Yüzyıl.



Görsel 195. Murat Palta, *Tasvir-i Beyaz Perde* serisi, (Üstte) Q. Tarantino'nun *Bill'i Öldür*(2004) Filminden bir sahnenin temsili(Gelin kendine yapılanların intikamını almaktadır), 2014. (Altta) Yavuz Turgul'un *Eşkıya*(1996) filminden bir sahnenin temsili, 2014.



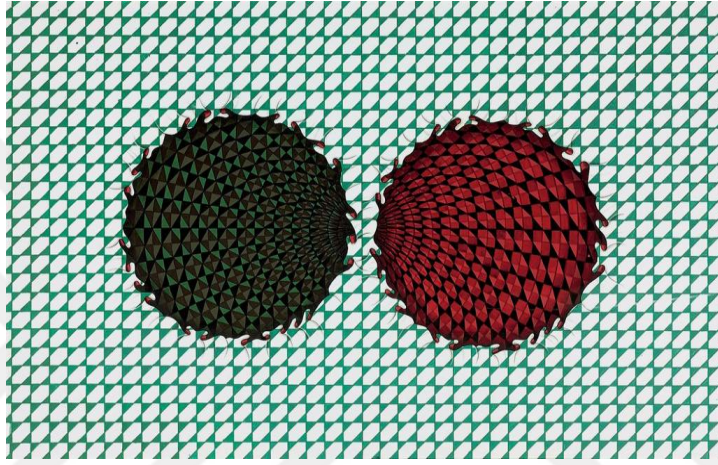
Görsel 196. Murat Palta, Tasvir-i Beyaz Perde serisi, *Otomatik Portakal*(Alex ve çetesi yaşlı adamı dövmede), 2014.



Görsel 197. İmran Qureshi, Metropolitan Museum of Art çatı yerleşirmesi(detay), 2013.



Görsel 198. İmran Qureshi, Metropolitan Museum of Art çatı enstelasyonu(detay), 2013.



Görsel 199. Aisha Khalid, *Öpücük*, wasli kağıt(el yapımı minyatür kağıdı) üzerine opak sulu boya, 2007.



Görsel 200. Aisha Khalid, *Eş*, kağıt üzerine opak sulu boya, 2007.



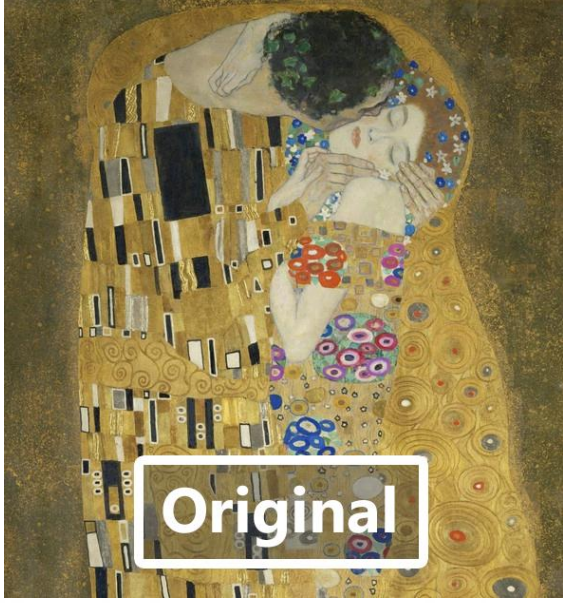
Görsel 201. Netta Laufer, *25FT*(yaban domuzu), 2016.



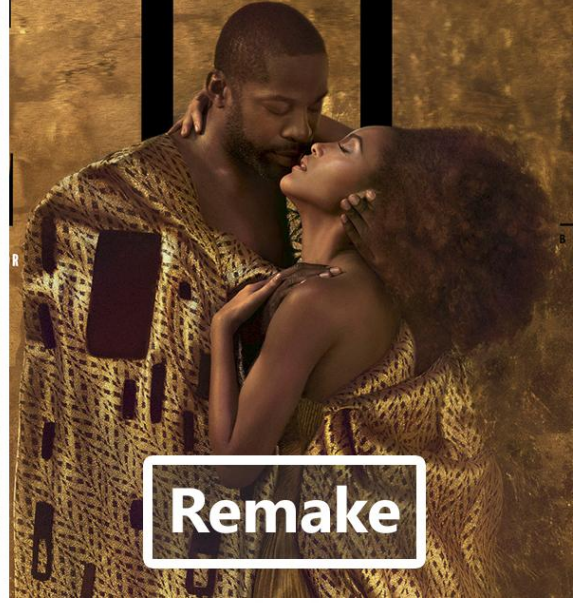
Görsel 202. Netta Laufer, *25FT*(tilki), 2016.



Görsel 203, Netta Laufer, *25FT*(tilki II), 2016.



Original



Remake

Görsel. 204. (Sağda) Gustav Klimt, *Öpücük*(detay), 1908. (Solda) Elle Dergisi Brezilya kapağı, *Öpücük*, 2017.



Görsel 205. Gustav Klimt, *Ölüm ve Yaşam*, XX. yüzyılın ilk yarısı.



Görsel 206. Inge Prader, *Ölüm ve Yaşam*, 2007.



Görsel 207. Gustav Klimt, *Beethoven Frizi*(birinci bölüm), 1902



Görsel 208. Gustav Klimt, *Beethoven Firizi*(ikinci bölüm), 1902.



Görsel 209. Gustav Klimt, *Beethoven Friezi*(üçüncü bölüm), 1902.



Görsel 210. Gustav Klimt, *Beethoven Friezi*(dördüncü bölüm), 1902.



Görsel 211. Inge Prader, *Beethoven Friezi*(birinci bölüm), 2007.



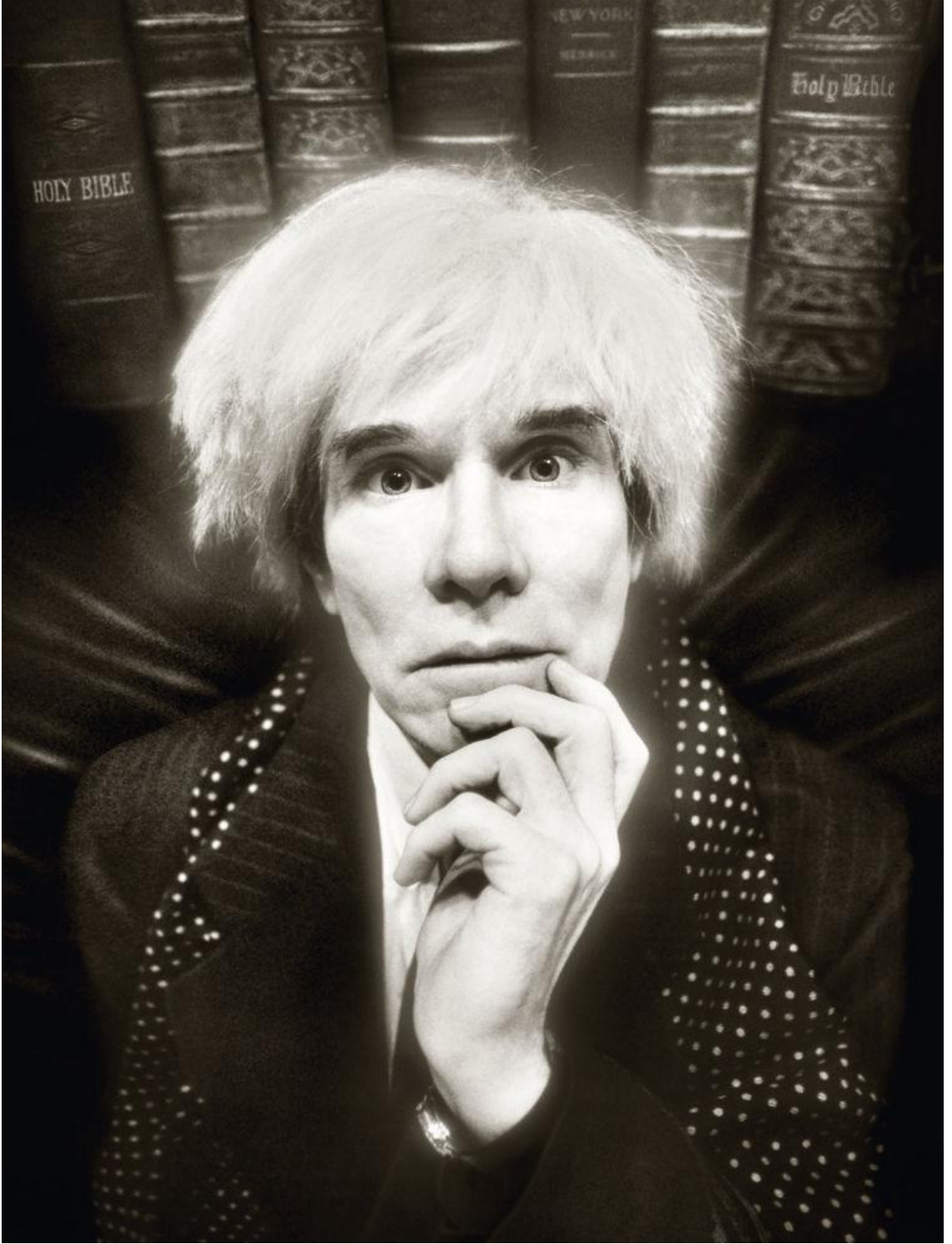
Görsel 212. Inge Prader, *Beethoven Frizi*(ikinci bölüm), 2007.



Görsel 213. Inge Prader, *Beethoven Frizi*(üçüncü bölüm), 2007.



Görsel 214. Inge Prader, *Beethoven Frizi*(dördüncü bölüm), 2007.



Görsel 215. David LaChapelle, *Warhol Portre(Son Oturuş)*, 1986.



Görsel 216. David LaChapelle, *Mutfakta*, 1998.



Görsel 217. David LaChapelle, *Rigor Mortis (Ölüm Katlığı)*, 1998.



Görsel 218. David LaChapelle, *Marilyn Manson(İsa)*, 1998.



Görsel 219. David LaChapelle, *Son Akşam Yemeği*, 2008.



Görsel 220. David LaChapelle, *Doğuş*, 2012.



Görsel 221. (Üstte) David LaChapelle, *Afrika'ya Tecavüz*, 2009. (Altta) Botticelli, *Venüs ve Mars* (güzellik tanrıçası Venüs/Afrodit, çirkin eşi Vulkan'ı, haksız savaşın tanrısı Ares/Mars ile aldatır), XV.yüzyıl.



Görsel 222. David LaChapelle, *Willendorf Venus* 'ü, 2016.



Görsel 223. *Willendorf Venüs* 'ü olarak bilinen ana tanrıça/kibele figürü, tahmini olarak Paleolitik çağ.



Görsel 224. Alexander McQueen, 2009 sonbaha/kış, 2009.



Görsel 225. David LaChapelle, *Amanda Lepore*(*Marilyn olarak*), 2007.



Görsel 226. Andy Warhol, *Elizabeth Taylor*, 1965.



Görsel 227, David LaChapelle, *Amanda Lepore (Andy Warhol'un Liz'i olarak)*, 2003.



Görsel 228. (Sağda) Pete Burns, TV ünlüsü. (Solda) Jackie Stallone, TV ünlüsü.



Görsel 229. Dışkı Meselesi, 2014.



Görsel 230. Dışkı Meselesi, 2014.



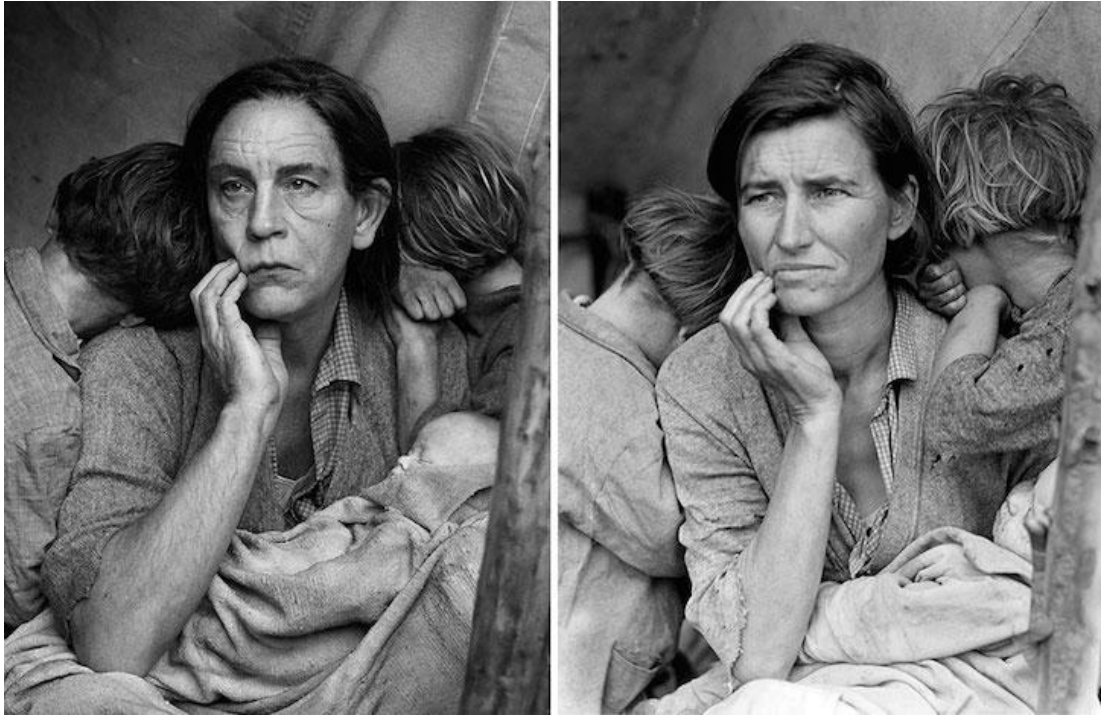
Görsel 231. Dışkı Meselesi, *Mutfakta*, 2010.



Görsel 232. (Sağda) Jeff Koons, *Yunus*, 2002. (Sağda) Jeff Koons, *Tencere Rafi*, 2000.



Görsel 233. Subodh Gupta. *Kontrol Hattı*, paslanmaz çelik, kupa, tencere, kase, 2008-2009.



Görsel 234. (Sağda) Sandro Miller, *Göçmen Anne*, 2014. (Solda) Dorothea Lange, *Göçmen Anne*, 1936.



Görsel 235. (Sağda) Sandro Miller, *Tek Yumurta İkizleri*, 2014. (Solda) Diane Arbus, *Tek Yumurta İkizleri*, 1967.



Görsel 236. (Sağda) Sandro Miller, *Drag Queen*, 2014. (Solda) Diane Arbus, *Drag Queen*, 1960'lar.



Görsel 237. (Sağda) Sandro Miller, *Mick Jagger(Kürklü Şapka)*, 2014.(Solda) David Bailey, *Mick Jagger(Kürklü Şapka)*, 1964.



Görsel 238. Sandro Miller, *Daldırma*, 2014.



Görsel 239. (Sağda) Jeff Koons, *Fait d'Hiver*, 1980'ler. (Solda)Naf Naf(Giyim Markası) reklam afişi, 1980'ler.



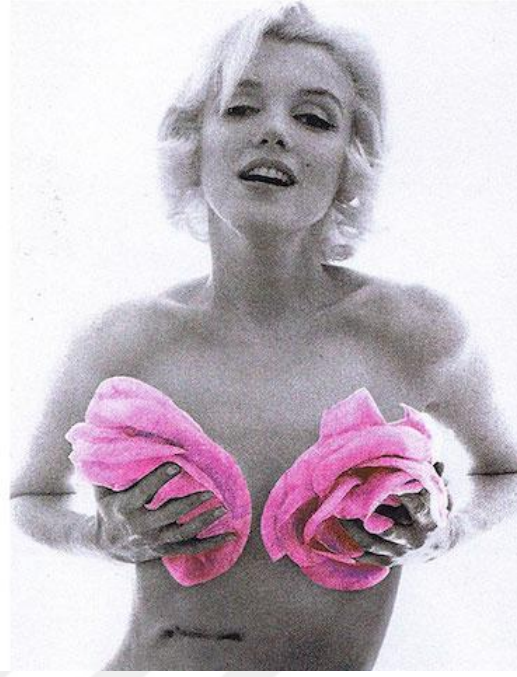
Görsel 240. Limp Bizkit'ten Fred Durst'ün, Amerikan güreşçisi Steve Corino ile sahnede yaptığı şiddet içerikli bir mizansenin açılış sahnesi, ECW Wrestlers Onstage 1999.



Görsel 241. Limp Bizkit'ten Fred Durst Beyzbol formasıyla sahnede, 2000'ler.



Görsel 242. (Üstte) Sandro Miller, 2014. (Altta) Man Ray, *Cam Gözyaşları*, 1932.



Görsel 243. (Sağda) Sandro Miller, 2014. (Solda) Bert Stern, *Pempe Güller içinde Marilyn*, 1962.



Görsel 244. (Sağda) Sandro Miller, 2014. (Solda) Victor Skrebneski, *Bette Davis*, 1971.



Görsel 245. (Üstte) *Biba için Twiggy*, 1973. (Ortada) D. Chiparus, *bronz heykel*, 1920'ler.(Altta) Billy Porter, *Met Gala 2019, Pembe halı*, 2019.



Görsel 246. Ezra Miller, Met Gala 2019, Pembe halı, 2019.



Görsel 247. NYC Club Kids üyesi, Geraldo Show Programından bir kare, 1990.



Görsel 248. Associate Newspaper, *Tüm Gözler Üzerinde*(Grace Jones), 1980'ler.



Görsel 249. Serena Williams, Met Gala 2019'da Nike marka ayakkabılarını gösterirken, 2019.



Görsel 250. *The Rolling Stones Rock And Roll Circus* setinden kare, John Lennon ve Yoko Ono, 1968.



Görsel 251. Greta Thunberg, İklim İçin Okul Boykotu afişi, Fotoğraf: Daniel Reinhardt, 2019.



Görsel 252. Görsel 245'ten türetilmiş bir slogan, Greta ile direniyorum! 2019.



Görsel 253. İndirimli olarak satılan Greta ile direniyorum rozeti(0.70£), 2019.



Görsel 254. Yürüyor, koşuyor, otobüse biniyor, bisiklet sürüyor vs. isen; Greta ile direniyorsun baskılı t-short(15.99£), 2019.



Görsel 255. Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi koridorlarındaki camlardan görünen İstanbul Modern Sanatlar Müzesi inşaat alanı(Galataport Projesi'nin detayı), 2019.



Görsel 256. Galataport Projesi'nin 1,2 km'lik sahil şeridi inşaat alanı, 2019.



Görsel 257. Kadıköy Göztepe Mustafa Mazhar Bey Sokak'ta bulunan bir apartmanın Greta Thunberg temalı duvar boyaması, 2019.



Görsel 258. (Üstte) Leigh Bowery, İngiltere’de bulunan, özellikle yemekleriyle ünlü lüks alışveriş merkezi Harrods’ta açık büfe yiyecek seçerken, 1980’ler. (Altta) Andy Warhol, *Çiçekler*, 1964.



Görsel 259. (Üstte) Leigh Bowery, 1980'ler. (Altta) Alexander McQueen, *Bereket Boynuzu* Sergisi, 2009-2010.

KAYNAKÇA

- Adorno T. W. ve Horkheimer, M. (1989). *Dialektik der Aufklärung*, Erscheinungsdatum, E-book.
- Annas, G.J. (2010). *Worst Case Bioethics: Death, Disaster, and Public Health*, Oxford University Press.
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel yay., İstanbul.
- Aristoteles, *Politika(Bütün Yapıtları 3)*, (2013). Eski Yunancadan Çev: Furkan Akderin, Say yay., İstanbul.
- Arnheim, R. (2006). *Film As Art*, University of California Press, London.
- Aronson, E. (2012). *The Social Animals*, University of California, Worth Publishers.
- Artun, A. (2015), “Ünsal Oskay’ın Walter Benjamin Üzerine Çalışmaları”, *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı: 23, ss.13-36.
- Ayn Rand, (2007). *Atlas Silkindi*, Çev: Belkıs Dişbudak, Plato Film yay., İstanbul.
- Bard, A. ve Söderqvist, J. (2015). *Netokratlar(Fütürika Üçlemesi I)*, Çev: Göral Erinç Yılmaz, Kara Kalem yay.
- Baudelaire, C. (1972). *Selected Writings On Art & Artists*, Trans: P.E. Charvet, Cambridge University Press.
- Baudrillard, J. (2010). *Simulakrlar ve Simulasyon*, Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı yay. Ankara.
- Brilliant, R. ve Kinney, D. (2011). *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Ashgate E-book.
- Broch, H. (1975), ‘Das Böse im Wertsystem Der Kunst’, *Schriften zur Literatur 2. Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt.
- Calinescu, M. (1987). *Five Faces Of Modernity(Modernism Avant-Garde Decadence Kitsch Postmodernism)*, Duke University Press, Durham.
- Coke, V. D. (1985). *Joel-Peter Witkin: Forty Photographs*, George Rice & Sons.
- Costello, D. ve Iversen, M. (2010). *Photography After Conceptual Art*, Association of Art Historians E-book(Wiley-Blackwell).
- Çubuk, Z. (2017), “Batı Uygarlığının Modern Kahraman Kültü Dandy Görüngüsünün 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosundaki İzleri”, *Milli Kültür Araştırmaları Dergisi C: 1*, Sayı: 2, ss.47-86.

- Danto, A. (2009). *Andy Warhol(Icon of America)*, Yale University Press.
- Debord, G. (2005). *Society Of The Spectacle*, Trans: Ken Knabb, Rebel Press.
- Deleuze G. ve Parnet C. (2007). *Dialogues II*, Translated: Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam, European Perspectives: a Series in Social Thought and Cultural Criticism, Columbia University Press.
- Deleuze, G. (1993). *The Fold Leibniz and the Baroque*, Trans: Tom Conley, The Athlone Press, London.
- Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*, John Hopkins University Press.
- Dorfles, G. (1977). *Der Kitsch*, Verlag: Prisma.
- Eagleman, D. (2011). *Incognito(The Secret Lives Of Brain)*, Pantheon Books, New York.
- Eco, U. (1986). *Travels In Hyperreality*, Trans: William Weaver, A Harvest Book, London.
- Eco, U. (2003). *Die Bücher Und Das Paradies, Über Literatur*, Verlag: Carl Hanser.
- Eco, U. (2009). *Çirkinliğin Tarihi*, Doğan yay., İstanbul.
- Empson W. (1974). *Some Versions Of Pastoral*, New Directions, New York.
- Evans, D. (2009). *Appropriation (Documents of Contemporary Art)*, Co-published by Whitechapel Gallery and The MIT Press.
- Fried, M. (1998). *Art And Objecthood*, The University of Chicago Press.
- Gammel, I. (2002). *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity (a Cultural Biography)*, The MIT Press Cambridge.
- Germaner, S. (1996). *18. Yüzyıl Avrupa Resmi(Anlatımı Biçimlendiren Etmeler)*, Kabalıcı yay., İstanbul.
- Giesz, L. (1971). *Phanomenologie Des Kitsches*, Verlag: Wilhelm Fink, München.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*, Remzi yay. İstanbul
- Greenberg, C. (1965). *Art And Culture: Critical Essay*, Beacon Press, Boston.
- Haraway, D.J. (1991). *Simians, Cyborgs, And Women The Reinvention Of Nature*, Routledge, New York.
- Harnack, M. (2014). *The Mode Of Pastoral In Urban Develepment Technical Transactions Architecture*.

Haskell, M. (1974). *From Reverence To Rape The Treatment Of Women In The Movies*, Harmondsworth Eng. Penguin.

Hayles, N. K. (1999). *How We Became Post-Human (Virtual Bodies In Cibernetics, Literature and Informatics)*, The University of Chicago Press, Chicago-London.

Horatii, Q.F. (1917). *Opera Omnia vol:2*, Harvard College Library.

Isherwood, C. (1935). *Goodbye To Berlin*, E-book.

Kharbe, A. (2009). *English Language and Literary Criticism*, Discovery, New Delhi.

Klossowski, P. (1991). *Sade My Neighbor*, Trans: Alphonso Lingis, Northwestern University Press Evanston, Illinois.

Kulka, T. 2002). *Kitsch And Art*, The Pennsylvania State University Press.

Kundera, M. (1999). *The Unbearable Lightness of Being*, Trans: Michael Henry Heim, Perennial Classics.

Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*, Çev: Yasemin Tezgiden, Metis yay.

Löwenthal, L. (2017). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum*, Çev: Beybin Kejanlıoğlu, Metis yay.

Lukacs, G. (1988). *Estetik III*, Çeviren: Ahmet Cemal, Payel Yayınları.

Melly, G. (1970). *Revolt Into Style: The Pop Arts*, Ebook pdf.

Muecke, D. C. (1986). *Irony and The Ironic(The Critical Idiom; 13)*, New York.

Nagel, J.J. (2010), "Psychoanalytic and Musical Ambiguity: the Tritone in Gee, Officer Krupke", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, Vol: 58, issue: 1, p: 9-25.

Nagel, J.J. (2013). *Melodies Of Mind (Connections Between Psychoanalysis and Music)*, Routledge.

Nerdrum, O. (2010). *Kitsch Üzerine*, Çev: A. Feyza Korur, Mitoş-Boyut yay., İstanbul.

Orwell, G. (2011). *Animal Farm: A Fairy Story*, Publisher: Houghton Mifflin Harcourt, Epub.

Oskay, Ü. (2004). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, Yapı Kredi yay. İstanbul.

Özbek, M. (2013). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim yay. İstanbul.

Pasolini, P. P. (1969), "Plan Sekans Ya Da Gerçeğin Semiyolojisi: Sinema", Çev: Engin Ayça, *Yeni Sinema Dergisi*, C: 27, ss. 22-28.

Potter, P. (2013). *Art in Science: Selections from Emerging Infectious Diseases*, Oxford University Press, New York.

Proust, M. (1992). *In Search Of Lost Time (Vol.1:Swann's Way)*, Trans: Scott Moncrief, Terence Kilmartin, The Modern Library, New York.

Rasmussen, M.K. ve Wamberg, J. (2010). *Totalitarian Art and Modernity*, Aarhus University Press, Copenhagen.

Raymond, W. (1993). *Kültür*, İmge Kitabevi, Çev: Suavi Aydın, Ankara.

Ross, A. (2014). *No Respect (Intellectuals & Popular Culture)*, Routledge, New York.

Sennett, R. (2002). *The Fall Of Public Man*, Penguin Books, London.

Singerman, H. (2012). *Art History, After Sherrie Levine*, University of California Press, Los Angeles.

Sontag, S. (2015). *Yoruma Karşı*, Çev: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Taşdelen P. ve Koca, C. (2015), "Viktorya Dönemi İngiltere'sinde Kadın Bedeni Politikaları ve Kadınların Spora Katılımı", *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C: 32, Sayı 1. ss. 206-214.

Tuğluk, A. (2017), "İroni Nedir?", *idil*, 6.29, ss: 441-467.

Urgan, M. (2010). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, YKY yay. İstanbul.

Warhol, A. (1977). *Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, Harvest.

Waters, J. (1981). *Shock Value: A Tasteful Book about Bad Taste*, Running Press.

Weegee, (1973). *The Naked City*, Da Capo press, New York.

Wilde, O. (1997). *An Ideal Husband*, The Project Gutenberg Etext.

Yalom, D. I. (2011). *When Nietzsche Wept*, Harper Perennial Modern Classics.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, Ütopya yay. Ankara.

Artspace editörleri, (Çevrimiçi),

https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/exhibitions/reading-martha-rosler-why-her-retrospective-at-the-jewish-museum-is-the-antidote-to-our-55758, 19 Ağustos 2019.

Charlotte McDonald-Gibson, (Çevrimiçi), <https://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/iraq-repairs-saddams-triumphal-sword-arch-2206361.html>, 19 Ağustos 2019.

etimolojiturkce, (Çevrimiçi), <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/estetik>, 19 Ağustos 2019.

etimolojiturkce, (Çevrimiçi), <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/tiyatro>, 19 Ağustos 2019.

Garcia Lesley, (Çevrimiçi), <https://www.hollywoodpipeline.com/2019/02/21/miley-cyrus-i-might-be-married-but-im-still-queer/>, 19 Ağustos 2019.

Gayford Martin, (Çevrimiçi), <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/3668398/Allen-Jones-The-day-I-turned-down-Stanley-Kubrick.html>, 19 Ağustos 2019.

Helnwein, (Çevrimiçi), http://www.helnwein.com/news/news_update/article_843-Lebensunwertes-Leben-Helnweins-open-letter-to-euthanasia-doctor-Heinrich-Gross, 19 Ağustos 2019.

İssuu, (Çevrimiçi), https://issuu.com/artistsspace/docs/77_pictures_catalogue, 19 Ağustos 2019.

Jstor, (Çevrimiçi), <https://www.jstor.org/stable/23039415>, 19 Ağustos 2019.

Michelle Starr, (Çevrimiçi), <https://www.sciencealert.com/for-the-first-time-scientists-have-seen-bacteria-fishing-for-dna-from-dead-friends>, 19 Ağustos 2019.

Moma, (Çevrimiçi), https://www.moma.org/learn/moma_learning/dorothea-lange-migrant-mother-nipomo-california-1936/, 19 Ağustos 2019.

Nick Pisa ve Martin Evans , (Çevrimiçi), <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/vaticancityandhollysee/7579019/Vatican-forgives-The-Beatles-for-bigger-than-Jesus-comment.html>, 19 Ağustos 2019.

nytimes, (Çevrimiçi), <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1982/05/11/127282.html?action=click&contentCollection=Archives&module=LedeAsset®ion=ArchiveBody&pgtype=article>, 19 Ağustos 2019.

Odd Nerdrum, (Çevrimiçi), <https://www.youtube.com/watch?v=lqc-jKty4oI>, 19 Ağustos 2019.

Öztaş Özkan, (Çevrimiçi), <http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/ugur-gallenkus-ile-savas-ve-barisa-dair-254371>, 19 Ağustos 2019.

Phikeng, (Çevrimiçi), <https://phikeng.wordpress.com/2012/03/08/witkin-draft/>, 19 Ağustos 2019.

Rob, (Çevrimiçi), <http://www.classicfilmguide.com/indexacd.html/>, 19 Ağustos 2019.

Sezgin Bülent, (Çevrimiçi), <http://www.mimesis-dergi.org/2010/03/teatrallik-nedir/>, 19 Ağustos 2019.

Siegel Jeanne, (Çevrimiçi), <http://www.afterwalkerevans.com/anxiety.html>, 19 Ağustos 2019.

Steve Brown, (Çevrimiçi), <https://www.attitude.co.uk/article/the-satanic-temple-in-the-us-vows-to-fight-for-equal-rights-for-the-gay-community/21661/>, 15 Ekim 2019.

tdk,http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=KRE%C5%9EENDO
19 Ağustos 2019.

The Guardian, <https://www.theguardian.com/uk/2001/oct/19/arts.highereducation1>,
19 Ağustos 2019.

Urbandictionary, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=dandy>, 19 Ağustos 2019.

Wikipedia, (Çevrimiçi), <https://en.wikipedia.org/wiki/Mecklenburg>, 19 Ağustos 2019.

Wilsher Kim, (Çevrimiçi),
<https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/switzerland/1456838/No-one-could-help-me-escape.html>, 19 Ağustos 2019).

