

DİSEGNO'DAN KITSCH'E SANATTA FİKİR

OLCAY BORATAV
Yrd. Doç ., Gazi Üniversitesi
Sanat Tasarım Fakültesi
Seramik Tasarım Bölümü
olcayboratav@gazi.edu.tr

NUR GÜRDAL
M.A., Gazi Üniversitesi,
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Uygulamalı Sanatlar Anabilim Dalı
Seramik Eğitimi Bilim Dalı
nrgurdal@gmail.com

ÖZ

“Sanatta artık fikir önemli” söylemini günümüzde sıkça duymaktayız. Kullanılan malzeme, teknik vb. argümanlar zaman içinde tamamen “fikir” odaklı bir hale getirildi ve anlam veremediğimiz her şey sanat kisvesine bürünmüş oldu. Estetik değer yargıları süreç içinde değişti. Kuşkusuz ki değişen tüm dinamikler her alanda olduğu kadar sanat alanında da farklılıklar ortaya çıkarmış, beğenilsin ya da beğenilmesin zaman içinde gelişip değişerek günümüze kadar gelmiştir. Peki tüm bu süreçte sanatta fikir nasıl bir yol izlemektedir?

Bu çalışmada, Vasari'nin “disegno” kavramından yola çıkılarak, sanatta fikrin nasıl bir değişime girdiği ve kitsch'e uzanan süreç irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: disegno, aura, kültür endüstrisi, hazır-nesne, kitsch.

IDEA IN ART FROM DISEGNO TO KITSCH

ABSTRACT

Nowadays we often hear the phrase “The idea is more important in the art”. Over time, the elements such as the technique, the materials etc. have become “idea-oriented” and everything that we cannot make any sense out of has been named as art. The aesthetic judgements have changed during the process. As it happens in any other field of work, the changing dynamics undoubtedly created diversity in art. These dynamics still keep changing and transforming today, regardless whether they are appreciated or not. Well then, how does the idea in art develop in this process?

This study examines how the idea in art has changed starting from Vasari's concept of “disegno” to kitsch.

Keywords: disegno, aura, cultural industry, readymade, kitsch.

GİRİŞ

Sanatta fikir ne zaman konuşulmaya başlandı? Sorusuyla yola çıktığımızda sanat tarihinin tarihine bakmak ve bir değerlendirme yapmak yerinde olacaktır. Tartışmasız başlangıç noktası da “ilk modern sanat tarihçisi” olarak anılan Giorgio Vasari’dir.

Vasari, sanat tarihini 3 döneme ayırır: 1. Çocukluk- 14. yüzyıl/ Giotto 2. Gençlik- 14. yüzyıl/ Masaccio 3. Olgunluk- 16.yüzyıl/ Michelangelo. Sanat tarihini dönemlere ayırırken değerlendirmelerini ne yönde yaptığı da önem taşımaktadır. Sanat tarihinin ilk kitabı olarak bilinen ve Türkçeye “Sanatçıların Hayat Hikayeleri” olarak çevrilen kitabında, sanatı değerlendirmede nasıl bir ölçüt kullandığı şu şekilde aktarılmaktadır:

Rönesans’ın bir çocuğu, üstüne üstlük 16. yüzyılın bir sanatçısı olarak Giorgio Vasari’nin değerlendirmelerinde ve kuramında ölçütü, sıkı kurallardır: *perfetta regola del’arte*. Sanatın bu yetkin kuralları ise *regola* (kural), *ordine* (düzen), *minsura* (ölçü), *disegno* ve *maniera* (tarz) ile oluşur. Vasari’nin de kuramını dayandığı bu kesin klasik yapıyı şu biçimde açıklayabiliriz: Sanatsal üretim sıkı kurallara bağlı bir düzen, ölçülebilir temeller üstüne entelektüel bir tasarımlama yaratıcılığı (*disegno*) ve bireysel bir tarz, bir yaratı çabası (*invenzione*) gerektirir. Onun *bella maniera* dediği şey, bu kavramlara dayanarak göze hoş gelen tarzdır (Tükel, 2013:17).

Bu noktada Vasari’nin entelektüel bir tasarımlama olarak tanımladığı “disegno” kavramı bize nereyi işaret etmektedir? Nasıl bir sanat ve sanatçı algısı içinde bu kavram geçerliliğini ve dolayısıyla varlığını sürdürebilir? Öncelik olarak Vasari’nin sanata ve sanatçıya atfettiği kutsallığı açmak gerekir.

Disegno terimi, on altıncı yüzyıl sanat teorisinde merkezi bir öge haline gelir. Belki de resimde şekillenen formların kaynağı doğadır; ama disegno üsluptur, sunum aracıdır, yapıdır ve –belli bir anlamda –yapıtın fikridir. Fikirse sanatçıdan doğar (Minor, 2013:105).

Vasari’nin dönem olarak bulunduğu noktadan “disegno” kavramını yorumlamak daha nettir, Tanrı’dan ilham alan sanatçı mükemmeli yakalamaya çok yakın gözükmektedir. Asıl yaratıcı Tanrı, her şeyi muhteşem yaratmış, sanatçıya da bu muhteşemliğin taklidi ve yorumlaması kalmıştır. Vasari’nin üzerinde durduğu “disegno” kavramı bize “sanatçının fikrini” işaret etmektedir. Biz sanat tarihi içinde bu fikre tam olarak nerede rastlıyoruz? Hangi dönemde sanatçı bu yaratıcı gücünü, fikrini tam olarak izleyiciye aktarabiliyor?

Biz bu yaratıcı güce, önce Batı’da kilise ve saray himayesinde üretilen ve halka dini konuları ve zaferleri anlatan sanat eserlerinde görmeye başlıyoruz. Amaç; halka kutsal kitapta anlatılanları öğretmek, kazanılan zaferlerin önemini vurgulamaktır. Sanatçı bu konu kısıtlaması içerisinde ancak teknik olarak bir farklılık sergileyebilmektedir. Dolayısıyla henüz sanatçının özgün fikrinden, bilinçli bir izleyici ya da sanat alıcısından değil, mekanların mimarileri ve iç atmosferleriyle yaratılan kutsal havadan, kusursuzluktan ve üst sınıfa hitap eden bir sanat alanından bahsetmekteyiz. Daha sonrasında ise, 1440’larda kurulan Palazzo Medici’de de Vasari’nin etkisini görmek ve yine yaratılan kutsallığı hissetmek mümkündür.

Kronolojik bir düzenleme ile sergilemenin başlaması hem sanat tarihinin hem de sanatın halka sunumunun başlangıç noktasını oluşturur. Vasari'nin sanata ve sanatçıya atfettiği kutsallık, müzelerde de hem mimari olarak hem de kurallarla desteklenir. Müzelerin kamuya açılmasıyla sanat bir nebze de olsa halka ulaşabilir duruma gelir, fakat asıl önemli olan sanatın saraylardan, kiliselerden ve müzelerden tamamen dışarı çıkması ve kurallar olmadan herkese ulaşabilir duruma gelmesidir. Bu da Walter Benjamin'in Aura'nın yitimi olarak aktardığı yeniden –üretim tekniklerinin sanat alanına girişini işaret eder; yeniden –üretim teknikleriyle sanat eserinin biriciklik, şimdi –burada olma özelliği ve kült değeri sarsıntıya uğramış, kutsal hava geride kalmış ve hem sanatçı hem de eseri için bambaşka bir dönem başlamıştır. Sanat eserinin değerli olma durumu artık başka kriterlere göre belirlenmeye başlayacaktır.

Bir sanat eseri, insanda güçlü bir bağlılık duygusu yaratabilmek için, sıra dışı bir eser kimliğine bürünmelidir; onun asıl değerini oluşturan sıra dışılığıdır. Ona bağlanan insanlarda aynı şekilde kendilerini sıra dışı olarak görürler ve onların esere bağlılıklarının sıra dışı karakteridir ki bu bağlılığı besler. Fakat bu gayretkeşliklerinin coşkusuyla herkesi o bağlılığı paylaşmaya çağırırlarsa ve de bunu başarırlarsa, bu sıra dışı karakter ne hale gelir? Nesnelere değerlerini veren nedretleridir; çoğalmaları ölçüsünde değerlerinden kaybederler (Dubuffet, 2010: 14).

Sanat eserinin değerini kaybetmeye başlamasıyla, sanatçının fikrini hiçbir himaye ve etki olmadan dışa vurabildiği ancak bir diğer yandan da kültür endüstrisinin ayak seslerinin duyulduğu kırılma noktası birbirine paraleldir.

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNİN SANAT ALANINA GİRİŞİ

Sanatın herkese ulaşabiliyor olması bize, yeniden –üretim teknikleriyle beraber kültür endüstrisinin de sanat alanına girişini göstermektedir. Bu durum sanat eserini olduğu kadar sanatçı ve izleyiciyi de etkileyecektir. Burada ilk önemli nokta; halkın sanatla böylesine bire bir ilişkiye hazır olup olmadığı ve sanata bakış açısidir. Halk sanatla iç içe olmaya alışık değildir, o zamana dek günlük hayattan uzak duran bir sanat vardır ve halk tarafından “ulaşılamayan”, “anlam verilemeyen” sanat boş bir uğraş olarak görülmektedir.

Kültür sanatsal yaratının tüm saygınlığını gidermiştir. Halk sanatsal yaratmaya gülünç bir uğraş, beceriksizlerin vakit geçirme yolu, yararsız ve aylak işi ve üstelik sahtekarlığa bulaşmış bir etkinlik olarak bakıyor. Kendini bu işe veren küçümsüyor, aşağılanıyor. Bu durum tam anlamıyla, sanatsal çabanın geçmişten aktarılmış ve belli bir sınıfa özgü biçimleri kullanmasından ileri geliyor; bunlar sürülen hayata yabancı. Yaratma törensel, ritüel bir dil, bir kilise dili kullanıyor. Sokaktaki adamın sanatçıya bakışı aşağı – yukarı mahalle papazına bakışı gibi. Her ikisi de ona, pratik geçerlilikten tamamen yoksun bir törenin yöneticileri, uygulayıcıları gibi görünüyorlar (Dubuffet, 2010: 20).

Kültür endüstrisinin hedef aldığı nokta; sanatın bu üst anlatımını halka indirmek ve bir yandan da sanatın içini boşaltmaktır. Burada ilk soru; sanatın herkese ulaşabiliyor olmasını nasıl değerlendirmek gerekir?

Herkese ulaşılabilirlik Benjamin'e göre "demokratikleşme" Adorno' ya göre ise "kitleleşme" yi beraberinde getirmektedir. Hem herkese ulaşan sanat hem de herkes tarafından tkutilen sanat söz konusudur. Demokratikleşme olarak baktığımız da; herkese ulaşabiliyor olması sanatçının da belli bir kesime hitap etmesi gerekliliğini ortadan kaldırmış bu anlamda sanatçının nefes almasına olanak sağlamıştır. Kitleleşme olarak baktığımız da ise; herkes tarafından ulaşılabilir olmak, hem sorgulamadan tüketime hem metalaşmayı hem de iyi kötü ayırımı olmadığı için her şeyi sanat düzeyine yükseltmektedir. Sanat yüzyıllardır vardır fakat izleyicinin sanatı nasıl alacağını, algılayacağını bilemediği noktada kültür endüstrisi devreye girer ve iyi -kötü değerlendirmesi yapmak bir kenara, neyin iyi neyin kötü olduğu dahi sorgulanmaz. nemli olan sanat değil, tüketime sürekli hale getirilmesidir.

Kültür endüstrisi eski olanla tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirir. Kitlelerin tüketime göre düzenlenen ve büyük lde o tüketime yapısını belirleyen ürünler, tüm sektörlerde az çok bir plana göre üretilir. Tüm sektörler yapısal olarak benzerdir ya da en azından birbirlerinin açıklarını kapatarak, neredeyse gediksiz bir sistem oluştururlar. Bunu olanaklı kılan sadece ağdaş teknik yeterlikler değil, aynı zamanda ekonomik ve yönetsel yoğunlaşmadır. Kültür endüstrisi kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurur. Binyıllardır ayrı duran yüksek ve düşük sanat düzeylerini, her ikisinin de zararına bir araya gelmeye zorlar (Adorno, 2003: 76).

Kültür endüstrisi içinde sanatçının bir derdinin, sanatın bir anlamının olması gerekmez. nemli olan tüketime uygun üretimdir. Bu döngü içinde sanat eseri metalaşır, alınıp satılabilen bir ürün haline gelir. Kültür endüstrisi içerisinde her şey böylesine birbirine benzerken, sanatın daha net bir tavrı ve farklılığı olması beklenebilir. Ancak bu, saray himayesinden çıkan sanatçının başka bir himaye altına girdiğinin ve dolayısıyla net tavrından ödün vermek durumunda kaldığının göstergesidir. Böyle hızlı ilerleyen bir süreç içerisinde sanatçı fikrini, yaratıcılığını ve dolayısıyla farklılığını nasıl ortaya koyabilir? Bu soruya cevap ararken Duchamp ve Warhol üzerinden bir yol izlemek yerinde olacaktır.

DUCHAMP VE WARHOL'UN "YIKICI" ETKİSİ

Sanatta fikrin önem kazandığı konusunda tartışmaya açık en çarpıcı iki örnek kuşkusuz Duchamp ve Warhol'dur. O döneme kadar yapılan ve hem sanat alanını hem izleyiciyi en çok şaşırtan empresyonistlerin hareketi olmuştur. Alışık olunan kalıpları değiştirerek tuvalden taşacakmış hissi veren resimleri, fırça vuruşları dönem içinde büyük yankı uyandırmış ve sanat ve sanatçı için bir yenilenme sürecinin başladığının habercisi olmuştur.

Ancak ncelikle Duchamp'ın hazır nesnelere farklı bir fikirden çok cesaret örneğidir. Tuval olmadan, bir teknik söz konusu değilken, tamamen sanat dışı bir nesneye sanat statüsü kazandırma söz konusudur. Duchamp'ın işleri tartışmaya çok açık bir nokta da, sanatın ne olup olamayacağı, fikrin hangi noktalara gelebileceği ve bir sanatçı ortaya sanat adına ne koyarsa koysun sanat olarak alımlanabileceğini gösteren ince bir çizgide durmaktadır. Bu ince izgi, Duchamp'ın fikrini, cesurca ve dolayısıyla büyük bir risk olarak ortaya koymasıdır.

Bir sanat galerisinde bir pisuar sergilemek eşi görülmemiş bir fikirdi ve bizatihi gerçekliği alt üst etmişti. Muhtemelen Duchamp'ın niyeti, Dada tarzında, sadece sanat kurumunu sarsmaktı – ama olan sanata oldu; bu darbe, Duchamp'ın çüretkar resim denemeleri de dahil olmak üzere sanat tarihinin çöküşünü hızlandırdı. Artık sanat realist mi, ekspresyonist mi, empresyonist mi yoksa fütürist mi olmalı, fovist, soyut, pop, minimal mi olmalı diye düşünmenin, ışığı resmetsin mi resmetmesin mi veya kendi iskeletini gösterebilir mi (Cézanne) göstermesin mi diye sormanın anlamı kalmamıştı. Her şey zihindeydi (Lotringer, 2014:22).

Malzeme her ne olursa olsun, önemli olanın sanatçının fikri yani “sanat fikri” olduğu kabul görür hale biraz sarsıcı da olsa bu noktadan sonra geldi. Duchamp'ın bu hamlesi sanat dışı mekanik bir üretim nesnesine sanat statüsü kazandırmış ve o güne kadar sanat adına kurulan ne varsa yıkılmıştır.

Sanat eseriyle ilişki, bir doyum ya da salgın bir hastalığın bulaşması gibi kuruluyor: Ağlarda ya da akışlarda olduğu gibi ona asılıyor ve tamamiyle kendinizi ona gömüyorsunuz. Bir metonim ya da bir zincirleme reaksiyon misali... Bütün bunlarda artık gerçek bir nesne yok. Ready –made'de orada olan artık nesne değil, nesne idesi. Ve biz artık burada sanattan değil, sanat idesinden haz alıyoruz. Tamamiyle ideolojiye gömülmüşüz (Baudrillard, 2014).

Geri dönüşün söz konusu olmadığı bu noktada bir adım daha ileriye giden Andy Warhol olmuştur. Onda “sanatçı” tanımının da değiştiğini görürüz.

Warhol 1975 yılında aldatıcı bir uyanıklık ve soğukkanlılıkla şunları ifade ettiğinde sanatın büyük bir başarıyla paraya dönüştürüldüğü açıklık kazanmıştır: Piyasa sanatı, sanatın ardından gelen aşamadır. Ben bu işe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister “sanat” densin ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim. Sanatçı işadama ya da işadama sanatçı olmak istedim. Piyasa da iyi iş yapmak sanatın en büyüleyici yönü. Hippi döneminde insanlar piyasa düşüncesinden uzaklaşmışlar, “para kötüdür” ve “ çalışmak kötüdür” gibi şeyler söylemeye başlamışlardı. Oysaki para kazanmak sanattır, çalışmak da sanattır, piyasa da iyi iş yaparsa en iyi sanattır (Warhol' dan Aktaran Kuspit, 2010: 161).

Görmekteyiz ki sanat eseri, kültür endüstrisi içerisinde metalaşması kadar sanatçının da başkalaşmasıyla bambaşka bir hal almıştır. Duchamp'ın hazır –nesnesi bize endüstriyel bir ürünün de sanat olarak adlandırılabilirliğini, Warhol ise hem kişiliği hem de işleriyle artık sanat alanında hiç bir şeyin eskisi gibi olamayacağını göstermiş oldu. Kültür endüstrisiyle metalaşan sanat eseri, meta olarak üretilen sanata ve daha sonrasında da metanın estetize edilmesiyle bambaşka bir hal alacaktı.

Bizler de artık sanata değil, (elbette kesinlikle estetik olmayan) sanat fikrine inanıyoruz. İşte alttan alta bir fikirden başka hiçbir şey olmayan sanat bu yüzden fikirler üzerinde çalışmaya başladı. Duchamp'ın şişe süzgeci bir fikirdir, Warhol' un Campbell konservesi bir fikirdir, Yves Klein'ın bir galeride açık çek karşılığında havayı satması bir fikirdir. Bunların hepsi birer fikir, gösterge, ima, kavramdır. Artık hiçbir anlam ifade

etmezler, ama yine de ifade ederler. Bugün sanat dediğimiz şey, telafisi olanaksız bir boşluğa tanıklık eder gibidir (Baudrillard, 2014:43).

“Sanatta fikir önemli” söylemlerinin zirve yaptığı nokta tam olarak bu noktadır. Tabi ki tüm bu söylemlerin o günden bugüne sıkça tekrarlanması da sanat alanında artık büyük bir değişimin olamayacağını düşündürecek niteliktedir.

Peki biz bu noktada Baudrillard’ın “telafisi olanaksız boşluk” ifadesinden yola çıkarak; sanatta içeriğin boşaltılmasını ve kitsch üretiminin kontrolsüz bir şekilde yayılmasını sanatta fikrin kaybolduğuna yorabilir miyiz? Sanat piyasası içerisinde sağ kalabilmek adına sanatta çok şeyden vazgeçildiğini düşündüğümüzde, izleyicinin de iyi –kötü, güzel – çirkin ayrımı yapmadığı ya da daha genel bir ifadeyle sanata ilişkin estetik bir kaygısı kalmadığı sonucuna varılabilir. Anlam verilemeyen her şey çok büyük bir anlam taşıyormuş havasında sunuluyor ve paha biçilemiyorken, “kitsch” izleyiciye tam olarak ne sunuyor olabilir?

KİTSCH Mİ? SANAT MI?

Kültür endüstrisi sanat piyasasını etkisi altına almışken, –geçmiş dönem sanat eserlerini ayrı bir yere koyarsak –bu etkiyle üretilen ürünlere (eser, yapıt, iş nasıl yorumluyorsak) de iyi –kötü ya da daha genel olarak estetik bir kaygı içerisinde yaklaşılmadığını görmekteyiz. Bu durumun çeşitli sebepleri mevcut; yazılı ya da görsel basında yapılan reklamlar, büyük şirketlerin sanata sponsor olmaları, sanat alımında ve satımında büyük meblağlardan bahsedilmesi vb. her hareket sanata karşı algıyı da büyük oranda etkilemektedir. Bir sanat eserinin, reklamlar, sponsorlar, moda, para vb. bir şey olmadan değerlendirilmesi şu an için pek mümkün gözükmemektedir. İzleyici ve sanat alıcısı adeta ikna edilmek için beklemektedir. Sanat piyasası da bu “zorlu” göreve en başından gönüllü olmakta ve elinden geleni yapmak için uğraşmaktadır.

Günümüzde “kitsch” kavramıyla ilgili pek çok yorum yapılmaktadır. Kitsch’ i yorumlarken tam olarak ne anlatılmak istendiğine bakmak gerekmektedir. Estetik yoksunluk, bayağılık vb. yönde birçok tanımlama yapılırken dayanak noktası olarak neyi almaktayız?

Yeni pazarın talebini karşılamak için yeni bir meta tasarlandı: özgün kültürün değerlerine karşı bilgisiz, ama yine de sadece herhangi bir kültürün sunabileceği eğlence için aç olan kimselere hitap eden taklit kültür, kitsch. Kitsch özgün kültürün bayağı ve akademikleştirilmiş suretlerini hammaddesi olarak kullanarak hitap ettiği kitleyi selamlar ve bu bilgisizliği körükler. Karlarının kaynağıdır. Kitsch mekaniktir ve formüllere göre işler. Kitsch dolaylı olarak yaşanan bir tecrübe, taklit duygulardır. Kitsch üsluba göre değişir ama özünde her zaman aynı kalır. Kitsch çağımızda, hayatta ne kadar sahte şey varsa hepsinin bir simgesidir. Kitsch müşterilerinden paraları hariç hiçbir şey talep etmiyormuş gibi davranır –onların vakitlerini bile istemez (Greenberg, 2010).

Daha önceki dönem sanatından bahsederken; kilise ve saray himayesinden çıkışı hem sanatçı ve eseri hem de izleyicisi için artı bir durum olarak değerlendirmeye almaktayız. Gözden kaçan ya da üzerinde durulmayan bir başka konuda saray, kilise ya da daha

sonrasında müzeler yarattıkları kutsal havayla aslında izleyiciden hem sanata zaman ayırmalarını hem de bir saygı düzeyini beklemekteydiler. Hem kutsallığı, ulaşılmazlığı ve o ruhu hissettirebilmek hem de izleyiciyi sanata alıştırmak ve o algı düzeyini geliştirmek için en doğru sunum yolu da buydu. Daha sonrasında sanat alanının geçirdiği değişim doğal olarak müzelere, galerilere ve dolayısıyla sergileme tekniklerine de yansdı. Çünkü sanatçı bir farklılık yaratmak, izleyicide o farklılığı görmek ya da bizzat içerisinde olmak istiyordu. Fakat kitsch hem üretim olarak hem de tüketim olarak böylesi bir alımlamaya uygun değildir. Bu amaçla üretilmez, eğer öyle bir kaygı taşıyor olsaydı böyle bir tanımlama yapılması da gerekmecekti.

Bir diğer önemli nokta da; sanat tarihi değerlendirmelerinde 19. yüzyıla kadar kitsch kavramına rastlanmamasıdır. Kulka (2014) çalışmasında bu konuyla ilgili şu soruyu sormakta; on dokuzuncu yüzyıldan öncesi için kitsch'ten bahsetmenin kronolojik bir hata olacağına inananlar, zevksizliğinde modern icatlardan biri olduğunu mu ima ediyorlar?

Bazı yazarlar tam olarak böyle düşünüyor. Dolayısıyla örneğin Gillo Dorfles şöyle diyor, "Bizden önceki çağlarda, "zevksizlik" yani "kitsch" diye bir şey yoktu." Bu sonuç insana bir şekilde şaşırtıcı geliyor. Zevksizlik gibi evrensel bir fenomen neden modern zamanlarla sınırlı tutulsun ki? Dorfles açıklamaya devam ediyor: "Bizimki dışındaki çağlarda, örneğin antik dönemde, sanatın modern zamanlarla kıyaslandığında fonksiyonu tamamen farklıydı; dini, etik ya da politik konularla bağlantılıydı ki bu da onu bir şekilde "mutlak" değişmez, ebedi kılıyordu (elbette her zaman belirli bir kültürel çerçevede) (Kulka, 2014: 28).

Bu söylemler üzerinden şu noktaya varılabilir; muhakkak ki 19. yüzyıl öncesindeki sanatçılar eserlerinde estetik bir kaygı taşımaktaydılar. Güzellik üzerine yüzyıllardır süren tartışmalar göz ardı edilemez. Ancak kitsch'ten bahsetmememizin sebebi, üretilen eserlerin bir öncekinden öteye geçmeye, farklılık yaratmaya -konu için pek mümkün gözükme de teknik açıdan -keşfetmeye yönelik adımlarla ilerlemesinden kaynaklıdır. Ayrıca o dönem için bahsedebildiğimiz tek taklit, doğanın taklididir. Bir birikimle ilerlendiği ve bir adım sonrası için yol açıldığı yadsınamaz bir gerçektir. Sanat akımlarında bu durumu daha net görmekteyiz, bir önceki akımın reddi, farklı bir yol izleme ve sonraki akıma yol açma, o nedenle eserlerde kronolojik olarak, dönemlere ve akımlara göre incelenmektedir. Gelişim ve değişim bu şekilde daha net algılanmaktadır. Aynı zaman da sanatçıların da varlık göstermek durumunda kaldıkları böylesi bir sanat piyasası mevcut olmadığı gibi, maddiyat çok fazla söz konusu değildi, bu nedendir ki eserlerinde estetik kaygı taşıyorlardı ve sonrasında yüzyıllarda da değerlendirmeler beğenme ya da beğenmeme yönünde gelişti. "Zevksizlik", "bayağılık" gibi tanımlara rastlanmaması bu yüzden olağandır. Burada, "kitsch" ve "sanat" ayrımını neye göre yaptığımızda bir diğer önemli noktadır.

Kitsch, kültürün derinliğine inananların sandığı gibi, sanatın düşmanla işbirliğinden kaynaklanan bir süprüntü değildir. Kitsch her fırsatta öne fırlamak üzere sanatta pusuya yatar. O bütün sanata katıştırılmış bir zehirdir. Yani her sanat eseri, kültürel atmosferine

göre kitsch gibi, her kitsch ürünü de sanat gibi görülebilir. Her an sanat, karşının yerini; karşıtı da sanatın yerini alabilir (Adorno' dan aktaran Artun, 2010).

Kitsch mi? Sanat mı? ayrımını yapabilmek böylesine ince bir çizgideyken, sanatçının fikri ve üretiminin etkin rol oynaması kadar izleyiciye, alıcıya hangi şekilde sunulduğu da önem taşımaktadır. Müzelere kabul edilen, galerilerde sergilenen her iş gerçekten belli kriterler doğrultusunda mı seçilmektedir?

Howard Becker'in işaret ettiği üzere, teşhir edilecek yeterince iyi sanat eseri olmadığı için boş kalan galerilerle hiç karşılaşmıyoruz; bu da hem değerlendirme standartlarının hem de ürün miktarının galerilerin dolmasını sağlayacak kadar "esneklediğini" gösteriyor. Kuşkusuz bu çağdaş sanatın dünyanın daha fazla noktasına ulaşmasını sağlamak, yayılma alanını genişletmek için başka bir teşvik unsuru; üretim muhitini genişletmenin anahtarlarından biri (Stallabrass,2013: 127- 128).

Durduğumuz ince çizgi tam olarak; sanatın ya da sanat sıfatı verilen her fikrin, her işin sunuluyor olması ve beğenildiği müddetçe hiçbir sıkıntı olmamasıdır. Böyle bir ayrım yaparken hangi kriterler izleyiciyi (alıcı-müşteri) çekiyor; sanatçının adı, daha önceki işleri, reklamının yapılıp yapılmadığı, sanat piyasasındaki "değer"i, estetik algı vb. belki de bu şartlardan herhangi biri sağlandığında "kitsch" ve "sanat" ayrımı yapmaya gerek duyulmamaktadır. Üretim ve tüketim böyle sorgusuzca devam ederken sanatın da kendisine bir yol çizmesi gerekmektedir. Ya geçmişteki yüksek kriterlerine, ulaşılmazlığına tutunacak ya da bu gidişata kendince ayak uydurmaya çalışacaktır.

Luhmann' a göre sanat, ürünlerin ve söylemlerin toplumdaki genel akışına kendini ne kadar çok kaptırmaya çalışırsa -örneğin ticari ürünleri galerilere taşıyarak ve bunlara 'sanat' sıfatını vererek - özerkliğini de o ölçüde güçlendirmiş olur: Hiçbir sıradan nesne sıradan bir şey muamelesi görmek için ısrar etmez; ama bir sanat eseri böyle davrandığında tam da bu çabası nedeniyle kendini ele vermiş olur. Böyle bir durumda sanatın işlevi sanatın farklılığını yeniden üretmektir. Ne var ki tek bir gerçek, sanatın bu farkı ortadan kaldırmaya çalışması ama bunu başaramaması gerçeği, belki de sanat hakkında başka her türlü mazeretten ya da eleştiriden daha fazla şey anlatır bize (Luhmann'dan aktaran Stallabrass,2013: 106). Sanatın arada kalan tutumu, bizlere sanatın gösteriye dönüşmeye başladığını gösteren bir işarettir.

Sanat tarihçisi Yve-Alain Bois de *kitsch* teriminin ömrünü çoktan doldurduğunu savunur. Ona göre bu terimin yerini 'gösteri' (*spectacle*) almıştır. 1967 yılında yayınlanan *Gösteri Toplumu* kitabında Guy Debord, "tüm hayatın devasa bir gösteri birikimine", "bir temsile" dönüştüğünü yazar. Ve "gösteri, imaja dönüşene kadar yoğunlaşmış sermayedir... paranın öteki yüzüdür." Aradan 20 yıl geçtikten sonra önceden yazdıklarına şunları da ekler: "Artık gösteri bütün gerçekliğe işlemiştir... Beş temel özelliğe sahiptir: kesintisiz teknolojik yenilenme; devlet ve ekonominin birleşmesi; gizlilik; yalan; şimdiki zamanın ebedileştirilmesi... Gösterinin egemenliğinin ilk önceliği tarihsel bilginin silinmesidir..." Dolayısıyla gösteri toplumunun görme rejiminde *kitsch* bütün göstergeler evrenine nüfuz ederek kendini eritmiştir (Artun, 2010).

Artık kitsch her an, her yerde karşımıza çıkmaktadır. Yapılan tüm kötü eleştirilere, bayağılık, estetik yoksunluk, zevksizlik adına her ne diyorsak tüm tanımlamalara karşın, artan üretim ve tüketimle varlığına alıştırmakta ve yayılmaktadır. Sanatın da bu duruma karşı tavrı hali hazırda sıkça eleştirilmektedir. Eleştirilerin etkili olup olmadığı tartışılır. Sanatın sanatsal varlığı piyasa içerisinde eritildikçe farklı yollarla (reklam, moda, sponsorlar, spekülasyonlar vb.) ilgiyi üzerinde tutmaya çalışmaktadır. Artık sanatın, sanat olmadığı varsayılan herhangi bir şeyden farkı kalmadı. Ama bu durum onu katlanarak büyümekten alıkoymuyor. Büyük şamatalarla durmadan ilan edilen “sanatın sonu” hiç gelmedi. Bunun yerine, kültürel aşırı –üretim, zincirinden boşanmışçasına çoğaldı. Sanat bugün hiç olmadığı kadar başarılı –peki hala sanat mı? Maddi mallar gibi sanat da piyasanın taleplerini karşılamak için durmadan kendini yeniden işliyor. Daha da kötüsü, sanatın sanatla ilgisi azaldıkça, “istisnai” olma iddiaları daha da yüksek sesle dillendiriliyor. Sanat başı dik bir biçimde gününün geçtiğini kabul edip statüsünü sorgulayacağı yerde, kendi önemini abartmanın tadını çıkarıyor (Lotringer, 2014, s. 21). Yaşanan değişim kuşkusuz sanat eserini, sanatçıyı, izleyiciyi, sanat alıcısını, sergileme teknikleri ve mekanlarını ve sanat piyasasını etkiledi. Tüm bu karmaşa içerisinde “sanat fikrine” ne oldu?

SONUÇ

Görmekteyiz ki “disegno” kavramından “kitsch” e kadar geçen süreç içerisinde sanat alanında tüm tanımlamalar farklılaşmıştır. Gerek aura’nın yitimi, gerek kültür endüstrisinin sanat alanına girişi dengeleri –iyi ya da kötü nasıl değerlendiriyorsak –alt üst etmiş, sanatın farklı bir yol izlemesine ön ayak olmuştur. Sanat fikrinin çeşitli söylemlerle daha da önem kazandığı bu döneme genel olarak baktığımızda: Sanatçı yeni teknikler, yeni malzemeler, farklı sergilemeler, endüstri üretimi hazır –nesnelere ve bazen sadece fikirleriyle üretirken, izleyici çoğu zaman aslında yadırgasa da “sanat” olarak sunulanı kabul etmiş, sorgulamayı bırakıp tüketime yönelmiştir. Sanat piyasası reklam, moda, sponsorlar, spekülasyonlar, büyük meblağlarla çalkalanırken sanat alıcısı da sanat piyasası yönlendirmesinde tercih hakkını kullanmaktan yana bir tavır sergilemektedir. Sergileme tekniklerinde yapılan değişiklikler hem müze politikalarını etkilemiş hem galerilerin sorgulama mekanizmalarını zayıflatmıştır. Şu durumda Kitsch mi? Sanat mı? Bir noktadan sonra ayırt edilemez noktaya gelmesi olağan gözükmemektedir. Sonuç olarak; sanatı anlamadığımız, algılayamadığımız nokta da kendi estetik algımızdan şüphe ederek, sanatçının bir fikri vardır söylemini sıkça kullanmaktayız, iyi –kötü, güzel –çirkin ya da genel anlamda estetik bir yargı gözetmiyor olunmasının sebebi, her şeyin estetikleştirilmesi, en sıradan şeylerin bile sanat olarak sunulduğunda kabullenilmesi ve alımlanmasıdır. “Sanat fikri” de günümüzde burada yatmaktadır; büyük sanat eserlerinden, atölyesine kapanıp uzun süreler çalışan sanatçılardan bahsedilmemekte ama sanat hep gündemde, eleştiriler, tartışmalar hep var. Sanatın ve sanat üzerine söylemin her geçen gün çoğaldığını görmekteyiz. Böyle hızlı bir dönemde piyasanın, izleyicinin, alıcının dikkatini başka türlü çekmek pek mümkün gözükmemekte, sanat bu sürece adapte olmuş ve tüm varlığıyla kendinden söz ettirmeye devam etmektedir. “Sanatın Sonu” her ilan edildiğinde, sanatın günlük hayata daha fazla karıştığını, güçlendiğini ve çoğaldığını görmekteyiz.

KAYNAKLAR

- Adorno, T.W. 2003. "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", çev. Bülent Doğan, *Cogito*, İstanbul: Yapı Kredi, 36: 76 -83.
- Artun, A. 2010. *Kitsch Patlaması ve Eleştirinin Anlamsızlaşması*, Erişim: Eylül 20, 2016 (<http://www.aliartun.com/content/detail/54>).
- Baudrillard, J. 2014. *Sanat Komplosu/ Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, çev. Elçin Gen ve Işık Ergüden, İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, J. 2014. *Çağdaş Sanat: Kendi Kendisiyle Çağdaş Sanat*, çev. Ali Artun, Erişim: Eylül 20, 2016, (<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-kendi-kendisiyle-cagdas-sanat/1862>)
- Dubuffet, J. 2010. *Boğucu Kültür*, çev. İsmet Birkan, Ankara: Dost Kitabevi.
- Greenberg, C. 2010. *Avangard ve Kitsch*, çev. Alev Berberoğlu, Erişim: Eylül 20, 2016, (https://www.academia.edu/19587986/Clement_Greenberg-Avangard_ve_Kitsch_1939).
- Kulka, T. 2014. *Kitch ve Sanat*, İstanbul: Altıkırkbeş.
- Kuspit, D. 2010. *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis.
- Lotringer, S. 2014. "Sanat Korsanlığı", *Sanat Komplosu/ Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, İstanbul: İletişim, 9 -24.
- Minor, V.H. 2013. *Sanat Tarihinin Tarihi*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Stallabras, J. 2013. *Sanat A.Ş. / Çağdaş Sanat ve Bienaller*, çev. Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim.
- Tükel, U. 2013. "Sunuş/ Bir Sanat Yazarı Olarak Giorgio Vasari", *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, İstanbul: Sel, 7-23.