

Odd Nerdrum'da Kitsch Kavramı Bağlamında Sanatın İnsansızlaşması

The Dehumanization of Art in the Context of the Concept of Kitsch in Odd Nerdrum

Süeda İkizoğlu, *Resim Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi*, 0000-0001-7248-759X

Özet

Resim sanatında kitsch genel olarak eserin bayağılığına, niteliklerinin yetersiz olduğuna ve mesaj iletme kaygılı olduğundan fazlaca basite indirgenmiş olduğuna işaret etmek için kullanılır. Oysa Nerdrum, kitsch kavramını insani duygulara hitap etmesi açısından ele alır ve kendi resimlerinin kitsch olduğunu vurgular. Bu aslında bir meydan okumadır. Böylelikle eserlerinin kötü anlamda *kitsch* olarak etiketlenmesinin önüne geçer. Nitekim kavramı yeni bir bağlamda tanımlamıştır. Bir resmin kitsch olmasının nedenlerini açıklar ve olması gerektiğini de savunur zira sanat duygulardan gücünü alır ve eserde duyguların öne çıkmasında bir sakınca yoktur. Sanatın kavramsallaşması ile birlikte duygu yerine düşüncenin önem kazandığı postmodern süreçle ilgili olarak Kuspit, sanatın insani özünü yitirdiğine dikkat çeker. Duygu yerine düşünceden gücünü alan sanatta metinsellik, eserin önüne geçer. Eserin duyumsanmasında ne ifade ettiğini çözmek üzere dilsel ifadeye başvurulur. Bu ise duyguya dayalı duyumsama ediminin aksadığı bir sürecin gerçekleşmesine zemin oluşturur. Sanatın insansızlaştığı yöndeki eleştirel tutum salt gelenekçi bir yaklaşımın hüküm sürmesi gerektiğini savunmaz. Nitekim Kuspit sanatta varlığa dair anlam arayışının farklı ve güncel araçlarla deneyimlenebileceğini söyler. Geline nokta, insani duyguların öne çıktığı çağdaş sanat eserlerinde kitsch olgusunu Nerdrum'un bakış açısıyla tekrar ele almak önem taşır. Duygu temelli bir yaratımda esere dışarıdan anlamlar atfedilmesi olağandır. Sanatın insansızlaşması eleştirisinde dikkat çekilmek istenen konu, eserin tamamen düşünce temelli inşa edilmesi ve insani özü bakımından noksan kalmasıdır. Bu çalışma, Nerdrum'un kitsch tanımı bağlamında günümüz sanat eserlerinin duygu ya da düşünce temelli oluşu bakımından eleştirel bir yaklaşım sunarken sanatın insani özünün yitirilmemesi gerektiğini vurgulamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Resim, Odd Nerdrum, kitsch, Donald Kuspit, sanatın insansızlaşması.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Plastik sanatlar, sanat teorisi, çağdaş sanat.

Abstract

In painting, kitsch is generally used to point out the banality of the work, its inadequate qualities, and its oversimplification because it is concerned with conveying a message. However, Nerdrum considers the concept of kitsch in terms of appealing to human emotions and emphasizes that his paintings are kitsch. This is actually a challenge. In this way, he prevents his works from being labeled as *kitsch* in a bad way. He defines the concept in a new context. He explains why a painting is kitsch and argues that it should be, because art draws its power from emotions and there is no harm in emotions coming to the fore in the work. Regarding the postmodern period in which thought, instead of emotion, gained importance with the conceptualization of art, Kuspit points out that art has lost its human essence. In art, which draws its power from thought instead of emotion, discursivity takes precedence over the work. Discourse is used to analyze what the work means in its perception. This creates the basis for a process in which the act of feeling based on emotion is disrupted. The critical attitude towards the dehumanization of art does not advocate that a purely traditionalist approach should prevail. Thus, Kuspit says that the search for meaning in art can be experienced with different and up-to-date tools. At this point, it is important to rediscuss the concept of kitsch from Nerdrum's perspective in contemporary works of art where human emotions come to the fore. In an emotion based creation, it is normal to attribute external meanings to the work. The issue that is wanted to draw attention in the criticism of the dehumanization of art is that the work is constructed entirely based on thought and is deficient in terms of its human essence. This study aims to emphasize that the human essence of art should not be lost while presenting a critical approach in terms of whether today's works of art are based on emotion or thought, in the context of Nerdrum's definition of kitsch.

Keywords: Painting, Odd Nerdrum, kitsch, Donald Kuspit, dehumanization of art.

Academical Disciplines/Fields: Plastic arts, art theory, contemporary art.

- Sorumlu Yazar:** Süeda İkizoğlu
- Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, DEÜ Merkez Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğu Cad. No: 209, 35390 Buca-İzmir
- E-posta:** suedaikizoglu@gmail.com
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 04.12.2024
- doi:** 10.17484/yedi.1552695

Geliş tarihi: 19.09.2024 / **Kabul tarihi:** 27.11.2024

1. Giriş

Kulka'nın aktardığı üzere Broch "kitschin her biçimi varlığını Romantizmin spesifik yapısına borçludur. Romantizm, kendisi kitsch olmadan, kitschin annesi olmuştur ve an gelir çocuk annesine o kadar benzer ki ikisini birbirinden ayıramaz" (Kulka, 2020, s. 26) der. Broch "kitschin fazlasıyla doğrudan olduğunu iddia eder. Sanatçının güzelliği dolaylı bir biçimde ifade ederek dolambaçlı bir yöntem kullanırken, kitsch üreticisi dolaysız bir yol seçer" (Mekjan, 2010, s. 15). Resim sanatında, *kitsch* terimi tipik olarak söz konusu eserin abartılı ancak; sofistike olmayan ve basit, yüzeysel bir ifade biçimine sahip olduğunu belirtmek için kullanılır. Bunun nedeni, bir mesajın iletilmesiyle ilgilenmesi ve dolayısıyla daha sofistike bir sanat eserinden beklenebilecek derinlik ve içerikten yoksun olmasıdır. Scruton'a göre de "kitschin dünyası duygunun uygun hedefinden yapmacık basmakalıplara yönlendirildiği, gerçekten hissetmeksizin üzüntüye ve aşka saygı duyuyormuş gibi yapmamıza müsaade eden aslında duygusuz bir dünyadır" (Korur, 2020, s. 45).

Benjamin, Umberto Eco, Kulka, Broch gibi düşünürler kitschi antropolojik, sosyo-kültürel, tarihsel ya da estetik bağlamda ele almış, kitsch üzerine farklı bakış açıları geliştirmişlerdir. Nerdrum (2010) ise kitsch kavramını insan duygularına hitap edecek şekilde kullanmakta ve böylece resimlerinin kitsch doğasını oluşturmaktadır. Bu da önemli bir meydan okumayı beraberinde getirir. Böylelikle eserlerinin pejoratif anlamda *kitsch* olarak kategorize edilme olasılığını ortadan kaldırır. Nerdrum, aslında bu kavramı yeni bir bağlamda tanımlamıştır. Bir resmin kitsch olarak nitelendirilmesinin ardındaki mantığı açıklar ve sanatın gücünü duygusal rezonanstan aldığı göz önüne alındığında bu türden bir kategorizasyonun haklı olduğunu ileri sürer. Nerdrum'a göre eserde duyguların vurgulanmasında içsel bir sakınca yoktur.

Çağdaş sanat eserlerinde insani özün yitimini, insan duygularının ön plana çıkarıldığı Nerdrum'un perspektifinden yeniden incelemek önemlidir. Sanatın insansızlaştırılması eleştirisinde, eserin düşünce temelinde inşa edildiğini ve bu nedenle insani özü bakımından eksik olduğu görülebilir. Nitekim Kuspit (2012a), sanatın kavramsallaştırılmasında düşünceye duygudan daha fazla önem verilen postmodern süreçle ilgili olarak sanatın insani özünü kaybettiğinin altını çizer. Ona göre derinliğin reddi, postmodern sanatın en temel özelliğidir ve Warhol'un da resimleriyle ilgili söylediği üzere görülmesi, bilinmesi gereken her şey yüzeyledir. Modern sanatta yüzey görünüş olarak değil derinliğin göstergesi olarak ele alınırken postmodern sanatta derinliğe karşı isyankâr ve aşağılayıcı bir tutum söz konusudur. "Modern sanatçı insanların yüzeyin ardındaki derinliği görmesini isterken, postmodern sanatçı bilmemiz gereken ve bilinebilecek her şeyin yüzeyde olduğunu düşünür" (Kuspit, 2012a, s. 42).

Kuspit'in (2012a) felsefi düşünümünde, duygusal ifadeden ziyade kavramlardan gücünü alan bir sanat formunda, dilsel ifade sanat eserinin kendisinden daha büyük bir öneme sahiptir. Eserin anlamını belirlemek için, uyandırdığı hisleri deşifre etmek üzere dilsel ifadeye başvurulur. Duygu temelli bir yaratım olan sanatta, esere dışsal anlamlar atfederek onu belli bir kalıba sokmaya çalışmak ve eserin atmosferik gücünün kendinden geldiğini yadsımak postmodern dönemin tipik yaklaşımıdır. Bu da duyguya dayalı duyumsama ediminin bozulduğu bir sürecin olasılığını doğurur. Sanatın insansızlaştırılmasına yönelik eleştirel duruş, yalnızca gelenekçi bir bakış açısının hâkim olması gerektiğini öne sürmez. Nitekim Kuspit (2012a), sanatta varoluşa dair anlam arayışının farklı ve çağdaş yollardan deneyimlenebileceğini göstermek için dijital sanattan örnekler verir.

Bu makale, kitsch kavramını farklı bakış açılarıyla açıklayarak; Nerdrum'un kitsch tanımı bağlamında çağdaş sanat eserlerinin duygu temelli olup olmadığını düşünmeyi önermektedir. Eserin düşünsel ilkeler üzerine kurularak duygu temelli yaklaşımın giderek daha da önemini yitirdiği çağdaş sanata dair eleştirel bakış açısı sunmayı ve sanatın insani özünün korunmasındaki gerekliliğe dikkat çekmeyi amaçlamaktadır.

2. Kitsche Dair

Binkley, kitschin kesin etimolojisinin bilinmediğine ek olarak 1860'ların Münih sanat pazarlarında ucuz, pazarlanabilir resimlerin, eskizlerin tanımlanması için kullanıldığını söyler. Almanca'da ucuzlatmak anlamında kullanılan *verkitschen* sözcüğünden gelir. Bu dönemlerde kitsch, estetik açıdan noksan, bayağı nesnelere oluşan kalitesiz üretimi ifade eder. Çoğunlukla sonradan görme olan sınıfın, üst sınıfların kültürel yaşamına imrenmesinin ve onları taklit etme isteğinin sonucu bir arz-talep meselesinin ürünüdür (Binkley, 2000, s. 137).

Pazarlarda satılan kitsch ürünler, Linstead'in ifadesiyle; Güney Almanya'daki ressamın Avrupalı turistler için yaptığı, sıcak para sağlayan, ticari amaçlı resimlerdir. Özellikleri "duygusal, milliyetçi ve kolayca

çoğaltılabilir olmasıdır” (Linstead, 2022, s. 660). Umberto Eco, kötü zevk üzerine yazdığı denemede 16. Yüzyıl ile ilgili olarak, “kötü zevkin unsurlarının genellikle belirgin bir şekilde modern bir olgu olarak kabul edildiği kadar erken bir dönemde kitschy yapılarda açıkça mevcut” (Linstead, 2022, s. 660) olduğunu söyler. Bu yapılara “kaba ve neredeyse kendi kendini parodileştiren oyunları, ucuz baskıları; duygusallaştırılmış halk sanatı müziğini ve ön-tabloid sansasyonel yayınları” (s. 659) dâhildir. Böylelikle kitsch nitelikteki bilgi ve eğlence kaynakları hem kırsal hem de kentsel nüfusa yayılmıştır.

Benjamin'in The Arcades Project'de kitschten kitlelerin duygusal zaafalarını paraya çevirmeyi sağlayan bir tüketim nesnesi olarak bahsetmesi konuyu daha derinlemesine anlamamızı sağlar. Benjamin'in deyişiyle; “kitleler sanat eserinden içlerini ısıtan bir şey beklerler... Ne var ki, sanatın ısıtı onların yüreklerini ferahlatmadan diner. *Yürek ferahlatma* tüketim için sanatı niteler. İşte *kitsch* yüzde yüz tüketime dönük sanattan öte bir şey değildir; ânında ve mutlak tüketime dönük” (Benjamin, 2002, aktaran Artun, 2017). Bu yüzden, Benjamin'in kutsanmış bir ifade biçimi olarak tarif ettiği sanat ve kitsch taban tabana zıttır. “Ancak gelişen, yaşayan biçimler için önemli olan, içlerinde heyecan verici, faydalı, son kertede yüreklendirici bir şeyler barındırmalarıdır *kitschi* diyalektik olarak içlerine almaları ve böylece kitsch'i aşarken kendilerini kitlelere yaklaştırmalarıdır” (Benjamin, 2002, s. 395).

Kulka (2020) Kitsch ve Sanat'ta Benjamin'in bakış açısından farklı olarak kitschi epistemolojik, tarihsel ve sosyokültürel yanlarını göz ardı etmeden estetik bağlamda ele alır. Kitschi yerleşik anlamıyla “geniş bir kitleye hitap eden ancak; buna rağmen sanat eğitimi almış elitler tarafından kötü olduğu düşünülen nesnelere verilen ad” (s. 24) diye tanımlar ve kitschin noksan yanlarını anlatmayı amaçlar. Sadece iyi sanat eserlerinden değil, vasat ve kötü olarak addedilen sanat eserlerinden de farklı bir kategoride değerlendirilmesi gerektiğini öne sürer (s. 9). Kavramı, diğer sanat eserleri gibi estetik bir kategoride ele alır ve kitsch eserlerin sanatsal açıdan noksan olduğu varsayımı üzerinde durur. Diğer yandan sanatın yorumlanması aşamasındaki öznel yaklaşım biçimlerinin göreliliğini sorgular. Nitekim rölativizmin subjektivist bakış açısına göre “kitsch (güzellik ya da çirkinlik gibi) bakanın gözündedir ve tanımlanamaz. Birine göre kitsch görünen diğerine sanat gibi görünebilir. Kitschin ne olup, olmadığı bireysel zevklerle belirlenir” (s. 11). Bireysel zevklere göre varılan sonuçlara güvenilir değildir. Dolayısıyla Kulka, somut bir dayanağın olması için kitschin karakteristik özelliklerini belirleyen yapısal özelliklerin önemini vurgular ve kitsch bir eserdeki noksanlığın altında yatan sebeplerin açıkça ifade edilmesi gerektiğini söyler.

Bu bakış açısına katılmamamın sebebi kitsch kavramının kendisinin bu görüşe ters düşmesidir. Kitsch normatif ve sınıflandırılmış bir kavramdır ve bu haliyle de belirli bir kullanıma uygun düşer. Bu kavrama ihtiyaç duyulmuş olması gerçeği bu tip öznel bir yoruma ters gelir. Dahası eğer *x kitschtir*, ifadesi sadece *x'ten hoşlanmıyorum*, anlamına geliyorsa, o zaman *kitschi seviyorum*, gibi ifadelerin de kendi kendisiyle çeliştiğini düşünmek gerekecektir. Bu subjektif yaklaşıma katılmamamın diğer bir nedeni de kitsch kavramını kullanan kişilerin, genelde kavramın paradigmatik örnekleri konusunda hemfikir olmalarıdır. Dolayısıyla kitsch bakanın gözünde olamaz. (Kulka, 2020, s. 11-12)

Diğer bir rölativist yaklaşım, kitschin estetik açıdan kusurlu olup olmadığının üzerinde durmaz ve kitschi sosyokültürel, antropolojik, tarihsel değerlere dayanan bir olgu olarak ele alır. Buna karşın Kulka'ya göre “kitschin antropolojik, tarihsel yönlerinin yanı sıra bir de estetik yönü” mevcuttur ve “bu fenomenin kapsamlı bir değerlendirilmesi yapılırken, tüm bu açılar birbirini tamamlayıcı olarak görülmelidir” (Kulka, 2020, s. 12). Sanatı estetik düzeyde ele alan, modernizm savunucusu Amerikalı eleştirmen Greenberg ise kitschi Sanayi Devrimi'nin sonucu, Batı'da avangard sanatla aynı dönemde ortaya çıkan kültürel bir akım olarak niteler (Greenberg, 1965, s. 9). Artun (2017), Greenberg'in sentetik sanat olarak nitelediği kitsch üzerine düşüncelerini şöyle aktarır: Kitsch, formüllere dayalı mekanik bir yapıya sahiptir. Modaya göre değişse de hep aynı kalır zira dönemin sanatsal özelliklerine kendi formülünü uygulayarak onu kitsche dönüştürür. Ticari amaçlıdır. “Mekanik olarak işlenebildiği için, kitsch üretim sistemimizin tamamlayıcı bir parçası haline gelmiştir. Hakiki kültür, kimi tesadüfler hariç, hiçbir zaman bu hale gelmez. Kitsch muazzam bir yatırım karşılığında sermayeleştirilmiştir. Bu yatırımın bedelini ödemesi şarttır. O nedenle de, pazarını korumaya ve yaygınlaştırmaya” (Greenberg, 1961, aktaran Artun, 2017) zorunlu olarak çabalar. Bunun sonucunda, “Birleşik Devletler dünyanın en büyük kitsch ihracatçısı haline gelecektir” (Guilbaut, 1961, aktaran Artun, 2017). “Nitekim Greenberg, kitschin, Batı endüstriyalizminin başka bir kitlesel ürünü olarak, bir sömürgeci diğerine turlayıp yerli kültürleri kovacağını ve böylece dünyanın ilk evrensel kültürü haline geleceğini öngörür” (Artun, 2017). Greenberg'in gözünde kitsch:

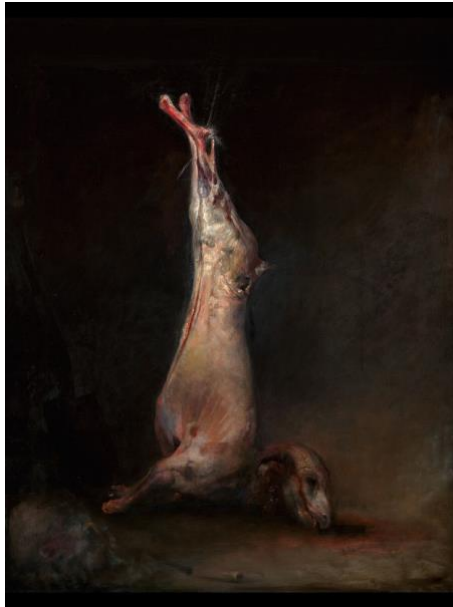
Sentetik bir sanattır. Mekaniktir ve formüllere dayanır. Kitsch aldatıcı deneyimler ve sahte duygulardır. Kitsch modaya göre değişir ama aslında hep

aynı kalır. Kitsch zamanımız yaşantısındaki bütün düzmecelerin şahikasıdır. Kitsch, müşterilerinden, zamanları bir yana, sadece paralarını talep eder. Mekanik olarak işlenebildiği için, kitch üretim sistemimizin tamamlayıcı bir parçası haline gelmiştir. Hakiki kültür, kimi tesadüfler hariç, hiçbir zaman bu hale gelmez. Kitsch muazzam bir yatırım karşılığında sermayeleştirilmiştir. Bu yatırımın bedelini ödemesi şarttır. O nedenle de, pazarını korumaya ve yaygınlaştırmaya mahkûmdur. Dolayısıyla, Birleşik Devletler dünyanın en büyük kitsch ihracatçısı haline gelecektir. Nitekim Greenberg, kitsch'in, Batı endüstriyalizminin başka bir kitlesel ürünü olarak, bir sömürgeci diğerine turlayıp yerli kültürleri kovacağını ve böylece dünyanın ilk evrensel kültürü haline geleceğini öngörür. Ve bu öngörüsünde yanılmaz. (Artun, 2017)

3. Nerdrum'da Kitsch

20. yüzyılda geleneksel sanatta bir kırılma etkisi yaratan modernizm yaygınlaşarak kabul görmeye başlar, sanata yön veren bir role bürünür (Hansen vd., 2010, s. 26). Mekjan'ın (2010) dediği gibi “modernistlere göre sanat, izleyiciyi yakın ilişki kurmaya ve kendini sanat eserine kaptırmaya, onun biçimi üzerine düşünmeye ve sonuç olarak düşünsel ufkunu genişletmeye teşvik etmelidir” (Mekjan vd., 2010, s. 18). Avangard ise radikal biçimdeki totaliter yapılanmasından ötürü ikincil bir oluşuma geçit vermek istemez ancak; bunun kötü sonuçlarının da önüne geçemez. Dışlayıcı ve yıkıcı stratejisinin bir parçası duygusal etkiye sahip figüratif sanatın – kendi elitist tavrıyla – küçük görülmesidir. Böylelikle figüratif sanat kitsch olarak etiketlenerek sanat kategorisinin dışına itilmiştir. “Bu sade, dürüst, sıradan, estetik açıdan aşağılayıcı terim, o zamana kadar büyük sanat olarak değerlendirilen şeyleri kapsayacak şekilde” (Hansen vd., 2010, s. 26) kullanılmaya başlanmıştır.

Walker (2021) kitsch'in günümüz figüratif resimdeki etkisine ilişkin olarak yazdığı tezde “birkaç on yıldır, kitsch meselesi çağdaş figüratif resmin üzerine uzun bir gölge düşürdü. Pek çok ressam için bu terim anlık bir ölüm öpücüğüdür; eserleri, uygulama becerisi ne olursa olsun, illüstrasyon ve düşük kültür alanlarına indirgeyen bir terimdir” der (s. 2). Buna karşın, figüratif resimleriyle bilinen Odd Nerdrum eserlerinin kitsch olarak etiketlenmesinden sakınmak yerine kavramı sahiplenerek kitsche yeni bir bakış açısı kazandırır. Kitschi sanattan farklı bir kategoride ele alır ve iyi ve kötü kitsch ayrımına giderek eserlerini yorumlayanlara resme nasıl bakmaları gerektiğine dair bir yol sunar. Sunduğu yolsa meydan okuyucu türdendir. Nitekim izleyici gösterdiği yola girdiği andan itibaren artık, bir sanat eserini değil kitsch bir resmi iyi veya kötü olarak yorumlamak durumunda kalır. Sunulunun sanat eseri olup olmadığına dair kararı en baştan Nerdrum vermiştir ve böylelikle kitsch'in aşağılayıcı anlamlarından kendini kurtarmıştır.



Görsel 1. Odd Nerdrum, *Ölü Ram*, 2006, tuval üzerine yağlı boya, 55 x 69 cm.

Walker'ın ifadesiyle; "Nerdrum, kitsch etiketinden kaçınmak yerine, onu sanattan ayrı ama aynı derecede geçerli bir felsefe olarak benimser ve o zamandan beri kayda değer bir takipçi kitlesi kazanmış durumdadır" (Walker, 2021, s. 2). Nerdrum'un gerek resimlerinden gerekse kitsch üzerine yazılarından feyz alan bu kitledeki bir grup ressamın birleşmesiyle ise Kitsch Hareketi ortaya çıkar. Nerdrum (2010) kitschi net bir şekilde sanattan ayırır zira ona göre kitsch resimler yapan biri sanatçınınkinden farklı amaçlar için çalışır. Nerdrum şöyle der:

Kitsch kelimesinin zor bir kelime olduğunu biliyorum ancak; katı bir faydacılıkla, ifadenin duygusal biçimine kendi üst yapısını verecek, güzel bir çalışmaya parlaklığını geri verebilecek tek şey budur. Belki o zaman, kendini dürüstçe, olduğu gibi sunduğunda ve sanat maskesi takmadığında diğerleri- modernistler-böylesi bir çalışmaya saygı duyarlar. (Nerdrum vd., 2010, s. 25)

Nerdrum, çalışmalarında korkunun yarattığı gergin bir atmosferi örtük biçimde duyumsatma yolunu seçer. Yaratım sürecindeki duygu deneyimine ek olarak eski ustaların eserlerindeki chiaroscuro (ışık-gölge) tekniğini kullanır ve resimdeki kontrastın sağladığı güçlü atmosferin melankolik etkisinden yararlanır (Görsel 1). Duyguların yoğunca duyumsandığı bir atmosfer yaratmayı hedefler. Resimlerinde, kitschin genel tanımındaki gibi basit, yüzeysel bayağı bir boyasallığın aksine hem duygu hem resimsel bakımdan derinlikli, üstüne çalışılmış bir resimsel ifade sunar (Görsel 2). "Nerdrum, evrensel insan duygularını ele alan bir sanat yaratmaya çalışmıştır ve genellikle Rembrandt'ın tam da bunu nasıl yaptığına işaret etmiştir. Modern sanatın yeniliğe büyük önem verdiğine ve duygusal, birincil ve doğal olana dönmesi gerektiğine inanmıştır" (Violity, 2024).

Modernizmin sanat ortamında geleneğe bağlı kalmış, duygu ve atmosferi ön plâna çıkarmış bu tür bir çalışma ne kadar ustalikle yapılmış olursa olsun demode, geçerliliğini yitirmiş ve bunun da ötesinde boşuna bir çabanın ürünü olarak görülür zira el ve zihnin iş birliğinden doğan duyumsallık modernist dönemden itibaren Greenberg gibi eleştirmenlerin kitsch diye etiketleyerek değersizleştirdiği bu türden resimler geçmişteki bir kültürü yansıtır. Oysa hâlen doğayı geleneksel üslupla resmetmekten vazgeçmeyenler marjinalleşme modasına ve eleştirmenlerin geleneksel yapıdaki resimleri küçümsemelerine direnç göstererek insanlara çağrıda bulunur. Nitekim "elin biçimle ayırt edilebilir örüntüdeki teknik yardımcılarla yapılabileceklerimizin çok ötesinde, var olan sınırları genişleten kalıcı bir çekicilik vardır. İnsan günümüzde bu nitelikleri Kitsch'te bulur (Hansen vd., 2010, s. 27). Nerdrum'a göre başyapıt sadece modern öncesinde, diğer bir deyişle geleneksel sanatta görülebilir zira modernizmdeki oluşumların izlerini takip eden sanatçı, eski yöntemleri terk etmiş ve postmodernitenin çıkmazıyla karşı karşıya kalmıştır. Kuspit'in de dediği gibi geleneksel anlayışa karşı çıkarak derinliği yüzeyin göstergesi olarak ele alan bir estetik anlayışı benimseyen, devamında ise sanatı dilsel yüzeylere indirgeyen postmodern (Kuspit, 2012a, s. 42), artık, başyapıt üretmek için gerekli olan derinlikli yaklaşımı yitirmiştir.

Sanat, yani modern ilerlemenin seyrini izleyen eser, eski yöntemleri terk ederek postmodernitenin çıkmazına ulaşmıştır ve bu nedenle artık başyapıtlar üretme yeteneğine sahip değildir. Ancak kitsch, bu tür bir eser yaratmak için gerekli tüm nitelikleri korumuştur. Bu, Greenberg tarafından önerilen, kitschin yalnızca dikkat dağıtma yeteneğine sahip aşağı bir kültür olduğu senaryoyu ortadan kaldırmaya çalışır. Nihayetinde Nerdrum, sanatın ve kitsch'in her ikisinin de yeri olduğunu, ancak ikisinin ayrı ve farklı kalması gerektiği görüşünü benimser. Hatta bazı ifadeleri, "sanat tarihi" dediğimiz şeyin iki farklı yola ayrılabilirliğini öne sürüyor gibi görünmektedir. Bir yol, Rönesans ve Barok'a geçmeden önce Yunanlılar ve Romalılarla başlayan mimesis rotasını takip eder. Kitsch ressamın yürüdüğü yol budur. İkinci yol ise Orta Çağ ile başlayan, İzlenimcilik ile yeniden ortaya çıkan ve moderniteye doğru ilerleyen soyutlamadır. Bu, sanatın yoludur (Walker, 2021, s. 28-29).



Görsel 2. Odd Nerdrum, *İsimsiz* 1997, tuval üzerine yağlı boya, 258×202 cm, Özel koleksiyon.

Nerdrum (2010) kitsch üzerine *Aforizmalar*'ında insani değerleri ön plâna çıkarır. Nerdrum'a göre insana özgü olan yetenek hayatla bağlantılıdır. Nitekim yetenek deneyimden beslenir ve kendini beceriyle göstermelidir. Bu da çalışmaya, özveriye bağlıdır. Kitsch, metafizik bir olgu değil, melankoli duygusuna ilişkin bir yaratım meselesidir. Görme ve duyumsama kitschte önemlidir. Sanat ise – burada modernist ve avangard anlayıştan bahseder – yeteneğin yalın ifadeciliğini yadsır. Geçmiş hatırlandığı sürece yaratıcı alanlardaki arayış devam eder ve geçmişin tekrarında her daim yeni şeyler keşfetmek ve yeni şeyler ortaya koymak mümkündür. Modern sonrası sanata atıfta bulunan Nerdrum, kitsch'in ciddiyetini sanatın ironisinden çok daha anlamlı bulur. Kitsch tenselliği vurgular. Onda insani duygular duyumsanır ve kitsch, hayattaki sonu olmayan ıstıraba katlanan insanın hayranlık duyduğu melankolik bir yan barındırır. Bu, kendini olduğu gibi göstermekten sakınmayan cesur bir tavra içkin bir melankolidir (Nerdrum, 2010, s. 59).

4. Sanatın İnsani Özünün Yitimi ve Anlamın Metastazı

Kuspit'e göre sanat, genel olarak bilinen anlamıyla gerçeklik ve kavramın "kendi başlarına güzel ve yeterli olduğunu ileri süren minimalizm ve kavramsal sanatta sonlanmıştır. Her iki yaklaşım da malzemeyle duyguyu, düşünce ile algıyı, beden ile zihni bir araya getirmeyi, insan kapasitesinin bütünlüklü bir sentezini amaçlamazlar (Korur, 2020, s. 10).

Dijital teknolojilerin – sayısal verilere dayalı formlarının – sanatta yaygınlaşmaya başladığı günümüzde ise sanat eseri teknik ve tasarımın ağırlıklı olduğu bir yaratıcı sürecin sonucuna dönüşmüştür ancak bu yorum dijital sanatın duygudan tamamen kopuk, yaratımsal anlamda temeli olmayan bir sayısal organizasyondan ibaret olduğu anlamına gelmez. Nitekim Kuspit (2005) dijital sanatı varoluşsal bir etki yaratan duyumsallığı açısından ele aldığı Duyumlar Matrisi metninde dijital sanattaki pikselleri Manet'nin düz yüzeylerini oluşturan renk lekeleriyle ilişkilendirir. Sanatın dijital teknolojileri kullanmasının duyumsal açıdan farklı olanaklar sağladığını ve bunun umut verici bir yenilik olduğunu dile getirir. Örnek olarak Somorrof'un çalışmasını (Görsel 3) gösterir.



Görsel 3. Michael Somoroff, *Query II*, 2004, fotojenik dijital baskı.

Kuspit'in deyişiyle, "Duchamp'ın ünlü resmi Merdivenlerden İnen Çıplak (1912) gibi Gerard Richter'in aynı konulu 1960 foto-realist resmini model alan Somoroff'un çalışması analogdan dijital sanata geçişi – ve ironik eşzamanlılıklarını – somut bir kesinlik içinde gösterir" (Kuspit, 2005). Figür, merdivenin başında görüldüğü durumda analog bir temsil olarak belirirken alt basamağa geldiğinde ise artık dijital bir temsil olarak karşımıza çıkar. "Dahası, merdivenden inerken geçen zamanın dijital olarak kodlanması varoluşsal bir eyleme dair bir duyumsama yaratır" (İkizoğlu, 2022, s. 101).

Sayısal verilerden oluşan dijital sanatın köklerini ise Manet'nin 1862 tarihinde resmettiği *Tuileries Bahçeleri'nde Müzik* eserine dayandırır (Görsel 4). Seurat'ı ise pikselleri andıran puntalist üslubundan dolayı ilk dijital sanatçı olarak görür. Kuspit (2005) şöyle der:

Seurat, titreşimli duyuların kendi içlerinde ve detayların görsel bir yapıda yapılandırıldığını anlayan ilk sanatçıydı. Gerçekten modern bir sanatçı olmak, bilimsel bir sanatçı olmak, bu yapıları – sanki rengin gizli kodunu – görünür kılmaktı. Kodlanmış duyular matrisi ne kadar görünür hale geldiyse temsil de o kadar, halüsinasyona benzer bir etki yaratır, La Grande Jatte'de olan budur. (aktaran İkizoğlu, 2022, s. 51)



Görsel 4. Édouard Manet, *Tuileries Bahçeleri'nde Konser*, 1862, tuval üzerine yağlı boya, 76.2 x 118.1 cm.

Nihayetinde, geleneksel ve modern sanatta – amaçları ne kadar farklı olursa olsun – duygu ve beden bütünlüklü iş birliğine dayalı sanatsal dönüştürme, öncesinde postmodernin söylem odaklı sanat anlayışıyla, devamında ise dijital teknolojilerle birlikte önemini büyük ölçüde yitirmiştir. Bunun sonucunda duyguyla iş birliği içinde olan, bedensel eyleme dayalı yaratımın yerini izleyicinin, eleştirmenlerin ve sanat kurumlarının insiyatifiyle tamamlanan bir yaratım süreci almıştır. Nesnenin izleyicinin ona anlamlar yüklemesiyle sanat eseri hâline gelmesi, Baudrillard (2005)'in Sanat Komplosu'nda ifade ettiği üzere fetişist bir yaklaşımın sonucudur zira bir şeyin fetiş olması düşünülen şeye dair eylemin gerçekleşmesinin değil, düşünülen şeyin zihinsel olarak gerçekleşmesinin sonucudur. "Sıradan bir görüntünün, arzudan yoksun bir

varoluşun fetişizmini modern fetişizme, estetik ötesi fetişizme katan ilk kişi Warhol'dur" (Baudrillard, 2019, s. 98). Nitekim Warhol herhangi bir görüntüyü, duygu dünyasına içkin bir dönüştürme eylemine başvurmaksızın işler. Duygusal ve düşsel olana karşı çıkar ve onu katıksız biçimde izleyiciye sunarken kendisinin de dahil olduğu bir fetişleştirme sürecinin *yaratıcı dehasına* dönüşür. Baudrillard'ın deyişiyle;

Bu fetişist değişim, Warhol'u Duchamp'dan ve tüm öncüllerinden ayırır. Çünkü Duchamp, Dada ve gerçeküstücülerle, temsiliyeti yapıçözüme uğratmaya ve sanat yapıtını parçalamaya uğraşan herkes hâlâ bir avangard akıma dahildir ve şu ya da bu biçimde eleştirel dünyaya bağlanır. Ne olursa olsun, biz modernler için sanat yanılısama olmaktan çıkıp bir düşünce olmuştur. (Baudrillard, 2019, s. 98-99)

Oysa, Langer'ın (2012), Cassirer'in Sembolik Formlar Felsefesi üzerine geliştirdiği sanat teorisinde sanat sembolü yani sanatsal form, duygu dünyasının dönüştürüldüğü anlam formudur. İçeriden dışarıya aktarılan duygu deneyimin form bulmuş hâlidir. "Sanat yapıtlarını ilginç kılan, tek bir görüntüye özgü kesin ama adlandırılmaz duygudur. (...) duygu durumları ve anlamlar, biz farkına varmadan deneyimimize sızır, dile ve sözcüklere hiç dokunmadan, doğrudan göz yoluyla duygumuzu etkiler" (Elkins, 2021, s. 136). Deneyimlenen duygu ve anlam bütünlüğü sözcüklere dökülemez ancak; zihnin yaratıcı işlevi sayesinde sanatsal forma dönüşür. "Her sanat içsel gerçekliği, öznel yaşamı, duyguyu somutlaştırmak amacıyla dış gerçekliğin kendi aracına uygun simgesini oluşturur" (Langer, 2012, s. 15). İnsana özgü olan yaratıcı edim sözle aktarılması mümkün olmayan kapsamlı duygu-düşünce dünyasının duyumsanmasını sanat aracılığıyla olası kılar.

Elkins (2021), "boyanın kendisinden akıp aktarılamayacak bir anlam yok gibidir. Bitmiş resimlere bakan izleyicinin görüş açısından fırça izleri, ressamın bedeninin anlamlı kayıtları haline gelebilir ve bu beden aracılığıyla ressamın duyguları, ruh halleri hakkında güvenilmez ama güçlü fikirler verebilir" (s. 234) der. Üst üste boya katmanlarından oluşan bir resmin ya da hızlı bir el hareketiyle vurulan fırça darbelerinin kendi ressamı tarafından bile kopya edilmesi zordur. Titrek bir çizginin elin titremesinden kaynaklı olduğu açıktır. Örneklerden basitçe anlaşıldığı üzere bedensel deneyim, duyguyla bütünleşiktir ve bu bütün, sanatsal ifadede belirleyici roldedir. Yaratımın, kararlar silsilesine dayanan, sürekli değişim ve dönüşüm içindeki bir oluşum süreci olduğu düşünülürse söz konusu bütünleşik deneyimin resimde duyumsal bir form olarak açığa çıkması, varlığın doğasına ilişkin anlamlar olarak duyumsanması kaçınılmazdır.

Duygunun yerine düşüncenin önemli hâle geldiği postmodern sanat ve sanal verilerle işleyen dijital sanat ise insan doğasına özgü bir yaratımın izlerini yansıtmada noksan kalır. Bu noksanlık, derinliğin yitimine ilişkindir. Metaforik ifadenin, duyguların dolaylı anlatımının yerini deşifre edilebilir dilsel yüzeylere bırakması bu durumu kaçınılmaz kılmıştır. "Baudrillard için metafor olasılığı ayrı nesnelere, alanlar arasında belli bir tür ayrımın ve belirleyici bir yargı ya da zevk ölçütünün varlığını gerektirir" (Korur, 2020, s. 43). Postmodern süreçte alanların ayrımının belirsizleşmesi ve sunulan nesneye yüklenen anlamların ona sanat eseri niteliği kazandırması, eserin anlamının metastaza uğrarcasına çoğalarak yorumlama ölçütünü ortadan kaldırması metaforun yerini dilsel yüzeylere bırakmasının sonucudur. "Her şeyin estetik olduğu yerde artık hiçbir şey estetik, hiçbir şey güzel ya da çirkin değildir ve sanat günlük yaşamın bu estetikleşmesi içinde yerini imgelerin katıksız dolamına, sıradanlık estetiğinin trans-estetiğine bırakır" (s. 44). Nesneden özneye aktarım yerine öznenen nesneye gerçekleşen aktarımda bir tür kısa devre söz konusudur. Scruton, benzeri bir kısa devrenin kitschte de karşımıza çıktığını söyler zira kitschdeki duygusallağın gözlenen değil gözleyen durumunda olması bu duruma yol açar. Kitsch, dolaysız biçimde izleyiciye ne hissetmesi gerektiğine dair mesajı buyurur.

Bütün duygusallık böyledir - duyguyu gerçekten hissetmenin bedelini ödemeksizin bir duygu fantezisi yaratacak şekilde nesneden özneye yönlendirir. Kitsch nesne *bak nasıl da hissediyorum - ne kadar iyi, ne kadar hoşum* diye düşünmeye teşvik eder. Kitsch nesnenin ruhu izleyicisini *her baktığı yerde kendi duyarlı ve nazik dünyasını yansıtmak için tasarlanmış bir ayna* görececek derecede bozulmuştur. (Scruton, 1996, aktaran Korur, 2020, s. 45)

Duygunun dolaysız ifadesi, izleyiciye ne hissetmesi gerektiğinin dayatılırcasına afişe edilişi, dahası sözle deşifre edilmesi için bile alan bırakmayacak kadar direkt oluşu kitschi derinliğin olmadığı, mesaj odaklı, sahte bir oluşumdan ibaret kılar. "Scruton günümüz yüksek kültürünün nasıl işlediğini ve nasıl yozlaştığını anlamak için sahte olgusunu yalandan ayırarak analiz etmemiz gerektiğini" söyler (Korur, 2020, s. 52). Yalan söyleyen kişi söylediğinin yalan olduğunun farkındadır; sahtede ise kişi, izleyiciyi yalanına inandırırken söylediği yalana kendisi de inanır. Dolayısıyla karşılıklı bir aldatmaca ortaya çıkar.

Sahte aslında sahip olmadığı değere, öneme, duygusal derinliğe ve etkiye sahip olduğu numarası yapar. İzleyicisini de buna inandırır. Elbette bu da sahteyi üretilene gerisin geri yansır ve sahteyi üreten de gerçek bir şey yaptığını düşünür. Dolayısıyla sahte izleyici ile karşılıklı suç ortaklığı içinde sahteyi gerçek olarak sunmayı başarır. Scruton eleştirmen ve teorisyenlerin Duchamp'ın hazır-şeyalarını John Cage'in sessiz müzik performansını, Warhol'un deterjan kolilerini istisnai denemeler, düşünceyi provoke eden ilginç çalışmalar görmek yerine çığır açıcı buluşlar ya da sanatın vardığı son nokta olarak değerlendirmelerini sahtede söz konusu olan karşılıklı işbirliği ve suç ortaklığının bir örneği olarak görür. Bu suç ortaklığının iki önemli işlevi vardır: (1) iki tarafı da meşrulaştırıp önemli kılar, (2) kendi başlarına hiçbir şey söylemeyen çalışmalar teorisyenlere istediklerini söyleme imkânı verir. Dolayısıyla bir çalışmaya sanat statüsü verilmesinde karşılıklı suç ortaklığı *kral çıplak* demeyi güçleştirmektedir. (Korur, 2020, s. 53)

Sanat statüsü verilen bu çalışmalar eleştirmenlere göre bir devrim niteliğindedir ve karşı türden her tür eleştiri gerici bir bakış açısının yansıması olarak görülür ancak Baudrillard'ın (2019) değerli ifadesiyle de "her devrim, bir tür azalan sarmal uyarınca genel bir gerilemeye yol açar. Bu olumsuz sarmala, ancak tersine bir güçle, onu daha da artırarak, karşı konulabilir; anlamsızlığa hiçle, görülebilir görünümle, yanlışa yanılısamayla, kötüye daha kötüyle" (s. 33).

5. Kuspit'de Semiyotik-Anti Özne ve Yeni Eski Ustalar

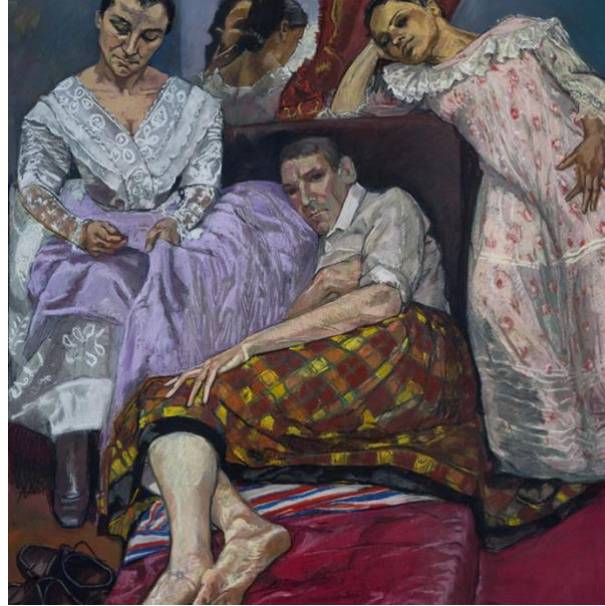
İnsan, yaşamın her anında duygu, düşünce ve bedensel eylemin iş birliği içinde varlığını sürdürmek zorundadır. Nitekim bu durum insanın yaşamını sürdürmesinin kaçınılmaz koşuludur. Tüm deneyimlerin hatırlanması elbette mümkün değildir ancak; zihin edinilmiş deneyimlerin bir kısmını anlamlandırarak onları bilince aktarırken, anlamlandırılmadığı deneyimleri ise geri plâna atar. Bu belirlenimsiz kayıtlarsa bilinçdışı oluşturur. "Bilincinde olduğumuz her şey bilinç aracılığıyla *bene* katılır. Bilinçdışıyla ilişkimiz dolaylıdır, oradaki içerikleri bilince aktarmak için özel yöntemlere başvurmak gerekir" (Kıyak, 2021, s. 29). Langer'ın (2012) sanat teorisinde, sözle ifade edilemeyen, tanımlanamayan bu yaşamsal duyguya dair anlam yaratıcı eylemle açığa çıkar. Winnicott'a (2018) göre de çocukluk evresinde oyundaki yaratıcılık, yetişkinlikte ise sanatsal yaratıcılık iç gerçeklikle dış gerçeklik arasında sağlıklı bir ilişkisellik kurmak ve bu ilişkiselliği dışarıya aktarmak için önemli bir role sahiptir. Oyundaki yaratıcı düşünme iç dünyaya dair gerçeklikle dış dünya gerçekliği arasında ilişki kurmaya yardımcı olur ve böylelikle çocuğun kavrama kapasitesi artar. Benzer şekilde sanatsal yaratıcılık da içsel gerçeklik ve dış gerçeklik arasındaki ilişkinin anlamlandırılmasında etkili olur (Winnicott D. D., 2018, s. 157). Bu anlam, iç ve dış gerçekliğe dair öznel deneyimin sentezine dayalı bir kavrayışın sonucudur. Langer'a (2012) göre sanat içgörü ve duygu yaşamına dair bir kavrayışı amaçlar ve her türden kavrayış için soyutlama gereklidir. Dilsel ifade de soyutlamanın bir sonucudur ancak; duygu dünyasının dış gerçeklikten soyutlanarak kavranabilmesinde ve kapsamlı biçimde ifade bulmasında yeterli değildir. Söylem, "canlılık ve duyguya ilişkin düşüncelerimizi iletmekten çok, onları engeller ve yanıltır" (s. 77). Zihnin dış gerçekliğe dair içsel gerçekliği anlamlandırması için onu kavraması gerekir ancak bu anlamlandırma gerçekliğin soyutlanmasına bağlıdır. "Gerçekliği basitçe ve tümüyle aktarmaya çalışmanın hiçbir anlamı yoktur. Deneyimin kendisi bile bunu yapamaz. Anladığımız şeyi kavrarız; kavrayış da biçimlendirme, sunum ve dolayısıyla soyutlama içerir" (s. 77).

Her insanın parmak izinin farklı oluşu gibi, dış dünyaya dair deneyimi; nesnelere, olaylara, insanlara yüklediği anlam ve bunların metaforik ifadesi birbirinden farklıdır. İnsanlık tarihinde metaforik ifadenin kullanımının insan kavrayışındaki gelişime katkısı büyüktür. "Zira o, en büyük zihinsel kazanımımızın, yani soyut düşünmenin doğal aracıdır" (Langer, s. 85). Kuspit'e göre "derinliğin ve onun metaforik ve yaratıcı dönüştürülüşünün inkârı [ise] aslında, insan doğasının inkârıdır" (Korur, 2020, s. 39).

Bu bakış açısından, sanat yapıtı insan doğasının derinliklerine ve oradan tekrar dışarıya, toplumsal yüzeye tek bir dinamik formda yolculuğu yoğunlaştırır ya da özetler. Unsurları adeta çifte görev yapmalıdır - aynı anda toplumsal yüzeyin ve psikolojik derinliğin - yüzeysel ve temel olanın - inandırıcı sembolleri olarak varolmalıdır. Bu yüzden sanatçı, Baudelaire'in gerçek sanatçı için dediği gibi, bir *homo duplex*dir (bölünmüş insan), yani içe doğru kendi psikolojisine ve dışa doğru da içinde yaşadığı topluma dikkatini çevirir. Postmodernizm bu çifteliği reddeder. Sanatçı kendini dengelemek için içe doğru etkin bir dönüşü gerçekleştirilmeyen edilgen bir dışadönüktür sadece. Warhol *bir makine olmak*

istiyorum, herkesin bir makine olması gerektiğini düşünüyorum ya da sıkıcı şeyleri severim. Şeylerin tekrar tekrar aynı olmasını isterim dediğinde bu edilgenliği, netice itibarıyla bir yaratıcılık eksikliğini itiraf eder. (Kuspit, 2012a, s. 43)

Kuspit, dilsel yüzeylerle ilgilenen postmoderni *Semiyotik Anti-Özne* diye adlandırır ve bu anlamda, çalışmalarında psikolojik derinliğe dair bir anlam yansıtmayan Warhol'un postmodernizmin sembolü olduğunu ifade eder. İnsanın duygu dünyasını yansıtmayan, sadece dışarıdan ona yüklenen anlamlarla sanat eseri hâline gelen dilsel yüzeyler postmodernizmin insani özden yoksun sanatını oluşturur. Düşüncenin önemli hâle gelmesiyle insanın kendi gerçekliğini oluşturduğu duygu dünyasından uzaklaşması ise sadece sanatsal açıdan değil, toplumsal açıdan da sorunlu bir durumdur. Nitekim ulaşım, bilişim gibi alanlarda da teknolojilerin neden olduğu hızla birlikte bireylerin deneyimindeki içselleştirme süreci olumsuz yönde etkilenir. İçsel, eleştirel mesafenin köreldiği, duygu deneyiminin ve bedenselliğin devinimsel olarak zarar gördüğü *hız-uzam*, geçmişe ya da geleceğe göndermede bulunmayan bir *buradalık sanatının* imgelerini meydana getirir (Virilio, 2003, s. 119). "Yüzeylerinin içinde yolumuzu kaybetmeden dolaşıp geri gelebilmemiz için gerekli mesafeyi koruyabileceğimiz insani açıdan anlamlı bir derinliği ifade edecek şekilde" (Kuspit, 2012a, s.43) oluşturulmuş formlarsa sanatın insani özünü yitirmemesi için elzemdir. Duygunun bedenle bütünleşik deneyiminin gerçekleştiği "sanat iç yolculuğu yapmamıza yardım eder ancak; içeride yaşadığımız şeyin kurbanı olmamamız için dış dünyaya geri dönüş yolculuğu yapmamıza" da olanak sağlar (Kuspit, 2012a, s. 43). Bunun içinse "sanatlar Wilson'ın *insan estetiği* olarak adlandırdığı şeyden ayrılmaz. Daima belli biçimlere ve [baskın] temalara - insan doğasını oluşturan zihinsel gelişimlerin doğasında verili düzenlilikler olan epigenetik kuralları ifade eden temel anlatımlara ve geniş oranda tekrarlayan soyutlamalara - aynı şekilde odaklanırlar" (Kuspit, s. 43) ve diğer yandan özgürce ifade bulmalarından da ödün vermeyecek şekilde kurgulanırlar.



Görsel 5. Paula Rego, *Kadınlar Arasında*, 1997, alüminyuma sabitlenmiş kâğıt üzerine pastel, 160x120 cm.

Kuspit, söylemin öne çıktığı ve yanı sıra insani özün önemsizleştiği günümüz sanatında varlığa dair anlam arayışlarıyla duyguyu öne çıkararak, bunu yaparken gelenekten beslenen ancak yenilikçi bir tavrı da sanatlarında yansıtan sanatçıları bir umut ışığı olarak görür ve onları *Yeni Eski Ustalar* olarak adlandırır. Jenny Saville, Paula Rego (Görsel 5), Lucian Freud, Eric Fischl, David Bierk, Vincent Desiderio ve Odd Nerdrum Kuspit'in Yeni Eski Usta olarak adlandırdığı önemli sanatçılardandır (Kuspit, 2012b, s. 57).

Bu isimler malzemelerine tam olarak hakim yaratıcı hümanistlerdir. Geleneksel ve modernist fikirleri körü körüne taklit etmeksizin bütünleştirirler. Eski Ustalık onların çalışmalarında bir üslupçuluk değil bir esinlenme halidir. Onlar için Eski Ustalar dogmatik akademik birer kalıp - zorlayıcı mükemmeliyet ölçütü değildirler. Nerdrum Rembrandt'a, Fischl Caravaggio'ya, Saville Mannerism'e, Heffernan Baroque alegoriye, Weisberg İtalyan Rönesans'ına ve Raffael Empresyonizme yönelirken Rego, Valerio and Zlamany resimlerini

Velazquez'i hatırlatan bir gerçekçi doğruluk ve yoğunlukla oluşturlar. (Kuspit, 2012b, s. 57)



Görsel 6. Rembrandt, *Otoportre*, 1628, panel üzerine yağlı boya, 24.8 x 31.7 cm., Hollanda.

Yeni Eski Ustalar, *Eski ustaları* taklit etmezler. Onların yarattıkları form ve imgeleri güzele ilişkin bir kavrayış sunmak için önemserler. Diğer yandan avangardist bir yaklaşımla yenilikçi formlar yaratmayı amaçlamazlar. Resimlerinde Eski Ustaların sanatındaki gizemli gerçekliğe benzer bir gerçeklik oluşturmak için tıpkı onlar gibi sezgiselliğin gücünü kullanırlar (Kuspit, 2012b, s. 58). Nerdrum'un Rembrandt (Görsel 6) resimlerindeki etkinin izinden gitmesi bunun bir örneğidir. Kuspit'in sözleriyle;

Yeni Eski Ustacılık yaşamın ve sanatın sağlıksız hale geldiğini kabul ederek onların sağlığa kavuşmalarına yardım eder. En iyi Eski Usta sanatı da aynı şeyi yapar: Estetik aşkınlık vaadi sanatın en sağlıklı halinde içkin olarak vardır. Stendhal'in sanatın vaat ettiğini düşündüğü şey – yani Freud'un *gündelik mutsuzluk* olarak adlandırdığı şeyin üzerine çıkıldığında hâsıl olan duygusal sağlık – estetik aşkınlığın var olusudur. (Kuspit, s. 59)

6. Sonuç

Binkley (2000)'nin ifadelerine göre 19. yüzyılın Münih sanat pazarlarında satılan ucuz ve pazarlanabilir resimler için kullanılan kitsch teriminin kökeni Almanca'da ucuzlatmak anlamına gelen verkitschen sözcüğüne dayanır. Kitsch, bu dönemlerde estetikten yoksun, bayağı ve kalitesiz ürünler için kullanılır ve bunlar çoğunlukla üst sınıflara özenen kesimin, onları taklit etme isteğine dayalı bir üretimin sonucu nesnelere. Broch'a göre kitsch, sanat eserlerine göre fazlasıyla doğrudandır zira bir sanat eseri anlamını dolaylı yoldan sunarken kitschte anlam direkt olarak ifade bulur. Scruton ise kitsch'in basmakalıp biçimde üretilen, yapmacık olan; duygusalımsı gibi görünen ama tersine duygusuzca aktarılan bir dünyanın ifadesi olduğunu söyler.

Kulka (2020) "kitsch'in antropolojik, tarihsel yönlerinin yanı sıra bir de estetik yönü" olduğunu savunur ve "bu fenomenin kapsamlı bir değerlendirilmesi yapılırken, tüm bu açılar birbirini tamamlayıcı olarak görülmelidir" (s.12) der. Sanatı estetik düzeyde ele alan Greenberg (1965) ise kitschi Sanayi Devrimi'nin sonucu olan kültürel bir akım olarak görür. Batı'da avangard sanatla aynı dönemde ortaya çıktığını ifade ettiği kitsch olgusunu estetik bakımdan eleştirir ve kitsch'in sentetik, mekanik ve formüllere dayalı bir üretim nesnesi olduğuna dikkat çeker. Greenberg'e göre "kitsch aldatıcı deneyimler ve sahte duygulardır. Kitsch moda göre değişir ama aslında hep aynı kalır" (Artun, 2017). Benjamin'e (2002) göre ise kitsch bir ifade biçimi olan sanat ve kitsch taban tabana zıttır. Nitekim toplumun duygusal zaaflarından yararlanarak kazanç sağlayan kitsch yüzde yüz tüketim içindir. Langer'ın (2012) sanat teorisinde sanat, yaşama dair olan duygu, düşünce deneyiminin malzemesiyle dönüştürülerek aktarımıdır. Ağlamak gibi direkt

bir ifade değil, dolaylıdır. Metaforik düzeyde bir anlam yaratımıdır ve bu da zihnin soyutlayıcı işlevinin sonucudur. Sanatta, öznel yaşam deneyimine dair yaşamsal duygunun somutlaşması söz konusudur. Açığa çıkan sanatsal form bir duygu formudur. Sözle aktarılması mümkün olmayan duygu, düşünce deneyimi Langer'a göre ancak bu yolla aktarılabilir ve duyumsanabilirlik kazanır. Duygunun direkt ifadesini sunan, metaforik bir yaklaşımdan uzak olan kitsch, sanatsal malzemenin bir ürünü olarak sanat alanında yer alsa da duygu deneyimine dair bir derinliği sunmaması bakımından yetersiz kalır.

Nerdrum (2010) ise kitsch üzerine çok farklı bir bakış açısı geliştirerek kitschi sahiplenir ve yüceltir. Günümüz sanat eserlerinde kaybolan duygusallığın kitschte olduğunu vurgulayarak onu yüceltir. "Nasıl olduğunu anlayamadığımız bir şekilde zihinde canlandırılan bir şeye dönüşen sanat, düşüncenin ön plana geçtiği şeyler üretmeye başlamıştır" (Baudrillard, 2005). Nerdrum, sanatta düşüncenin öne çıkmasıyla önemsizleşen ve küçümsenen duyguya dayalı ifadeyi savunurken kitschi sanattan ayrı bir kategoride ele alır. Böylelikle duyguya dayalı yaratımın dışlandığı bu duruma bir nevi meydan okur.

Nerdrum'a göre kitsch insanidir ve gereklidir. Kuspit (2012b) ise sanatın insani olması gerekliliğine vurgu yapar. Eski Ustaların eserlerini yenilikçi ama avangard olmayan biçimde ele alarak varoluşsal bir yaratıcılığı ve güzelliği eserlerinde öne çıkaran Yeni Eski Ustalardan biri de Nerdrum'dur. Kuspit (2012a) postmodernizmle birlikte söylemin öne çıkmasını eleştirir ve sanatın varoluşsal yönden noksan kaldığını vurgular. Eserlerini dilsel yüzeyler olarak gören Andy Warhol'u postmodernizmin sembolü olarak ifade eder. Sanatta varlığa dair anlam arayışının yerini dilsel yüzeylere bıraktığı durumda Yeni Eski Usta sanatı, sanatın insani özünü yeniden duyumsatır. Nerdrum'un meydan okuyucu tavrıyla kitschi sanattan ayrı bir kategoride ele alarak insani olana vurgu yapması, diğer yandansa Kuspit'in Nerdrum'un sanatını varoluşsal öze içkin olmasından ötürü Yeni Eski Usta Sanatı olarak nitelendirmesi birbiriyle paralel bir yaklaşımın sonucudur. O da sanatta insanın duygu dünyasına dair anlamın korunması gerekliliğidir.

Kaynakça

- Artun, A. (2017, Nisan 18). *Kitsch'in sanatı zehirlemesi: Jeff Koons vakası*. <https://aliartun.com/yazilar/kitschin-sanati-zehirlemesi-jeff-koons-vakasi#4>
- Baudrillard, J. (2005). *Sanat komplosu* (O. Adanır, Çev.). İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2019). *Kusursuz cinayet* (N. Sevil, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *The arcades project*. Harvard University Press.
- Binkley, S. (2000). Kitsch as a repetitive system: A problem for the theory of taste hierarchy. <https://doi.org/10.1177/135918350000500201>
- Elkins, J. (2021). *Nedir resim: Yağlıboya resmi simya teknikleriyle anlamak* (E. E. Kence, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Greenberg, C. (1965). *Art and culture: Critical essays*. Beacon Press. <https://cpb-us-e2.wpmucdn.com/sites.uci.edu/dist/d/1838/files/2015/01/Greenberg-Clement-Avant-Garde-and-Kitsch-copy.pdf>
- Hansen, J.-E. E., Nerdrum, O. ve Tuv, J.-O. (2010). Kitsch ve sanat. O. Nerdrum, J.-E. Ebbestad Hansen, J.-O. Tuv, D. Solhelj ve S. Mekjan, *Kitsch üzerine* (A. F. Korur, Çev., s. 26-32) içinde. Mitos-Boyut Yayınları.
- İkizoğlu, S. (2022). *Çağdaş sanatta düşünce ve yaratım meselesi* (Tez no: 722341) [Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Kıyak, Ş. (2021, Ocak-Şubat). Analitik bir ruhun izinde Junghiyen bellek ve anılar. *Psikeart*, (73), 28-31.
- Korur, A. F. (2020). *Sanat teori eleştirisi*. Mitos-Boyut.
- Kulka, T. (2020). *Kitsch ve sanat* (G. Gülbey, Çev.). Altıkkırbeş Yayın.
- Kuspit, D. (2005). The matrix of sensations by Donald Kuspit. *Artnet*. <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-5-05.asp>
- Kuspit, D. (2012a). Semiyotik anti-özne (A. F. Korur, Çev.). *Yedi*, 7, 41-52.
- Kuspit, D. (2012b). Öncü sanatın çöküşü ve gelenek ve güzelliğin dönüşü: Kavramsal Babil Kulesi olarak yeni - onuncu on yıl (A. F. Korur, Çev.). *Yedi*, 7, 53-59.

- Langer, S. (2012). *Sanat problemleri* (A. F. Korur, Çev.). TEM Yapım Yayıncılık.
- Linstead, S. A. (2022). Organizational kitsch. <https://doi.org/10.1177/13505084029400>
- Mekjan, S. (2010). Kitsch - Kalp ve ruh, kan ve cesaret. O. Nerdrum, S. Mekjan, J.-E. E. Hansen, D. Solhejl, ve J.-O. Tuv, *Kitsch üzerine* (A. F. Korur, Çev., ss. 14-22) içinde. Mitos-Boyut Yayınları.
- Nerdrum, O. (2010). Aforizmalar. O. Nerdrum, S. Mekjan, J.-E. Ebbestad Hansen, J.-O. Tuv, ve D. Soljehl, *Kitsch üzerine* (A. F. Korur, Çev., ss. 59-61) içinde. Mitos-Boyut Yayınları.
- Nerdrum, O. (2010). Kitsch - Tenselliğin üstyapısı. O. Nerdrum, S. Mekjan, J.-E. Ebbestad Hansen, J.-O. Tuv, ve D. Solhjell, *Kitsch üzerine* (A. F. Korur, Çev., ss. 22-25) içinde. Mitos-Boyut Yayınları.
- Violity. (2024, Şubat 22). King of kitsch and metaphysics: The work of Odd Nerdrum. *Violity*. <https://violity.com/en/publication/6733-king-of-kitsch-and-metaphysics-the-work-of-odd-nerdrum.html>
- Virilio, P. (2003). *Enformasyon bombası* (K. Şahin, Çev.). Metis Yayınları.
- Walker, J. (2021). *The kitsch masterpiece: Odd Nerdrum and the problem of the new old masters* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, College of the Arts Georgia State University].
- Winnicott, D. D. (2018). *Çocuk, aile ve dış dünya* (N. Nirven, N. Diner Çev.). Pinhan Yayıncılık.