



T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

## **POSTMODERN SÜREÇTE KİTSCH OLGUSU**

Mehmet ASLIŞEN

Danışman  
Yrd. Doç. Murat ÖZDEMİR

İzmir, 2006

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “*Postmodern Süreçte Kiç Olgusu*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

24/07/2006

Mehmet Aslışen

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ....../....../..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre ..... Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi .....'ın .....  
..... konulu tezini incelemiş ve aday ....../....../.....  
Tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan Anabilim Dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ  
TEZ VERİ FORMU**

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının  
Soyadı: **ASLIŞEN** Adı: **MEHMET**

Tezin Türkçe Adı: **Postmodern Süreçte Kiç Olgusu**

Tezin Yab. Dildeki Adı: **Kitsch Phenomen in Postmodern Process**

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: **Dokuz Eylül Üniv.** Enstitü: **Güzel Sanatlar Ens.** Yıl: **2006**

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: **Türkçe**

Doktora:

Sayfa Sayısı: 113

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı:40

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanınının

Ünvanı: **Yrd. Doç.**

Adı: **Murat**

Soyadı: **Özdemir**

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- **Kiç**
- 2- **Modernizm**
- 3- **Postmodernizm**
- 4- **Pop-art**
- 5- **Kamp**

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- **Kitsch**
- 2- **Modernism**
- 3- **Postmodernism**
- 4- **Pop-art**
- 5- **Camp**

Tarih: 05.07.2006

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

## ÖZET

Kiç Almanca *Werkitschen* (ucuzlatma) sözcüğünden gelir. Kiç, ucuzlatma, bayağılaştırma, ticarileştirme, estetik uygunsuzluk gibi kavramlarla açıklanır. Kiç formlarının ilk ortaya çıkışı Romantizm ve Sanayi devrimiyle görülür.

Sanayi devrimiyle kiç formlar kitlesel olarak üretilip dağıtılma imkanı bulur, zenginleşen orta sınıf kendi tercihleri doğrultusunda sipariş yoluyla çeşitli ürünleri (edebiyat, resim, müzik) talep eder. Bu da sanatın ticarileşmesine, satılmak için yapılmasına yol açar. Modernistlerce kiç, kültür endüstrisinin ideolojisi doğrultusunda bilinçli olarak, kar amacıyla üretilir. Modernizm özerk bir sanat, yaratıcılığa, eşsizliğe dayanan, hayattan ayrı, kurmaca bir evrensel estetik tesis etme amacındaydı. Bunun dışındaki girişimleri kötüleyip kiç olarak tanımladılar. Kulka kiç'i sanat olmayan farklı bir estetik kategori olarak tanımlar ve tanım için net bir formül önerir.

1950-60'larla birlikte başladığı düşünülen postmodern dönüşüm, Modernizmin tüm değerlerine saldırdı. Modernizmin kötü saydığı tüm formlar, özellikle popüler kültür geniş bir kabul görüyordu. İlk kırılma noktası pop-art'ın kiç olarak kabul edilen ticari kültürü sanata dahil etme girişimiydi. Postmodernizmin en önemli hedefi yüksek kültürle diğer kültürler arasındaki ayrımı eşitlemekti. Temeli eklektisizme dayanan bir yapıydı. Postmodernizm sanat sınırlarını kiç'i de içine alacak şekilde genişletti. Modernizmin, yaratıcılık, otantiklik kavramlarını parçalamak için her türlü alıntılama, kopyayı, yeniden üretimi meşru saydılar. Postmodern sanatçılar geçmişin tüm formlarını diledikleri gibi kullanıp yan yana getiriyorlardı. Artık her şeye izin vardı. Kiç'e bile.

Kiç bazen kavramsal bir yapının içinde bazen farklı bağlamlarda yeniden sunulurken bazen de geleneksel resim yoluyla kullanılıyordu. Odd Nerdrum, Jeff Koons, Komar ve Melamid bu kullanımlar için örnek teşkil eder. Kiç, modernist karşıtı bir biçim olarak, sanata dahil edilmişti.

## **ABSTRACT**

**Kitsch is driven from German word 'Werkitschen'. Kitsch is explained by the concepts of degradation,vulgarization, making an object of trade,disobedience to the aesthetic values. Kitsch is firstly observed together with the industrial revolution and the romantism.**

**With the industrial revolution the kitsch forms find the possibility of production and distribution. The middle class getting enriched through the industrial revolution can demand different products of art (literature, painting and music) in its own preference. By Modernists Kitsch is interpreted as produced consciously in the direction of a cultural industry and aiming profit. Modernism aimed a free art, an artificial and global aesthetics apart from the life and based on creation and uniqueness. It criticised every attempt not in accord of this definition and defined as kitsch. Kulka defines kitsch as a different aesthetic category outside of art and proposes a definite formula for a definition of kitsch.**

**The new postmodern evolution starting in nineteen fifties and sixties attacked all the values of modernism.Hereby all the forms rejected by modernism and specifically the popular culture found a broad acceptance. The first point of contradiction was the attempt of inclusion of the commercial culture into the art by popart. The main goal of postmodernism was to establish an indifference between high culture and the others. This was a structure fundamentally depending on eclecticism. Postmodernism has broadened the boundries of the art to include the kitsch also. They legalised all sorts of overtaking,resemblance and reproduction to destroy the creativeness,uniqueness of modernism. They maintained also a close tie willingly with capitalistic culture and consumption. The postmodern artists combined freely all the former forms using them loosely together. There was then a permission for everything,for kitsch also.**

**Kitsch was used sometimes in a conceptual structure,sometimes in different presentations and also sometimes through traditional paintings. Odd Nerdrum, Jeff Koons, Komar and Melamid present examples in that way. Kitsch is introduced into the art as an antimodernistic form.**

## İÇİNDEKİLER

### POSTMODERN SÜREÇTE KİTSCH OLGUSU

YEMİN METNİ	III
TUTANAK	IV
Y.Ö.K DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	V
ÖZET	VI
ABSTRACT	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
ÖNSÖZ	XI
GİRİŞ	XII

## BİRİNCİ BÖLÜM

I. KÜLTÜREL BİR FORM OLARAK KİÇ	1
1. ROMANTİZM VE KİÇ FORMLARIN ORTAYA ÇIKIŞI	2
2. SANAYİ DEVRİMİ VE KİÇ FORMLARI	5
2. 1. Baudelaire'nin Sanayi Devriminin Kiçe Etkileri, Kiç Üzerine Düşünceleri, Sanatçı Örnekleri	8
3. MODERNİTE, MODERNİZM VE KİTSCH	15
3. 1. Modernite Kavramı	15
3. 2. Modernizm ve Kiçin Modernizmdeki Yeri	18
3. 3. Modernite ve Kiç	22
4. ADORNO ve CALINESCU'DA KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ	25
4. 1. Adorno'nun Kültür Endüstrisi Tanımı, Kiç ve Kitle Kültürü	25
4. 2. Calinescu'nun Kültür Endüstrisi Tanımı, Kiç ve Kitle Kültürü	27
5. KİÇİN ESTETİK KATEGORİ OLARAK ANLAMI	29
5. 1. Greenberg "Avangart And Kitsch"	29



5. 2. Baudrillard'ın KİÇ Değerlendirmesi	32
5. 3. Tomas Kulka'da Estetik Bir Kategori Olarak KİÇ	33

## İKİNCİ BÖLÜM

II. POSTMODERNİTE-POSTMODERNİZM	42
1. POSTMODERNİTENİN TEMELLERİ	43
2. POSTMODERNİZM	48
2. 1. Postmodernizme Giriş	48
2. 2. Yüksek Kültür	50
2. 3. Popüler Kültür veya Kitle Kültürü	51
2. 4. Postmodern Pratikler	55
2. 5. Pop sanat, KİÇ ve Kitle Kültür Formlarının Sanata Dönüşümü	61
3. CAMP KİTSCH, YÜKSEK SANAT	66

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

III.NESNELERİN VE FORMLARIN KULLANIMI BAĞLAMıyla SANATÇI YAPITLARI VE KİÇ ÜZERİNE DEĞİRLENDİRMELER	72
1. DUSCHAMP'TAN JEFF KOONS'A NESNELERİN KULLANIMI ve SANATÇILARDAN ÖRNEKLER	73
2. ODD NERDRUM'UN KİÇ ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELERİ	86
3. JAN ERİK EBBESTAD HANSEN, JAN- OVE TUV, ODD NERDRUM'UN KİÇ VE SANAT DEĞERLENDİRMELERİ	88
4. KİÇ SANATÇI ÖRNEKLERİ VE RESİMLERİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER	90
4. 2. Odd Nerdrum'un Resimlerin Çözümlemesi ve KİÇ Değerlendirmeleri	90

4. 3. Jeff Koons'un Kiç işlerinin Çözümlenmesi	98
4. 4. Komar&Melamid'in Resimlerinin Çözümlenmesi	103
SONUÇ	109
KAYNAKLAR	111

## ÖNSÖZ

Genellikle ucuzlatma, bayağılık ve kötü değerleri niteleyen kiç kavramı, bugün aşırı tüketime dayalı bir ortamda bu değerlerle çevrili olduğumuzu söylemek pekte yanlış olmasa gerek. Kiçin bu tanımı birçoklarınınca bilinmektedir. Benim kiç kavramını araştırma nedenim Fevzi Korur hocanın dersinde Odd Nerdrum'un resimlerini görmemdir. Kendini kiç üreticisi olarak tarif eden bu sanatçının yukarıda belirtilen kiç kavramıyla arasında nasıl bir ilişki üzerinde olabileceğidir. Araştırdıkça farklı kiç kavramlarıyla karşılaştım.

Bu konudaki Türkçe kaynakların yetersizliğinden dolayı sıkça çeviri metinlerden yararlandım. Fakat bu çevirilerin çeşitliliği sınırlı sayıda kalmıştır. Tezin temelde amacı geçmişten günümüze farklılaşan kiç kavramlarını örneklerle açıklamaktır.

Öncelikle tezimde bana yardımcı olan danışmanım Yrd. Doç. Murat Özdemir'e, çevirilerini benimle paylaşan Yrd. Doç. Feyzi Korur'a, Arş. Gör. Özgür Özkan'a, İlke İler'e, Erdal Akas'a, Canan Boz'a, Füsün Kurt'a, Yasemin Bayık'a, Cemal Varol'a ve Müge Bilgin'e teşekkür ederim.

## GİRİŞ

İngilizce bir kavram olan *kitsh*, Almanca *werkitschen* (ucuzlatma) sözcüğünden gelir. Fransızca'daki *chic* benzer kavramı ifade eder. Kiç kavramı, yozlaştırma, bayağılaştırma, kopyalama, ticarileştirme, estetik uygunsuzluk vb. kötü kavramları karşılamak için kullanılır. Kiçin ilk formları modernizm öncesinde görülebilir. Ama onu yukarıdaki kavramlarla açıklayıp sanatın karşısına koyan modernizmdir. Kiçin en temel amacı vermek istediği mesajın (bu mesaj büyük çoğunlukla hazcı, duyguları sömürücü şeylerle ilintili idi.) En dolaysız yolda en kolay algılanabilecek biçimde alıcıya ulaştırılmasıydı. Bu modernizmi düşününce tam karşısında olan şeyleri ifade ediyordu. Yani kiç sanat olmayan şeyleri karşılayan bir terimdi.

Günümüzde yukarıdaki tanımlamaları karşılayacak her türden endüstriyel üretimle karşı karşıyayız. Bir anlamda kiç formlarla çevrili durumdayız. Kapitalist ideoloji, en etkin aracı olan kitle iletişim araçlarıyla topluma kiçin yukardaki bu yaygın tanımına örtüşen formları, sanat, sanatçı örneklerini pompalar. Geniş kitlelerin en yapay estetik gereksinimlerini ve geçici heveslerini karşılamak için bombardıman halinde bir imge üretimi gerçekleştirilmektedir. Bu korkunç hızla artan imgeler, kavramların altını oymakta, yabancılaştırmakta, bu medyaca kendi ideolojileri doğrultusunda kendi kiç sanat-sanatçı kavramlarını empoze etmektedir. Her gün televizyonlara çıkan ne iş yaptığı ne ürettiği bilinmeyen sanatçı, stil ikonu, mega star vb. türlerle adlandırılan bir sürü kişi veya form meşru ve sanat olarak kabul edilme noktasına gelindi. Bunun yanında Umberto Eco'nun *estetik yalan* dediği, Herman Brosch'un *şeytan unsur* olarak nitelediği ve bir çok modernist tarafından kötü şeylere atfedildiği kiç kavramının postmodern sanatta farklı uygulamaları görülebilir.

Nerdrum'un resimlerini ilk gördüğümde böyle bir Barok sanatçıyı daha önce tanımadığımı düşünmüştüm. Fakat o çağdaş bir sanatçıydı ve kendini bir kiç üreticisi olarak niteliyordu. Nerdrum'un ürettiği böyle bir formun kitle kültürü ve medyasınca pompalanan kiç formlarla nasıl bir ilgisi olabilirdi? Araştırma geliştikçe kiçin hem kavram olarak farklı tanımlanan boyutunu hemde sanat alanında farklı uygulamaların içinde olduğunu gördüm.

Kiç formların ilk ortaya çıkışı Romantizm ve Sanayi Devrimiyle gerçekleşir. Daha sonra onu tanımlayacak olan modernizmdir. Birinci bölüm bu kavramlar üzerinden gidilmiştir. İkinci ve üçüncü bölüm postmodern dönüşüm, postmodern pratikler ve bu postmodern dönüşümle birlikte her alanda olduğu gibi kiç kavramının değişimi sanat alanındaki kullanımı örnekler boyunca açıklanmaya çalışılmıştır.

I.Bölüm **KÜLTÜREL BİR FORM OLARAK  
KİÇ**

## I. 1. ROMANTİZM VE KİÇ FORMLARININ ORTAYA ÇIKIŞI

Romantizm modern sanatın doğuşunun ilk büyük kırılma noktasıdır. Bir çeşit sanatı hayattan koparma ki bu modernizm'in en önemli utkusu olacaktır; sanatı nesnellikten kopararak, öznenin duygu düşünce ve iradesiyle ortaya koyduğu bir eylem haline getirir. Romantizm aynı zamanda modernite ile başlayan akılcılaştırmaya ve sınırsız ilerleme fikrine karşıdır.

Kiç kavramı çok değişik kapsamlarda ortaya çıksa da, bu kavram Calinescu'ya göre hiçbir şekilde tarihi bir derinliği sahip değildir. Ona göre kiç romantizm ile ortaya çıkmıştır. Bu nedenden dolayı aynı zamanda kavram olarak da moderndir. Kiç ile davranışçı (maniyerist) veya barok sanat arasındaki biçimsel bir bağ keşfedebilirsek de, tarihsel olarak kiç romantizmin bir sonucu olarak görülmektedir. Bir taraftan "18. asırda eskiler ve modernler arasındaki tartışmanın bir sonucu olarak." Romantik devir zevk standartlarının hemen hemen tümüyle göreceli olduğunu ortaya attı. Bir çok romantik sanatçı aşırı duygusal, yönlendirilmiş bir sanat kavramını yüceltiler.<sup>1</sup> Onlara göre dışsal gerçeklik estetik biçimi oluşturmakta yeterli değildi. Aynı zamanda rahatsız ediciydi. Bu da o güne kadar oluşturulan estetik dışsal gerçeklikten kaçışın, değişik biçimlerin oluşturulmasına yol açtı. Beklide sevimsiz ve basit kaba gerçekten kaçış kiçe karşı duyulan sevginin ana sebebi olmuştur.

Romantizm ilk önemli popüler edebiyat ve sanat hareketi ve modern demokrasinin yükselişinin ana kültürel ürünüdür. Bu dönemle birlikte farklı zevklere hitap eden, alıcının gereksinimlerini karşılayan çeşitli ürünler ortaya çıkar.

Fransız tarihçi ve sosyolog Tocqueville demokratik çağdaki (bu terimi romantizm yerine kullanır) edebiyat ürünleri ile okuyucu kitlesinin betimlemesini şu şekilde yapar:

*Bu husustaki yazılanlara ayıracağı vakitleri çok az olduğu için elde ettiklerinden en iyi yararı sağlamaya çalıştılar. Kolayca yazılabilen çabukça okunabilen ve anlaşılması için ileri bir araştırmayı gerektirmeyen kitapları tercih ettiler. Çabuk anlaşılır, kolay hoşlanılır güzellikler istediler. Savaşa,*

<sup>1</sup> Matei Calinescu, "Five Faces of Modernity", çev: Erdal Akas, Duke Un. Pres. Durham, 1987, s.237

*çatışmalara, somut yaşamın yeknesanlığını alıştıklarından çabucak etkilenmek, aşırı vurgulu pasajlar aradılar; yazarlar ayrıntının mükemmeliyetinden çok eylemin hızını amaçladılar. Hacimli kitaplardan çok küçük üretimler öne çıktı. Yazarların amacı duygulara hitap etmekten çok şaşırtmak, zevkleri yüceltmekten çok heyecanlandırmayı amaçladılar.<sup>2</sup>*

Burada ortaya çıkan sonuç bu düşüncelerin kiç ile yakın bağ kurduğudur. Eğlence için sanat, kolay ulaşılabilir, kolay anlaşılabilir, çabuk ve beklenen etkiler birçok sosyolojik nitelikli kiç tanımlamalarında tekrarlanan öğelerdir. Ticarileşme, klişeleri kullanma, sanatı eğlence durumuna getirme, bayağılaştırma vb.

Bu demokratik ortam, halkın zevklerini yönlendirilmesiyle oluşan kiç formların doğuşuna işaret eder. Birçok sanatçı doğan talebi karşılamak için, piyasa için çalışmaya başlar. Aşırı duygusal yüklü ve klişelere başvuran ürünler hızla çoğalır.

Tocqueville demokrasinin, edebiyat ve sanatlarda ticarileşmeyi desteklediğini belirten ilk kişilerden biridir. Birkaç büyük yazarı dışarıda bırakırsak, bir çok yazarı piyasa için çalışır. "Demokrasi orta sınıfı için yazılanlara yalnız yeni bir zevk aşılımadı, edebiyata da ticari bir ruh getirdi. Aristokratik sınıftan bir birey estetik bir form ortaya çıkarmak için yoğun bir çaba sarf etmelidir. Bu çabaların karşılığında üne kavuşabilir fakat çok para kazanamaz. Buna karşı demokratik milletlerde bir yazar alt düzey bir tanınmışlık elde edebilir, ama büyük bir servet yapabilir."<sup>3</sup> Bunun gibi pasajlarda dikkat çekici olanı bu görüşlerin bir çoğunun kiçede uygulanabilmesidir. Eğlence ve gönül eğlendirme amaçlı bir sanat, ulaşılabilirliğin kolaylığı, çabuk ve beklenen etkiler yazarlar yönünden ticari bir ruh okur kitlesinin yeknesak yaşamın sıkıcılığından kaçışı için psikolojik bir gereksinimdir.

Bunlar bir çok sosyolojik nitelikli kiç tanımlamalarında tekrarlanan öğelerinden bazılarıdır. Ticarileşme, klişeleri kullanma, sanatı eğlence durumuna getirme. Bayağılaştırma vb.

Romantizm ve kiç ilişkisi estetik eleştirisi penceresinde de tartışılabilir. Herman Brosch, örneğin kiçin modern yükselişini estetik ideal kavramına romantizm

---

<sup>2</sup> a.g.e., s.238

<sup>3</sup> bkz., a.g.e., s.239



tarafından geliştirilen değişikliğe bağlamıştır. Romantizmden önce estetik idealin herhangi olası bir sanat eserinden aşkın olarak dikkate alınmıştır: Güzellik mutlak, pratik olarak hiçbir zaman ulaşılmaz bir değer modeli kriteri olarak görülmüştür. Fakat romantik çağ boyunca estetik ideali, estetik aşkınlığının tüm izlerini kaybetmiş ve özel sonlu sanat eserlerinin var oluşu olarak algılanır olmuştur. Brosch'a göre, değer sistemleri romantizmden önce, (ulaşılabilir hedefin sistem dışında olduğu anlamında) açıktır. 1950'de yazdığı bir makalede romantizm tümüyle karşıt bir yöne yönelmiştir. O sanatın ideasını güzelliği her bir sanat eseri için dolaysız ulaşılabilir bir hedef yapmak istemiştir. Yinede sanat, eğer bir sistem olarak kalacaksa bu sistem kapalı olmaktadır; sonsuz sistem, sonlu bir sisteme dönüşmüştür. Bu süreç kiçin her bir biçiminin temel ön koşulunu oluşturur. Ama aynı zamanda varlığını romantizmin özel bir yapısına borçludur. (yani dünyasalı sonsuzluk düzeyine yücelten süreç)<sup>4</sup> "1933 tarihli daha erken bir makalesinde ise Brosch kiç ve romantizmi ortak nostaljik niteliği bakımından paralel görmektedir."<sup>5</sup> Kiç sık sık yerleşik kurallardan kaçıştır. Tarihin nostalgisini yumuşatmanın en dolaysız yoludur. Kiç tarihi veya çağdaş gerçekliğin yerine klişeleri koyarak romantik dünya görüşüyle bir anlamda örtüşür. Açıkça duygusal gereksinimleri besler. Hatta tek ve en önemli hedefi bu gibidir.

Kiçin bu ortaya çıkışını sadece romantizmle sınırlandırmak yetmez. Estetik romantik görüş kiçin çıkışına yardım etmiş olabilir. Ama bundan daha etkili olan sanayi devrimi ve sonrasında ortaya çıkan kapitalist kültür ve genişleyen zenginleşen orta sınıfın etkisiyle sanat piyasasıdır.

## I. 2. SANAYİ DEVRİMİ VE KİÇ FORMLAR

Sanayi devrimi modernitenin doğuşunun temel basamaklardan biri olarak kabul edilir. Hatta insanlığın tarihindeki en önemli tek bölünmenin sanayi öncesi medeniyet ile, sanayi medeniyeti arasındaki bölünme olduğu düşünülür. Batı gelişen

---

<sup>4</sup> bkz., a.g.e., s.239-240

<sup>5</sup> a.g.e., s.240

ekonomi bilgi ve teknoloji hızlı bir refah artışı ve diğer medeniyetler üstünde büyük bir güce sahip oldular. Afşar Timuçin sanayi devrimini şöyle tanımlar:

*Sanayi devrimi dediğimiz şey, bilimsel buluşlara dayalı teknik ilerlemelerin olanaklarıyla sağlamış olan makineleşme düzeneğinin geniş çaplı birikimlerinin de desteğiyle büyük bir üretim mekanizması durumuna geçmesiyle belirgindir. Bu dönüşüm üretimi arttırırken tarihi akışı hızlandırmış, yaşam biçimlerini değiştirmiş, yeni düşünceler, yeni duyuş ve seziş biçimleri buna bağlı olarak yeni sanat anlayışları getirmiştir. (...) Sanayi devriminin kökeninde ortaçağın sonunu getiren iktisadi ve toplumsal oluşumlar, yani feodal düzenin yavaş yavaş tarih sahnesinden çekilmesi ile ve yerine sermayeciliğin koşullandığı etkin bir üretim ve ticaret düzeninin almasıyla belirgin değişmeler vardır.<sup>6</sup>*

Sömürgeciliğin ortaya çıkışı ve yayılışıyla büyük miktarlarda sermaye birikimi sağlamıştır. Köleleştirilen halklar ucuz iş gücü sağlamış, batı medeniyetleri gelişme ve zenginleşme yolundaki engelleri hızla aşmışlardır. Sanayi devrimiyle dağıntık olan üretimden merkezi üretime geçilmiş böylece daha fazla kar oranı sağlamıştır. Daha önce zanaatçının elinde bulunan üretim araçları sermayecinin eline geçerek bir anlamda zanaatçı da sermayecinin malı olmuştur. Zanaatçı bağımsız değildir artık. İşçi durumuna düşmüştür. Diğer işçilerle birlikte geniş çaplı üretim için birlikte çalışacaktır. Böylece ürünlere belli bir standart gelecek, daha hızlı ve daha çok üretilme imkanı bulacaktır.

*Batı toplumu, yalnızca sanayileşmeyle birlikte, gitgide belirginleşen bir şekilde dünya medeniyeti haline geldi. Sanayi teknolojisi olmaksızın batının tüm öbür ülkeler karşısındaki "üstünlüğü"nü bu kadar bariz olup olmayacağını bilmek zor olduğu gibi, bu konuda tartışmak belki de gereksiz. (...) Sanayicilik, hala büyük ölçüde fakir ve tarıma dayalı olan toplumları, sahip olduğu mallar, silahlar ve gemiler sayesinde, sanayileşmemiş tüm halkların direnişini bastıran yoğun birer iktidar merkezine dönüştürdü. (...) Bizatihi modernlik imgemiz, hatırı sayılır bir ölçüde, sanayi öğeleri etrafında oluşur. Çelik, buhar ve hızı zihnimizde uyandırmaksızın modern dünyayı düşünmek zor. (...) Sanayicilik basitçe büyük ölçekli teknoloji ya da ekonomik büyüme ve hatta genelde uygulamalı bilimler değildir. Sanayicilik bunları içerir ve bunların ötesine gider. Sanayicilik, dünyada sürekli bir kriz ve*

<sup>6</sup> Afşar Timuçin, "Düşünce Tarihi", BDS yay., İstanbul, 1992, s. 381-382

*yenilenme halinde olan bir sistemin yularını çözmüş olma bakımından modernlikle uyumludur. "Üretimin sürekli devrimcileştirilmesi, tüm toplumsal koşulların kesintisiz altüst edilmesi, bitimsiz bir belirsizlik ve kışkırtma ... Tüm sabit, donup kalmış ilişkiler ... süpürülüp atılır, tüm yeni oluşan ilişkiler daha kalıplaşmaya fırsat bulamadan eskir."*<sup>7</sup>

Bu kapitalist kültür sisteminin vazgeçilmezidir. Tükettirmek için eskimesi, eskinin yerine sürekli yeninin konması ve yeninin arzu edilmesi gerekir. Hızlı sanayileşmeyle ortaya çıkan zengin bir burjuva sınıfı dolayısıyla da tüketen daha geniş bir kitle ortaya çıkarmıştır. Doğal olarak her alanda (özellikle sanat piyasasında) geniş bir piyasa ortamı doğdu. Daha önce belirli zanaatçılar tarafından sadece asiller ve soylular için üretilen dekorasyonundan resme kadar bir çok ürün teknoloji sayesinde daha hızlı ve daha çok üretilmeye ve bir süre sonrada sadece bir meta nesnesi olarak üretilmeye başlandı. Bir sürü kiç formda bu dönemde ortaya çıktı. Daha önce soylu sınıfa ait olan çeşitli sanat formları orta sınıfın eline geçmeye başladı. Toplumsal yükselişin göstergesini oluşturmak içinde aristokratik beğenilere öykünüyorlardı.

Bu orta sınıf aynı zamanda alt sınıfın kültüründen kaçıyorlardı. Bunun bir göstergesi olarak popüler kültür formlarını bayağı olarak niteleme, hor görme eğilimindeydiler. Bu toplumsal sınıflar müştereken aynı zevkler etrafında toplanıyorlardı.

Larry Shiner bu dönemde sanat piyasasının çok genişlediğini ve bunun sonucu olarak da çeşitli dallarda uzmanlaşmanın oluştuğunu söyler. Bir çok ressam resmin yanında farklı işlerle uğraşıyordu. Tabelacılık ve dekorasyon işleri gibi. Sanayi devrimi ile gelişen teknolojik, toplumsal gelişmeler bu ressamların konumunu sarsıyordu. Yavaş yavaş sanatçı ayrımının yapıldığı ve bu ayrımın sanatçı lehine döndüğü gözleniyordu. Himaye ve komisyonla çalışma sistemi gelişerek, bir tablonun sahibi olan kişi tabloyu kimin yaptığını çok iyi biliyor, hatta tablonun konusunu bile kendi belirleyebiliyordu.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Krişhan Kumar, "Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları", çev: Mehmet Küçük, Dost yay., Ankara, 2004, s. 104 - 105

<sup>8</sup> Bkz Larry Shiner, "Sanatın İcadı", çev.İsmail Türkmen, Ayrıntı yay., İstanbul, 2004, s. 158-159, 168-169

Bu durum birçok olumsuz yönleri de beraberinde getirir. Satılmak için sipariş ile yapılan resimleri, konunun, biçimin, alıcı tarafından belirlendiği kiçe atfedebileceğimiz formların doğuşuna neden olur.

### **I. 2. 1. Baudelaire'in Sanayi Devriminin Kiçe Etkileri, Kiç Üzerine Düşünceleri, Sanatçı Örnekleri**

Charles Baudelaire 18. yüzyıl dönemi hakkında şu tespitlerde bulunmuştur:

*Sanatta modernlik bir bakımına sanatın ayağa düşmesidir. Saraydan, kiliseden ev içlerine girmesidir. Kentleşmeyle eve ve işe ait mekanlar birbirinden ayrılır. Kente dışarıda vakit geçirmek yaygınlaştığı, dışarıları kamusallaştığı ölçüde içerisi 'enteryor' ev özel bir önem kazanır. (...) Burjuvazi evini sanatsallaştırarak kültürü bireyselleştirir. Bireysel kimliğini ve zenginliğini ispat eder. (...) Bunun sonucunda doğan talebi karşılamak üzere örgütlenen sanat piyasası, sanatı ticarileştirir ve popüler beğeniye yaklaştırır. (...) 1789 devriminden ertesinde salon bütün sanatçıların mekanıdır artık.*

19. yüzyılda yönetimide akademiden ve devlet sanatçılara geçer ve bir sanat pazarı haline gelir. (...) Sanatın kamuoyunu ayaklandırdığı bu şenlik ortamında giderek satılmak için yapılan resimler, bakılmak için yapılanları, popüler genre resmi aristokratik tarihsel resmi tasfiye eder.<sup>9</sup>

Ekonomik büyüme ve refahla oluşan geniş bir tüketici kitlesi, büyük bir Pazar yaratır. Sanat popülerleşir. Bu popülerlik sınıf atlama çabasındaki alt sınıfların gösterge değerleri haline gelir. Piyasa geniş çaptaki bu üretimi, doğal olarak kaliteyi düşürerek ve belli bir standardizasyonu zorunlu kılacaktır. Baudelaire'nın de yakındığı budur. Sanat gittikçe kendini ticarileşmeye, kiçe teslim eder.

Baudelaire kiç anlamına gelebilecek iki başka terim kullanır chic ve poncif:

*Chic, ezbere el alışkanlığına dayanan bir hüner anlamındadır. Poncif, chic'in anlamını paylaşmakla birlikte daha çok dramatik resmin bir takım bayağı klişelerine, stereotiplerine gönderir. Örneğin tarihsel bir peyzajda "köpekler belli bir tarihi köpek kalıbına göre biçilir, trajik bir çobanın başka bir tür köpeği olamaz, yoksa şerefi lekelenir." Baudelaire göre "uylaşımsal ve geleneksel olan her şey chic ve poncif alanına girer."<sup>10</sup>*

Baudelaire chic ve poncifi belleğin istismarı olarak tanımlar. Ona göre elin işiyle yapılandır. Zanatkarlıkla, düşünmeden yapılandır. Formlar hakkında bilgi sahibi olan, düşünen sanatçıların chic ile ilgisi yoktur. Poncif de benzer anlamları içerir. Poncif, bayağı, sıradan düşüncelerin yansımalarıdır. Geleneksel olan her şey bu iki sözcüğün kullanımına girer.<sup>11</sup>

Baudelaire modern beğeniye etkileyen en önemli noktanın sanayileşme olduğunu söyler. baskı tekniklerinin gelişimiyle ( fotoğraf, litografi, gravür vb.) formların kitlesel olarak çoğaltıldığını ve uzun zamandır edindiği aurayı kaybettiğini söyler.<sup>12</sup>

Baudelaire kiç ile ilgili olarak geleneksel olan ve elin işiyle yapılanları da bu

---

<sup>9</sup> Charles Baudelaire, "Modern Hayatın Ressamı", çev. Ali Berktaş, İletişim yay., İstanbul, 2003, s.68-69

<sup>10</sup> a.g.e., s. 70

<sup>11</sup> Bkz., a.g.e., 216

<sup>12</sup> Bkz., a.g.e., s. 70-71

kategoriye koyar. Düşüncelerin sömürüsü olarak değerlendirir. Sanayileşmeyle birlikte hızla çoğaltıldığını belirterek çeşitli örnekler verir. daha sonra Walter Benjamin modern çağda bu aura yitimini tekniğin olanaklarıyla üretilen çağda sanat yapıtı adlı makalesinde bahsedecektir. Bu dönemi Baudelaire için başladığı dönem olarak niteler. Bu dönemle birlikte sanat alanındaki kötü niteliklerin, bu niteliklerini çeşitli yollarla gizleyerek geniş bir kamu tarafından kabullenişini sağladığını, sanatın giderek sığığa, eğlenceye teslim olduğunu belirtir.

Baudelaire, sanatın endüstrileşmesi konusunda en önemli katkıyı baskı atölyesi sahibi ve mekanik repröduksiyonun babası Goupil'in yaptığını söyler.

*Goupil zamanla sanatın kamuoyu olur. Binlerle çoğaltılmış, binlerce resim ve heykel.. Çoğaltma hakkıyla satın alınan resim sayısı otuz binlere varır. Öğrenciler Goupil'in yayımladığı modellerden yaptıkları kopyalarla Desen Dersleri'ni Öğrenirler - Van Gogh dahil. Goupil galerileri Fransız sanatının dünyadaki vitrini olur. Rejimin saygısı ve desteği sonsuzdur. Goupil kamusal beğenin, resmi estetiğin mührü olmuştur. Bu başarının mimarları arasında başta Gerôme gelir: Goupilin ahbabı, damadı, ortağı, en çok sattığı ressamı ve dünya sahnesindeki yıldızı. Zola'nın değindiği gibi, Gerôme "her beğeniye uyar ... Herkes onun, resimlerini sadece fotoğraflanmak üzere yaptığını bilir. Bu röprodüksiyonlar binlerce orta-sınıf evini süsleyecektir." Gerôme'un dehası, güncelin, bayağının klasik mertebesinde temsilidir, antikleştirilmesidir. Örneğin genelev "Grek Enteryör" olarak resmedilir.<sup>13</sup>*



**Resim 1**  
**Gerome, Greek Interior**

---

<sup>13</sup> a.g.e. s. 72 - 73

Baudelaire burada bayağı biçimlerin maniple edilerek yüksek değer taşıdığını düşündüğü formlara taşınmasından rahatsızdı. yakındığı şey yozlaşmadır. değersiz olanı değerli gibi göstermek, değerli olanların içinde eritme.

*Eserleri hem yoksul köylünün kulübesini, hem neşeli üniversite öğrencisinin çatı katındaki odasını, en berbat randevu evlerini ve krallarımızın saraylarını süsleyen bu önde gelen ulusal sanatçıyı güzellik arayışında yönlendiren katı ilkeler bunlardır işte.*

(...)

*Horace Vernet resim yaparak kendini oyalayan bir askerdir. Ordudan, silahlı kuvvetlerden ve barışçıl bir yere silahların gürültüsünü sokan her şeyden ne kadar nefret ediyorsam, davul gümbürtüleri eşliğindeki bu sanattan, dört nala badana edilmiş bu tuvalerden, tabanca atışlarıyla üretilmiş bu yağlı boyalardan da o kadar nefret ediyorum.*

(...)

*Bu adamdan nefret ediyorum, çünkü onun tabloları resim değil, aceleyle ve sık sık yapılan bir mastürbasyon, Fransız cildinde bir kaşıntı ...<sup>14</sup>*

---

<sup>14</sup> a.g.e. s.216-217



**Resim 2**  
**VERNET**, Horace



**Resim 3**  
**Granetx** François-Marius, "View of Mont Sainte-Victoire from a Farmyard in Malvalat, undated" Tuval üzerine yağlıboya, 32.5 x 41 cm

Baudelaire göre Vernet sanatçı kim değildirin cevabıdır. Vernet, Granet, Alfred Dedreux ve bir çok sanatçıyı chic ve eklektik olduğu için eleştirir.

Baudelaire eklektisizmi kiç olarak tarif eder. İlk modernist düşünürlerden biri olan ve modernist sanatın ne olması gerektiği hakkındaki temelini oluşturan Baudelaire, sanatı doğanın karşısında yapay bir estetik form olarak görür. Sanat doğadan ayrılmalıdır. Sanatçı tek bir yöne kanalize olmalı o alanda uzmanlaşmalıdır. Bu sayede özgün şeyler ortaya çıkarabilir ve o alana



yoğunlaşabilir. Oysa eklektikler tüm geçmişi tarayabildiklerinden, çok geniş alanlara yayılır. Bir konu hakkında derinleşemezler ve hep yüzeysel kalırlar. İdeolojileri yoktur, yönleri belirsizdir. Tek biricik bir form üretemezler. Çünkü çok farklı formlardan, diğer sanat dallarından yararlanırlar. Farklı sanat dallarını birbiri içine geçirirler. Tüm bu yöntemler sanatın karşısında, sanatı yozlaştıran, ona düşman şeylerdir.<sup>15</sup>

Baudelaire kiç olarak tanımladığı eklektisizm, daha sonra post modern sanatın ana iskeletini oluşturacaktır.

Baudelaire duygu maymunları dediği başka sanatçılardan örnekler verir. Resmin şiirsellikte sıkı bağlarını olumsuzlar. Şiirini yardımı ve himayesini altına sığına Ary Scheffer'i şöyle eleştirir:

*İki nedenden ötürü gülünç bir hataydı bu: Birincisi, şiir, ressamın ilk hedefi değildir; ola ki şiir resimle karışır, o zaman eser değer kazanır, ama şiir bir resmin zaaflarını gizleyemez. Bir tabloyu tasarlarken ısrarla şiirsel etkiyi aramak, onu asla bulamamanın en kesin yoludur. Şiir, sanatçı farkında olmadan ortaya çıkmalıdır. O, resmin dolaysız sonucudur; çünkü izleyicinin ruhunda yatar, deha denen şey de bunun uyandırılmasından ibarettir. Resim ancak rengi ve formuyla ilginçtir; şiirin okurun içinde resim duyguları uyandırması anlamında şiire benzer sadece.*

*İkinci olarak -ki bu, az önce söylediklerimin bir sonucudur- sezgileri tarafından her zaman iyi yönlendirilen büyük sanatçıların şairlerden sadece çok renkli ve imge açısından zengin konular almaları dikkat çekicidir.<sup>16</sup>*

---

<sup>15</sup> Bkz., a.g.e. s.220-222

<sup>16</sup> a.g.e. s.223



**Resim 4**

**SCHEFFER, Ary:** *"The Ghosts of Paolo and Francesca Appear to Dante and Virgil"*  
Tuval üzerine yağlıboya, 171 x 239 cm, 1855, Musée du Louvre, Paris

Duygu taklitçilerin duygudan başka bir şey üretmediklerinden dolayı kötü sanatçılar olarak nitelenir. Bu kişin en belirgin özelliklerinden biridir. W. Bouguereau buna güzel bir örnektir onun resimleri yoğun bir duygusallıkla kaplıdır. Onun resimleri stereotipler kullanır. Kızlar hep birbirine benzer ve mekanlar hep aynıdır. önemli olan yoğun duygusallığın bize en dolaysız şekilde ulaştırılmasıdır.



**Resim 5**

**Bouguereau William:** *"Meditation"*, 1885, (1825-1905)

Baudelaire birçok yazar ve filozof tarafından ilk modernist olarak görülür. Yazılarında da bunun işaretini görmek mümkündür. Özellikle resim üzere

tespitlerinde modernist resmin özerkleşmesine ve saflaşmasına yaptığı vurgu ilk modernist resim söylemleridir.

Modernizmin kavramlarını açıklarken, için esas olarak bu dönemde tanımlanan bir kavram ve sosyolojik bir olgu olarak sanat karşısında değerlendirilir.

### **I. 3. MODERNİTE, MODERNİZM VE KİTSCH**

#### **I. 3. 1. Modernite Kavramı**

Modernleşme, bazı sosyologlar tarafından aydınlanma projesinin teknik, ekonomik, siyasi, gelişmeler zincirinin bütünü olarak görülebilir. Gelenekten keskin bir kopuşu ve akılcılaştırmaya dayanan bir süreci içerir. Bir diğer bakış açısıyla maddi süreçlerin toplamı olarak görülebilir. Modernleşme sürekli arka arkaya gelişen bir hareketten çok ki bu süreçte bazı dönemler bu ilerleme fikrine ket vurmuştur (Romantik dönemde olduğu gibi). Birkaç önemli kırılma noktalarının bu yapıyı oluşturduğu düşünülür. Bu kırılma noktalarından biri olan Fransız Devrimi'yle, özgür bireylerin ortaya çıkışıyla demokratik bir ortamın sağlanmasına ve ulusal devletlerin ortaya çıkışına, sanayi devrimiyle (ki bu bazı sosyologlarca tek büyük kırılma noktası olarak kabul edilir), teknolojik gelişmeler ile sermaye birikimini ve daha büyük bir kitlenin ekonomik gelişmesini sağladı. Bu gelişmelerin kültürel yanı olan sınırsız ilerleme ve gelişme fikrini olumsuzlayan modernizmin ortaya çıkışını sağlamıştır.

İskender Savaşır modernleşmenin düşünsel boyutunu şöyle açıklar: “Özgür düşüncenin kendi hareketi içinde, kendi dışında, kendisine yabancı hiçbir dayanak, ilke ya da otoriteye başvurmaksızın keşfettiği kavramlar doğrultusunda hayatın tamamının yeniden örgütlenmesi tasarısı diye özetlenebilir.”<sup>17</sup>

Modern düşüncenin 18. yüzyılla birlikte doğduğu düşünülür. Daha önce dinsel bir temel üzerinde inşa edilen düşünce sisteminin terk edilmeye başlanması, bu dönemde ortaya çıkan Montaigne, Francis Bacon ve Descartes gibi düşünürlerin yazılarındaki geçmişi terk etme, ondan bütünüyle vazgeçme ve geçmişle çatışma halinde olan fikirlerinde görülebilir. Descartes'in doğruya, özgürleşmenin yolunun bilgiyi yalnızca insan aklı yoluyla oluşturarak dinsel, dogmatik bir yapıya sahip geçmişi ret etmekle olabileceğini söyler. Modernlik fikrinin özünü ilerleme (akılcılaştırma yoluyla, bilgiyle) düşüncesi oluşturur. Modernlik yeninin üzerine kurulan her türden ilerlemeyi ve geçmişten radikal bir kopuşa işaret eder.

Habermas “modernlik geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı baş kaldırır; modernlik normatif olan her şeye karşı isyan deneyimiyle yaşar. Bu başkaldırı, ahlakilik ve yararlılık standartlarını etkisiz hale getirmenin bir yoludur demiştir.”<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> İskender Savaşır, “Modernleşme ve Modernizm”, *DeFTER Dergisi*, Bahar 1995, sayı 23, metis yay. s.23

<sup>18</sup> Jameson, Lyotard, Habermas, “Postmodernizm” çev.Necmi Zeka, K1y1 yay., İstanbul, 1994, s.33

Fransız devrimi modern dönemin amacının aklın rehberliğinde özgürlüğe ulaşmak olduğunu ilan etti. Sanayi devrimi ise maddi yönünü gerçekleştirdi.

*Habermas'ın modernite projesi olarak aldığı şey 18. yy da belirecekti. Bu proje aydınlanma düşünürlerinin 'nesnel bilimi evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı kendi iç mantıkları temelinde geliştirme' konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabada ibarettir. Amaç özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktı. Doğa üzerinde bilimsel hakimiyetten, kaynakların kıtlığından, yoksulluktan ve doğal afetlerin rasgele darbelerinden kurtuluşu vaat ediyordu. Rasyonel düşüncenin gelişmesini dinin, boş inancın, akıldışılığın iktidarın keyfi kullanımından ve kendi insan doğamızın karanlık yanından kurtuluşu vaat ediyordu. Ancak bu tür bir projeye bütün insanlığın evrensel, sonsuz ve değişmez nitelikleri ortaya çıkarılabiliirdi.<sup>19</sup>*

Modernite bir yanıla hem en iyi hem de en kötü sonuçlara yol açmıştır. İlerlemeyle birlikte teknolojik gelişmeler, hızlı bir refah artışı insanların daha iyi yaşamalarını sağlarken bir yandan da kapitalist kültürü oluşturuyordu. Bu eleştiriler Marx, Engels ve daha sonra Frankfurt Okulu kuramcılarınca dile getirmişlerdir. Modernite feodalizmi ortadan kaldırarak insanlığın özgürleşmesine, birtakım şeylere sahip olmasını sağladı. Tüm bu gelişmeler bir süre sonra kapitalist kültür tarafından kar amacıyla sömürü düzenlerine dönüştürüldü.

Touraine modernliği çeşitli görevler vermiş insanlığın sonuna çağrıda bulunan dinsel düşünceden kopma olarak tarif eder. Comte, Hegel, Marx bu tarih sonu fikrine karşı çıkmakla birlikte moderniteyle oluşan büyük gelişmeleri yeni bir başlangıç olarak görürler. Touraine modernleşme düşüncesini belli bir sınıf veya kategori değil aklın akılcılaştırmanın utkusunu gerçekleştirecek tarihsel bir gerçeklik olarak vurgular.<sup>20</sup>

Baudelaire moderniteyi şöyle açıklar:

<sup>19</sup> David Harvey, "Postmodernliğin Durumu", çev.Sungur Savran, Metist yay., İstanbul, 1996, s.25

<sup>20</sup> Bkz, Alain Touraine, "Modernliğin Eleştirisi", çev. Hülya Tufan, YKY yay., İstanbul, 2002, s. 23-25

*“Modernite bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır. Moderite zamanın gelip geçiciliğidir. ,mekanların bir görünüp bir kaybolmasıdır. Umulmadık apansız deneyimlerdir. Zamanda, mekanda bütünlük sunmaz; kesintilidirler ve fragmanlara parçalanmışlardır. Hep şimdiye aittir, anlıktır. Zaman biteviye şimdiki zamandır. Modernite yeniliğe mahkûmdur. Ancak yeni olan şaşırtıcıdır, bireyseldir, biriciktir. Üstelik ‘yeni’ kural tanımaz; çözümlenmeye, tanımlamaya gelmez.”<sup>21</sup>*

Baudelaire, moderniteyi gelenekten bütünüyle kopan yeni bir dönüşüm olarak vurgulalar.

Georg Simmel modernitenin temel özelliği olarak “Herşeyin birbiriyle etkileşim içinde olduğu düzenleyici bir dünya ilkesidir. Bu ilke uyarınca dünya üzerindeki her nokta ile diğer bütün kuvvetler arasında durmaksızın devinen ilişkiler söz konusudur.”<sup>22</sup> “Moderite özünü ‘bilimsel teknolojik çağın görkemli tantanası’ içerisinde betimler. Bireyin ‘iç güvenliği’nin yerine ‘modern hayatın hercü mercinden, heyecanından doğan’ ‘belirsiz bir gerilim, hafif bir özlem duygusu’, ‘gizli bir huzursuzluk’, ‘çaresiz bir telaş’ almıştır.”<sup>23</sup>

### **I. 3. 2. Modernizm ve Kişin Modernizmdeki Yeri**

Modernizmle kastedilen şey modernitenin kültürel yanı olduğudur. Birçok tarihçi ve düşünüre göre modernizm, modern dünyanın yol açtığı hızlı bir sanayileşmeyle birlikte doğan sömürü sistemi, sınırsız ilerleme fikri ve toplumda oluşan parçalanmalara karşı oluşan bir kültürel hareketti. Birçok sanat tarihçisine göre modernizmin başlangıcına dair ilk büyük kırılmanın romantizmle birlikte gerçekleştiği söylenir. Romantik dönem, modernleşme projesinin kesintiye uğradığı bir dönemdi. Modernitenin akılcılaştırmasına, rasyonelliğine karşı daha tinsel, daha öznel tepkilerin oluştuğu bir dönemdi. O döneme kadar ulaşılan tin ile madde arasındaki mükemmel birliktelik ve temelinde mimetik olan biçimsel eser anlayışı,

<sup>21</sup> Baudelaire, “Modern Hayatın Ressamı”, s. 45

<sup>22</sup> Georg Simmel, “Modern Kültürde Çatışma”, çev: T.Bora, N.Kalaycı, E.Gen, İletişim yay., İstanbul, 2005, s. 19

<sup>23</sup> a.g.e. s.23

romantizmle birlikte nesnenin yerine öznenin geçtiği, özne içi dışsal gerçekliğin yetersiz bir varoluş olduğu fikriyle değişmeye başlamıştır. Her şey öznenin düşünce, arzu ve istekleriyle yönlendirilir. Buda daha önce vurgulandığı gibi ilk kiç formların doğma sebeplerinden biri olmuştur.

Temelde modernizm Kant'ın dünya görüşü üzerine kuruludur. O estetik yargının çıkarırsızlığından bahseder, estetiği hayat pratiğinden koparır. Estetiği duysal alanla hayat pratiğinden ayırır. Beğeni yargısı özgür ve çıkarırsızdır. Bu modernizmi en önemli utkusudur.

Bu düşünceler sanatın en önemli sorunlarından olan ve modernizmin en önemli ilkelerinden biri olan özerkleşmeyi akla getirir. Sanatın hem ekonomik, hem toplumsal hem de estetik özerkleşmesi, modernizme kadar belirli amaçlara hizmet etmiştir. Rönesans'ta kiliseye veya soylulara, Barok ve sonrasında sanayileşmeyle ortaya çıkan ve zenginleşen orta sınıfa hizmet etmiş, yönlendirilmiştir. Gerçi modernizmde burjuva sınıfı sayesinde gelişebilmiştir. Fakat modernizm kendini böyle bir yönlendirmeden kurtarmaya çalışmıştır. Hedefi özerk bir sanat yaratmaktır. Sanat artık öznenin bireysel bir tercihi, düşünce ve yaratıcılığının bir sonucudur. Toplumsal görevlerden kendini kurtarmaya çalışmıştır. Ne var ki, bu özerkleşmenin gerçekleşmediğini tarih bize göstermiştir. Modern dünyada soylu ve orta sınıfın yerine müzeler, koleksiyonerler, şirketler bu özerkliğe ket vurmuşlardır. Estetik özerkleşme hedefi ise, modernizmi gittikçe içe kapanan çevresinde bir duvar örüp, ötekiler yaratan, tek tipleşen (özellikle Greenberg'in Safılaştırma Teorisi ile) bir yöne yöneltmiştir.

Modernizmin bir diğere önemli özelliği yeniye olan vurgusudur. Kuşkusuz yeni fikri sadece modernizmde doğmuş bir olgu değildi. "Adorno modern sanatın bir kategorisi olarak yeniye, modernizmin öncesinde sanatın gelişimine damgasını vurmuş yenilenmelerden, temaların, motiflerin ve sanatsal tekniklerin yenilenmesinden ayırt eder. Yenilik, daha önceki dönemlerde var olan kalıpların dar bir çerçeve içinde çeşitlenmesinden ibarettir ve sonucu kestirilebilen bir şey halini alır. Oysa modernizmde ki yeni kavramı radikal bir biçimde gelenekten kopuş olarak açıklanır. Bütün bir gelenek dışlanır.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Bkz., Peter Burger, "Avangart Kuramı", çev.Erol Özbek, İletişim yay., İstanbul, 2004, s. 120-122

Geçmiş miras ret edilir. Fakat modernizmin yeni kavramının anlaşılması ret edilen geçmişi bilmekle mümkündür. Modernizm böyle bir diyalektiği içinde barındırır.

*Matei Calinescu, iki farklı birbiriyle çatışma halinde olan modernlikten bahseder. Modernliğin ruhundaki toplumsal ve politik bir tasarı olarak modernlik. Bir yandan bilim, akıl, ilerleme, sanayicilik, öbür yandan duygulanım, sezgi ve imgelemin özgür oyunu lehine tutkulu bir şekilde yadsınması ve reddedilmesi duruyordu. Bir yandan burjuva modernlik vardı. Öbür yandan burjuva modernliğinin tamamen reddedilişiyile, modernliği tüketmeye yeminli olumsuzlayıcı tutkusuyula kültürel modernlik vardı. Kültürel modernlik kendini gittikçe daha yeğın ve daha eksiksiz tamamlamaya dair bir 'yeni duyarlılık' peşindeki bitimsiz arayışı esnasında ekonominin ve politik birimin temeli olan akılcı disipline dayalı düzeni altüst eder.<sup>25</sup>*

İlk modernistlerden biri olan Baudelaire doğanın karşısındadır. Modernist sanat yapay, suni olmalıdır. Doğa onun için sanatın karşısında olandır, kötüdür. Sanatın görevi mesaj iletmek ahlakçı olmak değildir. Modernist sanatın icra alanı kurmacanın, yeniden yaratılmışlığın, sürekli değişimin, kargaşanın olduğu kenttir. Sanat doğayı değiştirdikçe, onun dışına çıktıkça iyidir. Vahşi olan yücedir. Kendinden başka hiçbir şeyi temsil etmez. Sanat hayattan kopmuş sadece biçime dönüşmüştür. Modernist sanat sonsuz ve değişmez olanı temsil eder.<sup>26</sup> Baudelaire insan yaratıcılığı sonucu oluşan yapay kurmaca bir dünyayı, sanatı olumlar. Sürekli bir yeninin aranmasını arzular

Sonsuz ve değişmez olan nasıl temsil edildiği konusunda David Harvey; doğalcılığın ve gerçekçiliğın bunun için yeterli görülmediğini bu yüzden modernistler özel bir yol bulma zorunluluğunu belirtir. Bu yüzden modernizmin başlangıçta dil ile ilgilendiğine ve bu sonsuz gerçeklerin gösterimi için özel bir tarz gerektiğini söyler. Bunu başarmanın yolu yaratıcılıkla ilişkiliydi. Bunu sonucu olarak modernist yapıt kendi gerçekliğini yapay bir ürün ya da oyun gibi gösterdi. Böylece de sanat

---

<sup>25</sup> Kumar, a.g.e., s. 106-107

<sup>26</sup> Bkz., Baudelaire, a.g.e.,s. 56-61



toplumla ilişkisinden çok kendiyle ilişkisinden kendine dönük bir ürün haline geldi.<sup>27</sup> Montaj ve kolaj teknikleri bu sorunun ele alınmasının bir yoluydu.

*Modernist üslubun ayırt edici özelliği -ve zorluğu- uzlaşmaz şeyleri uzlaştırırken iki uzlaşmaz yöntemi uzlaştırmak istemesidir. Bir yanda, akılcı, mekanikçi, Hegelci sentez -çatışan iki unsuru eritip özlerini alkoyan üst toplam- vardır. Hegelci evet-hayır sentezinin nihai kavrayışa yol açtığına inanan Strindberg To Damascus'ta bir karakterine şunları söyletir örneğin:*

*"Tez: Onay. Antitez: İnkâr. Sentez: Kavrayış! Her şeyi onaylayarak hayata başlar ve her şeyi inkar etme ilkesiyle yaşarsın. Şimdi ise her şeyi kavrayarak hayatı bitirmenin zamanı. Tek taraflı olma artık. Ya o ya bu deme, hem o hem bu de!"*

*öte yandan modernizm, bu senteze dünyayı kalın bir sis perdesiyle örtüp bulanıklaştırdığı için "sezgisel düzeyde" itiraz eden ve Hegel'in "hem / hem de"sinin yerine kendi "ya / ya da"sını koyan Kierkegaard'dan da etkilenmiştir. Kierkegaard'a göre "ya / ya da" birbirini dışlayan oluşumlara değil, ayrıştırılması imkansız oluşumlara denk düşer, onun için birleşik yazılmalıdır. İşlevi, hayatın uyumsuzluklarını, geçerliliklerine dokunmadan, olabilecek en yakın ilişkiye sokmaktır. Modernizm, Hegel'le Kierkegaard'ı kaynaştırmayı, "hem / hem de" ile "ya / ya da"nın ikisini birden benimsemeyi ve ikisini de benimsememeyi seçmiştir. Cesur bir formüldür bulduğu: "Hem / hem de, ve / veya, ya / ya da."<sup>28</sup>*

Modernizmin içinde bir başka yönelim olarak avangard sanatın muhalif yanıdır. Avangard modernizmin başlangıçta karşı çıktığı fakat sonradan kaçamadığı hem kurumsallaşmayı hem de sanatı olumsuzlar. Modernizmin sanatla hayatı birbirinden ayırma çabasına karşı tam tersini yapmaya çalışır. Postmodern dönemde de ele alınacak küçük ürünleri ve diğer pratiklerin birçoğu avangard pratiklerin özelliklerini kullanırlar.

Peter Burger avangardı özerkleşmenin terk edilerek sanatın yeniden hayata karışması mücadelesi olduğunu belirtir. Avangard modernizmin ilerici, yeni ve en aykırı ifadesi olarak görülürken Burger avangardı modernizmden ayırır. Çünkü

<sup>27</sup> Bkz David Harvey, "Postmodernliğin Durumu", çev. Sungur Savran, Metist yay., İstanbul, 1996, s. 34-35

<sup>28</sup> Der. Enis Batur, "Modernizmin Serüveni", James Mcfarlane, *Modernizm ve zihin*, YKY yay., İstanbul, 1997, s.220-221

modernizmin özerkleşme, kurumsallaşma ve genel sanat düşüncesine karşı çıkar. Fakat bu karşı çıkış avangardın sonunu modernist pratiklerin sonundan farklı olmaz. Eninde sonunda onlarda kurumsallaşmaya ve hiç istemedikleri yerlerde var olmak zorunda kalacaklardı.<sup>29</sup>

Modernizm kendine yapay bir estetik dünya inşa edip diğer tüm pratikleri (bu daha sonra özetlenecek kitle kültürüydü) kiç olarak ilan etti. Kiç bizzat modernizmin içinde doğup geliştiği için modern bir olgu olarak kabul edebilir. ayrıca kiçi bir kavram olarak tanımlayan ve karşısına koyan modernizmdir. Modernizm yaratıcılık, nasıl sorusu, otantiklik, nitelik, eşsizlik gibi kavramlarla açıklanırken kiç, tam tersi kavramlarla; alıntılama, ticarileştirme, eskiyi kullanma, klişeleri kullanma, seri üretim, ne sorusu, nicelik gibi kavramlarla açıklanır.

### I. 3. 3. Modernite ve Kiç

Calinescu kiçi modernist bir olgu olarak tanımlar ve şu değerlendirmelerde bulunur: “Alman dramatisit ve şair Frank Wedekind 1917 yılı Şubat ve Mayıs arasında yazdığı tamamlanmamış kiç adlı tiyatro eserinde eklediği bir notta ‘Kiç Gotik, Rokoko, Barok’un çağdaş bir formudur” demiştir.”<sup>30</sup>

Bu belki de modernitenin bir yönünün kiç olarak belirlenmesinin ve kiçin bütün önemli nitelikleriyle modern “zamanın ruhu” belirli bir şekilde ortaya çıkışı ve tarihi bir stil olarak görülüşünün ilk defa dile getirilişidir. Vedekind’in bu bildirisinin ironik olup olmadığı yoksa söylendiği gibi mi algılanması gerektiği soru işaretidir. Modernizm ve kiç birbiriyle kesişmez gibi gözüküyor; en azından modernizm gelenek dışı sunum, deney Pound’un “onu yeni yap” yeniliği değiştirme amacını çağırıştırırken, biçim ve içerik olarak bütünüyle gelenekten kopuşu temsil ederken bütün değişik biçimleriyle kiç tekrar adilik, hedefsizlik, yozlaşma hissini vermektedir. Ama kiçin hem teknolojik hem estetik bakımdan, modernitenin en tipik örneklerinden

<sup>29</sup> Bkz., Burger, a.g.e.,s. 19-23

<sup>30</sup> Matei Calinescu, “Five Faces of Modernity”, çev: Erdal Akas, Duke Un. Pres. Durham, 1987, s. 226

biri olduğunu algılamak, güç olmamaktadır. Kiç ile ekonomik gelişme arasındaki bağ o denli yakındır ki ikici ve üçüncü dünya ülkelerinde kiçin varlığı modernizasyonun vazgeçilmez simgesi olarak algılanabilir.<sup>31</sup>

Daha önce belirtildiği gibi moderniteyle ortaya çıkan gelişmeler çok geniş alanlarda sermaye birikimi sağladı. Zenginleşen halk kitlelerinin talebini karşılamak için kültür endüstrisi kaliteyi düşürüp, standart ürünler üretmek zorunluluğu doğdu. Ortaya seri olarak üretilen birçok kiç ürünler çıktı. Süs eşyaları, kağıt röprodüksiyonlar vb.

Alexi de Tocqueville *Amerika'da Demokrasi* adlı ünlü kitabında modern demokrasinin sanatlar üzerindeki etkisini analiz ederken, demokrasinin kaçınılmaz olarak hem yaratıcılık hem tüketimde standartların düşmesine neden olduğunu söyler.<sup>32</sup> Modern demokrasilerde bir yandan tüketici sayısı artarken, öbür yandan seçkin, kolay tatmin olmayan tüketici sayısı da azalmaktadır. Bu durum bazı modern sanatçıların hızlı ve çokça mal veya sanat formları üretmeye yönetir. Tocqueville 1930'larda modernitenin kiçin başvurduğu yollardan birinin lüks aldatmacası olarak belirler. Ve kendisinin deneyimlediği şu olayı aktarır: "Newyork'a ilk ulaştığımda sahil boyunca kentten belirli bir uzaklıkta, birçoğu eski mimari modellerine göre inşa edilmiş çok sayıda beyaz mermer saraycıklar algıladım. Ertesi gün daha yakından incelediğimde, onların beyaza boyanmış tuğlalardan oluşan duvarlar ve beyaza boyanmış ahşap kolonlardan oluştuğunu gördüm."<sup>33</sup>

Birçok toplum ve kültür eleştirmeni bu zevk kokuşmuşluğunu moderniteye bağlar. Bu yaygın zevk kokuşması sınıf atlama çabasındaki küçük burjuvazi ve halk kitlelerinin üst sınıfta yer bulma ve çevreye bunu gösterme olarak açıklar. Bu kitleler eski aristokrasiyi ve onun tüketim modellerini, güzelliğin tüketimini de içerecek şekilde taklit etmiştir. "1889'da Veblen'in işaret ettiği tüm kültür, saldırgan bir gösterişin sonucundan başka bir şey değildir. Veblen çağdaş kültürel aldatmacaya tepki göstererek tüm kültürü modern "sahte kültür" aldatici stratejilerine indirgenebileceği ilizyonuna düşmüştür. İlkel toplumlarda dahi belirleyici olan sırf gösteriş için tüketim modern toplumlarda da açıkça görülür."<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Bkz., a.g.e., s. 226

<sup>32</sup> Bkz., a.g.e., s. 226-227

<sup>33</sup> Bkz., a.g.e., s. 227

<sup>34</sup> a.g.e., s. 228

Fakat ki kavramını ve sanatı sadece statü arama amacı olarak görmek yanlış olacaktır. Kiin esası insanları kandırabilme yeteneğinde duygulara yoğun bir şekilde hitabedebilmesinde ve çok kolay ulaşılabilen düşler vaat edebilmesindedir.

Calinesu kii ister “statü arama” teorisi isterse modernitenin yaşamın renksizliğinden zevkli bir kaçış olarak görelim, tüm ki kavramı taklit, sahtecilik, hırsızlık, aldatma ve kendini aldatma estetiği olarak adlandırabileceğimiz kavramlar etrafında odaklandığını söyler. Ki yalan söylemenin özel estetik bir formu olarak mantıklı bir şekilde tanımlanabilir. Böylece o açıkça güzelliğın satılıp satın alınabileceği modern imgesiyle ortaklık içerir. Ki tarihte güzelliğın değişik formlarıyla arz talep yasaları pazarına sunulan herhangi diğer ticari nesne gibi toplumsal dağıtıma tabi tutulduğu iddiasını kaybedince ve dağılımı standartlarla belirlenebilir hale gelince fabrikasyonu oldukça kolay hale dönüşür. Bu gerçek doğanın bile ucuz sanata benzer bir şekilde sunulduğu bugünün dünyasında sahte güzelliğın her tarafa yayılmasını ifade etmektedir.<sup>35</sup>

Calinesu ki kavramını kültürel endüstrileşmeyle ve kitlelere geniş ölçüde üretilmesiyle oluşan sahte bir olgu olarak açıklar. Şimdi kiin kültür endüstrisine dayanan bu yönünü Adorno ve Calinesu’yla daha geniş bir şekilde açıklamak gerekir.

---

<sup>35</sup> Bkz., a.g.e., s. 229

## **I. 4. ADORNO ve CALINESCU'DA KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ**

### **I. 4. 1. Adorno'nun Kültür Endüstrisi Tanımı , Kiç ve Kitle Kültürü**

Adorno Kültür Endüstrisi adlı makalesinde, Kültür Endüstrisini kitle kültürü yerine kullanır. Kapitalist kültürün ürettiği her türlü ürünün, sanatı da içerecek şekilde, belirli bir amaç doğrultusunda ( ki bu amaç yeniden ve yeniden geniş kitlelere tükettirmektir ) üretildiğini ve toplumun bu yönde güdümlendiğini söyler. Sanat en önemli etkisi olan özerkliğini yavaş yavaş kaybetmeye başlamış, satılmak için üretilen metalara dönüşmüştür. Kültür Endüstrisi, yüksek kültür ve alçak kültür formlarını birleştirerek daha farklı sınıflarda, hem alt sınıflara hem de üst burjuva sınıfına tükettirmeye çalışmaktadır.

Kültür Endüstrisi eski olanla yeni, tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirir. Kasıtlı olarak tüketiciyi kendisine uydurur. Çünkü tüketici ürettiğinden başka bir şey talep etmemelidir. Yüksek sanatın önemi ve yararı çeşitli yollarla yok edilmeye çalışılırken, düşük sanat içinde, barındırdığı isyancı yönünü klişelerle normalleştirilmeye çalışılır. Kültür Endüstrisi toplumu, demokrasilerin özelliği olduğu söylenen kontrol eden yönlendiren birincil konumdan yani öznenen nesneye dönüştürmüştür.

Endüstrinin ortaya koyduğu ürünler niteliklerinden çok piyasadaki değerine göre belirlenir. Asıl olan faydanın ve karın öncel olmasıdır. Böylece Adorno çoğu

zaman çeşitli etkilerle biçimlenen sanatın özerkliğini yitirdiğini söyler. Devreye araçsal akıl girer. Akılın kar amacıyla kullanılması önemli hale gelir. Bu kapitalist kültürün her şeyi kendisi için kullanma özelliğinin bir göstergesidir.

Daha önce kültür, bir şekilde kendisini insanlarla olan bağını korumaya çalışırken, bir yandan da klişeleşmeye yozlaşmaya başlayan şeyleri olumsuzluyordu. Kapitalist kültür çağında ise kültür ürünleri tamamen metaya dönüşmüştür..

Adorno Kültür Endüstrisi'nin ürünlerini üretiminde aşırı sanatsal tekniklerden faydalandığını ve sanat eserlerinde özgül iç mantığıyla ilgili olan tekniği, sanatsal bütüne karşı yükümlülüğünü ihmal ettiğini söyler. Teknik kültür endüstrisinde dağıtım, seri üretim ve kar mantığıyla oluşur. Onu klişeleştirir, yozlaştırır ve çürüten aurasını yoğun bir sis olarak, koruyarak ideolojik suçunu ele verir. Adorno bu fenomenle uzlaşmak onun tüketicinin gelişmesinde yararlı bir olgu olduğu, üretilenlerin talebe karşılık verdiği için demokratik sayılmaları gerektiğini ve zararsız oldukları yönündeki söylemleri dile getiren postmodernist düşünelere karşı çıkar. Adorno'ya göre bu talep bilinçli olarak toplumun önüne getirilir, yani kültür endüstrisi talep ettirir. Halk politik bir biçimde güdümlenir. Yine bu düşünelerce söylenen geniş alanlara yayılan ve faydası olan bilginin aslında vasat ve yararsız olduğunu söyler. Kültür Endüstrisi'nin ürünleri, mantıksız, banal yada kötülüğe yönelticidir ve uygitsincidir. Amacı fayda değil kardır.<sup>36</sup> Başka bir söylemle en alasından kiç. Ama bugün bu ürünlerle kuşatılmayan bir alan var mıdır? Bu Baudrillard'ın herkesin bir kiç bataklığı içinde olduğu yorumunu akla getiriyor. Adorno'nun bu söylemleri Grams'ın hegemonyacı görüşlerinin bir devamıdır. Kültür endüstrisi ideolojisi doğrultusunda ürünleri tek tip olarak çokça üretir ve topluma seçme şansı bırakmaz. Bu görüş daha sonra postmodernistler tarafından insana seçme ediminden mahrum olduğu fikrini çağrıştıran indirgemeci düşüncesinden dolayı karşı çıkarlar. Bu kültür formlarında da çok çeşitliliğin olduğunu savunurlar.

---

<sup>36</sup> Bkz., Theodor W. Adorno, "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken" *Cogito*, Yaz 2003, sayı:36, YKY yay., s. 76-83

#### I. 4. 2. Calinescu'nun Kùltür Endüstrisi Tanımı, Kiç ve Kitle Kùltürü

Kùltür Endüstrisi konusunda Calinescu Adorno ile benzer görüşleri paylaşır. Adorno "kùltür endüstrisi için biçimlendirilmiş olan kitle iletişim araçları terimi vurguyu nispeten zararsız bir alana kaydırmakta çok işe yaramıştır."<sup>37</sup> Der. Çok açaıktır ki kitle iletişim araçları izleyiciyi pasif ortama sürükler. TV'deki anlamak için çaba gerektirmeyen yapay imajlarla birleşen pasifizelik kiçi pompalayan anlayış biçiminin önemli bir bölümüdür. Örneğın yüzlerce bölüm süren Brezilya dizileri, yarışmalar, müzik eğlence programları vb.

İtalya'nın önde gelen sanatçısı Gillo Dorfles, kitle iletişim araçlarının boş zamanın hedonistic (hazcı) ve aptalca kullanımı için özellikle tasarlandığı konusundaki yaygın tartışmaları şöyle özetler: 'kùltürel ve estetik beslenmenin yayılmasındaki tüm töresel izler kayboldu, ve bu töresel unsurun eksikliğı dayatılan olgular ve farklı yayın yollarıyla karşı karşıya kalan izleyicide bir vurdumduymazlık oluşturmaktadır.'<sup>38</sup>

Kitle iletişim olanaklarının arttığı yüzyılda kiçin yükselmesi doğaldır. Üst düzey yaşamın masrafından kaçan insanlar, çevre ve kùltürün baskısı altında sanki ona malikmiş gibi davrandılar. Kiç bu manevi yaşama ucuza malik olma çabası gibi algılanabilir.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> a.g.e., s. 77

<sup>38</sup> Bkz., Calinescu, a.g.e., s. 256

<sup>39</sup> Rocer Scrutan, "Kitsch and The Modern Predicament" çev: Erdal Akaz [http://www.city-journal.org/html/9\\_1\\_urbanities\\_kitsch\\_and\\_the.html](http://www.city-journal.org/html/9_1_urbanities_kitsch_and_the.html). tarih: 05.04.2006

Felsefeci Macdonald'ın belirttiği gibi medya, 'homojen süt' kadar işlenmiş mükemmel bir homojen kültür oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Bu homojenlik yaş, entelektüel ve sosyal statü farklılıklarının önemsiz olduğu kavramıyla yansıtılır. Zevkleri ve duygusal gereksinimleri kitle iletişim teknisyenlerince ustalıklarla işlenen birleşik büyük bir izleyici kitlesi ortaya çıkmıştır. Bu durum Macdonald tarafından çocuk ve yetişkin izleyicinin kaynaşması olarak açıklanmıştır. 1) modern hayatın karmaşıklığı ve acılarıyla baş edemeyen yetişkinin çocuksu gerilemesi, kiç yoluyla kaçı (ki, karşılığında çocuk suluklarını doğrulayıp geliştirirler) 2) Büyük bir hızla gelişen çocukların aşırı uyarımı. Bu açıklamaya medyanın sağladığı sanatsal çalışma tarzının günümüzün koşullandırılmış tüketicisinin gözünde tüm sanatsal aktiviteler için bir norm oluşturduğunu ekleyebilirim. Edebiyatın da bu kalıba uyması beklenmekte, böylece yetenekli yazarlar okuyucularını kaybetmemek için popüler tekniklere yönelip çok satan yazar olmaya çalışmaktadırlar.

Popüler kültürün uysal ve fazlasıyla duygusal dünyasını toplumsal kastın herhangi bir kesiminden bağımsız olarak algılamak saflıktır ve ne popülizmin baskın yapısını değiştirir, ne de kültürel endüstrisiyle çağdaş tüketici uygarlığı üzerindeki popülizmin baskın bağımsızlığını azaltmaktadır. Bu uzmanlaşmış endüstri yalnızca dalgalanan taleplere uyum sağlamakla kalmaz, aynı zamanda yeni akımları tahmin edip bir ölçüde de yaratabilmektedir, onun bakış açısıyla, sapkılık topluma başkaldırı ve radikalizm tüketimin pazarlanabilir unsurlarına kolayca uyarlanabilir. Karşı kültürün yaşam şekli, plaklar ve jeanlerden, duyguları harekete geçiren posterlere kadar büyük bir iş sahası oluşturmuştur.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Bkz., Calinescu, a.g.e., s. 256-258



## I. 5. KİÇİN ESTETİK KATEGORİ OLARAK ANLAMI

### I. 5. 1. Greenberg “Avangart And Kitsch”

Yüksek modernizmin ve sanatın saflaştırma teorisinin kuramcısı olan Greenberg tüm popüler kültür ürünlerini ve figüratif eğilimleri kiç olarak kabul etmiştir. “Avangard ve Kiç” adlı makalesinde kiçi ve saf sanatı şöyle değerlendirir:

Greenberg, yeni girilen bu çağda sanatın içine sızan kitle kültürüne ait yoz formlara dikkat çeker. “T.S. Elliot tarzı bir şiirle Tin Pan Allay tarzı bir şarkıyı ya da Braque tarzı bir resimle Saturday Evening Post tarzı bir kapak resmini bir ve aynı uygarlık üretmiştir.”<sup>41</sup> Greenberg bu çağda ortaya çıkan çok farklı türlerdeki bu formları ve hiçbir zaman bir araya gelmeleri mümkün olmayacak yukarıdaki örneklenen türleri nasıl bir kültürel anlayışın izin verdiğini sorar. Bu kanımca post-modernizmin çok kültürcülüğünün başlangıcının işaretidir.

Greenberg, oluşan bu yoz ortamdan kurtuluşun avangard pratiklerde olduğunu söyler. Avangard, toplumdaki ve ideolojilerden kendini kopararak sanatın en üst düzeyine ulaşmıştır. “Avangardın en önemli ve gerçek işleri ‘demek değil’ bir yol bulmaktır.”<sup>42</sup>

Sanat sanat içindir, içerik veba gibi kaçınılması gereken bir şeydir. Her sanat saflaşmak zorundadır. Resim kendine ait olmayan yanlarından kurtulmalıdır. (formun, teatralliğin, içeriğin) Eski ustalar tuvalin sınırlarını kendilerine bir engel olarak görürken modernist estetikte tuvalin bu sınırı ve yassılığını vurgulamak esastır. Eski ustaların resimlerine bakan birinin gördüğü ilk şey resimde ne olduğudur. Modernist bir resimde ilk fark edilen sınırlar ve yassılıktır. Biçim ve içerik

---

<sup>41</sup> Der.Mehmet Yılmaz, “Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı”, Greenberg, *Öncü ve Kiç*, çev: Nazım Özü Aydın, Ütopya, Ankara, 2004, s. 244

<sup>42</sup> a.g.e., s. 247

öylesine birbirinin içine geçmelidir ki kendisi olmayan başka bir şeye indirgenemesin. Yeni biçimi aynı zamanda içeriği olacaktır.

Greenberg'e göre bu veçheleri yerine getiren en üst düzey uygulama soyut dışavurumculuktur. Amerika'da 40-50'li yıllarda ortaya çıkan bu oluşumun en önemli savunucusu Greenberg'tir. Bu dönem de, tam da popüler kültürün yavaş yavaş yaygınlaşıp çeşitli sanat pratikleriyle sunulduğu bir dönem ve sosyal gerçekçi figüratif resmin gündeme geldiği bir ortam oluşuyordu. Greenberg bu oluşumları kiç olmakla suçluyordu. Bunların başında Rus ressam İlya Repin vardı.

Greenberg öncü sanatın içine düştüğü tehlikeden sorumlu olarak bir çığ gibi büyüyen kitle kültürünü görür. Aslında büyüyen kitle kültüründen çok bu kültürü kendi sanat pratikleri için kullanacak olan post-modern kültürün filizleridir. " Her nerde bir öncü varsa, orada aynı zamanda bir artçı da görürüz. Doğrusu bu ya, öncünün ortaya çıkışıyla eş zamanlı olarak sanayileşen batıda ikinci bir yeni kültürel oluşum gündeme geldi: Almanların 'Kitsch' dediği şey."<sup>43</sup> Greenberg'in bu tanımlamaları gereği bir şeyin ne olduğunu söylerken onun ne olmadığını da söylemiş oluyoruz. Yeni sanatı tarif ederken sanat ne değil dire de cevap vermiş oluyoruz. Kiç, sanat ne değildirin cevabıdır.

Greenberg, daha önce alıntılandığı üzere Adarno, Calinescu, H. Brosch, Baudrillard ve diğer düşünürler gibi, kiçin oluşumunu alt kültürün yukarı doğru hareketine bağlıyor. Kent ortamında bu alt kültürün yarattığı talebi karşılamak için yeni formlar üretilir. Greenberg'e göre bu bayağılığın, yapaylığın, taklitçiliğin yani kiçin kültürüdür. Bu kültür, kültür endüstrisiyle bütün dünyaya yayılmış olan ilk evrensel kültürdür.<sup>44</sup>

Modernizmin ta başlangıcında hedef olan evrensel kültürü, evrensel estetiği modernizm değil kiç başarmıştır. Greenberg kiçin özelliklerini açıklarken;

*Hammadde olarak gerçek, özgün kültürün, ayarı düşük ve akademikleştirilmiş benzerinden yararlanan kiç, bu duyarsızlığa kucak açmakta, onu kültür bağlamında eğitmektedir. Kiç mekanik olduğundan formüller çerçevesinde işler. Kiç, başkası adına bir yaşantı, sahte*

---

<sup>43</sup> a.g.e., s. 251

<sup>44</sup> a.g.e., s. 251

duygulardır. Kiç biçeme göre değişirse de hep aynı kalır. Kiç, çağımızın yaşamında sahte, düzmece olarak ne varsa, hepsinin özüdür. Kiç, müşterilerinden paraları hatta zamanları dışında hiçbir şey beklemez gibi görünür. Kiçin olmazsa olmaz koşulu, tam anlamıyla olgunlaşmış bir kültürel geleneğin hemen el altında bulunmasıdır; bunun buluşlarını, kazanımlarını ve gelişmiş kişisel bilincini, kiç kendi yararına kullanabilir. Ondan araç gereçler, tuzaklar, yol yordam, kurallar, temalar alarak onları bir sisteme bağlar, kalanlarıysa yaşamdan dışlar. Deyim yerindeyse kanını canını bu deneyim havuzundaki birikimden alır. Bugünün popüler sanat ve edebiyatı dünün atılğan, anlaşılması güç sanat ve edebiyatıdır denildiğinde gerçekten anlatılmak istenen budur. Kuşkusuz böyle bir şey doğru olamaz. Söylenmek istenen şey yeterince zaman geçtikten sonra yeni olan yeni 'dönüşler' için yağmalanır. Bu yenilikler de daha sonra sulandırılarak kiç biçiminde sunulur. Kendinden belli ki, kiç tümüyle akademiktir; başka bir deyimle akademik olan her şey kiçtir. Çünkü bu türden akademik olarak adlandırılan şeyin artık bağımsız yaşamından söz edilemez, ama kiç için 'koynu' doldurulmuş bir gömlek olmuştur. Sanayileşmenin yöntemleri el sanatlarının yerini alır.<sup>45</sup>

Greenberg, kiçin kültür endüstrisi tarafından ideolojik ve güdümlü olarak mekanik bir şekilde üretildiği için asla rastlantısal olamayacağını söyler. Büyük miktarlarda parasal olarak desteklendiğini ve karşılığında maksimum karın amaçlandığını söyler. Gerçek yüksek kültürün etrafına tuzaklar kurulmuştur. Kiçin aldatici, manipülatif farklı düzeylerine dikkat çeker. Üst sınıf için yüksek kültürün materyalini kendi yararına değiştirip sulandırır. Kiçin büyük miktarlardaki kar getirisinin öncü sanatçıları da etkilediğini, tümüyle olmasa da belirli ölçülerde yapıtlarını değiştirmek zorunda kaldıklarını söyler. Sonuç olarak da kiç her zaman gerçek kültürün zararındadır.<sup>46</sup>

## I. 5. 2. Baudrillard'ın Kiç Değerlendirmesi

---

<sup>45</sup> a.g.e., s. 252

<sup>46</sup> Bkz., a.g.e., s. 253

Postmodern kuramcılar arasında adı geçen fakat kendisini postmodern olarak tanımlamayan Baudrillard'ın ki değerlendirmesi modernist eleştirmele benzeşir.

Baudrillard da ki modern nesnenin önemli kategorileri arasına koyar ve kültürel bir kategori olduğunu söyler. O da daha önce belirtildiği üzere tkretim toplumunun yer değiştirmeleri esnasında ortaya çıktığını, genel olarak taklidi, klişeyi barındırdığını ve piyasa düzeniyle sıkı bir ilişki içerisinde olduğunu belirtir. Ki nadir, benzersiz nesnelere yeni değerler kazandırır. Bu değer piyasa değeridir ve tkretimle ilgilidir. Ki değersiz olmasına rağmen geniş verimliliğe sahiptir. Bu verimlilik ki çok çeşitli kitlelerce tkertilmesinden kaynaklanır. Diğer yandan nadir nesnelere sınırlı miktarda ama maksimum ayırt edici özelliklere sahiptir. Baudrillard'a göre ki güzelliğin ve orjinalliğin karşısına kendi simülasyon estetiğini koyar. Nesnelere değişik boyutlarda daha küçük, daha büyük olarak yeniden üretir. Malzemeyi taklit ettikçe eder.<sup>47</sup>

Hiper real kavramıda ki ile bağlantılıdır. Baudrillard'ın modellerin modeller aracılığıyla sürekli yeniden üretildiğini ve gerçekliğin ortadan kalktığını, bir Şekilde otantik nesnenin yerine sürekli üretilen "model"lerin geçtiğini ve bu nedenle günümüzde ki bir bataklığın içinde olduğumuzu söyler.

### **I. 5. 3. Tomas Kulka'da Estetik Bir Kategori Olarak Ki**

---

<sup>47</sup> Bkz., Jean Baudrillard, "Tkretim Toplumu", ev: H.Deliaylı-F.Keskin, Ayrıntı yay. İstanbul, 2004, s. 136-138

Şimdiye değin kiç modernleşmeyle hız kazanan sosyo-ekonomik gelişmelerin neden olduğu fenomenlerle açıklanmaya çalışıldı. Sosyolojik düzlemde öne çıkan kiç, hep alt kültüre (kitle kültürüne) ait denilebilecek sınıflara atfedilen bir olgu olarak ifade edildi.

Kulka kiç olgusunu daha spesifik örneklerle açıklayıp onu tanımlamada kendi oluşturduğu bir formülü önerir. Bu formülasyon doğrultusunda örneklerle kiç ve sanat ayrımı yaparak Kitsch and Art kitabında kiçi kötü bir estetik kategori olarak konumlandırıyor. Kulka'nın kiç formülasyonundan önce iki gözlemi vardır:

*1 - Kiç güçlü bir çekiciliğe sahiptir.*

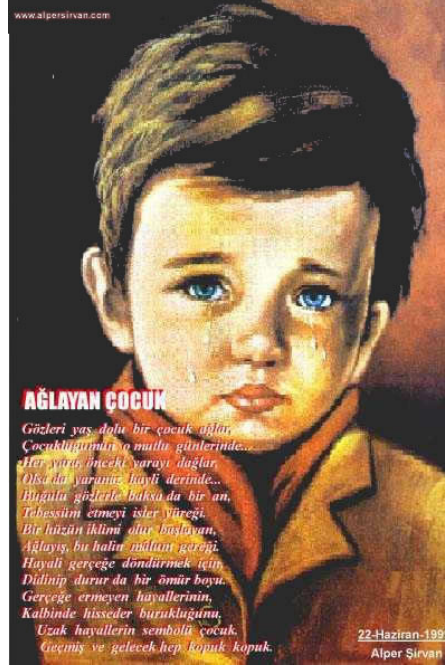
*2 - Bu çekiciliğine rağmen (en azından sanat eğitimi almış kişilerce) estetik açıdan kötüdür. Bu gerçekler aklımıza iki soru daha getirir.*

- *Kiç kitleler için neden çekicidir?*
- *Kiçin estetik kötülüğü nereden kaynaklanmaktadır? (bu sorularla üçüncü bir soru gündeme gelir) :*
- *Kiçin bu çekiciliği estetik olarak değerlendirilebilir mi?<sup>48</sup>*

İlk soruya yanıt olarak bu çekiciliğin sebebi kiç biçimlerin içeriklerinin geniş kitlelerce anlaşılır evrensel konulardan oluşması, yoğun bir duygusal yük teması, ve biçimlendirmenin klasik ya da geçekçi tekniklerle yapılması olarak belirlenebilir. Bu, yoğun duygusal etkinin verilebilmesi için ön koşuldur. En çok bilinen “ağlayan çocuk” resminin kübik bir yorumu kiç olarak algılamak yukarıdaki nedenlerden dolayı güç olacaktır. Kiç sanatçısının tek hedefi ağlayan çocuktur. Çocuğun ağlaması yoğun duygusal etkinin en çabuk en dolaysız biçimde verilmesidir. Kübist bir sanatçının ilk hedefi ise herkesçe bilinmektedir ki çocuğun ağlaması değildir.

---

<sup>48</sup> Thomas Kukla, “Kitsch and art” çev:Erdal Akas, The Pennsylvania State University pres, Pennsylvania , 2002, s. 19-20



**Resim 6**

“ Ağlayan çocuk”

Alessandro Bruschetti'nin “faşist sentez” adlı resminde pek de realist bir teknikle yapılmadığını kübist parçalamalara benzer etkiler olduğunu görürüz. Toby Clark Sanat ve Propaganda adlı kitabında şöyle söyler: “Farklı biçimler sinemadaki montaj etkisine benzer bir teknikle yapılmıştır. Geleneksel sanatın, yüksek kültür statüsünü kullanan propagandacılar, müzedeki yağlı boya bir tabloyu ilk bakışta elit bir ortamdaki bir obje olması dolayısıyla düşmanca algılayabilecek işçi sınıfı izleyicisininin yabancılaşma tehlikesini göze almıştır. Bu resimler bu tehlikeye karşı koymak için güzel sanatlar ve kitle kültürünü birleştirmişlerdir.”<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Toby Clark, “Sanat ve Propaganda”, çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı yay, İstanbul, 2004, s.. 81



**Resim 7**

**Bruschetti**, Alessandro “Faşist Sentez”, Kontraplak Üzerine Yağlıboya, 1.55 x 2.82 m, 1935

Bu örneğin verilmiş nedeni kiç bir form oluşturmak için sebebi bazen realist tekniklerin dışında da kullanımın o nesneye yinede içeriğinden dolayı kiçin atfedilebileceğidir. Burada önemli olan unsur mesajın yani ideolojik yönün iletilmesidir. Özellikle Greenberg ve başka düşünürlerce, hem komünist Rusya, hem faşist Almanya, İtalya gibi ülkelerin ideolojilerinin bir göstergesi, aracı olarak resmin kullanımını kiç olarak değerlendirmişlerdir. Kiçin geniş kitleler tarafından sevilmesinin, kabul görmesinin bir başka nedeni olarak da kültür endüstrisi tarafından güdümlenmiş olmasıdır. Kiçin estetik kötülüğüne verilebilecek cevap geçmiş formları, özellikle de yüksek kültür formlarını alıp kendi çıkarına kullanarak yozlaştırması, geniş kitlelere ulaşabilmesi için klişeleştirmesidir.

Kulka kiçin kendi güzelliğini yaratamayacağını söyler. Çekiciliğinin çalışmanın kendi estetik özelliklerinden değil betimlenen nesnenin duygusal çekiciliğinden kaynaklandığını söyler. Asalak doğasına işaret eder. Bu gerçek sanat eserlerinde olan durumdan oldukça farklıdır. Ciddi sanatçılar yoğun duygusal etki taşıyan nesnelere resmetmekten kaçınırlar, ve resmitseler dahi böylesi sanatçılar konuların duygusal yükünden yararlanmazlar, hazır etkilerle ilgilenmezler.<sup>50</sup> Bu değerlendirmelerden sonra Kulka kiçin formülünü üç maddeyle açıklar:

<sup>50</sup> bkz., Thomas Kukla, “Kitsch and art” , s:26

1 - KİÇ yüksek düzeyde kitle duyularıyla yüklü nesne ve temaları kullanır.

2 - KİÇ tarafından kullanılan nesne ve temalar hemen ve emek harcamadan algılanır.

3 - KİÇ, tasvir edilen nesne ve temalarla ilgili algı ve düşüncelerimizi değiştirmez. Birinci koşul kiç tarafından bol bol ele alınan tema alanını sınırlandırır. İkinci ve üçüncü koşullar ise stilistik niteliklerin sunum tarzını ilgilendirir. Eğer sanatkarımız herhangi birine aykırı davranırsa kiç konusunda başarısız olacaktır. Birlikte uygulamak koşuluyla bunlar yeterlidir.<sup>51</sup>

Birinci koşulda bahsedilen bildik evrensel duygulardır. Bu konular güzel, sevimli, şirin veya duygusal açıdan oldukça yüklü (bebekli anneler, ağlayan çocuklar, sevgililer, gün batımı vb.) aşırı duygusal yük olmazsa olmaz koşuldur. Örneğin sıradan günlük nesnelere (çamaşır makinesi, sandalye) resminde kullanan bir ressam ne kadar çaba harcarsa harcarsın kiç bir form yaratamayacaktır. (Kulka pop-art'ı göz ardı eder gibidir.) Pop-art sırf kitle ürünlerini sanat nesnesine dönüştürme ve piyasalaştırma ve tüketimle içli dışlı olmasından ötürü modernistlerce kiç olarak değerlendirilmiştir.

Kulka'ya göre birinci şart yeterli değildir. Konunun nasıl biçimlendirildiği de önemlidir. Daha önceden belirtildiği gibi gerçekçi veya natüralist tekniklere başvurulması gerekir. Fakat kiç yoğun duygusal etkinin artırılması adına bu teknikleri abartır, bozar. Kiç daima en geleneksel, denenmiş, test edilmiş kanonları kullanır. Herkesin anlayabileceği en yaygın dili kullanır. İkinci şart olarak kiçin betimlendiği nesnelere çabuk ve çabasız anlaşılır. Kulka ikinci şartın yerine getirilmesinin de yeterli olmayacağını düşünür. Çünkü bunun gibi bir çok sanat eseri örneğin, Milo'nun Venüs'ü, Goya'nın Maya'sı, Monet'in Folies Bergere'deki Bar'ı gibi eserlerin de bu şartı yerine getirebileceğini söyler. Bu eserleri kiçten ayıran şeyin ne olduğunu sorar: Monet'in Folies Bergere'deki Bar'ını örnek alarak ele alır.<sup>52</sup> Bu resimle ilgili James Ackerman'dan şu alıntıyı yapar:

*Bu resmin özelliği bar ve barmen, Folies Bergere'i anlatmak değildir. (...) İçinde tiyatro barındaki nesnelere, şişelerin, bardakların, gaz lambalarının, meçhul barmenin ve aynadaki yansımaların sıradan*

<sup>51</sup> a.g.e.,s. 37-38

<sup>52</sup> Bkz., a.g.e., s. 31-33



*karakterlerini kaybettiği ve idrak eden bir insan zekası tarafından büyüdü bir imgeye dönüştürüldüğü resim, sanatçıyla paylaşılan coşku verici bir deneyimi damıtır. Resim basitçe bir barı temsil etmez, bir dönüştürmenin sonucunu sunar. Ona değer veririz çünkü bizim de yaşadığımız birden bire sıradan dünyanın değiştiği ve yüceldiği deneyimler gibidir. Ancak resim deneyimimizden farklı ve daha üstündür. (...) Bu dönüşüme bir defa şahit olduktan sonra, daha sık ve daha yoğun olarak coşkulanmaya hazırızdır. Resmi görmek aslında gerçek ortamı daha değerli kılar. Monet'nin resminin değeri, o halde, izleyicinin çoğunun sanatçıyla paylaştığı çevrenin bir deneyiminin yalıtılmasında ve yoğunlaştırılmasında yatar. Resmin estetik çekiciliğinin basitçe barmenin yansıtılan güzelliğine bağlı olmadığını belirtmeliyiz. Resim (kiçin tersine) kendi güzelliğini yaratır. Temsil edilen konu, Ackerman'ın söylediği gibi deneyimimizden üstün bir biçimde sunulur. Resim deneyimimizi dönüştürür ve yoğunlaştırır. Buradaki anahtar nokta 'resmin aslında gerçek ortamı daha değerli yapabilmesidir'. Sanatçı betimlemesinin konusunu dönüştürür ve böylece resmi, daha önce fark etmemiş, hissetmemiş olabileceğimiz bir şeyi uyandırır. Gerçekliğin yeni boyutlarını ortaya koymak için biricik ve sıklıkla gözden kaçırılmış özellikleri dikkatle işler. 'Sanat doğa değildir, ancak yeni bir duygusal tepki doğuran yeni bir ilişkiye girerek dönüştürülmüş doğadır' <sup>53</sup>*



**Resim 8**

**Monet, "Un Bar aux Folies-Bergères", 1881/82**

<sup>53</sup> a.g.e., s. 34-35

Bu tip örnekler ve daha pek çok örnek bizim nesnelere olan bağımızı, algılarımızı zenginleştirir. Kiç biricik ve bireysel işlenişini, yorumun ve yeniliğin sanatsal olanaklarını kullanmaz. Betimlenen konularla ilgili söylemek istediğinden fazla bir şey söylemez. Bizim çağrışımlarımızı zenginleştirmez, dönüştürmez, tersine onları daha da yozlaştırarak zihinlerimizi sömürür. İlk gördüğümüz şey görebileceğimiz son ve tek şeydir. Bu da kiçin üçüncü koşulu olarak betimlenen nesnelere ve konularla ilgili çağrışımlarımızı zenginleştirmez şartıdır.<sup>54</sup>

Bu noktada yapılan formülasyonun yetersiz kaldığı noktalar ortaya çıkabilir. Bazı uygulamalar daha kiç olarak kabul edilebilir. O nesnenin verdiği duygu yoğunluğu daha çok, evrensel olarak daha iyi bilinen örnekler olabilir. Diğer bir nokta kiç algılamasının kültürden kültüre değişebileceğidir. Batı toplumlarında güzel bir kadın inçe ve zarifken doğu toplumlarında bu kadın daha tombul olmalıdır. Kukla önemli olanın formülleştirdiği koşullara o formun ne kadar yaklaştığıdır. Kendi koşulları içinde o da kiçtir. Bazı biçimsel farklılıkları olsa da önemli olan tanımdaki o dolaysız duygunun, kolay algılanabilirliğinin ulaşmasıdır. Bu noktada kiçi belirleyen zaten bir üstyapı mevcuttur. Üst yapı kültürden veya evreden evreye değişen koşulların üstünde bir tanım yaparak kiçin sınırları ve şekilleri belirlenmiştir.

Birinci koşulda bizim tasvir edilen o nesneyi hemen algılamamız ona ne kadar alışkın olduğumuza bağlıdır. Radikal uygulamalar böylesi bir kolay algılamayı zorlaştırır. Empresyonist dönemde empresyonist bir kiç yapılamazdı. Çünkü o zaman empresyonizm gelenekten radikal bir kopuşu, yeniyi temsil ederken bugün empresyonist bir kiç resim yapmak sorun olmayacaktır. Bunun nedeni bugün empresyonizmin geçmişe ait bir form olmasıdır. Aynı zamanda kolay algılanabilir bir biçimlendirmeye sahip olmasıdır. Kiç her zaman en eskiyi, en klişeyi kullanır.

Kulka başlangıçta kiç teriminin yalnızca resimlere uygulandığını, zamanla her türlü sanatsal disiplinlere de yayıldığını, örneğin resim için söylenenlerin heykel için de geçerli olduğunu belirtir. Tipik kiç heykeller de soyut değildir. Hissi duygular

---

<sup>54</sup> Bkz., a.g.e., s. 36-37

uyandıracak formları kullanırlar. Bu türden nesnelere ne ifade ettikleri konusunda hiçbir şüpheye düşmeyiz çünkü onlar klişeleri kullanırlar.<sup>55</sup>

Kulka'ya göre kiç çoğu zaman bir sanatsal statü iddiasında bulunan, ama genellikle ona atfedilmeyen formlar olarak görülür. Neden sanat statüsünün ona verilmediğini sorar. Kiç güçlü aldatıcı yollara sahiptir. Kiç alıcıları kiçi, kiç olduğu için almazlar. Alıcılar bu formları sanat olduğu için almaktadırlar. (pek çok insan aldıklarının kiç olduğu söylendiği takdirde kendilerini hakarete uğramış kabul ederler) Kulka kiçin temel olarak iyi sanat eserlerinden değil daha alt düzey veya kötü olanlarından da ayrıldığını belirtir. Kiç ve sanat arasındaki fark yalnızca nicelik olarak değil aynı zamanda nitelik olarak da bulunur. Bunun sonucu olarak kiç, diğer artistik veya estetik başarısızlık türlerinin devamı olmayan kendine özgü bir kategori oluşturduğunu; kiçi kötü sanattan ayıran şeyin estetik bir yoğunluğunun olmaması sonucu saydam oluşu biçiminde tanımlar. Kulka kiçin iyi veya kötü sanata özgü karakteristiklerin hiçbirini taşımadığını, kiçin ana kusurunun seçimlerdeki aşırılığı olduğunu söyler. Kiçimsi etkisine temel teşkil eden Geştalt içermeye özelliğinin yanında, kiçe özgü nitelikler tamamen serbest olmamaktadır. Buradaki seçimde aşırılık onları silip atabileceğimiz anlamında değildir. (bir kiç resmin belirli bölgelerini silmek veya kullanılan renkleri kaldırmak onun etkisini azaltacaktır) Bu özel niteliklerdeki bolluk farklı farklı alternatif alanların arasında serbestçe birbirinin yerine konulabilirlik anlamı taşımaktadır. Böylece kiç bir anlamda öğelerin belirli özelliklerine hizmet etmeyi reddetmektedir. Her ne kadar kiç, bir sanat eserinin bütün formal özelliklerini taşısa da sanat işlevine sahip değildir, der Kulka.<sup>56</sup>

Kiçte nesnelere nasıl simgeleştirilip sunulduğundan çok bu simgelerin neyi anlattığı önemlidir. Belki de tek önemli olan şey budur. Alıcı, biçime değil neyin simgeleştirdiğine bakar. Gerçek sanata karşın kiçte ne nasılın önüne geçer. Kulka kiçi formülize edip ayrı bir estetik kategori olarak tanımlamıştır. Kiçin sanat nesnesinin barındırdığı bazı elemanları içerdiği halde sanat olarak görülmediğini söylemiştir. Bu diğer modernistlerin söylemleriyle de örtüşür. Kiç hakkında bu yargılar modernist görüşlerin sonucudur. Kiçi tanımlayan estetik kötülüğe işaret edip öteki diye adlandıran modernizmdir. Kulka kiçi ayrı bir estetik kategori olarak görmesine

---

<sup>55</sup> Bkz. a.g.e., s. 38-42

<sup>56</sup> Bkz., a.g.e., s.114-115

rağmen bu pratikleri sanat düzeyine çıkarmamış sanatın dışına konumlandırmıştır. Bu formlar postmodern dönemde farklı bir bakış açısıyla algılanacaktır.

Kulka günümüz pratikleriyle ilgili saptamalarda da bulunur. Bu ikinci bölümde tasvir edilecek olan post-modernist pratiklerle ilgilidir.

New York Shotby müzayedesinde son zamanlarda satılan bir elektrik süpürgesi düzeneği veya suya batmış basketbol toplarının kiçin karşıtı olduğunu söylemek akla yatkın mıdır? Kiçten ayırt edilemez gibi görünen Schanabel ve Jeff Koons'un işlerine ne söyleyebiliriz? Kulka kiç formları kullanan veya onu yorumlayan pratiklerin sanat dünyasının merkezine yaklaştığını belirtir. Sanat kisvesine bürünmüş bir takım formların gittikçe daha kabul edilebilir hale geldiğini tüm bu anti-sanat hareketlerinin sanat olarak kabul görmeye başladığını ve gerçek bir tehlikenin söz konusu olduğunu belirtir. Bunun yanı sıra Kulka, Marcel Duchamp'ın Pisuarı'yla ortaya çıkışının sanat üzerine yargıda bulunmak olduğunu Duchamp'ın bunu estetik veya artistik bir sanat nesnesi olarak düşünmediğini ama gerçekte sanat eleştirmenlerinin bu formu sanat nesnesi olarak kabul ettiğini söyler. Sanat üzerine bir yargının kendisinin bir sanat yapıtı olarak alınmasının sorgusuz sualsiz kabulünün tartışılacağı yerde, sanat filozofları bu gösteri yarışına kendileri de katıldılar. Sanat teorisi ve tanımlamaları Duchamp'ı bu yönde desteklemek için kullandılar. Üstelik onun pisuarı yalnız sorgulanması gereken bir sınır çizgisi olarak ortaya atılmış değil, sanatın ne olduğu ve ne olması gerektiği üzere paradigmatik bir örnek olarak sunulmuştur. Ama onun pisuarı sanatsal başarının bir paradigması olursa bundan çıkan sonuç her şey de olabilir. Bazı çağdaş sanatçılar bu yorumun ve onu izleyen kazanımların getirilerini hemen algıladılar. Bunun bir sonucu olarak (yeterince zenginseniz) sanatçının dışkısıyla dolu bir kabı (imzalanmış ve otantikliği belgelenmiş) alabilirsiniz, ve çağdaş eleştirmenler size beyaz tuvalin resmin esasını örneklediğini açıklayacaklardır. Bu şeyleri alan insanlar sanat tarihini oluşturmaya katıldıkları hissini de yaşayacaklardır. Tüm bunların ışığında kiçin sanat dünyasına getirilişinin başlangıçta provokasyon amaçlı veya kiç ve sanat üzerine önyargıların yorumlanması olduğunu düşünmeye karşı çıkamayız. Bu takdirde kiç eserlerini paradigmatik sanat örnekleri olarak kabul etmek zorunda da kalınabilir. Şu anda revaçta olan şeylerin sanattaki krizden kaynaklanan geçici sapmalar mı, yoksa gelecek olanların genel akımının göstergeleri mi olduğunu kabul etmemize bağlı

olacaktır. Yanıt muhakkak ki gelecek sanat tarihinin ne olacağını düşündüğümüze bağlıdır. Post-modernizmden sonra ne gelecektir?<sup>57</sup>

Kulka kiçin post-modern dönemle birlikte sanat piyasasına girip dönüşümüne işaret ederken, kiçin halen kendi başına bir sanat formu olmadığını, provokasyon amaçlı üretilip sanat üzerine ön yargıları belirleme olarak dile getiriyor. Oysa bu dönemde kiç kendi başına başka formlarla birlikte sanat nesnesi olarak önümüze sunuluyor. Bu bölümde önce post modern dönüşümü ele alıp kiçin günümüze ulaştığı farklı (veya öyle gibi gösterilen) yorumlar örneklenecektir.

---

<sup>57</sup> Bkz., a.g.e., s. :116-118

## II.Bölüm POSTMODERNİZM

## POSTMODERNİTE-

### II. 1. POSTMODERNİTENİN TEMELLERİ

Birinci bölümde ele alınan modernite, modernizm olgularının ayrımı net bir şekilde yapılabiliırken, postmodernizm için bunu söylemek pek mümkün gözüküyor. modernizm modernitenin hem kültürel hemde muhalif yanıydı. genellikle postmoderniteyle kast edilen şeyler postmodernizmler içinde geçerlidir. Hem tanım hemde tarih olarak net bir ayrım yapmak zordur. kendini postmodernist olarak tanımlayan bazı felsefeciler için modernizmin farklı bir aşaması, bazıları içinse tamamen farklı bir dönemi temsil eder. postmodernist kuralların temelinde aydınlanma düşüncesine saldırılarla başlar. Bu eleştiriler, içinde modernist düşünürlerinde olduğu (Rousseou, Adorno vb.) birçok düşünür tarafından şiddetle dile getirilir.

Postmodernist düşünürlerin modernitenin etkisi olan nesnel bilim evrensel bir ahlak, özerk bir sanat, bireyin ve halkların özgürleşmesi, aklın, bilimin egemen kılınmasıyla birlikte teknolojinin daha iyi daha eşitlikçi bir toplum kurma söylemlerini eleştirirler. modernitenin sac ayaklarından biri olan Fransız devrimiyle özgürleşecek olan halklar, bu özgürlüğü koruyacak olan ulusal devletler, bu özgürlüklerin kısıtlayıcıları, yok edicileri haline geldi. diğer bir sac ayağı olan sanayi devrimi

ortaya, bugün bütün dünyayı kendi için sömüren kapitalist bir kültürü ortaya çıkardı. bilim ve onunla gelişen teknoloji insanlığın yararına olmaktan çok, tüketim araçlarından biri ve insanlığın en büyük yıkımlarının baş sorumlularından biri haline geldi. modernitenin, yani aydınlanma felsefesinin arzuladığı ve umut ettiği tam tersi sonuçlara neden oldu. aşama aşama her alan kurumsallaştırıldı ve yaşam dünyasından koparıldı. öte yandan modernitenin kültürel yanı olan modernizm sürekli bir öteki kavramı yaratmış ve kendini kalın duvarlarla çevirmiş giderek toplumdan ve hayattan uzaklaşmıştır. kendini geçmişten, gelenekten tamamen koparmaya çalışmış ama kendisini Nietzsche ve Freud'un dediği gibi böyle kurumsal ve gelenekçi bir süreçle sonuçlandırmıştır. 1950 ve 1960'larla birlikte modernizm, postmodernistler tarafından bu ve benzeri birçok eleştiriler çoğalmaya başlamıştır. postmodernizmin tanımı konusunda farklılıklar bulunmaktadır. örneğin F. Jameson ve Jenck'e göre postmodernizm kapitalizmin daha gelişmiş kültürel yanı olduğunu vurgularken "Lyotard'a göre postmodernitenin doğuşu sanayi sonrası toplumun çıkışıyla ilgilidir. Daniel Bell ile Alan Touraine'nin kuramlaştırdığı sanayi sonrası toplumda bilgi, ulus devlet sınırlarını aşan bir dolaşım ile temel iktisadi üretim gücü haline gelirken, aynı zamanda geleneksel meşruluk zeminini de yitirmiştir. artık toplum Parsons'un düşündüğü gibi organik bütünlük yada Marx'ın düşündüğü gibi ikili bir çatışma alanı olarak değil dilsel bir iletişim ağı olarak ele almak gerekiyordu"<sup>58</sup> Bu dönemin çoğulculuk özelliklerinden dolayı her türden farklı söylemler açıkça dile getirilir. Charles Newman postmodernizme ilişkin olarak "toplumun bütün düzeylerinde ve özellikle de kültür ve iletişim alanında yaşanan bir söylem enflasyonunun temsil sistemidir."<sup>59</sup> der. Medyanın güç kazanmasıyla her türden söylem geniş kitlelerce bir yandan bu sınırsız imge artışı gittikçe saydamlaşmaya ve bu imgelerin altının boşalmasına sebep olur. Tek tipleşen toplum modeli ortaya çıkar. Frederic Jameson reklam ve elektronik medyanın gücünü artışıyla hızlı bir standartlaşmanın başladığını, tarih duygusunun körerek toplumun kendi geçmişini bilme yeteneğini yitirerek, derinliği ve güvenilirliği olmayan sürekli bir şimdi içerisinde yaşadığını söyler.<sup>60</sup>

Alain Touraine şöyle belirtir "modernlik geleneksel toplumlar ve kültürü modern toplumlar ve kültürün karşıtı olarak sunarak ve her türlü toplumsal yada

---

<sup>58</sup> Perry Anderson, "Postmodernitenin kökenleri", çev.Elçin Gen, İletişim yay, İstanbul, 2002, s. 40-41

<sup>59</sup> Steven Connor, "Postmodernist Kültür", çev.Doğan Şahiner, YKY yay, İstanbul, 2001, s. 21

<sup>60</sup> Bkz., a.g.e., s. 67-68

kültürel olguyu gelenek modernlik çizgisi üzerindeki yeriyle açıklayarak, kültürle ilerlemeyi birbirine bağlamışsa, post-modernlik bu bağlanan şeyleri birbirinden ayırır."<sup>61</sup>

Postmodernizmin en temel amaçlarından biri her türlü farklı kültürleri eşitlemek. Modernizmin yarattığı bu ayrımı kaldırmak, çok kültürlülüğü savunmaktır. Bu da doğal olarak modernizmin evrenselcilik ilkesini yıkar.

"Gianni Vattimo postmodernliği tanımlamak açısından iki değişimin temel olduğunu söyler: Avrupanın dünyanın geri kalanı üzerindeki egemenliğinin sonu ve 'yerel' yada azınlık kültürlerine söz hakkı veren medyaların gelişimi."<sup>62</sup>

1960'da Huston Simit "batı düşüncesinde devrim" adlı çalışmasında, modern dünya görüşü olan gerçekliğin, insan zekasıyla anlaşılabilir yasalarla düzenlenmiş olduğu fikrinden, gerçekliğin düzenlenmemiş, bilinemez olduğu yönündeki postmodern görüşe kayar. Yine Britanya'lı tarihçi Geoffray Barraclough'ın postmodern dönemle yeni bir çağa girildiğini, aranması gerekenler benzerlikten ziyade farklılıklar, süreklilik öğelerinden ziyade kesinti öğeleridir. Bu dönem bilim ve teknolojiye devrimci gelişmeler, bireycilikten kitle toplumuna geçiş, dünyaya ilişkin yeni bir bakış ve yeni bir kültürel biçimleri tarafından oluşturulduğunu söyler.<sup>63</sup>

Paul Ruthelford post-modern teriminin 1980'lerde kültürel alanda oluşan özellik ve inanç olarak ele alır. Bir zamanlar değersiz kabul edilenlerin kalitelileştirilmesi yerleşik değerleri red etme, nostaljinin, sahteciliğin, olumlanması imgelerin ön planda olması, tarzların biçimlerin kaynaştırılması, çelişkiden belirsizlikten hoşlanma ve hafife alma duygusu olarak açıklar. Ve bunların tümünü kapitalist kültürün zaferine bağlar.<sup>64</sup>

Baudrillard'da Jameson gibi postmodernizm kapitalist tüketim ideolojisiyle açıklar.

*Eşyaların maddi dünyası eşyalar ile bağlantılı olan simgesel bir ideolojik anlamlar dünyasına dönüştürülmüştür. Bu tüketicilik ideolojisi tüm*

---

<sup>61</sup> Alain Touraine, "Modernliğin Eleştirisi", çev. Hülya Tufan, YKY yay., İstanbul, 2002, s. 208

<sup>62</sup> a.g.e., s. 208

<sup>63</sup> Bkz, Steven Best- Douglas Kellner, "Postmodern Teori", çev.Mehmet Küçük, Ayrıntı, İstanbul, 1998, s. 23-26

<sup>64</sup> Bkz., Paul Rudherford, "Yeni İkonolar", çev.Elçin Gen, YKY yay, İstanbul, 2004, s. 130



*maddi nesnelere bu nesnelere 'gösterge değerlerine' yani kapitalist kuruluşların logo teknikleri tarafından reklamcılık ve tüketicinin yanıltılması yoluyla yapılandırılmış bir anlama - indirgenmiştir. nesnelere gösterge işlevinin üzerini kaplayan ve nesnelere hergünkü kullanımından gelen anlamlarını tüketicilik ideolojisine dönüştüren şey nesnenin gösterge değeridir. Bu süreç postmodernizmin kendine özgü tanımlayıcı niteliğidir.*<sup>65</sup>

Postmodernizm kapitalist kültürle sıkı bağlarla bağlanmış gibidir. Postmodernizmin kültürel farklılıkları ortadan kaldırma çabası kapitalist kültürün daha geniş alanlarda dolaşımı sağlar. Her düzeyde icra alanı bulur. Bir yandanda yöneltilecek eleştirileri bertaraf eder. Avangardın ve modernizmin değerleri karşıtlarıyla yok edilmeye çalışılır, çok kültürlülük vurgulanır. Modernizmin çoğunluk zihniyeti postmodernizmde daha demokratik olduğu düşünülen çoğulculuk fikrine bırakılır. Kapitalist kültürün kullandığı araçsal akılla eleştirel akıl arasındaki işlevsel farklılaşma ret edilir. Bu çağ irrasyonellik, belirsizlik, anarşist inançlar ve daha anlatımcı bir yaklaşım sergiler.

Postmodernlik fikri toplumdaki farklı alanların politik, ekonomik, toplumsal ve kültür arasındaki ayrımını çökertir. Bu kuram çağdaş toplumdaki çoğulculuk ve çeşitliliği olumlar. Belkide postmodernitenin en büyük özelliğidir bu. postmodern kuram, çeşitliliği doluyısıyla fazlasıyla eklektik ve yapaydır.

Arnold Toynbee A Study of History'nin son ciltlerinde post-modern çağ kabaca Rönesans'tan 19. yüzyılın sonlarına dek sürmüş olan klasik 'moden çağ' dan bir kopuşu işaret ediyordu. modern çağ ilerlemeye ve akla inanmasına karşılık postmoden çağ irrasyonellik, belirsizlik ve anarşi inançları ve duygularıyla özelleştiriliyordu. Bunlar dönemimizde 'kitle toplumu ve kitle kültürü'nün doğuşuyla bağlantılandırılıyordu.<sup>66</sup>

Krishan Kumar 1960'lı yıllarda bazı çevrelerde özellikle Irving Home ve Clement Greenberg gibi modernistlerin postmodernizmi kiç ve ticariliğin teslimi olarak gördüğünü söyler. postmodernizm yüksek modernizmin işareti olan katılık ve

---

<sup>65</sup> Mark Gottdiener, "Postmodern Göstergeler", çev.E.Cengiz-H.Gür-A.Nur, İmge yay., İstanbul, 2005, s. 256-257

<sup>66</sup> Bkz., Kumar, a.g.e., s. 132

bütünlülüğü, Estetik nesne peşinde koşmayı ret ediyordu. Postmodernizmin bu çatışkıcılığı, hedonizmi, modernistler tarafından hümanist kültüre karşı bir tehdit olarak görülüyordu. Kumar'a göre 1960'lı yılların karşıt kültürü postmodernizmin benimsediği dönemdir. postmodernistler modernizmin temsil ettiği herşeye karşı savaşa hazırdırlar. pop sanat, pop müzik, sinemada yeni dalga, edebiyatta yeni roman, happening sanat ile hayat arasındaki sınırların kaldırılması, gerçeklik ilkesi yerine haz ilkesinin yüceltilmesi gibi yollarla karşıt kültür modernizmin her şeyine saldırdı.<sup>67</sup>

*Lyotard'a göre deneysellik, yeni gerçekçi ve temsili sanatın sunduğu rahatlık ve avuntunun yadsınması postmodernizmin özüdür. Bu postmodernizmi avangart kavramıyla özdeşleştirir. Ama Lyotard'a göre modernizm kendisini taşlaşmaya, bürokratikleşmeye bırakmıştır. Modernizm bundan böyle yapması gerektiğinin tersine meydan okumamakta yada tehditkar olmamaktadır. Postmodernizm devrimci yönünü kaybettiği zaman modernizmin büründüğü biçimdir. Postmodernizm, modernizmin özünde yıkıcı ve bozguncu olan özelliğini bize sürekli anımsatan boyutudur.<sup>68</sup>*

Lyotard'ın bu sözleri postmodernizmi avangardın en ucu gibi göstermektedir. Modernizm geçmişle bağlarını tamamen koparmaya çalışırken postmodernizm geçmişle bağlarını koparmaz. Geçmişten, gelenekten faydalanır.

Postmodernistlerin eleştirel baktıkları en önemli noktalardan biri de üst anlatılardır. Hegel, Marx vb. türden birçok evrensel felsefi biçimlerine, büyük anlatılara güvenmez. Modernizm de bu büyük anlatılardan biridir. Lyotard kendini meşru kılmak için bu büyük anlatılara baş vuran her söylemi meşru olarak tanımlar. Büyük öyküler kötü, küçük öyküler iyidir. Doğru-yanlış ayrımı yerine küçük-büyük anlatı ölçütü koyar. büyük anlatıların belli bir ideoloji ve siyasal amaçlı olduğu düşünülürken küçük anlatıların yerel yaratıcılıkla örtüşür.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Bkz., a.g.e., s. 133

<sup>68</sup> a.g.e., s. 135-136

<sup>69</sup> Bkz., Madan Sarup, "Post-yapısalcılık ve Postmodernizm" çev.Abdulbaki Güçlü, Bilim sanat yay., Ankara, 2004, s. 207-209

Bu anlatılar postmodernizmin çoğulculuk ilkesiyle bütünüyle örtüşür. Modernizmin evrensel katılmış anlatısı yerine postmodernistlerin parçalanmış olduğunu düşündükleri toplumun küçük anlatıdır.

## **II. 2. POSTMODERNİZM**

### **II. 2.1. Postmodernizme Giriş**

1960'larla birlikte yeni ortaya çıkan popüler kültür formlarını birçok postmodernist sevinçle karşılıyordu. Sontag-Friedler vb. postmodernistler bu çoğulcu ortamın daha önceki katı anlayışı aştığını söylüyorlardı. Bu dönem popüler filmlerin, müziklerin, eğlencelik gösterilerin yani kiç biçimlerinin patladığı dönemdi. Kellner ve Best'in kitabı post modern teoride; birçok alanda farklı sanatçılar, formları birine harmanlayarak kiç ve popüler kültür kendi estetiklerine kattıklarını ve bunun sonucu olarak da yeni duyarlılığın, modernizminden daha çoğulcu, daha az ciddi ve daha az ahlakçı olduğunu belirtir.<sup>70</sup>

Bu dönem yüksek kültürle kitle kültür ayrımının yavaş yavaş yok olduğu bir dönemdi. Postmodernizmin en önemli hedeflerinden biri modernizmin dışarıda bıraktıklarını modernizme karşı kullanmaktı. Modernizmde kiç olarak tanımlanan popüler kültürü kullanarak modernizmi alaşağı etmeye çalışır. Yüksek kültür popüler kültür ayrımını yok etmeye çalışmak, bazı sosyologlara göre, kapitalist kültürün daha geniş alanlara yayılmasının bir yoluken bazılarına göre ise de daha çoğulcu, daha demokratik bir kültüre ulaşmasının bir yolu idi. Postmodernizmin pratiklerinin çoğu, popüler kültür formlarının kullanılması, geçmiş tüm formların kullanılarak eklektik bir yapının oluşturulması, öykünme, alıntılama, bildik formların farklı bağlamlarda yeniden sunumu, pastiş gibi kavramlar etrafında döner.

---

<sup>70</sup> Bkz., Steven Best- Douglas Kellner, "Postmodern Teori", çev.Mehmet Küçük, Ayrıntı, İstanbul, 1998 s. 24

Peter Bürger “Avangard Kuram” adlı kitabından, 1960’larda çıkan pop-art ve postmodernizmin avangard muamelesi gördüğünü belirtir. Avangardın  c nc  evresi olarak adlandırıldığı bu dönemde sayısız müzelerin açıldığını, koleksiyonerlerin çoğaldığını, avangard eserlerin koleksiyonlara girip tarihselleştirilip geleneğe işlendiğini söyler. Avangard artık daha önceleri olduğu gibi asi, anarşist, hem sanatı, hem de burjuvaziye olumsuzlayan tavrı kalmamıştır. Bu dönemde seçkin yüksek kültür avangardı m zeleştirirken, aşağı kitle kültürü avangard pratiklerini kendisi için kullanır. çok, saldırı, asilik, şaşırtma gibi avangard unsurlar eğlence dünyasının klişeleri arasına girer. Farklılık klişeleştirilir. Postmodernizmin amacı olan seçkin ile aşağı kültürü birleştirir.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Bkz., Peter Burger, “Avangart Kuramı”, ev.Erol  zbek, İletifim yay., İstanbul, 2004, s. 23-25

## II. 2. 2. Yüksek Kültür

Yüksek kültürle; aydınlanma felsefesinin başladığı 18. yy'la birlikte burjuva sınıfının oluşturduğu modernizmin kültürel pratikleri aklı gelir. H. J. Gans bu kültürün ayırıcı özelliği olarak yaratıcılar ve eleştirmenler tarafından yönetiliyor olması ve kullanıcıları da bu doğrultuda birçok anlayışa, kabul edişe sahip olmalarıdır. Kamusunun büyük ölçüde yaratıcı içerdiği ciddi sanatçı ve yazarların kültürü olarak görür. Kullanıcılarını ikiye ayırır:

1. Kullanıcıların üretim yapmadıkları halde yaratıcı görüşe sahip olanlar.
2. Diğer kültür kullanıcıları gibi yaratıcının ortaya çıkardığı ürünlerle ilgilenen kullanıcı eğilimli olanlar.

Bu kitlenin genel özelliği eğitilmiş, elitist, yüksek sınıfa ait yada akademik görevli olan kimselerdir. Diğer kültürlerden daha çok bütünlüğe sahiptir. Örneğin, biçimsel ve içerik olarak farklı türler (Barok müzik ve Modern müzik) aynı kamu tarafından kullanılır ve bundan dolayı bu farklı türler aynı yüksek kültürün parçaları sayılır. Bu kültür öteki beğeni kültürlerine göre daha çabuk değişir. Değişmeyen şey hep yaratıcılar tarafından yönetilmesi ve kullanıcıların elitist toplumsal konumudur.

Yüksek kültür, kendi estetik ölçülerini koyarak bunu tüm topluma yayma amacı taşırlar. Bu kültürün yaratıcıları iyi eğitilmiş olduklarından dolayı diğer toplumsal, siyasal, felsefi konulara eğilerek toplumu dönüştürme çabası içindedirler.<sup>72</sup>

Gans değerlendirmelerinde yaratıcı temelli sürekli yeninin, gelişimin aranması ve bunların elitist bir kamu tarafından sağlanması; bu gelişimin, yaratıcılığın bütün toplumun dönüşümünde sağlanması modernist düşüncelerle örtüşür.

---

<sup>72</sup> Bkz., Herbert J. Gans, "Popüler Kültür ve Yüksek Kültür", çev.E.Onaran İncirlioğlu, YKY yay., İstanbul, 2005, s. 109-115

## II. 2. 3. Popüler Kültür veya Kitle Kültürü

Popüler kültür kavramı postmodernizmle birlikte yeni bir anlam kazanmıştır. Post modernizmle birlikte sosyolojik açıdan üzerinde yeniden incelenmeye başlandı. Bu kültür formlarını postmodernizm kendi sanatsal pratikleri için farklı bağlamlarda kullandı. Popüler kültür formları modernistler tarafından bütünüyle kiç olarak ilan edilmiştir. Temeli Marx'a dayanan Grams, Adorno ve Frankfurt okulunun diğer kuramcılar tarafından, kültür endüstrisinin ideolojisi doğrultusundan güdümlü olarak üretilen ve iktidarını sağlamlaştıran bir çeşit manipülasyona uğramış ticarileşme olarak değerlendirilmiştir: Bu hegemonyacı görüş tek tip bir insan çağrışımına neden olur. İnsanı seçemeyen pasifize bir indirgemeciliğe konumlandırılan bir, düşünceye yol açtığı için postmodernistler bu düşünceye karşı çıkarlar.

“Geniş anlamıyla popüler kültür geniş bir nüfus tarafından paylaşılabilen inançlar, pratikler ve bunların içerdikleri normların örgütlenmesi olarak anlaşılabilir.”<sup>73</sup>

Hiç kuşkusuz popüler kültürün yayılmasında kitle iletişim araçlarının rolü büyüktür. Michael Schudson yazısında şunları söyler: Kitle iletişim araçlarının etkisinin yalnızca pekiştirici bir yönü vardır. Toplumlar önceden var olan fikirlerini daha da güçlendiren uyarıcıları dikkate alırken, kendi düşüncelerine zıt mesajları dışlama ve algılama eğilimindedirler. Hegemonyacı görüş bu formların tekelden üretildiğini ve toplumun bunları sorgulamadan kabullendiği söylenir. Çünkü piyasada tek ürün vardır. Seçme özgürlüğü yoktur. Öte yandan sağ kanat kültür eleştirmenlerine göre de tam rekabet ortamında halk istediğini alır. Kitle kültürünün kalitesinin düşüklüğü halkın düzeyine bağlıdır.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Der.Nazife Güngör, “Popüler Kültür ve İktidar”, Michael Schudson, *Akademik Bilinç ve Duyarlılık*, Vadi yay., Ankara, 1999, s. 169

<sup>74</sup> Bkz., a.g.e., s. 173-174

Mark Gottdiener "Postmodern Göstergeler" kitabında kitle gruplarının çeşitliliğinden bahseder. Bu çeşitlilik doğal üreticilerin de bu katmanları tatmin edecek ürün çeşitliliği sunmaları anlamına geleceğini ve kitle kültürünü bütün bir tüketici grubu olarak gören indirgemeci anlayışı reddeder. Kitle kültürü pazar yeri gibi değişik ve birbiriyle çatışma halinde olan bir yapıya sahip olduğunu söyler.<sup>75</sup>

Gerçekten de post modern dönemde popüler kültür formları çok çeşitlilik gösterir. Bu çeşitlilik en alt düzeyden en elitist düzeye hitap edecek çeşitliliktedir. Herkese göre bir form mutlaka vardır. Bu kapitalist kültürün yayılma yollarından biri olarak da değerlendirilebilir.

Gans, "Popüler Kültür ve Yüksek Kültür" adlı kitabında bir savaş olarak nitelendiği bu iki kavrama açıklık getirir. Kitle medyasınca ve tüketim malları sanayisince sağlanmakta olan popüler kültürle, geri kalanı karşı karşıyaydı. Yüksek kültür savunucuları hem kendileri için hem de tüm toplum için zararlarından dolayı popüler kültüre saldırırlar. Savaş aynı zamanda eğitilmiş, eğitimsiz, kültürlü, kültürsüz savaşıdır. Her iki taraf da kendi standartlarından dolayı diğerini ötekiler. Kitle kültürüne olan eleştirileri genellikle şunlardan oluşur:

Popüler kültür zararlıdır çünkü yüksek kültürün tersine kar zihniyetiyle izleyiciyi memnun etmek için toptan üretilir. Popüler kültür, yüksek kültür formlarından alıntı yapar, kendisinin karına onu yozlaştırır. Yüksek getirisi nedeniyle pek çok yaratıcıyı baştan çıkarır. Popüler kültür izleyiciyi olumsuz etkiler. Bu formlar sahte mutluluklar yaratır, izleyiciye duygusal olarak zarar verir. Toplum üzerinde olumsuz etki yaratır. Bu formların yaygınlaşması sadece yozlaşmaya neden olmaz, totaliter rejimlerin ikna yollarına ilgi gösteren edilgen bir izleyici kitlesi yaratarak bu rejimlere çanak tutar.<sup>76</sup>

Bu tanımlamalar küçük formlarının tanımıyla örtüşür. Popüler kültürün yaratılma süreci üç suçlamadan oluşur. Kitle kültürü kar amacıyla oluşturulmuş bir sanayi ve karın devamlılığı için kitlenin stereotiplerin üretilmesi daha önce belirtilen 18. yüzyıla kadar geri giden özgür zanaatçının işçiye dönüştürülmesidir.

---

<sup>75</sup> Bkz., Gottdiener, a.g.e., s. 260-262

<sup>76</sup> Bkz., Gans, a.g.e., s. 19-20, 43

Örneğin Lowenthal diyor ki:

“ Modern uygarlığın makineleşmiş çalışma sürecinde bireyin önemini kaybedişi halk sanatında yada ‘yüksek sanatın’ yerini alan kitle kültürünü ortaya çıkartmıştır. Bir popüler kültür ürünü gerçek sanatın hiçbir özelliğini taşımaz. Ama tüm popüler kültür medyasında görüldüğü üzere kendine özgü özellikleri vardır, tutuculuk, kandırmaca, dalavere ile yutturulmuş tüketim malları.”<sup>77</sup>

Gans bu fikirlere karşı önermeler sunar. Popüler kültürün kar amaçlı şirketlerce geniş kitlelere dağıtıldığını fakat bunun yüksek kültür ürünleri için de geçerli olduğunu, hatta pazarın daha küçük olmasından kaynaklanan daha rekabetçi bir ortamın varlığından bahseder.<sup>78</sup> Önemli olan bir ürünün oluşturulmasındaki amaçtır. Yüksek kültür formlarını üreten yaratıcılar bunları piyasa için üretmiyorlardı en azından nihai amaçları bu değildi. Bu formlar zamanla metalaşp pazarlanması, modernizmin reddettiği fakat bu sondan kaçmayı başaramadığı bir şeydi. Oysa popüler kültür ürünleri başında, kitlelerin tüketimi amacıyla yani kar amaçlı üretilip pazara sunulur. Bu nitelikli formların ortaya çıkmasına engel teşkil etmeyebilir. Burada bu formların postmodern dönemde bunların meşru hale gelmelerini sağlayan şey, Danton’un bir şeyi sanat yapan şeyin kurumların, kuramın ve onu kabul edebilecek ortamın varlığının olmaması gibi görünüyor.

Gans popüler kültürün çoğunlukla toplu olarak üretildiğini ama aynı zamanda yüksek kültür formlarının büyük kısmının da öyle olduğunu söyler. Yüksek kültür kullanıcılarının bir kısmı yüksek kültür ürünü bir form satın alabilecekken, seri üretilmiş baskılarla yetinirler. Yüksek kültür formlarında bulunan farklılıklar standart dışılıkların, popüler kültür formlarında da bulunur. Popüler kültürün hep aynı klişeleri kullandığını reddeder. Rock müziğinde de Barok oda müziği kadar çeşitlilik vardır. Hem biçim hem de içerik yönünden farklı ifade tarzlarının varlığından bahseder.<sup>79</sup>

Popüler kültüre getirilen eleştirilerden biri alıntılanmadır. Bu post modern pratiklerinin en sık başvurduğu yoldur.

Gans’a göre popüler kültür gibi yüksek kültür de pek çok şeyi halk kültüründen ödünç almıştır. Örneğin halk müziği, halk efsaneleri, yerel yapı biçimleri

---

<sup>77</sup> Aktaran, a.g.e., s. 44

<sup>78</sup> Bkz., a.g.e., s. 45

<sup>79</sup> Bkz., a.g.e., s. 45



ve ilkel sanat formlarını ödünç almıştır. Eskiden sadece halk sanatından alıntı yaparken, şimdi yüksek kültürün popüler kültür formlarından alıntı yapar. Popüler kültür alıntılama sonucu oluşan şeyin adı yozlaşma iken, yüksek kültürün aynı yollara başvurması sonucu oluşan şey tam tersidir. Geansa göre hegemonyacı kile kültürü eleştirisi yüksek kültürün popüler kültür karşısında gittikçe değer kaybından ve alanının gittikçe daralmasından dolayı ondan korunmak için kurulmuş bir savunma ideolojisi olduğunun söyler.<sup>80</sup>

Bugün bu iki kavramı ayırmak pek kolay gözüküyor. Birisinin içine geçmiş bu formlar çoğu zaman birbirlerinin yöntemlerini kullanılır. Yüksek kültür formları daha geniş alanlarda kendini göstermek için popülerliği kullanır. Örneğin yüksek sanatın kaleleri olan müzelerde her türlü eğlence, hediyelik eşya gibi pek de yüksek sanatın biçimleriyle yan yana gelemeyecek düzenlemeler uygulanır. Aynı zamanda bugün bu müzelerde popüler kültür ürünleri yüksek sanat formlarıyla yan yana sergilenmektedir.

Pery anderson'un deyimiyle citra modernle popüler olanı sıradan olanı sanata dahil eden yön ile ultra modern, buna karşı çıkan yön arasındaki tercihin popüler olan lehine değiştiğidir. Ona göre zafer piyasanındır.

## **II. 2. 4 Postmodern Pratikler**

Postmodernizm sanat pratikleri, modernizmi ölü ilan edip bütün bir sanat tarihi formlarını (modernizmin formlarında dahil kendi amacı doğrultusunda eklektik

---

<sup>80</sup> Bkz., a.g.e., s. 51, 53, 87

bir şekilde kullanır. En önemli uygulamalarından biri modernizmin tamamen dışladığı formları modernist pratikler veya sanat tarihi formlarıyla çoğulcu bir eklektik yapı oluşturma girişimidir. Bu da modernizmin en önemli kavramlarından biri olan, eşsizlik, yaratıcılık, otantiklik kavramının parçalanmasıdır.

Kuspit *sanatın sonu* kitabında şu post modern sanatçıların yaratıcılıklarından kuşku duyduklarını söyler ve şunları belirtir:

*Postmodern dönemde orijinalliğe değer verilmez, zaten orijinal diye bir şeyin olduğuna inanılmaz - bir düşünce ya da imgenin, kişinin varoluşsal deneyim sürecinde ortaya çıktığında orijinal olduğuna inanan Fromm'un yaklaşımı bile doğru bulunmaz. Fromm' un söylemeye çalıştığı, kişinin varlığına özgü olan ve kendi varlığının orijinalliğini fark etmesine katkı koyan şeyin orijinal olduğudur. Orijinalliğe inanmamak, yaratıcılığa da inanmamak demektir. . Daha doğrusu, kişinin bir zamanlar sahip olduysa bile artık sahip olmadığı bir şeye olan inancını kaybetmesi demektir. Kısacası, orijinal olmayan kopyayı, orijinal olarak üretilmiş olanın üstüne çıkarmayı da içeren – ikincil olan röprodüksiyonu, temel yaratıcılığın önüne, bilinçli olarak mekanik olan şeyi (mekanik röprodüksiyon toplumsal dışavurum olarak görülür) bilinçdışının dışavurumunun önüne geçiren– bu inanç kaybı, sanatçının orijinal bir eser ortaya koyacak kadar yaratıcı olamama yönündeki bilinçdışı korkusunun bilinçli dışavurumudur.<sup>81</sup>*

Postmodernizm kendinden önceki tüm kültür hareketlerinden daha anarşist bir biçimde otantikliği yok etmeye çalışır. Otantiklik, sahicilik bir zamanlar modernizmin kaçtığı kiç gibi bir düşmandır. Her türlü formu anlamlarını sıyrına kadar kullanır, dönüştürür. Dokunulmamış hiçbir form, gösterge bırakmaz.

Bu her türden oluşturulan eklektik formlar hakkında Danto şunları söyler:

*Geçmiş sanat isterlerse sanatçıların kullanımına amadedir, çağdaş sanatı tanımlayan şeyin bir parçasıdır. Sanatçılar için olmayan şey onun ruhudur. Çağdaş olanın değerler sistemi Marx Ernst'in tanımladığı gibi kes yapın (collage) değer sistemidir. Bugün artık ayrı sanatsal gerçekliklere yapancı bir düzlem yoktur ve bu gerçekler artık birbirine o kadar uzak değildir. Çağdaş sanat (bunu postmodernizm yerine kullanır) şimdiki anın*

<sup>81</sup> Donald Kuspit, "Sanatın Sonu" çev.Yasemin Tezgiden, Metis yay., İstanbul, 2005, s. 154-155

ötesinde bir dönemden çok belli bir büyük anlatımın içinde dönemlerin artık var olmadığı durumları belirtir. Robert Venturi 1966'da yayınlanmış "mimaride karmaşıklık ve çelişki" adlı kitabında değerli bir formül vardır. Saftan ziyade melez belirli olmaktan çok muğlak, sapkın olduğu kadar ilginç unsurlar.<sup>82</sup>

Gerçekten de modernizmdeki gibi ardı ardına gelişen hareketlere rastlanmaz bu dönemde her şey iç içe geçmiş, hemen üretilip tüketilen bir ortam yaratmıştır. Postmodern pratiklerin tüketimle bu kadar içli-dışlı olması modernist yapının kabul edemeyeceği bir şeydir. Modernist düşünceye göre sanat eseri ulvi tüketilemez bir şeydir. Oysa postmodern dönemdeki formların tüketimle bu bağı kapitalist kültüre olan yakınlığının işaretidir.

Pery Anderson bu dönemin sanatında "mücadeleci kollektif yenilik hareketleri giderek azalmış, özgün, kendi bilincinde olan bir -izm ise neredeyse hiç çıkmamıştır. Çünkü postmodernin dünyası bir sınırlılık dünyası değil, bir iç içelik dünyasıdır –sınırları aşmanın, melezliğin, pot-pourrinin kutsandığı bir dünya ..." olduğunu söyler.<sup>83</sup>

"Postmodernizm başka şeylerin yanı sıra , sanat ile kültürü daha çok sayıda kişinin icrasına, daha farklı kesimlerin izlenmesine açık hale getirilme girişimiydi."<sup>84</sup> Farklı kesimle kastedilen şey yüksek kültürle kitle kültürünün birleşmesiydi. Modernizmin içe kapanık toplumdaki kopuk hale gelen pratikleri, postmodernist sanat tekrar hayatta toplumla birleştirme çabaları gözlenir. Kiç formlara akademik bir bakış getirilmeye çalışılır.

Postmodernist sanatın önemli yöntemleri pastish ve parodidir. Bir çeşit öykülenme alıntılama yöntemleridir. Bu konuda Jamesson şu açıklamada bulunur. Hem pastish, hem parodi, öykünme, diğer biçimlerin taklidi ve formların aşırı kullanımı (aşırma, manne risma) ile ilişkilidir. Modern edebiyat yazarları eşsiz biçimler icat etmişlerdir. Bu parodi için çok zengin alanlar sunar. Parodi ve özgün, yaratıcı biçimleri kendi yararına kullanmakta, onu gülünç kılacak bir öyküleme

---

<sup>82</sup> Artur Danto, "After The End of Art and The Peace of History", çev. Feyzi Korur, Princeton, 1997, s. 5

<sup>83</sup> Anderson, a.g.e., s. 131

<sup>84</sup> Hall Foster, "Tasarım ve Suç", çev.Elçin Gen, İletişim yay., İstanbul, 2004, s. 23

üretmektedir. Amaç bu formları aşırı kullanıp, normalleştirerek o formların özgün ve ayrı kılan yönlerinin gülünçleştirilmesidir. Pastish te parodi gibi eşsiz biçimlere öykünme, biçimsel bir maskenin takılması, ölü bir dil için konuşmadır. Fakat pastish parodinin gülünç yanından çok yansız bir taklitçilik pratiğidir.

Modernizmdeki özne ölmüştür. Post yapısalcı bu düşünceye göre burjuva birey özne sadece geçmişe ait bir şey değil aynı zamanda söylenecektir. Böyle bireyler hiç var olmamıştır. Bu insanların öyle olduklarına inandırılan bir kurgudur. Modernizmin biricik bireyi öldüğüne göre yaratıcılıkta ölmüştür. Yaratılacak yeni biçimlerde de yoktur. Zaten bu günün sanatçıları için modernizm yeni biçimleri icat etmişti. Biricik olanlar dah a önce düşünülmüştür. Yapılması gereken yeniliğin olanaklı olmadığı bir ortamda, pastiş yoluyla onları alıntılararak, öykünerek yeni bağlamlarda sunmak gerekir.<sup>85</sup>

Postmodernist pratikler çok çeşitlilik gösterir. Modernizmde de böyle bir çeşitlilik vardı. Fakat öz hep aynıydı. Temeli yaratıcılığa özgünlüğe dayanıyordu. Bunun dışında olanları hep reddediyordu. Postmodernizmde ise yöntemler ve formlar çok çeşitlidir. Özü eklektik yapıya dayanır. Buda modernizmin özgünlük kavramını alaşağı eder.

Madam Sarup, postmodern duyarlılık, bilgiden deneyime, kuramdan pratiğe, zihinden bedene doğru bir kayış söz konusu olduğunu söyler. Postmodernizm de çoğunlukla sanat biçimleri içerisinde bulunanlardan çok bu biçimler arasındaki ilişkilerin araştırılması söz konusudur. Ayrışık imgelerin ve teknolojilerin bir araya getirilmesi, özgünlük kavramını sorunlu hale getirir. Sarup şu örneği verir: “Velazquez’in *Rokeby Venüs’ü* ile Rubens’in *Venus at her Toilet*’ini diğer imgelerle birlikte resmedildiği röpröduksiyonları kullanarak ipek tuveler üstüne yağlı boya tablolar üretmiş olan Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg bir örnektir. (...) Yeniden üretime dayalı teknoloji içerisinde postmodern sanat aura’yı (haleyi) dört bir yana dağıtır.”<sup>86</sup>

---

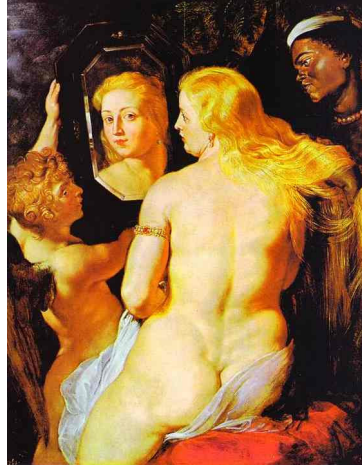
<sup>85</sup> Bkz., Frederic Jameson, “Kültürel Dönemeç”, çev.Kemal İnal, Dost yay., Ankara, 2005, s. 14-18

<sup>86</sup> Sarup, a.g.e., s.244-245



**Resim 9**

**Velazquez**, *Venus at her Mirror (The Rokeby Venus)* 1649-51, Tuval üzerine yağlıboya, 122,5 x 177 cm, National Gallery, London



**Resim 10**

**Rubens**, Peter Paul. *Venus at a Mirror*. c.1615. Kontrplak üzerine yağlıboya, Sammlung Fürst von Liechtenstein, Vaduz, Liechtenstein



**Resim 11**  
**Rauschenberg**

Benjamin röprödöksiönün sanatı bağlamından söktüğünün sanat geleneğini paramparça ettiğini ve aurasının yok ettiğini söyler. Röprödöksiön yeni bir bütünselliğe izin verse de aynı zamanda müzenin de sonunu getirir. Günden güne gelişen sinemada kültürel açıdan müzenin yerini alacaktır. Sanatın “kült” değeri bu şekilde ortadan kalmakta onun yerine sanatın “teşhir” değeri önemli olmakta sanat artık piyasa ile müze için üretilmektedir.<sup>87</sup> Postmodernistlerin de zaten yapmak istedikleri bu modernist aurayı dağıtmak parçalamaktı. Sanat karşıtı biçimlerle sanat yapmak. Tarzları sürekli birbirine karıştırıp yeniden sunmak.

Steven Connor daha önce modernizmi bir arada tutan şeyin biçimsel, teknik öğeler değil bir program ve ideoloji olduğunu postmodernizmin ortaya çıkış sebebinin ise bu ideolojiden vazgeçilmesi olduğunu söyler. Postmodernist sanatın kalkış noktası eleştirmen Greenberg’in modernizmin saflaştırma söylemleriydi. Sanattaki postmodernizmin iki ana dalı vardı. Charles Jenck ve ona yakın olanların olduğu “muhafazakar çoğulcular” modernizmin çöküşüyle oluşan çoğulculuğu kucaklarlar ve modernist pratikleri çöküşünü olumlarlar. İkinci dal ise Rasalind Krauss, Douglas Crimp, Hall foster gibi yazarların oluşturduğu eleştirel çoğulcular; ortaya çıkan durumu olumlarlarken, bir yandan da avangar eserlerin, muhalif, araştırmacı yanını korumayı hedefler.

---

<sup>87</sup> Bkz., Foster, a.g.e., s. 101-102

Modernizm hem eser bütünlüğü hem de sanatçının usluu bütünlüğünü vurgularken, postmodernizm usluu ve yöntem çokluğunu teşvik eder. William Wilkins'ın manzaralı figürler adlı tablosunda Jencks, gerçekçi bir sahnemi yoksa farklı tarzların parodisi mi olduğuna emin olamayacağımızı söyler.<sup>88</sup> “Postmodernizm, modernizmin evrensel enternasyonalizmi yerine, dünya köyünün, ‘ironik kozmopolitizm’in duyarlılığını sunar. Bu, İtalyan ressam Carlo Maria Mariani'nin 1980' de yaptığı, çağdaş sanatçı ve galeri sahiplerini onsekizinci yüzyıl alegorik resminin destansı taşlama tarzında temsil eden *Constellazione del Leone* (Scuola di Roma) gibi, ulusal tarz ve geleneklere bir geri dönüşe izin verebilir; ama bu her zaman kısmi, geçici, yarım ağızla bir geri dönüştür.”<sup>89</sup>



**Resim 12**

**Mariani** , Carlo Maria *Constellazione del Leone particolare*, 1981, Tuval üzerine Yağlıboya, 340x450 cm

## **II. 2. 5. Pop sanat, Kiç ve Kitle Kültür Formlarının Sanata Dönüşümü**

<sup>88</sup> Bkz., Connor, a.g.e., s. 124, 133

<sup>89</sup> a.g.e., s. 134

Postmodernizm tepki verdiği şeylerden biri modernizmin kurumsallaşmasınaydı. Bu tepkiyi avangard eserleride vermişlerdi. Fakat onlarda kurumsallaşmaktan kurtulamamıştı.

Connor'a göre bu tepki iki farklı şekilde ortaya çıkmıştır. İlki her zaman hakir görülen ve sanatın karşıtı olan uygulamalara aristokratik, mesafeli tutumun bir tarafa bırakılması. Bu Andy Worhol, Roy Lichtenstein gibi sanatçıların ve Kurt Wonnegut gibi yazarların çalışmalarında kiç ve popüler kültürü kabul edip kullanmaları anlamına gelir. Diğeri ise avangart stratejileri ve idealleri yeniden ele geçirip arıtmaya çalışmasıdır.<sup>90</sup>

Bu postmodern tepkiden başka bazı düşünürlerde bu çoğulculuğun kapitalist kültürün yen ibir dönüşüm çabası olarak görürler. Kiç kitle kültürünün en yaygın kabullenışı pop art'ta görürüz. Modernizmin karşı çıkıp uzak durmaya çalıştığı ticari kültürün ta kendisini sanat hayatına sokma girişimiydi. Endüstriyel olarak üretilmiş her türlü günlük kullanım nesnesini belli bir ironi çerçevesi içine sokmadan kullanılır. Bu hazır nesnelerin kullanımın temeli Duschamp'a kadar uzanır. Modernizmin kiç diye tarif ettiği ticari kültürün sanat alanında kullanımının ilk ve yaygın örneklerini pop-art'la birlikte başlar.

“Cool Bir Tavrın Anatomisi” adlı kitabında D. Pauntain, D. Robins şunları belirtirler: Warhol burjuva kültürünün modernistlerin inandığı gibi, zorlaştırarak değil de kolaylaştırarak yıkabileceğini anlamıştı. Warhol ilah haline gelen yıldızları metalara indirgedi. Bunu eleştirel değil onaylar bir şekilde yaptı. Warhol bu tüketici demokrasiyi seviyor, destekliyor, sanatı halka indirerek ve sanatın tüm zorluklarını ortadan kaldırarak tüketim ruhunu yansıtmak istiyordu. Diğeri pop sanatçıları gibi tüketici toplumun gündelik formlarını sanat statüsüne yükseltti. Sadece örnekleme ve kopyaladı. Burada avangard pratiklerin taşlamacı ironik tavrından uzak durarak yapıtı. Duschamp'ın çalışmaları zor bir ironiyle okunurken, Worhol'un çalışmaları hiçbir ironiye, başka anlamlara yer bırakmadan ortadaydı. Avangard pratiklerin yapamadığı yüksek sanatı devirme işini warhol ve pop sanatçıları, kavramı bir dekorasyon ve kişisel zevk haline getirmekle bunu başardılar. Warhol tüketici toplumunu tembel ve yüzeysel olarak niteler. Ama bu önemli değildir. Tıpkı bir

---

<sup>90</sup> Bkz., a.g.e., s. 354



boyama kitabı gibi onula istediğimiz gibi oynayabileceğimiz ve boyaya bileceğimizi söyler.

Warhol ve pop-art'la ortaya çıkan bu ortamda sanatsal olan en küçük şeyler bile hemen yok ediliyordu. Sanatın bir içeriği ve çeşitli yargılarda bulunması gibi düşünceler yok edilmeliydi. Her şey sanat olabilecekti. Sanatın nasıl görünmesi gerektiği konusunda hiçbir ön şart yoktu. Warhol'un tam bunları iddia edip yapabilmesi için böyle bir ortamın var olması ve ortaya çıkan bu formların kabullenilişi gerekiyordu. Tabii önceden Warhol sanatçı payesinin verilmiş olması koşuluyla. Yoksa gerçekten de Warhol'un formları birebir endüstriyel ürünlerdir. Postmodern dönemde sanatçı marka haline gelmiş gibidir. Ayrıca Warhol sanat hakkında çeşitli yargılarda bulunulmaması gerektiğini söylerken, kendisi aynı zamanda sanatın ne olması gerektiği hakkında da bir yargıda bulunmuş olur.

Pauntain, Robins: Warhol sonrası ironi tarzı, Jeff Koons, Damien Hirst ve Brit art örneklerinin de tanıklık edeceği üzere sanat kariyerine giden en güvenli yol olmakla kalmadı, tüm anlamların yıkıldığına dair inançlarını haklı göstererek postmodernist eleştirmenlere kuramlarını destekleyecek malzeme sağlamış oldular. Warhol, Dadanın ve diğer Avangart hareketlerin sarstığı güzel sanatların sınırını tamamen değiştirerek küçük eserleri de kucaklayacak kadar genişletti.<sup>91</sup>

Önemli olan bu genişlemenin kabul edilmesidir. Çeşitli kurum ve kuruluşlar tarafından meşrulaştırılmasıdır. Warhol'un ticari ürünleri kullandığı en önemli örneklerden biri olan Brillo kutuları hakkında Danto şunları söyler: o Warhol'un Brillo kutuları, gerçek Brillo kutularıyla aynıdır. Onu sanat yapan şeyin sanat teorisinin varlığı olarak açıklar. Onlar bir müze veya galerinin dışında belirli bir sanat teorisinin ve bu kurumların desteği olmadan onlar gerçekte de birillo kutusudur. Onu sanat dünyasına taşıyan başka bir nesne olmasını engelleyen sanat teorisidir. Aynı zamanda sanat dünyasının da bazı şeylere hazır olması gerekir.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup>Bkz., D.Pountain, D.Robins, "Cool Bir Tavrın Anatomisi", çev.Aslı Ağca, Ayrıntı yay., İstanbul, 2002, s. 133-134

<sup>92</sup> Bkz., Danto, a.g.e., s. 10



**Resim 13**

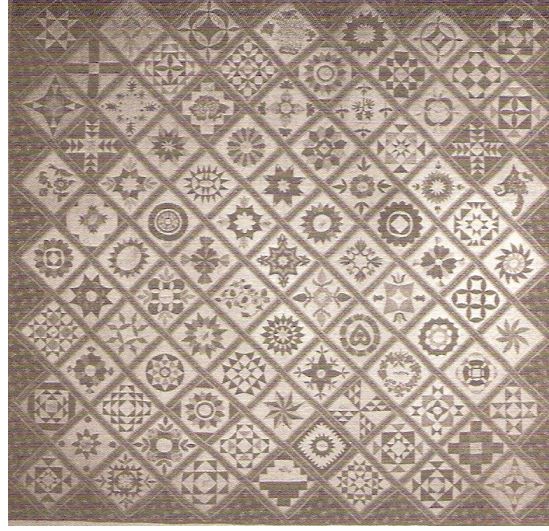
**Warhol, Andy, *Brillo Box*, 1986, 15 1/4 x 18 1/2 x 12 5/8 inc.**  
Karton üzerine serigrafı

Bu çoğulculuk, en kötüsünden, en nitelikli olanını içinde barındırabilen, kabul edebilen ortam, sanatla hayatı birleştirerek farklı kültürler arasındaki yüksek kültür, popüler kültür arasındaki ayrımı yok etmek gibi gözüküyor. Bunun sonuçları masum olurken zaman zaman aşırılıklar şeklinde de belirir. Her şeyin desteklendiği ölçüde sanat olabileceği bir ortam yaratılır.

Bu çoğunculuk üstüne Lary Shiner, bu dönem neredeyse her şey sanat diyerek işin içinden sıyrılabileceğimizi söyler. Bu çoğulculuğun sebeplerinden biri, sanat dünyasının, sanatla hayatı yeniden kurma çabasıdır. Bu tür girişimler, masumiyetle aşırılık arasında gidip gelir. Yorganları güzel sanatlar müzelerine, ucuz romanların, edebiyat müfredatlarına sokacak gürültülerinin senfoni salonlarında seslendirilmesine kadar çeşitlidir.

*Whitney müzesi 1971 yılındaki bir sergisinde Amerikan yorganını takdis ediyor, belli başlı öteki müzeler de çok geçmeden bu kervana katılıyorlardı. Sanat niyetine eski yorgan koleksiyonu yapma furcasında, basit geometrik desenleri soyut resimleri andırdığı için Amish yorganları kimi küratör ve koleksiyoncular tarafından özellikle tercih ediliyordu. Ancak deneysel zanaatın dirilişi olarak başlayan hareket çok geçmeden profesyonel*

sanatçılarca işgal ediliyor ve Sanat Yorganı yahut Sanatçı ve Yorgan gibi sergilere yol açıyordu.<sup>93</sup>



**Resim 14**  
Amerikan Yorganı (1842)

Bu ikili ilişkiden, yüksek ve kitle sanatının karışımından farklı bir tür ortaya çıkıyor. Ortaya çıkan, Kulka'nın deyişiyle sanat kiçidir. Gerçekten de bugün, kitle kültürüne ait formların sanat olarak kabul edilmesine tanık oluyoruz. Siyahların bir dışa vurma aracı olan Jaz müziğinin bu gün eğitimi konservatuvarlarda verilen en elitist müzeklerden biri haline geldi. Keza Rock müziği bir zamanlar avangardın özelliği olan anarşist, isyankar, özellikleri üstlenmiş durumda. Alt kültüre ait ir çok müzik türü klasik müzikle birlikte aynı sahneyi paylaşıyorlar. Popüler müzik formları senfoniler tarafından yorumlanıyor. Radikal gazetesinin 2 Mart 2006 sayısında hip-hop artık müzelik adlı haberde şunlar yazılmıştır:

*New York – Hip hop müziğe ait koleksiyon değeri taşıyan nesnelere için yaklaşık 30 yıldır süren 'tozlu' dönem bitti. Hip – hop müziğinin öncülerinden Afrika Bambaataa, DJ Kool Herc, Grandmaster Flash ve Fab 5 Freddy sahip oldukları nesnelere Amerikan Tarihi Ulusal Müzesi'ne vermek üzere, Manhattan'da bir otelde topladı. Çünkü Washington'daki müze, "Hip-hop Durmayacak" adlı bir koleksiyon projesine başladığını duyurdu. Proje*

---

<sup>93</sup> Shiner, a.g.e.,s. 411

*kapsamında hip – hop'un 70'lerde Bronx'ta başlayan serüvenini takip eden nesnelere toplanacak, 2 milyon dolar ayrılan proje, beş yılda tamamlanacak.*<sup>94</sup>

Bir zamanların kitle kültürüne ait formları diğer yüksek sanat formlarıyla müzede aynı değerleri paylaşmaktadır.

“Arthur Danto amacı aracına ilişkin önermelerle bulunmak, olduğu sürece, geleneksel olarak ticari sanatın yahut kitle sanatı olarak sınıflandırılan şeyin büyük bir kısmında güzel sanattan sayılması gerektiğini düşünüyor. Noel Carroll ise kapsamlı bir analiz ile avangart sanat, yahut yüksek sanatta kitle sanatı arasında her iki tarafın, pozitif yönlerini takdir edebilecek bir ayırımı yapılması gerektiğini savunur.”<sup>95</sup>

I. Bölüm boyu özetlenen kiç kavramı temelde hep aynı şeye işaret ediyordu. Bayağılığa, sahtekarlığa , mış gibi yapmaya, kopyaya ve kitle kültürü için, kültür endüstrisi tarafından kar amacıyla üretilmiş yapay, sanatın karşısında bir form olarak açıklanır. Postmodernizmle birlikte sinmiş kiç formlarının, farklı şekillerde, farklı formlarla bir arada ortaya çıktığı görülür. artık oda meşrudur, kötü değildir. Kiçin farklı formlarından biri Camptır.

### **II. 3. CAMP KİTSCH, YÜKSEK SANAT**

Camp yüksek kültür için üretilen bir form olarak görülür.

*Kullanıcıya yönelik kamu, geniş ve varlıklı olduğu için yüksek kültürün ticari dağıtımçıları onlara hizmet vermeye çalışır. Onların cüzdanlarına uygun kültür ürünleri bulmaya, hatta yüksek kültürün içeriğini onlara göre değiştirmeye çaba gösterir. Örneğin 1960'ların ortalarında Susan Sontag gayet mantıklı olarak Camp'ın yaratıcı yüksek kültürün bir biçimi olduğunu savunmuştu. Ama büyük bir*

---

<sup>94</sup> Radikal Gazetesi, “Hip-hop Müzik Artık Müzelik”, 2 Mart 2006, yıl 10, sayı 3428

<sup>95</sup> Shiner, a.g.e., s.429-430

*hızla bu fikir kullanıcıya yönelik kamuya satıldı. Ve onlarca kabul gördü. Çünkü böylece bir yüksek kültür öğesini eğlence olarak kullanma fırsatını ele geçirmiş oldular.*<sup>96</sup>

Susan Sontag ise “Camp”i hassasiyet terimiyle açıklar. Hassasiyet hakkında en zorlukla konuşulabilecek konulardan biridir. Camp hassasiyetin doğal bir biçimi değildir. Gerçektende campın asıl içeriği doğal olmayana sevgisidir. Yapay olana ve abartıya. Camp estetikçiliğin belirli bir biçimidir. Bu dünyayı estetik bir fenomen olarak görmenin yoludur. Bu yol camp yolu, güzelliği esas almaz, her şeyi yapaylık derecesine, stilizasyonuna göre değerlendirir. İçeriğe karşı tarafsız bir davranış oluşturur. Söylemese bile campın hassasiyeti güdümsüz politikayı dışlayan en azından apolitiktir.

Zevk ne sisteme ne de kanıtlara sahiptir. Ama yinede zevk mantığı diye bir şey vardır. Belirli bir zevkin altında yatan ve onun öne çıkmasını sağlayan kararlı bir camp hassasiyeti. Bu hassasiyet tamamen olmasa da hemen hemen betimlenemez niteliktedir. Bu sistemin yapısına tikiştirilabilen veya kanıtlamanın kaba araçlarıyla incelenebilen bir hassasiyet niteliğini kaybeder. Daha ziyade bir fikir haline dönüşür. Yalnız bir camp görüşü ve camp’ın nesnelere bakış biçimi yoktur. Camp aynı zamanda nesnelere keşfedilebilecek bir nitelik ve insanların bir davranış biçimidir. Campvari sinemalar, elbiseler, ev eşyası, popüler şarkılar, şiirler, binalar... vardır.<sup>97</sup>

Matei Calinesu kiç, camp ve yüksek sanat arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar. Yüzyılın başında modernizm kendini kiçten kurtarmış gibiydi. En azından onun bit pazarına veya ucuz imitasyonlar endüstrisine, gösterişsiz dini objelere, zevksiz hatıra eşyalara ve garip antika eşyalara hapsettiğini düşünüyordu. Kiç sadece en basit ve en yaygın popüler estetiğe ait nostaljileri değil, aynı zamanda, orta sınıfın belli belirsiz güzellik anlayışını memnun etme gücü vardı.

Kiç yakın zamanda yeniden ortaya çıktı. Kiçin en önemli stratejik avantajı kendisini ironiye teslim etmesi olmuştur. Rimbaud’nun “şiirsel saçmalığa” övgüsünden, Dada ve Sürrealizmden gelen “saçma resimlere” avangardlar, ironik yıkıcı amaçları için doğrudan kiçten ödünç aldıkları çok çeşitli tekniklerden

---

<sup>96</sup> Gans, a.g.e., s. 114

<sup>97</sup> Susan Sontag, “Camp Notes”, <http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>, tarih: 02.03.2006

yararlandı. Özellikle II. Dünya Savaşı'nın ardından avangardın yaygınlaştığı dönemlerde, kiç en sofistike entelektüel çevrelerde bile garip bir negatif prestij keyfini sürüyordu. Bu durum ironik sanattan anlama kisvesi altında en berbat kiçin sunduğu beğenilere özgürce hoş gören tuhaf “camp” duyarlılığının ortaya çıkışındaki temel etkenlerden biri gibi görünür. Camp kötü beğeni (zevki – ve genelde dine ait kötü beğeni – üstün saflığın bir formu olarak terbiye eder. Sanki bilinçli bir şekilde tasdik edilen ve peşinden gidilen kötü beğeni kendi kendisine üstün gelip, kendisinin muntazam zıttına dönüşebilecekmiş gibi yani “güzel çünkü berbat” Dışardan bakıldığında ise camp'ın kiçten ayırt edilmesi zor hatta imkansızdır.

Chicago Sanat Enstitüsü'nde 1974 yazında organize edilen büyük çağdaş Amerikan sergisinin incelemesinde Hilton Kramer camp ruhunun temsilcileri olan çok sayıda ressamı açıkça “Bit Pazarı Ekolü” adı altında gruplamıştır. (Büyük usta Andy Warhol olmak üzere) Sert bir üslupla şöyle yazmıştır. Görsel açıdan çok daha güzel şeyler sunan gerçek bit pazarlarında çok zaman geçirdim. Kiçin yüksek sanat alanında bu şekilde hızla çoğalması ve istilası Kramer'in melankolik düşüncesini doğrulamaktadır. “Bu gün kötü beğeni ve kaba teşhire ait olup, geçmişte görülmüş olan ve mezarında çıkarılmaya hazır olmayan hiçbir şey kalmamıştır. Avangardın kiç unsurlarını yada ters açıdan kiçin avangard araçları kullanması kiç kavramının ne derece karmaşık olduğunun bir göstergesidir sadece.”<sup>98</sup>

Bundan da anlaşılacağı üzere kiçin post modern dönemde farklı uygulamaları söz konusudur. Bazı uygulamalarda belirli bir ironi, kavramsal bir altyapıyla sunulurken bazen de hiçbir anlam değişikliği vurgulanmaksızın sanatçının seçimi olarak sunuluyor.

*İkinci Dünya savaşının son bulmasından bu yana bir çok sanatçı bir kışkırtma olarak yada girişimlerinin popüler boyutunun altını çizmek için kiçe başvurmuşlardır. Sanatların kültürel hiyerarşisini çürüten post modern anlayış ortak yanları 1981 – 1987 arasında East Village'in yan yana galerilerinde sergiler açmak olan bazı New York'lu sanatçıların yapıtlarındaki kent burjuvazisi kitsch'in yeniden ortaya çıkışını desteklemiştir. Bunların cırtlak yapıtları türleri büyük bir neşe ve sevinç içinde birbirine karıştırır,*

---

<sup>98</sup> Matei Calinescu, “Five Faces of Modernity”, çev: Erdal Akas, Duke Ün. Pres. Durham, 1987, s. 229-232

çeşitli biçimler altında ortaya çıkan zevksizliği yüceltir. Mike Bidlo, Arch Conelly, Keith Haring, Rodnay Alan Greenblat, Ashley Bickerton, Keeny Scharf gibi sanatçılar bu tip uygulamalar yapar.<sup>99</sup>



**Resim 15**

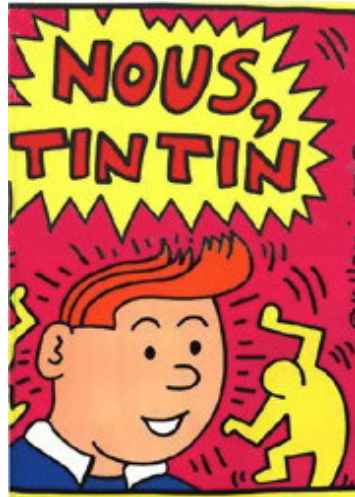
**Bickerton, Ashley, Karışık Otoportre No:2, 1988, 228.6 x 175.3 x 45.7 cm, New York**

<sup>99</sup> "1940-1945 Avangard sanat", Sanat Dünyamız, sayı: 59, Bahar 1995, YKY yay., s.143



Resim 16

**Bidlo, Mike, Not Warhol (Brillo Boxes, 1969), 1991,**  
Kontrplak üzerine akrilik, 51 x 51 x 43 cm



Resim 17

**Harring Keith, Couverture pour "Nous Tintin" 1987**





**Resim 18**

**Scharf** Kenny, *CerealArt presents Cateyeguy and Dogeyeguy by*



**Resim 19**

**Greenblatt** Rodney Alan, (1960- ) *Bird Bath at Beak Pointe, Edition No*  
32 1/4 x 42 1/2 inch

Bu tip örneklerde kiçin kavramsal bir bağlamda kullanımı ve en azından karşıt biçimci bir tavır üzerinden gidilmektedir. Kiç formlarının gerek resim yoluyla, (bir zamanlar modernizmin kötülediği kiç ilan ettiği elin işiyle yapılan güzel formlarının

kullanılması, anlatımcı bir tavırla betimleme) gerek hazır nesnelere kullanmakla, (Jef Koons örneğinde olduğu gibi) gerekse de farklı kavramsal bir alt yapıyla kullanılmaktadır. Önemimizdeki bölümde küçük formlarının kavramsal düzenlemelerinin içinde kullanımı ve geleneksel resim yoluyla kullanımı bağlamında örnekler verilecektir. Bu çeşitlilik postmodern süreçte küçük net bir tanımını yapma zorluğuna da işaret eder. Sınırları birinci bölümde ele alındığı gibi kesinlikte değildir.

### III.Bölüm NESNELERİN VE FORMLARIN KULLANIMI BAĞLAMIYLA SANATÇI YAPITLARI VE KİÇ ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER

#### III. 1. DUSCHAMP'TAN JEFF KOONS'A NESNELERİN KULLANIMI ve SANATÇILARDAN ÖRNEKLER

Nicholas Bourrioud'un postprodüksiyon adlı kitabında, Duchamp'tan Jeff Koonsa formların kullanımı şu değerlendirmeleri yapar:

*Duchamp, bir zihin çalışması olarak imal edilmiş nesnelere kullandığında (şişe kurutucusu, pisuar, kar küreği), sanatçının el becerisi*

yerine nesneye yönelen bakışına vurgu yaparak "yaratıcı süreç" sorunsalını dönüştürdü. Seçme ediminin, tıpkı yaratmak, resim çizmek ya da heykel yapmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli olduğunu ileri sürdü: Bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten bir üretimdir. Duchamp böylece yaratma teriminin tanımını tamamlar: Yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır.

Avrupa Yeni Gerçekçiliği ile Amerikan Pop'u arasındaki temel fark, tüketime yönelttikleri bakışlarının doğasında yatmaktadır.

Andy Warhol, Claes Oldenburg ve James Rosenquist, bakışlarını, satın almaya, bireyi ürüne sahip olma konusunda harekete geçiren görsel - itme gücüne çevirdiler:

Amaçları sosyolojik olguları belgelemekten çok yeni ikonografik materyalden yararlanmaktı. Amerikalılar her şeyden öte, reklamın ve onun görsel frontallığının mekaniğini araştırırlarken, Avrupalılar, onlardan çok farklı bir biçimde, büyük bir organik metaforu n filtresi yoluyla tüketim dünyasını keşfeder ve şeylerin değişim değeri yerine kullanım değerini tercih ederler. (...) Avrupalıların ilgi duydukları şey, hala tüketim sürecinin nihai sonucunu göstermektir. Yeni Gerçekçiler, böylece, bir çeşit resim karesi alınmış bir postprodüksiyon sanatı yarattılar.

(...)

Tüketim nosyonu, Pop Sanat ile birlikte, kitle ün';timine bağlanan soyut bir tema kurdu. Bireysel arzularla ilişkilendirildiği erken 1980'lerde somut bir değer yüklendi. Simülasyonizm'e sahip çıkan sanatçılarsa, sanat işini "salt meta" ve tüketim etkinliğinin tek vekili olarak değerlendirdiler.

Barbara Kruger, Satm altyorum, öyleyse varım: diye yazı. Nesne kişiyi satın almaya yönlendirecek bir bakış açısından, arzunun bakış açısından verilir; (...) Böylesi bir bakış, Simülasyonist çalışmaların gerçek konusu olan pazarlama işidir. Heim Steinbach böylece minimal ya da tek renk raflar üzerinde kitleselolarak üretilmiş nesnelere bir araya getirdi. Sherrie Levine, Mira, Walker Evans ve Degas'nın çalışmalarının tıpkı kopyalarını sergiledi. Jeff Koons, reklamları, kurtarılmış kitsch ikonları ve kusursuz kapların içinde yerçekiminden yoksun bir biçimde hava yüzen basket toplarını teşhir etti. Ashley Bickerton günlük yaşamında kullandığı ürünlerin logolarından oto-portresini yaptı.<sup>100</sup>

<sup>100</sup> Nicolas Bourriaud, "Post Prodüksion", çev.Nermin Saybaşıllı, Bağlam yay, İstanbul, 2004, s. 41-44



**Resim 20**

**Sherrie** Levine, *After Degas* , wystawa w Galerii Starmach

Buradaki pek çok örneğin modernist bir bakış açısıyla kiç (kötü anlamda kullanılıyor) olarak değerlendirmek mümkün. Sanat karşıtı avangard hareketler, sanat ne olmalıdır sorunsalını gündeme getirirlerken, Post modern dönemdeki avangard hareketler, Burgerin deyimiyle eski avangardın, asi, militan, beklenmedik olanı sergilemekten çok bir onaylama bir tekrar gibi görülür. Bu tip çıkışlar beklenen bir şey haline geldikten sonra bizi artık sarsmıyor, şaşırtmıyor. Bu tip sanat karşıtı hareketlerin özelliği yeni bir şey üretmekten çok, ölü ilan ettikleri formları yeniden farklı bağlamlarda sanat karşıtı bir avangard pratiğinde yer buluyor. Bu dönemi Bourriaud'un Pazar yeriyle özdeşleştirir. Her türden aykırı formlarının bulunduğu bir yer. Sanatçılar bunları birbirleriyle yeniden kullanarak tekrar ve tekrar sunarlar. Bu dönemde tüm formlar yeni senaryolara sokmak için büyük bir kaynak olarak algılanır. Örneğin D.J.ler hazır olan müzik formlarını bir birine eklemleyerek, miksleyerek ortaya Duschampvari bir atmosfer yaratır. Artık herkes müzik yapabilir. Müzikle ilgisi olamasa bile. Tüketici kendi zevk ve ihtiyacına göre aldığı ürünleri değiştirebilir, uyarlayabilir. Bir çeşit yaratıcı olur. Ortaya çıkarılan formlar bir diğer kullanıcının yeniden kullanması için bir kaynak teşkil eder. Böylece ortaya eklettik geniş bir ürün alanı ortaya çıkar. Ürün haline gelen formlar tekrar tekrar kullanılarak

yeniden üretilir.<sup>101</sup> Bu Beuys'un her kes sanatçı olabilir sözünü akla getiriyor. Gerçektende oluşturulan bu yapıda herkes üretebilir, herkes sanatçı olabilir. Bu Pazar metaforu her türlü formun bulunabileceği ve kimsenin tekelinde olmayan bir ortamı temsil eder. Sanatçı istediğini seçmekte istediği bağlamda yeniden sunmakta özgürdür. Tüm geçmiş formlar farklı şekillerde yeniden sunulur.

Mike Kelley'in çalışmalarında, yüksek kültür ve alçak kültür, Doğu, Batı sanatı ve sanat olmayan sayısız farklı öge vardır. Chinetown Whising Well çalışmasında, Çin – Amerika Kiçi, Budist ve Hıristiyan heykeller grafiti, turistik yapılar, Max Ernst'in heykelleri, soyut sanat vb. her çeşitten form. Burada Kelly heterojen estetik evreni harmanlar.<sup>102</sup>



**Resim 21**

Mike **Kelley** - Memory **Ware**

20. yy sanatı bir montaj sanatıdır. Temeli farklı eklektik formların yeniden bağlamaştırılmasıyla oluşturulur. Bugünün sanatçısının hedefi, yaratıcılık, otantiklik bir kenara bırakıldığına göre bu hazır formları birbiriyle farklı bağlamlarda yeniden sunmaktır. Her türden alıntılama, kopyalamayı meşru sayarlar. Mike Bidlo uyarlamacı bir sanatçıdır. Pierro Della Francescas sergisi açabilir. Pierro kesinlikle tarih sonrası bir sanatçı değildir. Ancak Bidlo öyledir ve yeterince usta bir

<sup>101</sup> Bkz., a.g.e., s. 62-65

<sup>102</sup> Bkz., a.g.e., s. 66-68

uyarlamacıdır. Öyle ki onun Pierro'ları Pierro'nun resimlerine Morandil'eri, Morandi'lerinkinei Picasso'ları, Picasso'larinkinei olmasını arzu ettiği kadar benzeyebilir.<sup>103</sup> Kuspit ise şunları söyler; "Bidlo ancak kolay çalışmalarında bu sanatçılardan yararlanmasyla voralabilir. Kendine özgü sanatsal bir kimliği yoktur."<sup>104</sup>



**Resim 22**

**Kopierer.** Mike, *Bidlo kopierer kјente kunstneres verk. Her «NOT Picasso»*

Böyle bir özgünlük postmodern sanatçıların zaten aramadıkları bir şeydir. Bu gün artık her hangi bir sınırlayıcı tarih duvarı yoktur. Her şeye izin vardır. Postmodernizm orijinallik kavramını yok sayar. O ölüdür, tüketilmiştir.

*Felix Gonzalez-Torres'te Hichkey'in güzellik diye adlandırıldığı şeye karşı bir istek görürüz. Bilmez bir yalınlık, formel uyum arayışı. Hem görsel hem ahlaki anlamda büyük bir zarafet. Bir etki üzerinde en ufak bir ısrar, en ufak bir fazla yükleme yoktur: Gonzalez-Torres'in yapıtı, ne göze saldırır ne de duygulara. 'Görsel etki' hakkındaki allanıp pullanmış, şişirilmiş bütün anlayışların tam tersine, onda her şey üstü kapalı, ketum ve akışkandır. Sürekli olarak klişeler üzerinde oynar, ama bunlar onun ellerinde yeniden canlanır: ister bulutlu bir gökyüzü görüntüsü, ister bir kumsalın parlak kağıda*

<sup>103</sup> Danto, a.g.e., s. 20

<sup>104</sup> Kuspit, a.g.e., s.12



*basılmış fotoğrafı, bunca kitsch, bakan-kişiyi rahatsız edebilecekken, hepsi bir iz bırakır. Gonzalez-Torres bilinçsiz duygulara eğilir: Nitekim ben de, şekerleme yığınlarının parlak, hareli renklerinin karşısında çocukça bir hayranlığa kapılırım. Stacks'ların sertliği, böylece onların narinliğiyle, geçiciliğiyle dengelenmiş olur.*

*Bu noktada, sanatçının kolay duygularla oynadığı söylenerek itiraz edilebilir; Boltanski'den beri hızla duygusal şantaja dönen bu estetik anlayışlarından daha sıradan bir şey olmadığı söylenebilir. Ama önemli olan, bu türden duygularla ne yapıldığıdır; onların nereye yönlendirildiği, sanatçının onları nasıl ve hangi niyetle kendi aralarında düzenlediğidir.<sup>105</sup>*



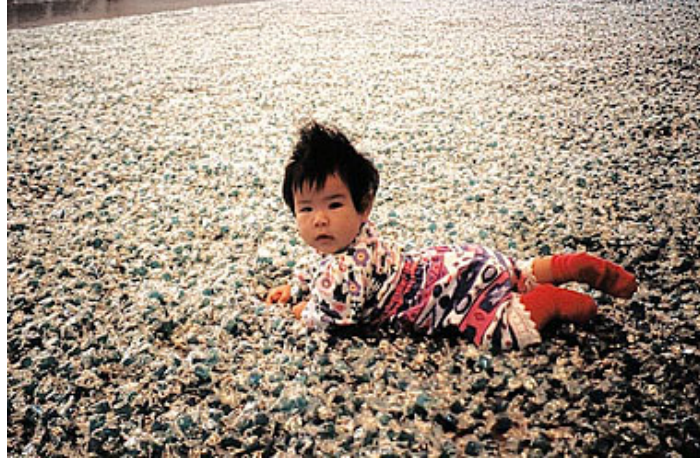
**Resim 23**

**Gonzalez-Torres, Estate of Felix, *Untitled*, 1991**

---

<sup>105</sup> Nicolas Bourriaud, “İlişkisel Estetik”, çev.Saadet Özen, Bağlam yay., İstanbul, 2005, s. 101-102





**Resim 24**

**Gonzalez-Torres**, Estate of Felix, *Installation View*, 1994

Yukarıda örneklenen bu uygulamalar kiç formların farklı bağlamlarda, kavramsal işlerin içinde kullanılması veya farklı formlarla eklektik bir şekilde yeniden kullanılmasından oluşur. Baudelaire'nin bir zamanlar kiç olarak tanımladığı eklektik yapı, bugün postmodernizmin iskeletini oluşturur.

Bourriaud eklektisizm konusunda şunları söyler: eklektiksizmi Greenberg diğer modernistler ve sanat tarihçilerince en büyük günah ve kiçleşme olarak kabul ederler. Sanat tarihi düz çizgisel, neden sonuç ilişkilerine dayanan bir düzlemde olmalıdır özellikle Greenberg'in saflaşma teorisiyle modernizmin en uç noktaya vardığı ressam sonrası soyutlama böyle bir çizgisel sanat tarihinin sonucu olarak görülür. Modernist düşünce kiç eklektisizmi kitlelere atfeder. Bu seçimlerin sonucunda bireyler asimile olur. Birey bu bayağı seçimleriyle tarif edilir. Bu formların kişisel bir kimliği, biçimi yoktur. Kiç geniş kitlelerce kullanıldığı için yayılcı ve kişisel olmayan bir yapıyı temsil eder. Ama artık durum farklıdır sanatçılar farklı kültürel yapıların eşitlenmesiyle uğraşır. Sanatçılar geçmiş tüm formlardan ve üsluplardan yararlanabilecekleri, kullanabilecekleri bir anlayış vardı. Bu sanatçılar için tüm formlar aynıdır. Değerleri birbirine eşittir. İmgelerin yeniden ve yeniden kullanılıp tüketilmesi yeni üretim için bir yoldur.<sup>106</sup>

Bu kavramsal eklektik düzenlemelerin yanı sıra işin daha yaratıcılık daha estetik, elin işiyle ilgilenen uygulamalar da vardır. Modernizmin kutsal, yaratıcı,

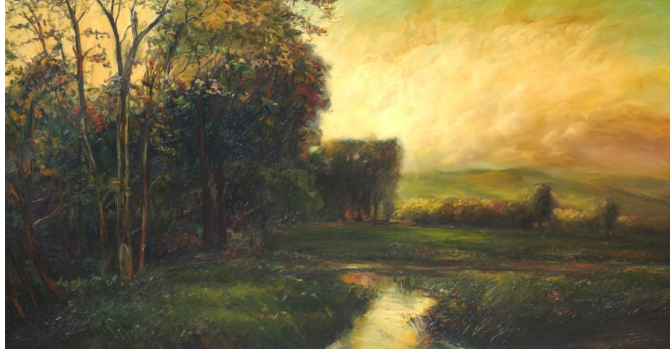
<sup>106</sup> Bkz., Bourriaud, "Postprodüksiyon", s. 140-145, 146

mekanı olan öznenin dışı vurma alanı olan atölyeler, postmodernizmle birlikte terk edildi. Kuspit bu dönemde tekrar öznenin bu yaratıcı mekanı olan atölyelere dönen bir grup sanatından bahseder. Modernizmin bir zamanlar hor gördüğü kiç olarak nitelediği anlatımcı güzel duygulara hitap etme realist eski usta teknikleri el ve beyin arasındaki yakınlık gibi kavramları içine alan işler üretilirler. Modernist sanatçı güzelliği betimlerken dolambaçlı bir yol kullanıp onu amaçtan ziyade araç haline getirir. Kiç üreticisi ise bu duyguları vermek için en dolaysız yolu kullanır. Bu gibi kavramlar etrafında iş üreten sanatçılar böylesi bir modernist bakışla pekala kiç olarak kabul edilebilir. Bu konuda Kuspit şunları söyler:

*Neyse ki atölye yeniden yaşama dönmüş, postmodernlik olarak adlandırılacak bir döneme işaret etmeye başlamıştır. Nauman atölyeyi bitirdiğini düşünüyordu ama atölye yeniden doğdu. Birkez daha yaratıcılığın dünyadan kaçıp sığındığı bir yer haline geldi. Ne varki, arada önemli bir fark var: bu yeni atölyede yaratılan sanat, ne geleneksel ne avangart, ikisinin bileşkesi. Eski ustaların maneviyatını ve hümanizmini, modern ustaların yeniliği ve eleştireliliği ile birleştiriyor. Yani bu bir yeni eski ustalar sanatıdır. Yetenek yine sınırlı miktarda bulunan şey, ama sanat kavramsallığını koruyor. Kosuth bir zamanlar şöyle söylemişti: 'sanat ancak kavramsal olarak var olabilir'. Ama yeni eski ustalar, maddi olarak da var olmadığı sürece sanatın sanat olmadığını gösteriyorlar. Kavramsalcılar 'sanat nesnesi değildir, sanatçının sanat anlayışındadır, nesnelere bu anlayışa boyun eğmek zorundadır', diyorlardı. Ne var ki yeni eski ustalar, söz konusu kavram nesnede olmadığı sürece – malzemedeki yaşama geçirilip, malzemedeki var olmadıkça – sanat diye bir şeyden söz edilemeyeceğini ortaya koyuyorlar. Kısacası, yeni eski ustalar, hem estetik bir yankıya sahipler hemde geleceği görebiliyorlar. Onların sanatı, postsanatı hiçe sayarak yüksek sanatı canlandırıyor. Sokağı dikkate almadan, sanatı atölyeye geri döndürüyor. Sanat yeniden estetik aşkınlığın bir aracı haline gelmiştir, üstelik de dünyaya yönelik eleştirel bilincini yitirmeden. Eysenck şöyle yazar: 'sanatçılar kaçınılmaz olarak yenilik arayışı içindedirler: daha önce bir kez yapılan yeniden yapılamaz'. ne varki daha önce yapılan ve ölmüş gibi görünen bir şey, eğer insanlar ona ihtiyaç duyuyorsa yeniden hayata döndürülebilir. Eysenck'in terimini kullanacak olursak, yeni bir 'canlanma potansiyeli' taşıyabilir, tabi eğer yaşamda ve sanatta –yeniğinden başka kendisini öne*

*çıkarmak pek, hatta hiç bir şey olmayan post sanatta- kaçırdığımız şeylerin farkına varmamızı sağlarsa.<sup>107</sup>*

Bu sanatçılardan örnek David Bierk, Michael David, April Gornik, Odd Nerdrum, Paula Rego, Don Eddy, Jenni Saville, Karen Gunderson, Julie Heffernan, Brenda Zlamany vb..



**Resim 25**

**Bierk, David, Tuval üzerine yağlıboya, 127 x 238.8 cm**



**Resim 26**

---

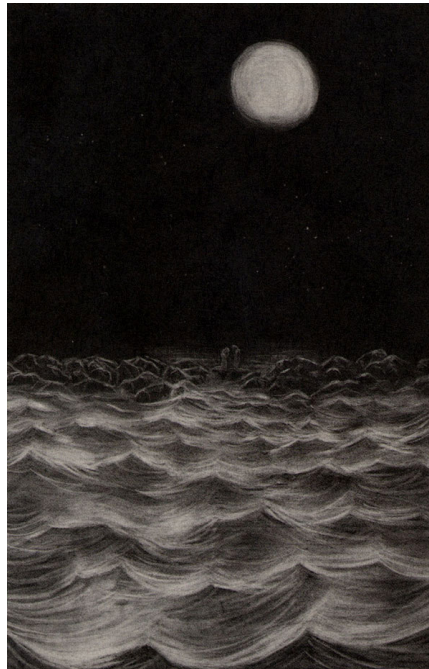
<sup>107</sup> Kuspit, "Sanatın Sonu", s. 197-198

Gornik April, *Moon and Three Rocks*, 1993, 22 1/4 x 26 in.



**Resim 27**

**Rego Paula, *The Dance***



**Resim 28**

**Gunderson Karen, *South...Look Back*, 1993**





**Resim 29**

**Heffernan** Julie, *Self Portrait as root II*, 2002, Tuval üzerine yağılıboya  
52 ½ x 60 inch



**Resim 30**

**Raffael** Joseph, *Pond for F. Garcia Lorca*, 76 x 76 cm



**Resim 31**

**Zlamany** Brenda, *Self-Portrait with Benedict and Halong Bay*, İpek panel üzerine yb, 30 x 20 inch

Donald Kuspit bu sanatçıların ortak özelliği olarak, hepsinin yetenekli, düşünsel yönleri ağır basan hümanist kişilerdir. Onlar hem klasik hem de modern sanatı iyi bilirler. Zaten postmodern bakışla modernde klasiktir. Bu ustalar eskiyi iyi bilmek gerektiğine inanırlar. Bu özgünlüğe yeni bir duyarlılığa beklide aşkınlığa götürecek yoldur. Onlar geçmişin sanatını diğer postmodern sanatçılar gibi mekanik kolaj çalışmalarındaki niyetle alıntılarlamazlar. İlham almak için onların aşkınlığını yakalamak için kullanırlar. Geçmişin yararsız olduğu söylemini reddederler. Eski resimler onlara güç verir güzelliği aynı zamanda çirkinliği de estetikleştirerek ona güzel bir biçim vererek onu da güzelin içine katarlar. Kuspit bu ustaların sanatını beklenmedik bir hediye taptaze bir anlayış olarak niteler.<sup>108</sup>

Bu sanatçılar gittikçe kavramların etrafında dönen gittikçe estetiksizleşen ve aynılaştan yine Kuspit'in deyimiyle dışkılaştan post-sanat, bu sanatçılar tarafından sanata tekrar duyguları, estetiği, güzelliği eski ustaların tekniğiyle yeniden sanatın gündemine getirdiler.

---

<sup>108</sup> a.g.e., bkz:205-206

### **III. 2. ODD NERDRUM'UN KİÇ ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELERİ**

Eski ustalardan biri olan ve kendi resimlerini aşkın kiç formlar olarak gören Nedrum kiç üzerine şunları ekler :

*Bugün, herkes modernist hakimiyetin iyi veya kötü özgürleştirici bir etkisi olduğunda anlaşıyor. Estetik ve ahlaki algılarımızın geliştirilmesi gereken yeni bir dünya düşüncesi hem Komünistler, hem Naziler, hem de modernistler tarafından denenmiştir. Hepsi hedefleri olan "Yeni Krallığa" sahip olmuşlardır, ancak en üstte kazanan Modernizm olmuştur. Murooroa adaları, New York veya Hong Kong olsun, dünyanın her yerinde aynı sanatı buluruz -aynı yerleştirmeler ve aynı dekor. Sanatın ayrı yenilikleri, sabit, değişmeyen bir düzen olmadığını ve hiçbir şeyin garanti edilmiş bir biçiminin olmadığını anlamamıza yardım etmişlerdir. Bu canlandırıcı aydınlatma, bu düşünce saflığı için haklı bir biçimde modernistlere teşekkür edebiliriz. Ve onların çıplak teşebbüslerini alaya almayı deneyen herkes ırkçılardan daha iyi olmamışlardır. Geniş bir toplum açık kalpli olmalıdır. Ancak bir an için çağdaş sanatta neyin eksik olduğuna bakalım. Neyi bulamıyoruz? Dört şey görüyorum: 1. Açık, güvenilir yüz, 2. Tensel deri, 3. Altın günbatımı ve 4. Ebediyete özlem. Birlikte alındığında, bu değerler, sevelim veya sevmeyelim, kiçe tekabül ederler.*

*Ucuz dekorasyonun aşağılayıcı anlamında "Kiç" kavramı, yüzyıl önce yeni Modernizm durgun ve gerileyen Avrupa kültürü ile çatıştığında kullanılmaya başlandı. Sanat dünyasındaki insanların çoğu 17. yüzyıl Rembrandt'ı bugün yaşasaydı, bir Jackson Pollock veya bir kavramsal sanatçı olacağına inanır görünüyorlar. Ben inanmıyorum. İnsanlar kendi ihtiyaçlarına göre gelişirler. Her yetenekli insanın kendi zamanına boyun eğdiğine ve zamanın ruhunu (Zeitgeist) izlediğine inanmıyorum. Puccini kendi melodik repertuarından etkilendiği gibi, Rembrandt da desen yeteneği tarafından yönlendiriliyordu. Rembrandt 17. yüzyıl Hollanda iç mekanlarını bugün resmetmeyecekti, ancak aynı gözler, aynı karanlık ve aynı tensel deri orada olacaktı. Kalpten hissedışı ve tüm benliği, içinde yaşadığı zaman için olduğu gibi bize de tuhaf gözükecekti. En ebedi resimleri bile bugün resmedilseydi kiç olarak değerlendirileceklerdi.*

(...)

*Bugün, sağlam bir üstyapı olan "sanat" tarihte eşi görülme-yen karşı konulmaz bir güç olmuştur. O her tür entelektüel çiziktirmeyi korurken, güzel bir biçimde çizilen bir çıplak ıçığı cıçığına kadar eleştirilebilir, çünkü böylesi bir çalışma saygı duyulan bir üstyapıdan yoksundur. Savaşta, düşman*



üstyapısını kaybeder. Bir tutsak tıraş edilir ve üniforması elinden alınır. Bir numara verilir, adını kaybeder ve böylece o korunmasızdır. Bu şekilde, bir üstyapı tüm bireyler ve guruplar için çok önemlidir. Onun saygıyla ilgisi vardır. Bir insanı bir krala döndürdüğünüzde, otomatik olarak bir "aura" ya, metafizik bir üstyapıya sahip olur. "Sanat"ta böyle çalışır. Birisi artist olarak ilan edilir ve aura koruyucu pozisyonunu alır. (...) Birçok yüzyıl boyunca, ustalık da "Sanat" kavramının bir parçasıydı Artık durum böyle değil. Sadece düşünceler geçerli. Hakim sanat dünyası acımasızca tek tip olmuştur, ya onlarlasınızdır ya da dışarıda. (...) Modernistlerin büyük yanlışlığı; sürekli yenilik, heyecan verici deneyimler, çağdaş tarzlara uyma vb, bir klasik figüratif ressamın veremeyeceği her şeyi ondan istemeleridir. Eski ustaların tarzını kullanan bir ressam duygusaldır. Amacı çalışmada kendini kaybetmek ve yaşamın ebedi anlarını önyargısız ve ustalıklı anlatmaktır. (...) Kiç sanattan ayrılmalıdır. Bir kiç ressam sanatçıdan farklı amaçlar için çalışır. "Kiç" kelimesinin zor bir kelime olduğunu biliyorum, ancak katı bir şekilde faydacı olarak, ifadenin duygusal biçimine kendi üstyapısını verecek, güzel bir çalışmaya parlaklığını geri verebilecek tek şey budur. O zaman, belki de, kendini dürüstçe olduğu şekliyle sunduğunda ve sanat maskesi takmadığında diğerleri - modernistler - böylesi bir çalışmaya saygı duyarlar.<sup>109</sup>

Nedrumun bahsettiği, modernizmin üst yapıdan mahrum bıraktığı figüratif resim, postmodernizm de diğer her şeye olduğu gibi kiçe de böyle bir üst yapı sağladı. Kiçin en kötüsünden daha yaratıcı, nitelikli olanlarına kadar her şey kabul görme noktasına geldi. Nedrumun kiçi sanattan ayırmakla kastettiği şey modernist sanat anlayışıyla ayırmaktır.

### **III. 3. JAN ERİK EBBESTAD HANSEN, JAN- OVE TUV, ODD NERDRUM'UN KİÇ VE SANAT DEĞERLENDİRMELERİ**

Jan Erik Ebbestad Hansen, Jan-Ove Tuvodd Nerdrum'un kiç ve sanat adlı ortak çalışmalarında kiç üzere değerlendirmeleri şöyledir.

---

<sup>109</sup> Odd Nerdrum, "On Kitsch", çev: Feyzi Korur, Kagge Forlag, Norhaven, 2001, s. 21-24

Geçtiğimiz yüzyılda sanat modernizmin hedeflerinden biri olan taklidi mimesisi, benzetme yeteneğini aşma çabasıyla kendini açıkladı. Ve kendini tanımlarken diğerini dışlama, yok etme stratejisini kullandı. Bunun sonucu olarak da ustalık kavramı kayboldu. Onun yerine sanat zamanın bir ifadesi olarak, bilime ve teknolojiyle yakın bir ilişki içine girdi. Elin becerisiyle yapılanlar nitelikli olmalarına rağmen bu çalışmalar modası geçmiş ve anlamsız ve çağdışı olarak değerlendirildi. Elin işini, berceriyi, modern sanat eleştirmenleri kiç olarak adlandırdı. Bu değerlerle oluşturulan her türlü formu eski, anlamsız bir kültüre ait olarak niteledi.

Buna karşın halen bu niteliklerle resim yapanlar var. Onları yok etme çabalarına rağmen, yetenekleri ortaya çıkar ve çoğumuza seslenirler. Çünkü elin işi tarafından biçimlendirilen fark edilebilir örüntüde teknik yardımcılarının yardımıyla yapabileceklerimizin çok ötesinde var olan sınırları genişleten, kalıcı bir çekicilik vardır. İnsan bu nitelikleri kiçte bulur.

Kiç daha önce belirtildiği gibi hep geçmişten faydalanır. Yaratıcı insan elinden geldiği kadar, eski ustalardan kompozisyon ve renk gizlerini ve hepsinden çok deri hissinin nasıl daha iyi verileceğini keşfetmeye, öğrenmeye çalışır.

20. yy'da kamu dünyası modernizm utkusu doğrultusunda evrensel bir estetiğin tesisinin amacında eskiden varolan (kamu-özel alan) ayrımı ortadan kaldırdı. Şimdi her şey kamuya uyacak ve onu yansıtacaktı. Bunun sanata sonucu olarak, kamunun biçimsellik nesnel ve işlevsellik ideallerini yansıtmaması anlamında kamu sanatı oldu. Ve sanat kişisel gibi görüldüğünde gerçekte sadece kamunun yansımaysdı. Bunun en dramatik örneği her yeri ele geçiren işlevci mimaridir. Müzikte de durum aynıdır. Her tür özel duygudan arındırılıp mükemmelleştirilinceye kadar nesnelleştirilir. Böylece sarhoş olmadan göz yaşsız, uyumlu bir zihinle müzik dinlenebilirdi. Kiç tüm bu kamu nesneliliğinin talebinin karşıtıdır. Kiç özel alanlardır, kendimiz, aşkımız ve dostumuz, özlmlerimiz ve umutlarımız, gözyaşlarımız, sevinçlerimiz ve tutkularımızdır.<sup>110</sup>

Burada modernizme yönelik eleştiriler, diğer postmodernislerin yaptığı eleştirilerle örtüşür. Modernizmin ilerlemesi ve yenilikçi arzusu, giderek katlaşıp,

---

<sup>110</sup> Bkz., a.g.e., s. 25-30

kamulaşması, sanatın saflaştırma arzusuyla bir çok formu dışarıda bırakmasına yol açmıştır. Kiçin şimdiye kadar farklı düzeylerde ortaya çıkışları örneklenmeye çalışıldı. Geçmişte endüstriyel olarak üretilen kiç formlar günümüzde daha bir yaygınlık kazanmıştır. Bunların zararlı, kötü özellikleri pek değişmemiştir. Ama günümüzde bu gibi formlardan yola çıkılarak üretilip sanat alanına dahil edilen sayısız örneklerle de karşılaşmaktayız. Şimdi bu farklı kiç örneklemeler üzerine üç farklı sanatçının işleri üzerinden değerlendirme yararlı olacaktır.

### **III. 4. KİÇ SANATÇI ÖRNEKLERİ VE RESİMLERİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER**

#### **III. 4. 1. Odd Nerdrum'un Resimlerin Çözümlemesi ve Kiç Değerlendirmeleri**

Kendini kiç üreticisi olarak kabul eden ve kiçin farklı düzeylerinin en üst basamağında; yani aşkın bir kiç üreticisi olarak kabul eden Nerdrum'un sanatı

Kuspit'in deyimiyle yeni eski usta sanatıdır. En önemli özelliği elin işiyle yeni virtüöz tekniğinde yatar. Onun resimleri modernizmin yok saydığı insani duygularla, tensel deriyle ilgilidir. Caravaggio ve Rembrandt'ı anımsatan ışık gölge efektlerini yansıtmak için yoğun boya katmanlarına baş vurur. Hepsinin ötesinde insan bedeninin her ayrıntısını, tensel deriyi nasıl ifade edeceğini çok iyi bilir. Eski ustalar gibi koyu bir palete sahiptir. Tematik olarak modern dünyanın krizlerini yansıtır gibidir. Figürleri modern dünyanın hastalıklı, huzursuz, güvensiz tipleridir. Resimleri de zamansız belli belirsiz bir mekanda gibidirler. Figürler, modernleşmenin ruhsal huzursuzluğunu bir çok modern sanatçıdan daha iyi yakalamış gibidir.

Nerdrum'un kiç konsepti diğer kiç üreticilerinden farklıdır (Jeff Koons, Komar & Melamid vb.) Kiç daha önce değinildiği üzere küçültücü bir kavramdı. Kaba saba zevklerin, kitlesel olarak üretilmiş formların basit motifler içeren resimleri tanımlamak için kullanılırdı. Modernistler tarafından kendilerinden olmayanları tanımlamak için kullanılırdı. Nerdrum'un işleri tüm bunlardan ayrılır. Onun için farklı aşamalar vardır. Onun resimleri ne ticari amaçla üretilmiş resim veya objelerle ne de daha kavramsal bağlamlarda sunulan kiç formlarıyla ilgisi vardır. Onun resimleri modernizmin dışladığı tensel deriyle, insani duygularla, sevgiyle, güzel olanla ilintilidir. Bu da Nerdrum'un kendi yapıtlarını aşkın kiç tanımıyla açıklamasının nedeni olabilir. Herman Brosch'a göre güzel olanla, duyguyla direkt bağlantı kuran sanatçının üreteceği şey kiçtir. Bir çok postmodern pratiğin yaptığı gibi, Nerdrum da modernist karşıtlığıyla sanat yapar.

Resimlerindeki konular, ereksiyon, bok, sidik, kavga, ölüm gibi konulardan oluşur. Bunların cinsellikle ilgisi yoktur. Teknik olarak çok eski bir tekniği kullansa da içerik modern dünyanın sorunlarıyla ilintilidir. Resimleri avangard pratiklerin uyguladığı, şaşkırtma, saldırganlık, beklenmeyeni göstermek gibi yöntemleri kullanır gibidir. Örneğin *Bok kayası* adlı resminde üç temiz kadım dışkılarken resmetmiştir. Bütün bir sanat tarihi boyunca estetiğin ve güzelliğin sembolü olarak görülen kadın imgesi herhalde en son görmek isteyeceğimiz şekilde resmedilmiştir. Bu resim Kuspite göre dışkısal postsanatla ilişkilidir. "Dışkı ve sanatın zaten belirli karizmatik çekiciliği vardır. Dışkının karizması olumsuz, sanatinkiyse olumludur. Bunların her birine bir diğerinin statüsü verildiğinde, yani bulunmuş dışkı, hazır nesne sanatı olduğunda -standart Duchampvari edim- her ikisinin karizmasında hızla artar.

Deyim yerindeyse ikisinin de iğrenç kokusu her yanı sarar, yani karizmaları kozmikleşir. İlişkileri ikisinin de kurtuluşudur." <sup>111</sup>



**Resim 32**

**Nerdrum Odd, *Shit Rock (Bok Kayası)***

Nerdrum kendi resimleri üzerine yapılan yorumlara pek katılmaz. Çünkü onların modernist bir düşünce yapısıyla, farklı şekilde düşünmeleri öğretilmişti. Resimde sürekli daha alt metinlerin olduğu farklı bir ironi tarzının, metaforun olabileceği gibi düşüncelerle yaklaştıklarım söyler. Oysa Nerdrum eserlerinde görünenin dışında bir şey olmadığını söyler. Her şey yüzeyde görünen kadardır. İnsanlara bundan daha fazla verecek bir şey olmadığını söyler. Ona göre kitsch işi keyif, eğlence iledir. Kiç son derece güzel tablo edilmiş korkunç bir resimdir. Öylesine güzel resmedilmişlerdir ki insanlar bundan keyif alır. Kiçin öyle bir doğası vardır ki en korkunç hali bile kafa karıştıracak kadar güzel çizilmiştir. <sup>112</sup> Nerdrum'un bir diğer şaşırtıcı çalışması *altın sabahlıkla kendi portresidir*. Rembrandtvari bir biçimlendirilmeyle yapılmış bu resimde şaşırtıcı olan, ereksiyon halindeki cinsel organıyla resmetmiş olmasıdır. Bu kadar geleneksel bir teknikle böyle bir modernist dışa vurum bizi şaşırtır. Modernist bir biçimle böyle bir uygulama bizi belki de şaşırtmayacaktı. Bu ve benzeri bir çok örnek avangartlar tarafından zaten uygulanmıştı. Burada geleneksel olanla modern bir dışa vurum olan bir konunun, yeni çatışma halindeki iki farklı öğenin kullanılıyor olmasıdır.

<sup>111</sup> Donald Kuspit, "Sanatın Sonu", s. 98

<sup>112</sup> Bkz., Nerdrum, a.g.e, s. 14-16



**Resim 33**

**Nerdrum** Odd, *Autoportree Colden Cape's (altın sabahlıkla portresi)*, 1998

Kuspit Nerdrum'un bu portreleri hakkında şunları belirtir:

*Nerdrum'un gerçek incelik, kurnazlık ve başarısı resime bir ego-bütünlük vererek aydınlık ve karanlığı harmanlama şeklidir. Çalışmaları onları kaynaştırmak için deneysel bir çaba olarak anlaşılabilir. Denge bazen karanlığa bazen de aydınlığa doğru sapar, ama estetik olarak en hileli ve başarılı çalışmalarında (genellikle portrelerinde) bu ikisi kendi mantıksızlıklarının ustası olan insanları aktarır gibidir. Bu kuşkusuz, ayakta durur pozisyonda karanlıkta ayağa yükseldiği kendi portresi SelfPortrait in Golden Gown'deki durumda da böyledir. Karanlık onun varoluşunu, gerçekte aklının varlığını aktarır, yüz figürlerini şekillendiren aydınlık ve karanlığın ustaca kullanımı gibi. Onun tüm mantıksızlığı ereksiyonuyla temsil edilir - genç bir gelinle iki çocuğun babası olma gururunun bir işareti olduğu kuşku götürmez- ilk bakışta parlak ve kasvetli görünen Remabrantvari pelerin içindeki tüm akla aykırılığı, onu temsil etme amacıyla dramatik olarak*

*yükselir. Onun akıl dışı varlığı kendini fark edişin bir ödüdür. Sonunda gerçek anlamda bir varoluşçu adam olmuştur.* <sup>113</sup>

Nerdrum'un diğer figüratif resimlerinde huzur kaçırın şiddetli temalar görürüz. Rembrantvari biçimlendirmeye çağdaş sanatın genellemelerini reddeder. Anti modernisttirler. 1996-97'deki en son sergisinde görülebilir. İki portre dışında biri kız biri kendisi korkunç temalarla resmedilmişlerdir. *Silahsız Adam*'da oturmuş nü bir erkek görürüz, sol kolu omuzdan sağ kolu dirseğin hemen altından kesilmiştir. Bu resimdeki melankoliyi aynı cömertlikle *Şafakta Üç Erkek* portresindeki çıplak figürler verir. Bunların belki de en korkuncu, kinci bir savaşçı tarafından diri diri gömülmekte olan kadının dehşet verici görüntüsü olan "kurtuluştur". <sup>114</sup>



**Resim 34**  
**Nerdrum Odd, Release (Kurtuluş)**

---

<sup>113</sup> Donald Kupid, "The North Stripped Bare Odd Nerdrum's Norwegian Exestentialism Source", <http://members.aol.com/FVOC/comment.html>, Tarih: 08.04.2006

<sup>114</sup> Bkz., Donald Kupid, "Postmodern Rembrandt", <http://www.askart.com/AskART/artists/biography.aspx?searchtype=BIO&artist=120763>  
Tarih:09.04.2006

Bu alegorik resimler, çağımızın ahlaki korkularını yansıtır gibidir. Konuları, ahlaki zorbalık hisleri modern dünyaya ait olmalarından dolayı belki de Nerdrum'un resimleri modern sayılabilir.

Kuspit Nerdrum'un resimlerinde Bleak'i görür. Yaşam kıpırtısından yoksun nötral zemin. Bazen dağlık kayalık bazen sonsuzluğu çağırıştırıcısına geniş düz ve net. Zamansız bir boşluk. Parlak yaz günü ve sabah erken de manzara neredeyse bomboşdur. Nerdrum'un resimlerindeki insanların birbirleriyle sorunları vardır. Hem kendileriyle hem de yaşadıkları çevreyle sorunludurlar. Silahlar bu düşmanlığın göstergesidir. Demir yasa ve kadın öldüren yaralı adam bu durumu açıklar. Bir çok figürü kusurludur, hemofroditte olduğu gibi.



**Resim 35**

**Nerdrum Odd, *Hermaphrodite***





**Resim 36**

**Nerdrum Odd, *Kadın Öldüren Yaralı Adam***

Kuspit Nerdrum'un figürleri için: Onlar gerçekte tam insan değildirler, çünkü birbirlerini koruyup kollamazlar birbirlerini önemsemezler ölüm iç güdüsüyle son derece hastadırlar. İsimsiz bir korku onlara acı verir, Gece lambası, veya şaşkırtıcı biçimde huysuzdurlar, bir kadının suratımıza pislediği Alacakaranlık ve işeyen kadın da bunu görebiliriz.



**Resim 37**

**Nerdrum Odd, *Pissiv naine (İşeyen Kadın)***

Bunun dışında istisnalar da vardır. Yeni doğmuş bebeği kucaklayan Yaşam Koruyucusu gibi.<sup>115</sup>

Tüm bu değerlendirmelerden sonra daha önce de alıntılıdığı üzere Nerdrum eleştirmenlerce yanlış anlaşıldığının altını çizer. Çünkü resimlerini sanatsal bir zemine taşımaya çalışırlar. O kendi resmini kiç olarak kabul edip kiçi sanattan ayırır. Kiçin sanattan daha üstün bir şey, hayatın kendisine hizmet eden bir fenomen olarak görür. Daha önce belirtilen kültür endüstrisinin ideolojisiyle hiçbir ilgisi yoktur. Nerdrum'un, eski gibi gözüken kiç resimlerini postmodernizm içinde kabul etmek mümkün. Onun kiçi tensellikle, samimiyetle, elin işiyle ilgiliydi. Farklı bir ironiyle tanımlanamaz. Bir sonraki örnekte değineceğimiz Jeff Koons'u da kiç üreticisi olarak kabul etmez. Çünkü onun kiç formları farklı bağlamlarda belirli bir ironiyle algılanır

---

<sup>115</sup> Donald Kuspit, a.g.e.,

### III. 4. 2. Jeff Koons'un Kiç işlerinin Çözömlenmesi

Kiç nesnesini kavramsal bağlamlara sokup kullanan sanatçı olan Jeff Koons, temeli Duchamp'ın hazır nesne kullanımına kadar geri gider. Hazır nesne kullanımı Duchamp'tan sonra pop art sanatçıları tarafından modernistlerin kiç ilan ettikleri ticari kültürü hiçbir ironiye sokmadan (en azından Duchamp'ın düşündüğü şekilde değil) bu kültürün ürünlerini kullandılar. Tam anlamıyla modernist sanatın yıkımını, ulvi aurasını dağıttılar. Sanat estetik olmayan gündelik bir ifade şekline geldi. Nerdrum'un kiç olarak nitelemediği Koons'un işleri endüstri tarafından üretilen kiç ürünleri seçme ve farklı bağlamda sunma üzerine kuruluydu. Bu ürünleri kendi yapmıyordu. Ya sipariş ediyor ya da alıyordu. Bu formlar arasında porselen pembe panterler, aylar, melekler, çocuk figürleri vb gerçekten kiç ürünlerdir. Bu kullanımın temeli karşı biçimci bir tavrı (modernizm karşıtı) kullanmasıyla ilgilidir.



Pink Panther (1988)



untitled



Popples (1988)



Naked (1988)

### Resim 38

Rosenblum Koons'un işleri hakkında şunları söyler: Koons'un geniş küçük aksesuarları ve ticari hediyelik eşyaları tabii ki Duschmap'ın hazır yapımlarının soyundan gelmektedir. Yine de belirgin bir fark vardır, ne nötral ne de ironiktir, ama celebratoral (kutlama tarzı)'dır. Eğer devirmeye çalıştığı bir statüko varsa bu muhtemelen avant-garde dir ve kendine güveni sofistike olmasından, tüm yeni deneyimlere olan sınırsız hoşgörüsünden beslenir. Koons'un çalışmasındaki kavramsal unsur -entelektüel terörizm unsuru- gerçek üretenin kendisi olmadığı gerçeğini vurgular. Koons'un rolü organizasyona ve danışmaya dayalıdır.<sup>116</sup> Pazarlamayla da ilişkili olduğu söylenebilir. Postmodern sanatçıların pazarlamayla sıkı bir ilişkisi vardır. Koons'un eşiyle birlikte çektiği pornografik fotoğrafların diğer porno fotoğraflarıyla farkı nedir? Belki de altında Jeff Koons imzası olmasıdır. Eğer herhangi bir çalışma kendisini meşrulaştırmış bir sanatçı tarafından imzalanıp sunulduysa otomatikman yeni bir aura kazanır. Önemli olan o ismin nasıl pazarlandığıdır. Tabii pazarlanan nesnenin de arzu ettirilmesi, arzunun kışkırtılması gerekir. Bourriaud bu konuda şu saptamalarda bulunur:

*Koons nesnelere arzunun konvektörleri olarak kullandı: "içinde büyüdüğüm sistemde -batı kapitalist sistemi- insanlar nesnelere emek ve başarının ödülü olarak kabul ederler. Ve bir kere bu nesnelere biriktğinde bunlar bireyi destekleyen mekanizmalar olarak, yani bireyin kendi kişiliğini tanımlamak, arzularını doyurmak ve onları ifade etmekte işe yararlar." Koons, Levine ve Steinbach, kendilerini hakiki aradıkları, çalışmalarının sadece simulacra yani bir çeşit 'içsel gereksinim' den çok bir Pazar çalışmasından kaynaklanan ve modası geçmiş olarak kabul edilen bir*

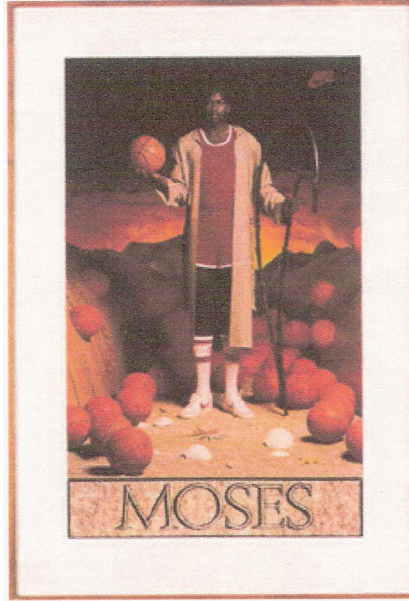
<sup>116</sup> Bkz., Edward Lucie Smith, "New Art in New York", Art Today, çev. Canan Boz, Phaidon, s. 310

*değeri temsil ettiği, arzunun komisyoncuları olarak sundular.*<sup>117</sup>

Sanatçı sıradan tüketim nesnesini kullanarak ona yeni bir bağlam kazandırır. O sıradan günlük nesne değil değeri diğerleriyle kıyaslanmayacak sanat nesnesi statüsüne ulaşmıştır. Her ne kadar ayın gibi gözükse de bu nesnelere farklı değer sistemlerinin ürünleridir artık.

Koons çalışmak için bir konu ya da bir obje seçmediğini söyler. Bir objeyle karşılaşır onun belirgin bir yönüyle ilgilenir, konteks sonradan gelişir. Asla yapay bir konteks yaratmaya çalışmaz. Koons işlerinin fikir babası olduğunu söyler. Bir objeyle çalışırken daima o objeyi fiziksel ya da psikolojik yönünü değiştirmemek için çalışır. Örneğin utangaç birini kalabalığa sokarsanız utangaçlığı açığa çıkar ve artar. Objelerle de benzer yolla çalışır. Objenin özelliğini daha da kışkırtacak yani kişi daha da güçlendirecek bir sunum hazırlar.

Yaptığı Nike olarak yaptığı en büyük belirtir. "Şov denge reklam kişisel ve sosyal Hatta amaçlarına ulaşmış aslında ulaşmamış 'Haydi! Al onu!' 'Dengeyi ulaşılmazdır, sadece tek bazı insanların rolü de 'Haydi! Ben yaptım!' 'Bir 'Musayım!'. Bu sanatı için kullanan sanatçılar günümüzün aynı hileli orta sınıf sanatçısının sözcüdür: 'ben yaptım işte! Ben bir yıldırım!'."<sup>118</sup>



reklamlarıyla ilgili hileler olduğunu hakkındaydı ve dengeyi tanıtıyordu. gibi yapan ama insanların hilesi var. buldun!' gibi. Denge bir an korunabilir ve şunları söylemek: yıldırım!' sosyal hareketlilik hakkında Musa, hareketini yapan sembolüdür, bir

<sup>117</sup> Bourriaud, "Postprodüksiyon", s. 44

<sup>118</sup> Bkz., Klaus Ottmann, "Jeff Koons", <http://www.jca-online.com/koons.html>, tarih: 29.03.2006

### Resim 39

**Koons** Jeff, *Moses*, 1985

Koons temelde yaptığı kiç malzemelere getirdiği kendi bakış açısıdır. Nesnelere belli bir ironiyle sarmalanmıştır. Mark Stevens Koons'un işleriyle ilgili şunları söyler: Koons'un kendisini İtalyan porno yıldızı Cicciolina ile seks yaparken çekilmiş fotoğrafları narsizm ve sınırı aşma, günah işleme hakkında çok kolay bir böbürlenmeyi temsil eder. Kucak dolusu bebeklerin klişesini sayılabilecek imajını taklit etmek de yine kolay bir skordur. Kiç hakkında sanat, kendisi saçmalık dolu entelektüel kiçin bir formu olabilir. Koons'un meşhur Tavşanı, bazen Brancusi Bunny olarak da adlandırılan şey sadece bir kiç parodisidir. Brancusi ve minimalizmle ilgisi yoktur. Onun Bunny'si aynı şekilde onların hepsine korkudan kaynaklanan bir sadakat yemini verir. Düzenini oldukça bozucu ve uzlaşmazlığa çözüm bulmaya bir davettir.<sup>119</sup>

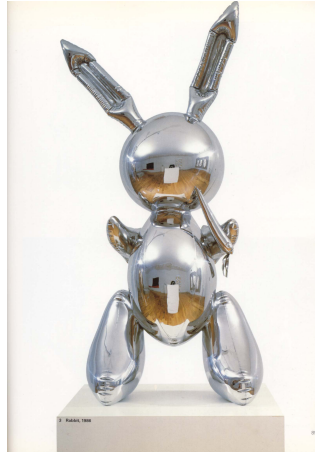
---

<sup>119</sup> Mark Stevens, "Kitsch in Sync", <http://newyorkmetro.com/nymetro/arts/art/reviews/9172/>, Tarih:28.03.2006



**Resim 40**

**Koons Jeff**



**Resim 41**

**Koons Jeff, *Brancusi Bunny***

Burada çözümlenmeye çalışılan kiç kavramıyla Nerdrum'un kiç kavramı arasında kuşkusuz büyük farklılıklar söz konusudur. Ortak olan tek nokta karşı biçimci bir tavırla iş üretmedir. Koons endüstriyel kiç ürünlerini seçip belli bir ironi içine sokarak, yeniden bir dönüşüme uğrattır. Bu da avantgardlardan gelen bir üretimin devamı gibidir. Nerdrum'sa daha önce alıntılandığı gibi kiçin böyle bir ironiyle, dönüşümle ilgisi yoktur. Şimdi biçimsel olarak Nerdrum gibi iş üreten fakat

esas kavramsal alt metinlere dayalı iş üreten farklı sanatçılara da bakmak gerekir.

### III. 4. 3. Komar&Melamid'in Resimlerinin Çözümlemesi

Komar ve Melamid farklı türlerde hem kavramsal boyutun öne çıktığı hem de figüratif ağırlıklı kiç formların üzerinden iş üretirler. Halkın Seçimi adı altında, popüler zevki çözümlmeye veya onlarla dalga geçmeye çalışan manzaralar yaptılar. Farklı ülke ve kültürden insanlara nasıl bir resim istediklerini sorup, bu toplanan veriler üzerinden gerçekten 'kiç' manzaralar yaptılar. Bu resimler de insanların görmek istedikleri ağaçlar, göller, çeşitli hayvan figürlerinden oluşuyordu. Burada önemli olan Komar ve Melamid'in ortaya çıkardığı resim değil altında yatan sürecin kavramsal boyutuydu. Bence burada bunun kadar önemli olan halkın, geniş kitlenin sanat adına nasıl biçimleri görmek istediklerinin ortaya çıkmasıdır. Halen insanlar bizim kiç olarak nitelediğimiz resimlere ilgi duyuyorlar. Onları görmek istiyorlar.

*Komar ve Melamid'in Uluslararası anketleri sonuçları hayret verici şekilde birbirini tutuyordu. Dünya vatandaşlarının çoğunluğunun tercih ettiği renk mavi. Soyut sanattan ise, dünyaya geometrik soyut sanatçısı Piet Mondrian'ı hediye eden Hollanda dışında büyük ölçüde nefret edilmekte. Çinliler çoğu soruya 'kararsız' yanıtı vermekle birlikte, eğlenceli konuları görmekten hoşlanan Amerikalıların tersine insanları hobi aktivitesinden çok iş yerinde gösteren resimlerden yana tercih koydular. Anketin ortaya çıkan*



*bilimsel temeli peşin hüküm ve yargılara güven teşkil etmekle kalmayıp aynı zamanda her tür otantik sanata antiteatral gelen nesnellik aurası katarak demokratik olarak saptanmış popüler sanatı yaratma fikrini meşru hale getirmiş görünmektedir.*

*Kuşkusuz bir çok insan tarihi figürleri,yine bir kısmı vahşi hayvanları, bir diğer kısmı ise Geroge Washington'u bir su aygırı ile görmek isterken tanınmış Amerikalı filozof ve bilgin Arthur C.Danto 'Kimse istemese de En Çok istenen Resim Olabilir mi?' adlı makalesinde önemli bir sorunu ortaya koymuştur.*

*'En Çok istenen' parçaların alakasız kombinasyonlarını banal ve soyut biçimde tek bir tuvale yüklemekle armoniye ulaşılmaz ve tamamen medyana (ortalamaya), artistik değer ve isteklerin istatistiksel sonuçlarına yaslanarak ciddi bir sanat çalışması yaratılamaz. Konunun temelinde yetki sorunu vardır. Sanatın değerine Kim ya da Ne karar verir? Bu projeye göre yanıt açık biçimde yaptığımız gibi bireysel ve öznedir. Artistik değer akla gelmeyen bir kalitedir, bir kararsızlıktır ki Komar ve Melamid FBI'ın göçmenler araştırmasına gönderme yapan 'En Çok istenen' deyimini kullanarak farkındalıklarını ortaya koymuşlardır.<sup>120</sup>*



**Resim 42**  
**Komar&Melamid, America's Most Wanted Painting**

<sup>120</sup> Vitaly Komar / Aleander Melamid, "The People's Choice. Most Wanted & Most Unwanted", <http://www.diacenter.org/km/painting.html> Tarih: 20.03.2006



**Resim 43**  
**Komar&Melamid, *Nederland's Most Wanted Painting***



**Resim 44**  
**Komar&Melamid, *Turkey's Most Wanted Painting***

Komar ve Melamid'i esas ünlü yapan şey Sovyet resim tarzını, sosyalist resim anlayışım parodileştiren resimleridir. Bu resimlerde Nerdrum da olduğu gibi elin işiyle yapılmışlardır. Fakat burada önemli olan bir zamanlar totaliter rejimlerin ideolojilerine yardımcı olan resim tarzının ve liderlerinin taşlama tarzıdır. Yeni kontekstler yaratırlar var olan tarzlar aracılığıyla. Sıradan yaşamların ideoloji ve tarihin kalıntılarından oluşan yığınlarla çevrili olduğumuz fikriyle ilgilenir gibidirler.

"Yergi, temel olarak Stalin kültürüne sadık bir dizi resmi anlatmaktaydı. Sosyalist Gerçeklik Orijinalinde, diktatör onu çenesinin altında hoş bir şekilde sıyırıp geçen ilham perisiyle tasvir edilir. Bu, zirveye varan bir Davidian klasik tarzıdır. Resim batıda ilgi çekiyordu, çünkü izleyici betimlemenin ironik komedisinin tadım çıkarırken aynı zamanda sanatçıların geleneksel yeteneklerinin de keyfini

çıkarmasına izin veriyordu. <sup>121</sup>

Garry Indiana bu resimlerle ilgili olarak şunları söyler:

*Stalin'in imgesi yeni eserde birden fazla bağlam yaratma ögesi olarak işlev görür. Stalin doğrudan tarihi bir demir değildir , ama tüm sosyal konfigürasyonlarda güç mekanizmasının varlığını simgeler. Origin Of Socialist Realism'de Stalin, tüm iyi şeylerin atası olarak, cömertliği ile efsaneleştirilir. Thirty Years Ago and Blindman's Buff (1983) içinde, Stalin'in arka planındaki çerçevelenmiş portre sahnelerin ürünüdür ve bu sahnelerin ruhunu yüceltir. Yeni eserlerde, Stalin (veya ona benzeyen diğerleri) gizlilik içinden fırlamış gibidir: George Washington'la el sıkışır, konferansta köylü bir kadına tecavüz eder, omuzlarında Churchill kafalı bir kaplan taşır.*

*K&M için, Stalin, baskıcı bir güç sergileyebilir (Lenin, Roosevelt, Cicero ve Hitler gibi) ama başka şeyleri de temsil eder. Komar ve Melamid okula giden çocuklarken, Stalin'in varlığını çevrelerinde çok yoğun bir şekilde hissediyorlardı: kamuya açık yerlerdeki heykeller, büstler, tarih kitapları, radyo. Daha sonra inanılmaz bir hızda, 1965 yılında Khrushchev'in gizli Konuşmasını takiben, halkın Stalin hakkındaki hafızası hemen silindi. Stalin'in resmi, resmi fotoğraflardan silindi, figürü tarihi tablolarından çıktı, kitaplar toplatıldı, edit edildi ve Stalin çıkarıldıktan sonra yeniden basıldı. K&M nin eserinde, Stalin kaybolan zamanının geri getirilmesini ve güçlü görsel bir tablonun kırılmasını temsil eder .Geçmiş iki yüzlüdür ve kurgusaldır. Kendi hatıralarını edit eden bir kültür kolektif afazisini (konuşma kabiliyetinin yitirilmesi) yaratır. <sup>122</sup>*

---

<sup>121</sup> Bkz., Edward Lucie Smith, a.g.e., s.430

<sup>122</sup> By Gary Indiana, "Komar & Melamid Confidential",  
<http://www.komarandmelamid.org/pdf/ArtAmerica.pdf> , Tarih: 25.03.2006



**Resim 45**  
**Komar&Melamid, Khrushchev's Plot Against Beria at Ronald Feldma**



**Resim 45**  
**Komar&Melamid, Danger**

Bir çok başka Rus ressam bu türde resimler gerçekleştirdi. "Lenin'e Veda, alegorik realizm eseridir. Kırılıp yırtılıp düşmek üzere olan bir Lenin posterinin önünden bir alışveriş torbasıyla geçen yaşlı kadın. Gözleri sabit ve kutsal imaja hiç bakınıyordur ve uzakta bir yerde ise bir çöpçü grubu çalışmaktadır. Burada can alıcı olan şey Sovyet ideolojisinin temsil ettiği her şeye bu kadar açıkça düşman olan bu resim ne yazık ki Sosyalist Realist tavrın olabilecek en özenli versiyonunda kendini bulmaktadır." <sup>123</sup>

<sup>123</sup> Edward Lucie Smith, a.g.e., s.430



**Resim 45**  
**Komar&Melamid, *Stalin***



**Resim 46**

Komar&Melamid, farevell Lenin, 1991, T.U.Y.B. 120,5 x 119 cm

Komar ve Melamid iki farklı düşünce veya ideolojinin simgeleri olan kişilikleri (Stalin ve George Washington) kültürel imge olarak bir araya getirirler. Komar ve Melamid diğer postmodern sanatçıların düşündüğü gibi tarihin ve ideolojilerin yıkıntıları arasında yeni yollar bulunabilir. Bu yıkıntılar içinde sınırsız potansiyeller vardır. 1970'lerde yaptıkları 'post Art' 'Pop Art'ın kopyasıdır. Çeşitli eleştirmenler buna çürüme boyutunu da eklerler. Son eserlerinden bazıları daha önce "kullandıkları şatafatlı biçim ile (Marx ve Engels With Stil Life) ile eşit ölçüde şatafatlı, güçlü renkler içeren soyut Ekspresyonist sıçramaları birleştirmiştir.

(Discolobous, Alexander The Great and The Venus of Milo ), bir yanılığın içinde Amerikan resim sanatının zaferlerine saygı duruşu olarak algılanmıştır. "124

Temelde Komar ve Melamid'in işleri belirli şeylere, biçimlere, ideolojilere karşı çıkıştan kaynaklanır. Sosyalizmin kendi ideolojisi için kullandığı bir biçimlendirme yaklaşımını K&M resimlerinde bu ideolojiye karşı olarak kullanır. Özünde diğer postmodern pratiklerde olduğu gibi karşı bir biçimci, anarşist bir tavır vardır. Batıda bu sanatçıların böyle popüler olması veya kabullenişlerinin nedeni sözü edilen ideolojinin parodileştirilmesinde yatıyor olabilir.

Bu örneklerle ortaya çıkan diğer post modern pratiklerin yanında küçük modernist karşıtı bir karşı biçimci tavır olarak olumlanmasıdır.

## SONUÇ

Modernizmin hedeflediği yaratıcılığa yüce amaçlara dayanan, özerk bir sanat herkesin isteyebileceği amaçlardı. Fakat bu arzuların tam tersi bir takım şeylerle sonlandı. Modernizm her yönüyle kurumsallaştırıldı. Kendini hayattan kopararak kalın bir duvar örüp katılışmaya bıraktı. Yüce bir değere sahip sanat ve nesnesi yavaş yavaş meta değerine dönüştü. Modernizm kiçe ait her türlü kavram ve nesneden ayrı durmaya yok etmeye çalıştı. Çıkışı romantizm ve sanayi devrimine dayanan bir olgu olarak kiç kavramı bugün her alanda görülebilir ve uygulanır duruma geldi. Postmodernizmin daha demokratik, daha çoğulcu arzusunun bir sonucu olarak. Postmodernizm modernizmin bu katılığını anti demokratik gibi gördüğü tavrını yıkmaya çalıştı. Fakat ortaya bu özgürlük ve çoğulculuk adına her türlü formun rahatça dolaşım ve kullanım imkanlarını sağladı. Kötünün bayağının bile. Modernizmin hayattan ve toplumdan sakınan düşüncesi yerine kendini hayatın tüm formlarını kullanarak bu girişimi sağladı. Fakat sadece biçimsel olarak. Bu her şeye izin olan ortamı sağlayan postmodernist düşünce bugün her türlü küçük medyaca sürekli pompalanan bir ortamı meşrulaştırmıştır. Her tarafımız küçük ile çevrilidir. Bir zamanlar modernizmde ayıklanmaya çalışılan, kötülenen, dışlanan, yetenek, elin işiyle yapılan, güzel resmetme, duygusallık gibi olgular postmodern süreçte kısmi olarak kabullenildiği görülse de yine de diğer biçimleri gibi itibar görmez. Sanat postmodern dönemle birlikte daha düşünsel bağlamlarla ve daha çok dil ile ilgilenir. İşlerin çoğu metinler üzerine kurulur, çoğu zamanda hiçbir

---

<sup>124</sup> By Gary Indiana, a.g.e.,

bağlamsallaştırılmaya gerek görülmeden sanatçının seçimi olarak sunulur. Postmodernizm böyle bir üst yapıyı sağlamıştır. Bugün sanatın modernizmdeki yüce değerinden, aurasından eser kalmamıştır. Özellikle postmodernistler bu kavramları parçalamak, sanatı sıradanlaştırmak, hayatla bir yapma amacını taşırlar. Otantik bir nesne olarak sanatçının dışkısının sergilendiği veya en adisinden endüstriyel bir kiç formun farklı bağlamlarla sunumunu hangi düşünceyle sanat olarak kabul edebiliriz? Bunu çoğulculuk, modernizm karşıtlığı veya demokrasi adına savunabilir miyiz?. Modernizm bir zamanlar kendi içindeki avangardlar tarafından sorgulanmış karşıt olma sanatı parçalama hayatla birleştirme yollarını tüketmiştir. Demin örneklenen böyle girişimler bizi bugün ne şaşırtıyor nede bir karşı çıkış gibi algılatıyor. Aynı zamanda bizi sanat olarak da etkilemiyorlar. Sanatın böyle “ayağa düşmesini” nasıl kabul edebiliriz? Gittikçe yabancılaştırıldığımız ve giderek estetiksizleşen bu ortamdan çıkmanın yolu yeteneğin, elin işiyle yapılanın, duyguların yeniden sanata tesis edilmesiyle mümkün olabilecek gibi gözüküyor. Tez de örneklenen kendini kiç olarak adlandıran Nerdrum ve benzeri resim yapan sanatçı örneklerini pekala bu gibi uygulamalara ve diğer kiç formlarına yeğleyebiliriz.

## KAYNAKLAR

### Türkçe Kaynaklar

ANDERSON, Perry, "Postmodernitenin kökenleri", çev.Elçin Gen, İletişim yay, İstanbul, 2002

BATUR, Enis Der., "Modernizmin Serüveni", James Mcfarlane, Modernizm ve zihin, YKY yay., İstanbul, 1997

BAUDELAIRE, Charles, "Modern Hayatın Ressamı", çev. Ali Berktaş, İletişim yay., İstanbul, 2003

BAUDRILLARD, Jean, "Tüketim Toplumu", çev: H.Deliçaylı-F.Keskin, Ayrıntı yay. İstanbul, 2004

BEST-KELLNER, Steven - Douglas, "Postmodern Teori", çev.Mehmet Küçük, Ayrıntı, İstanbul,1998

BOURRIAUD, Nicolas, "Post Prodüksion", çev.Nermin Saybaşıllı, Bağlam yay, İstanbul, 2004

BOURRIAUD, Nicolas, "İlişkisel Estetik", çev.Saadet Özen, Bağlam yay., İstanbul, 2005

BURGER, Peter, "Avangart Kuramı", çev.Erol Özbek, İletişim yay., İstanbul, 2004



- CLARK, Toby, "Sanat ve Propaganda", çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı yay, İstanbul, 2004
- CONNOR, Steven, "Postmodernist Kültür", çev.Doğan Şahiner, YKY yay, İstanbul, 2001
- FOSTER, Hall, "Tasarım ve Suç", çev.Elçin Gen, İletişim yay., İstanbul, 2004
- GANS, Herbert J., "Popüler Kültür ve Yüksek Kültür", çev.E.Onaran İncirlioğlu, YKY yay., İstanbul, 2005
- GOTTDIENER, Mark, "Postmodern Göstergeler", çev.E.Cengiz-H.Gür-A.Nur, İmge yay., İstanbul, 2005
- GÜNGÖR, Nazife Der., "Popüler Kültür ve İktidar", Michael Schudson, Akademik Bilinç ve uyarlılık, Vadi yay., Ankara, 1999
- HARVEY David, "Postmodernliğin Durumu", çev.Sungur Savran, Metist yay., İstanbul, 1996
- Jameson, Lyotard, Habermas, "Postmodernizm" çev.Necmi Zeka, Kıyı yay., İstanbul, 1994
- JAMESON, Frederic, "Kültürel Dönemeç", çev.Kemal İnal, Dost yay., Ankara, 2005
- KUMAR, Krişhan, "Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları", çev: Mehmet Küçük, Dost yay., Ankara, 2004
- KUSPIT, Donald, "Sanatın Sonu" çev.Yasemin Tezgiden, Metis yay., İstanbul, 2005
- POUNTAIN-ROBINS, D-D, "Cool Bir Tavrın Anatomisi", çev.Aslı Ağca, Ayrıntı yay., İstanbul, 2002

RUDHERFORD, Paul, "Yeni İkonolar", çev.Elçin Gen, YKY yay, İstanbul, 2004

SARUP, Madan, "Post-yapısalcılık ve Postmodernizm" çev.Abdulbaki Güçlü, Bilim sanat yay., Ankara, 2004,

SHINNER, Larry, "Sanatın İcadı", çev.İsmail Türkmen, Ayrıntı yay., İstanbul, 2004

SIMMEL, Georg, "Modern Kültürde Çatışma", çev: T.Bora, N.Kalaycı, E.Gen, İletişim yay., İstanbul, 2005

TİMUÇİN, Afşar, "Düşünce Tarihi", BDS yay., İstanbul, 1992

TOURAINÉ, Alain, "Modernliğin Eleştirisi", çev. Hülya Tufan, YKY yay., İstanbul, 2002

YILMAZ.Mehmet Der, "Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı", Greenberg, Öncü ve Kiç, çev: Nazım Özü Aydın, Ütopya, Ankara, 2004

### **Yabancı Kaynaklar**

DANTO, Artur, "Ater The End of Art and The Peace of History", çev. Feyzi Korur, Princeton, 1997

KULKA, Thomas, "Kitsch and art" çev:Erdal Akas, The Pennsylvania State University pres, Pennsylvania , 2002

MATE,I Calinescu, "Five Faces of Modernity", çev: Erdal Akas, Duke Un. Pres. Durham, 1987

NERDRUM, Odd, "On Kitsch", çev: Feyzi Korur, Kagge Forlag, Norhaven, 2001

SMITH, Edward Lucie, "New Art in New York", Art Today, çev. Canan Boz, Phaidon, 1994

### **Makaleler**

ADORNO, Theodor W., "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken " Cogito, Yaz 2003, sayı:36, YKY yay.

SAVAŞIR, İskender, "Modernleşme ve Modernizm", Defter Dergisi, Bahar 1995, sayı 23, metis yay.

### **Gazeteler**

Radikal Gazetesi, "Hip-hop Müzik Artık Müzelik", 2 Mart 2006, yıl 10, sayı 3428  
1940-1945 Avangard sanat", Sanat Dünyamız, sayı: 59, Bahar 1995, YKY y.,

### **Elektronik Kaynaklar**

INDIANABY Gary, "Komar & Melamid Confidential",  
<http://www.komarandmelamid.org/pdf/ArtAmerica.pdf> , Tarih: 25.03.2006

KOMAR&MELAMID Vitaly & Aleander, "The People's Choice. Most Wanted & Most Unwanted", <http://www.diacenter.org/km/painting.html> Tarih: 20.03.2006

KUSPID, Donald, "Postmodern Rembrandt", <http://www.askart.com/AskART/artists/>  
Tarih:09.04.2006

KUSPID, Donald, " The North Stripped Bare Odd Nerdrum's Norwegian Exestentialism Source", <http://members.aol.com/FVOC/comment.html>,  
Tarih: 08.04.2006

OTTMANN, Klaus, "Jeff Koons", <http://www.jca-online.com/koons.html> ,  
Tarih: 29.03.2006

