

SANATIN ÖTEKİSİ OLARAK KITSCH

KITSCH AS OTHER TO ART

YRD. DOÇ. ENĐİN ÜMER

Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü
umerengin@gmail.com

Öz: Kültürel olarak banal ya da basit estetikze işaret ettiği düşünölen kitsch, modern kültüre özgü bir olgudur. Kitsch, duygusal ve gerçekçi bir sanatı işaret etmesiyle sanatın karşıtı olarak konumlandırılmıştır. Bu çalışmada da bu yaklaşımlara değinilerek, kitsch'in kısa bir tarihi anlatılacaktır. Kitsch olgusu kitle kültürü ile olan ilişkisinde seçilen bazı tarihsel durumlar ve düşünceler içinde gösterilecek ve devam eden kısımda Thomas Kulka'nın kitsch üzerine düşünceleri ele alınacaktır. Çalışmada gösterilmek istenilen kitsch'in sanatın karşıtı olarak, onun değersiz ötekisi olarak düşünöldüğüdür. Kitsch üzerine yazan ve düşünenlerin genel eğiliminin onun modernleşme ile birlikte sanatta da meydana gelen dağılmaların kısmen üstünü örtmek için kullanıldığı ve 'sahici' sanatı tanımlamak için bir sıçrama noktası sayılıyor olduğudur. Bu durumlar içinde önerilen ise kitle içinde bireyin kültürel ve estetik konumunun yeniden düşünölebileceği ve sanata dair sahicilik söylemi yerine gündelik yaşamın daha fazla ortaklığa dayalı hale gelebileceğidir.

Anahtar Sözcükler: Kitsch, Avangard Sanat, Kitle Kültürü, Estetik, Sahicilik.

Abstract: Kitsch, which is thought to be a banal and plain understanding of esthetics, is a notion characteristic of modern culture. Being the expression of an overly sentimental and realistic form of art, kitsch is often viewed as the opposite of real art. In this study, we will provide a brief history of kitsch by examining various views and perceptions about this form of esthetics. The relationship between kitsch and mass culture will be brought to light using several selected examples from history and the thoughts of various historical figures; following this, we will evaluate Thomas Kulka's thoughts on kitsch. The aim of this study is to show

that kitsch is viewed as the opposite of art – an alternative devoid of any value. The general view of authors and thinkers writing about kitsch is that this notion is partly used to conceal the dismantling that took place inside art in parallel with modernization, and that it is often considered as a stepping stone for identifying “real” art. Furthermore, these authors/thinkers recommend that the cultural and esthetic position of individuals within society (or the masses) should be reconsidered, and that rather than discourse on the “authenticity” or “realness” of art, there should be a greater focus on the association of art with daily life.

Keywords: *Kitsch, Avant-garde Art, Mass Culture, Esthetics, Authenticity.*

Kitsch olgusunun sanat üzerine tartışmalarda kendisini göstermesi ve bunun derece derece değişimi üzerine düşünüleceği bu çalışmada amaçlanan kitschin sanatın negatifi, sanat olmayan ya da değersiz sanat olan, ondan nemalanan, sanatın asalağı veya onun türevi bir yaşam tarzına sahip şekilde düşünmenin eleştirisini gerçekleştirmektedir. Eğer kitsch, biri ya da birilerinin beğenisine dair bir ifadeyse elbette beğeniler, aralarında farklılıklar gösterebilir ve hatta bunlar hiyerarşik bir düzenlemeye sahip olabilir. Kitsch de buna çok müsaittir; çünkü kitsch, birinin keyifle üstlendiği değil, bir başkasının kendi beğenisinin niteliğini belirleyen bir yargı özelliğine sahiptir. Teorik çerçeveden değil de pratikte gündelik, sıradan gerçekliğe bakıldığında bireylerin beğenilerini, diğerlerine göre daha nitelikli veya üstte gördükleri kolaylıkla gözlemlenebilir. Eğer kitsch böyle bir durumda kendisini gösteriyorsa banallik, zevksizlik, kültürsüzlük, cahillik olarak hayatına devam edecektir. Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nun estetik beğeniye 'ayrım' kavramı üzerinden düşünmesindeki gibi kitschin ayrımın sınırlarından olduğu düşünülebilir. Bourdieu'ya göre ayrım, bireyin estetik beğenisine dahil etmediği başka sanatsal stilleri görünür ya da hissedilir düzeyde ifade etmesidir (Health ve Potter, 2012, s. 132). Kişinin kendi beğeni, bunun içine girmeyen beğenileri dışlamasıyla oluşur ya da beğeni içinde olmayanlarla anlaşılabilir. Ayrım da beğeniler hiyerarşisine işaret eder. Estetik beğenilerin kendi olağanlığını kendisine benzemeyenlerde, değersiz olanlarda bulması basit bir 'zevkler ve renkler tartışılmaz' değil, bireyler arası gerekli olduğu varsayılan bir mesafenin kurulması halini alır.

Kitsch, bu açıdan bireyler ve belli gruplar arası bir ayrım üzerinden anlam kazanıyorsa estetik bir kategori olarak kitschin ne olduğu toplum üzerine düşünmeyle anlam kazanabilir. Öncelikle kitsch, ayrım yoluyla düşük beğeniye sahip bir kesimi işaretlemesiyle ona özgü olmaksızın burada ayrımı olağanlaştıran, yani estetik zevk ve onun nesnelere olarak sanat nesnelere diğerlerinden neden üstün olduğunu gösteren bir dizi kategoriye ihtiyaç olacaktır.

Mona Lisa tablosuyla sıradan bir dekoratif peyzaj arasındaki çok da düşünülmecek farkı ele alalım. Yirminci yüzyılda da gizemli olmayı sürdüren, daha doğrusu gizemini kazanan Mona Lisa, modern anlamda dahi sanatçı Da Vinci'nin eseridir ve basit bir peyzajla aynı kefeye bile koyulamaz. Böyle bir ayrımın standart olduğunu düşünmek olasıdır. Çünkü bunu gerçekleştiren tarihsel bilginin ve müze kültürünün koruyuculuğunun eserin parıltısını sürdürmedeki başarısı göz önünde bulundurulmalıdır. Bu nedenle kurumsal açıdan resim sanatının değerli bir eseri gerçekte sıradan bir peyzajla, ressamı bile belli olmayan bir eserle niye aynı kefeye konulsun ki? Bu ayrım güvenlidir. Çünkü bu sorunun sorulmasına bile izin vermez.

Mona Lisa, Marcel Duchamp'ın onun röprodüksiyonuna çizdiği bıyık ve altına yazmış olduğu müstehcen yazıyla karşı karşıya getirildiğinde de benzer bir işleyiş devreye girecektir. Bir Da Vinci sever de olan Duchamp'ın çalışması, Da Vinci'ye, müze kurumuna, klasik sanata bir hakaret gibi algılanabilir. Mekanik bir üretimin üzerine yapılan kalemle müdahale üretilen çalışmanın, ilk örnekteki dekoratif bir peyzajdan bile teknik açıdan aşağıda olduğunu

düşünülebilir. Duchamp'ın parodik çalışması içerdiği espri gücüyle belki bir nebze estetik keyif verebilir. Ancak kurumsal açıdan ayrımı, Da Vinci ile isimsiz bir sanatçıya ait peyzajdaki farkı kolaylıkla olağan kılan düzenek devreye girdiğinde Duchamp'ın çalışmasının bir şansı vardır. Klasiğe onun sanatsal ve estetik düşüncelerine karşı olmak, sanatın alaycı dilinin bunun için seferber edilmesi avangard akımların kültür kırıcılığı içinde Duchamp'ın Mona Lisa yorumunu değerli görmek için haklı bir neden sunmaktadır.

Kurumsal ayırım, sanat tarihinden sanat felsefesine, müzelerden sanatçı atölyelerine kadar geniş ve karmaşık bir ağ olarak kolaylıkla eserler arası bir hiyerarşiyi, değerler ve beğeniler üzerinden gerçekleştirilmesine yardımcı olmaktadır. Ancak yukarıdaki örneğe yeniden dönlürse, isimsiz sanatçının peyzajının müzelik olamayacak, sanat tarihine geçemeyecek olması onun sahip olduğu kişinin zevklerinin de, diyelim ki o kişi kıramayacağınız bir yakınınız olsun, gerçekten değersiz olması için geçerli bir neden midir? Çok sevdiğiniz yakınınızın evinin duvarında, orayı süsleyen diğer objelerle birlikte bu resim müzelik olamayacaksa bile onun için seyretmesi keyifli bir resimdir. O zaman onun kitsch olmasının önemi ne olabilir? Çok sevilen yakınınızın kolaylıkla duvarındaki resmin bir Mona Lisa ya da onun parodileştirilmiş hali olmadığını ancak kendisine keyif verdiğini bu nedenle o duvarda asılı kalmasını istediğini söylediğinde ne yapılabilir? İşte bu kitsch'in kaygan bölgesi, tanımını zor tarafıdır.

Gündelik yaşantıda pek çok insan, estetik keyif aldığı sıradan sanat nesnelere deneyimlemektedir. Sürekli aynı sözleri ve temaları kullanan pop şarkıları, yüzlerce bölüm aynı hikayeleri anlatan pembe diziler, kopya ya da ucuzlukçudan alınmış biblolar, heykeller ve resimler ve daha pek çoğu ayrımlara sahip bireylerin yaşantısında görülmekte onların sanatsal zevklerinin parçası olabilmektedir. O zaman problem nerededir? Herkesçe ne olduğu bilinen, kültürün biricik nesnelere olamayacağına kesin gözüyle bakılan, ancak pek çok insan tarafından keyifle tüketilen nesnelere neden tartışma konusu haline getirilmektedir? Bu araştırmada bu tartışmanın kısa tarihine bakılacak ve kitsch tartışmasının neden önemli olduğunu, aynı önemin şimdi için ne kadar geçerli olduğu üzerine düşünülecektir. Kısa bir kitsch üzerine düşünceler tarihinin ardından estetik bir kategori olarak kitschi ele alan Thomas Kulka'nın düşünceleri incelenecektir. Kulka'nın estetik formülleri içinde kitsche biçtiği değere karşılık, aynı zamanda kitsch'in hakiki sanatı kurtaran ya da sanatın arınması için kullanılan bir sıçrama noktası olduğu anlatılacaktır. Buna karşılık ise kitsch'in kitlenin bir kısmı, eğitim ve ekonomik düzeyleriyle ele alınan kesimlerin estetik sessizliği olmadığı, tersine tüm sanatlarda yaygın bir zevk sorunu olduğu ancak bunun da içsel bir problem olduğu iddia edilecektir.

'Kitsch'in Kısa Tarihi

Kitsch nesnelere ve görüntüler listesi üzerine varılan mutabakat onların duygusal bir yüzeyselliği ve gerçekçi temsil durumunu kullandığı şeklindedir. Thomas Kulka, kitsche özgü temaları şöyle ifade eder: "Kedi ve köpek yavruları, gözü yaşlı çocuklar, kucağında bebeği ile anneler, şehvetli dudakları ve baygın bakışları olan uzun bacaklı kadınlar, arkasında

güneşin battığı palmiyeli sahiller, dağ manzaralı İsveç köyleri, ormanda gezinen geyik, dolunaya karşı oturmuş sevgililer, fırtınalı bir denizin kıyısında koşan atlar, neşeli dilenciler, mutsuz palyaçolar, sonsuzluğa doğru bakan yaşlı, hüznü ve sadık köpek..." (Kulka, 2014, s. 42). Amerikalı sanat eleştirmeni ve teorisyen Clement Greenberg'de kitsch nesnelere şöyle sıralar: "...kromotipleri, magazin kapakları, illüstrasyonları, ilanları, süslü, cilalı ucuz romanları, çizgi romanları, Tin Paley müziği, tepinme dansı, Hollywood filmleri vb. şeylerle bir arada boy gösteren popüler, tecimsel (ticari) sanat, edebiyat" (Greenberg, 2004, s. 251). Kitsch'in bu temalar ve nesnelere repertuarının söylediği bir şey varsa onun kitlesel bir özellik içerdiğidir. O zaman kitsch kitlenin zevkine işaret etmektedir.

Sanat tarihinde böylesi sıradan duyguların görülmesi ne kadar eskilere dayanmaktadır? Ya da kitsch sayısı fazlaca olan bir kesimin duygusallığını cezbeden bir temsil sunmaktaysa bunun tarihi nereye kadar dayandırılmaktadır? Eğer kitsch ince beğenileri olmayan kitlelere sesleniyorsa onun halk kültürüne özgü görmek mümkün müdür? Kulka ve onun gibi kitsch listesi yapmış olanların ortak fikirleri sanat tarihinin çok büyük bir döneminde kitsche özgü bir temsile rastlanmıyor olduğunu düşünmeleridir. Sadece batı sanat tarihi geleneğinde değil, basit bir gözlemlerle diğer kültürlerin değer verilen sanat üretimlerinde de böylesi bir temsile rastlamak o kadar kolay değildir. O zaman kitsch halk kültürüne ait denilebilir. Çünkü sanat tarihine kaba bir bakışla bakıldığında üst sınıfların beğenilerinin tarihi olduğunu söylemek yadırgatıcı olmayacaktır¹. Basit bir deneyle popüler bir sanat tarihi kitabında görülen eserlerin sergilendiği duvarların ya dinsel bir mekan ya da bir üst sınıfların duvarları olduğu görülecektir. Tüm kültürlerde değer verilen temsillerin herkese ait olmadığı, onların yönetici kesiminin himayesiyle varlık bulduğu görülecektir. Halk kültürünün, "sıradan insan"ın (Burke, 1999, s. 201) estetik ilgilerinin kitschi oluşturduğunu düşünmek o kadar olasılık dışı görünmese de, bunun oldukça sıradan bir yaklaşım olduğu görülür. Çünkü kitsch'in, eski bir Afrika kabilesinde ya da Orta Asya bozkırlarında görülmesi oldukça zordur. Ya da daha yakın tarihlerde saray sanatlarının gölgesindeki halk şiirlerinde veya türkülerinde. Buralarda olsa olsa üst sınıfın kaba gördüğü bir beğeniyi, halk tabakasının içinden de yanlış, kutsala aykırı ve benzeri sınır aşımalarına dair bir mekanizmanın olağan bir şekilde işlediği görülebilir. Bu her ne kadar kitsch'in insanda uyandırması istenilen ya da uyandırdığı duyguya karşılık gibi dursa da çok ciddi farklar vardır. Bunları anlamak için ise 'sıradan insan'ın tarihinin daha yakın dönemlerine gelmek gerekecektir.

Kitsch, modernleşmeye özgü, modernite içinde kendisini gösteren bir olgudur. Sanatlar açısından onların diğer alanlarla olan ilişkisinin dağılması, alanlaşmaların meydana gelmesi sadece sanatın özerk bir konum elde etmesine neden olmamıştır. Sanatlar aynı zamanda kendisini meşru hale getirecek normları üretmek zorunda kalmışlardır. Bu alanlaşma, sanat

¹ Sanat tarihçisi Nicos Hadjinicolaou, "Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi"nde bu durumdan bahseder ve sanat tarihinin sadece kendi gerçekliğinde değil, sanat tarihi disiplinin ürettiği anlamda üst sınıfların tarihi olduğunu ifade eder (Hacınikola, 2000).

sisteminin değişmesi olurken önceki sistemde geleneklerin rolü, estetik güzelin tarih dışı bir kategori olması ve sanatların gündelik olan ile ilgisinin kısıtlı şekilde varlık bulması gibi durumlar kökten değişmeye başlamıştır. Bu yüzden kitsch, sanatsal ve estetik ile olan farkı kadar ortaklığını bu tarihsel çevre içinde göstermektedir. Matei Calinescu, "Moderliğin Beş Yüzü" adlı kitabında bunu kitsch ile romantizm arasındaki benzerliklerle ifade eder:

Kitsch ile mannerist ya da barok sanat arasındaki biçimsel ilişkilerin bir kısmını ortaya çıkarabilirsek de, kitsch tarihsel olarak romantizmin bir sonucu gibi görünüyor. Bir yandan, romantik devrim –antiklerle modernler arasındaki onsekizinci yüzyıl tartışmasının bir sonucu olduğu ölçüde- zevk ölçütlerinin neredeyse tam bir görecelileşmesine yol açtı; diğer yandan, romantikler (bunların bir kısmı gerçekten büyük şair ya da sanatçıydı ve kitsch'le açıkça ilişkileri yoktu) duygusal yönelimli bir sanat kavramını övdüler. Bu da çeşitli türden estetik kaçışlılığın yolunu açtı (Calinescu, 2010, s. 263).

Calinescu, romantik estetiğin antik ideallere uygun estetizmi yerine getirdiği duygusallığı, akımın kendisinin kitsche dönüşmesi olarak görmez. Ancak kitsch ile ilgili ortak kabul olan estetik deneyimi sıradanlaştırma durumunun romantik dönem sanatlarına kadar izinin sürülebileneceğini söyler. Duygusallık, romantik bir duygu durumunun üretimi olarak dönemin eserlerinde kendisini farklı şekillerde gösterirken bunların arasında daha yüzeysel olanların da kendisini gösterdiği görülür. Romantik akımın duygulara verdiği değerin kitsche de neden olduğu gibi bir fikrin esas olması olarak görülemez. Yine de bu fikir döneminin ruhunu yakalayan Romantizm'in kitschleşebilecek bir yönü olduğunu göstermesi veya düşündürmesiyle önemlidir. Kitschin aşağı düzeyde bir estetik deneyim ve ifade olduğu ortak fikirdir. Bu aşağı duygu durumunun kökeni halk kültüründe veya romantizmde aranmamalıysa nerede aranmalıdır?

Kitschin tarihsel serüveninde on dokuzuncu yüzyıl batı kültürü önemlidir. Öncelikle kelimenin ortaya çıkışı bu döneme rastlar ve bir olguya işaret eder. Almanca olan kitsch kelimesi Almanya'daki kente göç eden kırsal hayatın topluluklarının kent kültürüne özenmesine karşılık gelmektedir (Calinescu, 2010, s. 260). Kırsaldan kente göç eden ve buranın kültürüne adapte olmak ve ince bir zevke sahip olmak isteyen ancak bunu sadece bir taklit ile gerçekleştirebilen kesimin zevkine işaret eden bu kelime, sonradan görme bir zenginlik ve kültüre işaret etmektedir. Sınıfsal değişimden başka sanatsal zevke dair değişime işaret etme Fransız şair Charles Baudelaire'in, kitschin benzeri olarak "chic" ve "poncif" kelimelerinde görülür. Baudelaire bu kelimeleri Horace Vernet gibi sanatçıların eserlerini tanımlamak için kullanıyordu (Artun, 2011, s. 28). Vernet'in eserleri üst sınıfın beğenisini kendisine çekerken, Baudelaire için eskilerde kalmış bir stili tekrar etmekten başka bir şey yapmamaktaydı. Baudelaire'in bu tutumu sürekli tekrar eden bir stilin yaşamı iskalaması anlamına gelmektedir. Çünkü Baudelaire'in estetiği, 'şimdi' olanın içinden meydana gelen biçimlerdeki ebediliği, bunun yeniliğini esas görmekteydi (Frisby, 2012, s. 28). Sınıfsal değişimin kültürel birikimde meydana getirdiği yarılma, kendisini Fransa'da eski üslupların cazibesine kaptırma olarak göstermekteydi. Kitsch, estetik ve sanat sorunları içinde artık bitmiş ve ekolleşmiş bir dizi kalıbın uygulanmasına karşılık gelmekte ve yeni olanı dola-

yısıyla modern hayatı göz ardı etmenin bir yolu olmaktaydı. Baudelaire'in tutumu kitsch ve avangardın karşı karşıya gelmesinin belki de ilk yazılı buluşmalarından ve avangardın öneminin en güçlü savunmalarından biri olarak değerlidir.

Benzer bir durum Almanya'da Karl Marx'ın şahit olduğu Nazarenler ekolüyle olan ilişkide kendisini göstermekteydi. Bu konuda "Marx'ın Kayıp Estetiği" kitabında Margaret A. Rose, genç Marx'tan olgunluk evresindeki Marx'a ve görüşlerinin Ortodoks Marxizm'e dönüştüğü Rusya'ya kadar ki dönemde Marxist estetik ve sanat düşüncesinin nasıl değiştiğini anlatmaktadır. Nazarenler, 1830-40'lı yıllarda Prusya'da etkili olmuş olan bir resim ekolüdür. Dürer'in 1500 tarihli kendisini İsa'ya benzettiği resminden ismini alan Nazarenler, "Reform hareketi öncesi sanatın, dinin ve yaşamın "bütün" olduğu bir dönem olarak ortaçağ" ekolün sanatsal estetiğini ifade etmekteydiler (Rose, 2015, s. 21) ve kalıplaşmış bir stilin güncel hale getirilmesi ve beraberinde bir duygu durumunun da göze getirilmesini amaçlamışlardı.

Nazarenler, Marx için, dinsel duygusal coşku halini temsil etmeleriyle "insan doğasının 'fetişist' bir yabancılaşması"nı ve "çağdışı feodal ilişkilerin temsilcisi" olmalarıyla sorunlu bulunmuştur (Rose, 2015, s. 52- 53). Marx, Yunan sanatını değerli görmekte, Helen kültürünü romantik kültürün karşısına çıkartmaktaydı (Rose, 2015, s. 69). Marx'da eskilerin sanatına dair düşüncelere dalsa bile modern sanata yabancı kalamayacağını görmekteydi. O'nun tutumu aslında tipik bir modern düşünür ve sanatçı tutumudur. Baudelaire'in eski Yunan mitolojilerinden gelen perileri Paris sokaklarında dolaştırması gibi Marx içinde Helen kültürü modern zamanlara karışık şekilde varlık bulmaktaydı (Calasso, 2003). Ancak sorun Marx'ın kişisel olarak beğenisi değil, Nazarenler ve Marxist estetiğin ilginç hikayesinin kitsch tarihinde bugün bile tartışmalarda karşısına çıkartılan avangard sanatın kitsche basit bir deyişle 'yenilmesine' dair ciddi bir örnek olduğudur.

Marx'tan sonra Marxizm'in Rusya'daki kültür politikalarındaki işlenişi açısından görünümü ise oldukça çarpıcıdır: "... 1930'ların ve sonraki dönemin Sosyalist Realist eleştirmenleri ve savunucuları, estetik anlayışlarının Marx tarafından meşrulaştırıldığını iddia etmekle kalmayacak; aynı zamanda ... tıpkı Hübner ve Hasenclever gibi, Alman Nazarenlerden etkilenmiş olan 1860'ların ve sonrasında Rus Sosyal Realistlerinin, Gezginlerin, Sosyalist Realizmin direkt önderleri olduklarını da öne sürecekti" (Rose, 2015, s. 156). Yeni olan bir sanat isteğine karşılık, geçmişe nostaljik bakan bir stilin kitleler için uygun bulunması kitsche özgü sayılan kategorilerin o kadar da kişisel zevklerle ilgili olmadığını göstermesiyle çarpıcıdır. Sovyet Rusya'da Nazarenlerin duygusal, romantik ve dinsel sanatının sosyalist gerçekçiliğe doğru evrilmesi devlet eliyle dönemi avangardlarına karşı geliştirilmiş bir sanat politikası (Rose, 2014, s. 187-223) olurken batıda avangard'ın kitsch ile olan çatışkısı kitle kültürü ve modernizm arasında seyretmekteydi. Clement Greenberg, 1939 tarihinde bu konuda yazdığı yazısında kitle kültürü ve yeni sanatı karşılaştırma yoluna giderek bu sefer başka bir coğrafyadan Amerika'dan benzer bir durumun üzerine düşünmüştür.

Greenberg için kendi 'saf resim' düşüncesine uygun olarak avangard, nesnel dünyanın temsiliyle değil "estetik bağlamda geçerli olduğu biçimde; artan anlamlardan, benzeşmelerden, orijinallerden bağımsız verili bir şey yaratarak Tanrı'yı taklit etmeye" çalışmaktadır (Greenberg, 2004, s. 247). Greenbergci formalizmin işaret ettiği sanatın kitsch ile tarihsel eş zamanlılığı kitsch'in derinlikli sanattan faydalanmasıyla vuku bulmaktadır (Greenberg, 2004, s. 252). Kitsch her zaman sanatın ensesinde bitiverendir ve onu soğurarak ince ve derin beğeniyi de alaşağı etmektedir. Greenberg, kitsch'in tarihsel koşullarını, Amerikan kültüründen örnekler verse bile, kitle kültürünün üretimi üzerine detaylı bir şeyler söylemez. Daha çok Sovyet Rusya'daki devlet eliyle halka öğretilen gerçekçi sanatı özellikle temsil ve yanılısama konusunda avangard akımlar ile karşılaştırarak ele almayı tercih eder.

Bu da kitsch'in belki de en önemli ve hala geçerli olan özelliğini onun kitlesel olmasını karşımıza çıkartmaktadır. Kitsch, halk sanatı değilse ve kökenlerini halk sanatından almıyorsa bunun nedeni yüksek sanat ve halk sanatının dağıldığı bir atmosferde kendisini göstermeye başlamış olmasıdır. Kitlenin meydana çıkmasıyla kitsch'in arasında oldukça yakın bir zamandaşlık vardır. Her ikisi de modern fenomenlerdir ve bu yüzden bugün bile kitschi kitle kültürü olmadan düşünmek o kadar kolay değildir.

Baudelaire'in modern ressamı kent sokaklarında başı boş dolanan bir gezgin gibi kentin etkilerine zihnini açmış olan biriydi. Avangard 'yeni' kategorisinin çıkartılacağı yer antik sütunlar ya da yeniden doğuş dönemi kuralları değil, kentin insanları büyüleyen keskin dönüşümleri, sürekli artan nüfusla birlikte tedirgin duyguların oluşması ve kol gezen tehlikenin, değişen gündelik sıradan deneyimlerin, vitrinleri dolduran nesnelere büyüydü. Kısacası günümüz yaşantısının ilk oluşumu, sanatçının imgelemine kaynağı da olmaktadır. Modern kentlerin en bilineni Paris caddeleri büyüleyici bir deneyim sunma gücündeyse, modern sanatçı için yeni deneyimlerin nesneleşebileceği farklı bir evren meydana getirmişse sadece sanatçının değil kitlelerinde büyüleyici bir deneyim yaşamadığı söylenebilir. Walter Benjamin, "Paris XIX. Yüzyılın Başkenti" adlı yazısında, kitlelerin büyülenmesini dünya fuarını örnek göstererek anlatır:

Dünya sergileri mal denemeye yönelen hac ziyaretleridir. "Avrupa, mal görmek için, bir yerden bir yere taşındı boyuna" der Taine 1885'te, Dünya Sergilerinin öncülü, ilki 1789'de Mars Alanı'nda kurulan ulusal endüstri sergileridir. Bu sergi, "işçi sınıflarını eğlendirmek" isteğinden doğar ve "aynı sınıflar için bir kurtuluş bayramı" olması diler. İşçi kesimi müşteri olarak ön plandadır. İlerde sergilerin çerçevesini oluşturacak olan eğlence endüstrisi henüz ortada yoktur....

Dünya sergileri malları değişim değerini nurlu bir görünüme sokar. Kullanım değerlerinin geri plana çekildiği bir çerçeve yaratırlar. İnsanın önüne, aklını dağıtmak için gireceği bir hayal dünyası açarlar. Eğlence endüstrisi insanı mal düzeyine çıkararak bu dünyaya girmesini kolaylaştırır. İnsan kendini eğlence endüstrisinin manipülasyonlarına teslim ederek hem kendinin, hem başkalarının yabancılaşmasının tadını çıkarır (2009, s. 37).

Benjamin, kitle kültürünün nasıl oluştuğunu sunmasıyla oldukça önemli görünen bir düzeneği de betimlemiş olur. Sanatçı için her türlü iğrençlikten de çıkabilecek olan 'yeni'

(Frisby, 2012, s. 28) kitleler için her türlü öğrenmeden kaçmak için büyüleyici bir meta dünyası demektir. Yeni olan, kitleler için şaşırtıcı ve kendinden geçen bir duygu durumunun karşılığıdır. Calinescu'nun bahsettiği kitsch'in estetik açıdan duygusallıkla olan ilişkisini belki de bu durum çok daha güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Sanatın yabancılaştırıcı, olağan algılara ve yaklaşımlara kısacası izleyicinin kendisine ait olan temsillere karşıt olan gücü, kitle kültürü içinde kendisine dalınan, seyirlik ve keyif veren bir fantezi ile karşılığını bulmaktadır. İlki yaşantıya dair olağan algıların bozguncusu olurken ikincisi bireyleri sürekli fantezilere ve keyfe daldırmak ile ilgilenmektedir. Bu iki durumun birbirlerini itmesi bugün bile estetik beğeni ve zevk açısından kitch tartışmasının merkezinde yer almaktadır. Diğer taraftan keyif ve fantezi durumları kitsch'in düşük estetizminin o kadar da güçsüz olmadığı bir başka göstergesi sayılmalıdır. Kitsch, basitçe duygusal bir yüzeysellik değil, büyüleyici olma iddiasında bir keyfin karşılığı olarak düşünmeye, nesnelere genişletilmesiyle müsait görünmektedir. Bu ikili halde yapıtların meta değerleri ve onların büyüleyici olmaları önemlidir.

Benjamin çoğaltım tekniklerinin ve modern kültürde yapıtın aura yitimine uğradığını düşünmüştür (Benjamin, 2001, s. 50- 87). Benjamin'de çarpıcı olan nokta bugün de çokça ifade edilen sanat eserinin metalaşırken, metanın auratik görünümüne sahip olmasıdır. Meta, sanat eserinin parıltısını kolaylıkla ele geçirebilir. Bu da yapıtın arzulanı etkisinin kolaylıkla taklit edilebileceğidir. Adorno'nun kültür endüstrisindeki kendisine karşıt olan avangard sanatın taktiklerinin bile kolaylıkla taklit edilebileceği düşüncesindeki gibi kültür endüstrisi içine her şeyi çekebilir, yeter ki kontrol edilebilsin ve kar getirsin (Adorno, 2009, s. 57).

Estetik deneyim açısından Adorno, kitschi "katharsis parodisi" olarak düşünür (Calinescu, 2010, s. 254). Estetik deneyimin yabancılaştırıcı ve hayatın ardındaki saklı olan ideolojik düzenlenmesini gösterme gücüne sahip olmayan sadece keyifli bir seyir sunan kitsch, bu yönüyle dekoratif nesnelere fazlasını sunmaktadır. Kitsch ya da kitle kültürünün üretimleri sadece estetik keyfin hizmetinde ya da bunu uyaran değil, ideolojik açıdan da bireylere belli dünya görüşlerini sunan sahnelemeler sayılabilmektedir.

Adorno, kitsch karşısında sanat eserinin kolaylıkla kırılabilirliğini "bir zamanlar sanat olan şey sonradan Kitsch olabilir" diyerek ifade eder (aktaran Nalbantoğlu, 2002, s. 202)². Eleştirel teorinin kitle kültür eleştirisinin "seçkinci olma eğilimi" Adorno'nun sözünün arka planını gösterir gibidir (Stauth ve Turner, 1993, s. 259) . Ancak seçkinci tutum, kitsch'in tarihi boyunca avangard sanat odağında kendisini modernite ile birlikte sanatın ve değerlerin ortaklaşa mutabakatını sağlayan normların erimesini fark ettirmesiyle anlamlıdır. Seçkincilik, "günümüz toplumunda, değerlerin altında yatan cemaat gerçekliği parçalanmış olduğundan, kitle kültürü eleştirisinin yürütülmesine olanak sağlayan net bir değer konumu"nın olmamasıdır (Stauth ve Turner, 1993, s. 259). Hasan Ünal Nalbantoğlu'nun,

² Adorno (kitschleşme için) bu konuda "her türlü dışavurumu bertaraf eden birinin, şeyleşmiş bilincin sözcüsü mü, yoksa o bilince karşı çıkan dilsiz, ifadesiz dışavurum mu olduğu konusunda genel bir yargıya varılamaz" diye ekler (aktaran Burger 2003, s. 124).

“Etik, Estetik ve Teknik” makalesinde ifade ettiği gibi: “Burada da sanat yapıtı ve bu yolla sanatın, tıpkı pratik yaşamdaki “doğru olan”ın kuramsal etik reğetelere ihtiyacı olmayışına benzer biçimde, kendi ię devinim ve ęeliřkileriyle oluşurken kendi “doğruluk” ilkesini oluşturmakta, ¼st¼ne parmak basılamayacak “o şey”e işaret etmekte, bunun yaparken de herhangi bir “sanat bilimi”nin (Kunstwissenschaft) reğete ve buyruklarına ihtiyaç duymamaktadır. Hem ahlaki hem de kendine kaldıramayacağı ¼lę¼de ahlak misyonu y¼klenen modern ęađ sanatı için de s¼z¼n¼ ettiğimiz “o şey” ... ya da benzeri geçerli mi, bunu yanıtlamamız řu anda zor” (Nalbantoğlu, 2002, s. 191).

Kitschi sıkıntılı yapan ne olduğunu bilinse bile karşıtı olarak d¼ř¼n¼len, en azından onun kısa tarihinde, modern k¼lt¼rde karşısına ęıkartılan avangard sanatın, kitsch karşısında g¼c¼n¼n kolaylıkla sarsılmasının ę¼z¼m¼n¼n bulunamayacağıdır. Kitsch nesnelere her zaman g¼rmekte, onlarla karşılaşmaktayızdır. Ancak sorun onların sanatın stat¼s¼n¼, ister biçimsel ve estetik ister değer açısından eline geğirmesi değildir. Sorun bunların iğini boşaltması olarak asıl sorunun s¼z¼ konusu olan sanatın kendi varlığını nasıl sağlayacağıdır?

Kitschin kısa tarihi elbette on dokuzuncu y¼zyıldan 1950’lere kadar gelmemektedir. 1960 sonrası batı toplumlarında, k¼resel bir k¼lt¼re doğru yol alan 1980’ler ve en ¼nemlisi 1990’lar sonrası d¼nyada kitsch fenomeni varlığını genişleterek s¼rd¼rmekteyken sanat nesnesi ęoktan ¼zerinde duracağı değerleri yitirmiş olarak g¼r¼l¼r. Estetik ¼zerinden artık sanatın ne olduğunu sormak pratik açıdan bir t¼r sanatı işaret etmeyi şart koşsa da kitle k¼lt¼r¼n¼ dışarıda bırakmak, onun bağrında yatan, s¼rekli değerisen, moda/demode, yeni/eski t¼r¼nden ikircikli piyasa değerinin, ileri teknolojinin y¼ksek ęöz¼n¼rl¼kl¼ temsillerinin geręeđin yerini aldığı g¼rsel k¼lt¼r¼n¼n, sansasyonel estetiğin dışında kalınacağı anlamına gelmemektedir. Kitschin kısa tarihinin şaşırtıcı olan noktası kendi derinliğini s¼rekli kurmakla uğraşan sanatın kendi kendisini yıkmak gibi bir alışkanlık edinmiş olduğunu g¼z ardı etmektir. B¼yle bir sanattan geri kalanlar ise onun izlerini birleştirmek gibi g¼r¼nmektir³.

Kulka’nın Kitsche Bakışı

Thomas Kulka’da buna benzer bir şekilde “Kitch ve Sanat” adlı kitabında kitschi, sanat felsefesi ve estetik açısından ele alır. Kulka, kitschi estetik bir kategori olarak d¼ř¼nmeyi ¼nerirken, sanat ile olan farkları ve aralarındaki ayrımı g¼sterme amacında olur. Asıl ilgisi ise sanatta olması gerekenleri anlatmaktır. Y¼ntem olarak da Kulka, bir sitem içinde o sistemin hatası ya da içinde problemler barındıran unsurları d¼ř¼nmeyi esas aldığını, “kitsch fenomenine yakından bakmanın, sanatın kendi doğasına ışık tutacağını” yazar (Kulka, 2014, s. 32). Kitsch burada sanatın kendisine ait sınırları yeniden tazelemek ya da hatırlatmak, onun estetik açıdan durumunu d¼ř¼nd¼rtme g¼revindedir. Kulka için kitsch, “k¼lt¼rel-doğal bir t¼r”d¼r (Kulka, 2014, s. 21). B¼yle bir olgunun incelenmesinde ise “bir sistemin uę noktalarındaki vakaları analiz etmenin, o sistemin kendi prensiplerine dair ię g¼r¼ sağladığını

³ Adorno (kitschleşme için) bu konuda “her t¼rl¼ dışavurumu bertaraf eden birinin, şeyleşmiş bilincin s¼zc¼s¼ m¼, yoksa o bilince karşı ęıkan dilsiz, ifadesiz dışavurum mu olduğu konusunda genel bir yargıya varılamaz” diye ekler (aktaran Burger 2003, s. 124).

belirten genel bir metodolojik kural"dır (Kulka, 2014, s. 31). Kitsch, burada kültürel bir olgu olarak sanatın ötekisi, onun zayıflatılmış halidir ve aynı zamanda kitsch üzerine düşünmek sanat üzerine düşünmek anlamına da gelmektedir.

Kulka, kitschin "oldukça güçlü bir hitap becerisi" olduğunu, "sanat eğitimi almış elit bir grup tarafından estetik anlamda kötü olarak" değerlendirildiğini yazar (Kulka, 2014, s. 33). Devamında da estetik açıdan "kötü" olan kitschin hitap gücünün nereden geldiğini ve bu gücün onun "estetik olmasından mı" kaynaklandığını sorar. Kulka bu soruya kitschin estetik olarak ele alınamayacağı şeklinde cevap verir (Kulka, 2014, s. 34). Bu yüzden kitabında sanatsal estetiğin ya da nitelikli bir estetiğin karşıtı olarak ondan nasiplenmemiş bir kitsch düşüncesine eğilmeye çalışır. Kitsche dair keyfin estetik ile ilgili olması mümkün değildir. O zaman estetik kategoriler hakkında onların görecelilikleri ne olacaktır? Estetik kategorilerin belli tanımları yapılırsa bile bunların bir noktaya kadar kullanışlı oldukları görülebilir. Onlar üzerine mutabakata varılsa da kolaylıkla kırılabilirlikler göstermektedirler. Güzelin uyumluluk olduğu düşünülebilir. Bu basit tanım bile pek çok eseri dışarıda bırakacaktır. Bu seferde tanımın özelliklerini daha da genişlettikçe onun kesin ve tek bir tanımının olamayacağıyla karşılaşılır. Bu sefer devreye dönemsel değişimler girecektir: Kültürel ve tarihsel kapsamın güzel yargısına dair gösterdiği beğenilerin dönemselliği. Bunlar ise basitçe kimi geçmiş dönemden kalan eserlerin neden bugünde güzel olarak kabul edilebildiğine dair bir soruya cevap veremeyebilir. Kulka da estetik kategorilerin tarihsel ve kültürel göreceliliğini ve beraberinde bu kategorilerin tanımsız olduğuna inanmaktadır: "Bu argümanlar elimizde neden kitsche dair işe yarar bir açıklama olmadığını izah ettiği gibi, asla bu tip bir açıklamamızın olmayacağını da bir koşul olarak ileri sürüyor. Ben, gerekli ve yeterli koşullar bağlamında, kitschin bir tanımını yapmak istiyorum ve bu koşulları da, tanımlamaları için estetik yargı gerektirmeyen özelliklere dayandırmak istiyorum..." (Kulka, 2014, s. 40-41).

Kulka, formel ve normatif bir çözümlemeyle kitsche yaklaşmayı amaçlar. İlk koşul kitschin "duygusal yoğunluğu olan nesnelere ya da temaları tasvir" ettiğidir (Kulka, 2014, s. 45). İkinci koşul, "kitsch tarafından tasvir edilen nesnelere ve temalar, hemen ve çaba sarfetmeden ayırt edilebilir"dir (Kulka, 2014, s. 51). Üçüncü koşul ise kitschin "tasvir ettiği nesnelere ya da temalarla ilgili çağrışımlarımızı temel ölçüde zenginleştirmez" olduğudur (Kulka, 2014, s. 56). Bu üç koşul kitschin ne olduğu ve kitsch olan bir nesneye bakarken aranması gereken kriterleri ortaya koymaktadır. Bu koşullar ilk olarak estetikteki anti özcü düşünmenin, estetik kategorilerin kesin tanımlanabilir olduğunu düşünenlerin fikrine karşı gelir. Kitsch bu üç koşulla tanımlanmıştır. İkinci olarak da bu koşullarla kitschin beğeninin tarihsel ve kültürel açılardan değişebildiği düşüncesi de karşılanır. Bu koşullar Kulka için "esnek"lik içerse bile kesin olarak değişmez ve bu özelliklere sahip bir sanat eseri kitsch olarak değerlendirilmelidir (Kulka 2014, s. 58).

Kulka herkesin bildiği ancak o kadar kolay mutabakata varamadığı kitsche özgü durumları kanıtlar gibidir. Kitschin üç koşulu da onun "asalak doğasına işaret" etmektedir (Kulka, 2014, s. 61). Kulka bu koşullar ile kitschin estetik bir kategori olmadığı ve ondan pay alamadığını kanıtladığını düşünür:

Belirlediğimiz koşullar, kitschin kendi güzelliğini yaratmadığını söylüyor, yani kitschin hitap gücü için kendisinin estetik değerinden değil, tasvir edilen nesnenin duygusal hitap gücünden kaynaklanıyor. Bu, gerçek sanat eserlerindeki durumdan oldukça farklı. Ciddi sanatçıların, genel olarak güzel ya da duygusal yoğunluğa sahip olduğu düşünülen konulardan uzak durduklarını belirlemekte fayda var. Bu konuları ele alsalar bile sadece işin duygusal yoğunluğunu vurgulamıyorlar. Hali hazırda mevcut olan etkilerle ilgilenmiyorlar. Bu gözlemler, kitschin hitap gücünün estetik olarak sınıflandırma konusunda şüpheye düşmemize neden oluyor (2014, s. 61).

“Kitsch, sanatsal bir statü elde etmek ister” (Kulka, 2014, s. 63). Bu yüzden de kitsch sanatı taklit eder. İzleyici, karşısında gördüğü eserin sanatsal niteliklere sahip olduğu için beğendiğini düşünmektedir. Kısacası izleyici, kitsch olarak nitelendirilmesi gereken nesnelere tanımakta zorlanmaktadır (Kulka, 2014, s. 64). Kulka, kitschin insanları kandıran bu yönünden sonra gerçek sanatın niteliklerini anlatır. Gerçek bir sanat eserinin nitelikli olduğunu belirten unsurlar ise “sanatsal ya da sanat-tarihsel değer” ve “estetik değer”dir (2014, s. 77-78).

Bir eser getirdiği yeniliklerle değerlidir. “Yenilik, estetik nesnenin içkin özelliği değil, değerlendiren iş ile ilgili kategorilerin diğer işler arasındaki ilişkidir” (Kulka, 2014, s. 79). Estetik donanım, kişisel beğeniler burada asıl yardımcı tarihsel bir kabul ile bir eserin diğerleriyle olan ilişkileri açısından ne kadar yeni olduğu sorusuna verilen cevaptan alır. Kulka’nın estetik üzerinden kitschin sanatın dışında kalması gerektiği düşüncesini keskin hale getiren boyut, kitschin yenilik getiremeyeceği üzerinden kesinleşmiş olur. Kitsch, yeni olmak zorunda değildir. Bir dizi kalıp içinde varlık bulur, sürekli onları tekrar eder. Bunların dışına çıkmasını sağlayacak olansa yöneldiği kitlenin algısındaki değişim olur. Çünkü kitsch ticaridir. Kitsch, bir nesnenin amacı belirlenmiş bir estetik keyfi biçimlendirip olabildiği kadar geniş bir tüketici kitleye ulaştırmasıdır. Gerçek bir sanat eseri ise sanatsal nitelikleriyle estetik nitelikleri “kombine” edebilir (Kulka, 2014, s. 81). Kitsch ise stil yoksunu ya da stil taklitçisidir. Bir eser tarihsel bir yenilik taşımasa bile izleyicisinde belirsiz bir estetik duygu uyandırmasıyla değerli olurken kitsch nesne, böyle bir kendiliğinden ilişkiyi kuracak güce sahip olamaz (Kulka, 2014, s. 84).

Kulka, estetiğin kaygan zeminini meydana getirebileceği sıkıntıları en azından hafifletmek için estetik yargıların mantıksal yapısına bakar ve epistemolojik bir sorgulamada bulunur (2014, s. 89-102). Kitsch, böyle bir sorgulamada sanatın hakiki ve değerli eserleri karşısında ondan pay almaya çalışsa da kendisine ait sınırın içinde kalır. Bu nedenle ona yöneltilen değerlendirmeler sanatın estetik, nicelik ve teknik kabiliyet açısından kendisini göstermez. Kitsch, kötü sanat değildir, sanat sistemi içinde “beliren yabancı”dır (Dorfles, akt. Kulka, 2014, s.108). Epistemolojik düzeyden bir nesnenin kitschliği sanatın kendi kategorilerinin bu yabancı tarafından sadece sömürülmesi şeklindedir. Kitsch, sanat açısından ele alınırken belli bir biçime kavuşur ancak kendisi olarak düşünüldüğünde, onun tanımına özgü belirsizlikler yeniden kendisini gösterir (Kulka, 2014, s. 108). Kategorik olarak duygusal ve hisli, bunların yoğun düzeyde hissedildiği, kaba bir gerçekçilikle, sadece yanılsama düzeyinde kalan ve gerçekliğe dokunmayan bir tavırla dekoratif olana düşmesiyle kitsch

bir nesne, izleyicinin bakışını onaylamak için onu beklemektedir. Bu da Kulka'nın sözünü ettiği gerçek bir estetik deneyim olmama durumunu karşılamaktadır.

Gerçekten de kitsch nitelmesini alan resim ve diğer nesnelere modern sanatın gerçeklik problemini düşünmeyen, kabul görmüş kalıplara uygunlaşan işlerdir. Kulka ve O'na gelene kadar kitsch üzerine düşünen isimlerin haklılık payları oldukça yüksek olan düşünceleri karşısında kitsch yaygınlığı başka bir sorun olarak kendisini göstermektedir. Kitsch, kitleye dair, bireyi yüzeyle gezen bir duygusallıkla buluşturan görsel bir yanılsama etkisine dekoratif bir göz okşamaya dayalı olsa da sadece ağlayan çocuk resimleri, tipik doğa manzaraları, gündelik hayat kesitleri değildir. Sinemada, romanda, şiirde ve diğer tüm sanatlara kadar yayılan, neredeyse gündelik estetik beğeninine içine sinmiş banallikte kendisini gösteren bir genişlik içinde kitsch ele alındığında genel kabul gören bu gibi kategoriler zora girecektir. Kitsch tartışmalarının yukarıda da gösterilmeye çalışıldığı gibi karşıtı olan yüksek bir sanat kültürü veya avangard sanattır. Artık sanatın içinde kendisini bir öncelik olarak göstermeyen bu birikim, bir kriter olma özelliğini de yitirmiştir. Burada çözüm sanatın estetik ve epistemolojik düzeylerde niteliklerini belirlemek ve kitlelere anlatmak mıdır? Bir diğer nokta kitlenin içinde topluluklara, alt kültürlerle bölünmesiyle her birinin kendisine ait bir zevki sanatta bulması ve bunu üretebildiğidir. Belki de kitsch olgusunu daha kolay tanımaya sevk eden bu değişimler olduğu gibi aynı değişimler onu kolaylıkla kabul edilebilir de kılmaktadır.

Kulka'nın fikirlerinin yanlışlanabilir yanlarından ziyade bu yazı açısından yardımcı olan noktaları önemlidir. Kulka, kitsch ya da estetik zevksizlik, kötü sanat üzerine olağan ve haklı fikirler öne sürmüştür. Ancak kitsch kendi tarihinde Kulka'nın konumu, sanat kurumunu kutlayan, onun bir esere değer biçmesini, ondaki yeniliği, sanatsal ve estetik kabiliyetlerini ölçen yönünü öne çıkartmasıyla diğerlerinin yanında yer alır. Kitsch sorununda önemli olan boyut insanların sanat zannettikleri nesnelere kandırılmalarını fark etmeleri değil, neden sanatın kültür içinde kolaylıkla eriyebildiğini görmektir. Kitsch bunu göstermesiyle değerli bir olgudur. Evlerde ve iş yerlerindeki fabrikasyon resim ve bibloların neden tercih edilmesi yönünden değil. Sanat kurumunun kendi sınırları içinde doğruyu üretmesi yukarıda da anlatıldığı gibi bir zamanlara ait olan "o şey"i yeniden inşa etmek demektir ve bu sürekli yeniden ve yeniden yapılmaktadır. Yirminci yüzyıl sanatı bir yerde bunun tarihi olarak okunabilir. Bir ontoloji ve epistemoloji tarihi. Ancak yerine konamayan bir şey hala vardır. Bu yüzden de Adorno'nun ifade ettiği gibi sanat eserinin bir sonrasında kitsche dönüşmesi gerçekleşebilmektedir. Kulka'da "o şey"in peşine düşerken aslında kitsch tarihindeki sırtını bir kültür ve estetik birikime dayayan düşünceleri kendisine korunaklı bir yer olarak almıştır.

Göz ardı edilemeyecek olan nokta her zaman sanat kurumunun olacağı ve kimi nesnelere özel değerini vereceği, kitlelerin önüne onları 'başyapıtlar' olarak çıkaracağıdır. Kişisel estetik tutumun ortaklığı sahici eseri görse bile kurumsal sanat ağı geçen otuz yılda olduğu gibi aynı kitleye görmesini istediklerini sunacaktır. Bu estetik seçkinciliğin bir türevidir.

Özgür ve demokratik, çoğulcu ve yenilikçi olsa bile. Ancak bir noktada aynı kurumun “o şey”i tahsis etmesini beklemek de oldukça zordur.

Kitschin tarihinin ilk zamanlarında yüksek kültüre dair kalıntılar işe yaramaktaydı. Ancak kültürlerin erimesi karşısında muhafazakar tutumun sadece nostaljici tavırla geri getiremeyeceği bütünlüklülüğe ihtiyaç olduğu anlamına gelmemelidir. Elit bir sanat tavrı sürekli olarak kendisini yaratmaktadır. Çünkü sermaye ve eser ilişkisinde estetik değeri aşmak zorunda olan eserin maddi değeri ondaki harici sanatsal nitelikleri kolaylıkla onaylamaya yaramaktadır. Hiç bir zaman böyle bir piyasanın kitsch olduğu ortak bir dille ifade edilmez. Tıpkı Kulka gibi. Çünkü kitsch isimsiz bir ressama ait ağlayan çocuk resmiyle amblemini kazanmıştır. Yani çokta sanat zevki olmayan ve bunun tersi için çalışmayan kitlelerin duvarlarını süsleyen Mona Lisa’sıyla.

Sonuç

Kitlenin tiplerinden birisi olarak kitschin izleyicisi, masum bir estetik fenomen olarak bannallik ve dekorasyon isteyen, sanat eserinin gösterdiği fantezi mekanında kendisini kaybeden, bu mekanda büyülenmiş vaziyette haz alan birisidir. Ancak bu mekana dair duyulan arzunun altında bireyin yaşamda kendi haklarının ellerinden alınması, artan nüfus ve sürekli dengesizleşmeye müsait ekonomide kendi hayatını ihtiyaçlar düzeyinde karşılaması, medyalarla bir korku kültürü tarafından sarılmış olması, bir fikir ve eylem üretmek yerine kanaatleriyle yetinerek kolaylıkla angaje olur hale gelmesi göz ardı edilmez.

Eğer kitsch olgusundan ve sanattan biraz olsun sıyrılarak düşünmek gerekirse, sorunun bir yönünde kitle kültüründe bireylerin konumunun düşündürücü özellikler içerdiği görülebilir. İlk olarak topluluklar, gruplar kendilerine özgü kültürel bir değeri hala sürdürme amacına sahiplerdir. Karşı kültürler, alt kültürler veya belli bir ideolojik anlamda isimlendirilebilecek kesimler (muhafazakar kesim mesela)... Böyle bir ortamın küresel ölçekte etkin olan kitle kültürünü ezdiğini düşünmekten öte onun imkanlarını kullanarak kendi temsillerini meydana getirdiklerini görmek mümkündür. Bu da izleyici kitlenin nasıl değişken ve farklılaşabileceğini tek bir tür ya da birbirlerine yakın durur şeklindeki estetik görüşlerle yetinilmesinin zor olduğunu akla getirmektedir. Böyle bir düşüncede estetik ilgilerin a priori boyutundan, insan soyuna özgü güzele ulaşma amacından ziyade bilincin nasıl varlık kazandığı ve hangi temsillerle ilişkiye geçtiğini düşünmek gerekli görünmektedir. Amaçlanan ise kültüre etkin katılacak bireyleri hissedilir kılmaktır.

Kitsch üzerine düşünmek kaçınılmaz olarak sanat hakkında düşünmeyi şart koşar gibidir⁴.

³ Kitsch olgusunun sanattan bağımsız düşünülmesi gerçekten zor gibi görünmektedir. Mesela günümüz sanatçılarının kitsch estetiğini benimseyerek eserler verdiği görülür. Jeff Koons, Takashi Murakami gibi isimler için ‘bilinçli’ kitsch eserler verdiği iddia bile edilebilir. Ancak bu ve benzeri sanatçıların ‘bilinçli’ kitsch eserler yaptığı düşüncesine bir başka yorum da eklenebilir. Bu gibi sanatçılar eserleriyle kitschi sanatta ayrı şekilde yüceltmezler, onu sanatın dilinin içine alırlar. Belki de var olan sanatsal dilin çoktan içinde olduğu için dahil ederler. Koons’ta Murakami’de işlerini Warhol’un popüler kültür sembollerini kullanma tarzını izleyen sanatçılardandır. Bu gibi sanatçılar işleriyle kitsch ile sanatın sınır silikliğini olmayacağını, günümüz yüksek ve alçak kültür ve beğeni gibi hiyerarşilerin çoktan geçerli norm olmaktan çıktığını örneklemeleriyle ilgiye değerdir.

Kulka ve diğerlerinin bu açıdan doğal bir tavrı sergiledikleri düşünülebilir ve onların bu tavrı kayda değerdir. Ancak her iki kelime, yani sanat ve kitsch, akla Edward Shils'in tanımını getirmektedir: "Kesin, kapalı, yeniliğe direnen, büyük ölçüde insanların duygularına hitap ederek yayılan ve kendisini savunanlardan mutlak bağlılık isteyen" şey (Eagleton, 2011, s. 21). Bu cümlesiyle Schills, ideolojiyi tanımlamaktadır.

"Mutlak bağlılık isteyen" böyle bir şey karşısında ise bir tür sanat ve estetiğin kurtarılması gibi bir amaçtan çok günümüzün çoklu görünen estetizmi içinde dolanımda olan ideolojileri açığa çıkartmak, temsilleri üzerine düşünmek ve anlam araçlarını sürekli kritik etmek önemli görünmektedir. Belki de bu sanattaki otantiklik, sahicilik veya hakiki olma isteği için daha gerçekçi bir önerme olabilir.

Kaynakça

- Adorno, Theodor. (2009). *Kültür Endüstrisi* (N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, Ali. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, Walter. (2001). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burger, Peter. (2003). *Avangard Kuramı* (E. Özbek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Burke, Peter. (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları* (Z. Yelçe Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Calasso, Roberto. (2003). *Edebiyat ve Tanrılar* (A. Fethi, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Calinescu, Matei. (2010). *Modernliğin Beş Yüzü* (S. Gürses Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Greenberg, Clement. (2004). Avangard ve Kiç. Mehmet Yılmaz (Ed.). *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, s. 245- 260. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Danto, Arthur. (2015). *Sanat Nedir* (Z. Baransel Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Eagleton, Terry. (2011). *İdeoloji* (M. Özcan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Frisby, David. (2012). *Modernlik Fragmanları* (A. Terzi Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Hacinikola, Nicos. (2000). *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi* (M. H. Spatar Çev.). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Health, Joseph ve Andrew Potter. (2012). *İsyan Pazarlanıyor* (T. Tosun Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kulka, Thomas. (2014). *Kitch ve Sanat* (G. Gülbey Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Basın Yayın.
- Nalbantoğlu, Hasan Ünal. (2002). Etik, Estetik, Teknik. *Defter Dergisi*, 45, s. 187-229.
- Rose, Margaret A. (2015). *Marx'ın Kayıp Estetiği* (A. Çavdar Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Stauth, G. ve Turner, B. (1993). Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi. Mehmet Küçük (Ed.). *Modernite Versus Postmodernite*, s.259-276. Ankara: Vadi Yayınları.