

Biçim-İçerik Tartışması Temelinde Sanatın Neliği ya da Sanatsal Anlam

Türkan FIRINCI¹

Özet

Sanatın neliği tartışmasına ilişkin bir perspektif sunmayı amaçlayan bu yazıda, sanatsal anlam konu edilmektedir. Çalışmada öncelikle "Kavramsal Sanat" ürünlerinde ve "Kitsch" nesnelerde beliren (sanatsal) anlam problemlinden söz açılarak, somut bazı örnekler veril-meye çalışılmıştır. Böylece, "sanatsal anlam üretme ile siyasal anlam üretme arasındaki farkın ne olduğu" sorusu belirmiştir. Sorunun yanıtına ilişkin hareket noktası ise, "Yeni Eleştiri" adıyla bilinen, ayrıca sanat yapıtlarıyla ilgili olarak yapılan biçim-içerik tartışma-larına yeni bir yorum getiren edebiyat ve eleştiri kuramı olarak belirlenmiştir. Sonuç ola-rak, sanatsal anlam üretmede ayırıcı olan bazı yönleri dikkat çekilmektedir.

Anahtar kelimeler; sanat felsefesi, sanatsal anlam, siyasal anlam, biçim-içerik tartışması, kitsch, kavramsal sanat.

Abstract

Essence of Art or Artistic Meaning on the Basis of Form-Content Discussion

Artistic meaning is the subject of this paper whose aim is to offer a perspective about the essence of art. In the study, firstly, (artistic) meaning problem is brought up in conversa-tion which appears when we mention some "Conceptual Art" works or "Kitsch" objects. Thus, there is a question asks "what is the difference between producing an artistic mean-ing and producing a political meaning". The starting point of the matter is the litera-ture/criticism theory called "New Criticism" that gives a new interpretation about the form-content discussion as well. As a result, some distinctive properties about producing the artistic meaning are emphasized.

Key words; philosophy of art, artistic meaning, political meaning, form-content discussion, kitsch, conceptual art.

I

Sanatın ayırıcı özelliğini ya da neliğini belirlemede; başka bir deyişle sanat olanı sa-nat olmayandan ayırmada genellikle, nereye bakmak gerektiği konusunda bir problem belirmektedir. Sanat tarihi, bir tür insan başarısı ya da ürünü olan sanat yapıtlarını belli bir çağın özellikleri, üslup ya da konuları bakımından ele alarak, türlerine ayırarak ince-ler. Böylesi bir inceleme, biçim özellikleri, bazen iç ve dış nitelikler üzerinde durarak ya da sanat yapıtlarıyla ilgili problemleri tarihsel bir zeminde irdeleyerek parçalı bir bakış

¹ Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi.

açısıyla gerçekleşir (Mengüşoğlu 1992: 211-212). Elbette, sanat tarihinin sanatı ele alışı biçimi, kendi alanı içerisinde amacına uygun görünmektedir. Fakat, sanat dalları arasındaki ayrıma bakılmaksızın, sanatın sanat olarak insan için anlamına ilişkin bir incelemenin olanaklı olduğu gözardı edilmemelidir. Bu bakımdan sanata felsefeyle bakmak, sanatın ya da bir sanat yapısının anlamını kavramada önemlidir.

Sanat dalları arasındaki sınırları ortadan kaldırma çabası -geriye dönüp bakıldığında- 1960 ve 70'lerde üretilmeye başlanan sanat yapıtlarında kendini gösterir (Atakan 1998: 7). Bu dönemde biçimciliğe bir tepki olarak ortaya çıkarak üneysel nitelik gösteren kimi yapıtlar, etkinlik olarak sanatın tanımını genişletme işlev görmüşlerdir.² Fakat, sanat dalları arasındaki sınırları sorunsallaştırmak ve sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirmek, bu defa sanat olanla olmayanı ayırmada kimi güçlükleri beraberinde getirmiştir. Bu nedenle, galerilerde sergilenilecek sanat nesneleri üretmek yerine, tartışmalar aracılığıyla sanat kavramını irdeleme çabasında olan "Kavramsal Sanat" üzerinde durulacak ve bu çerçeveden sanatsal anlamı ıralayan özelliklerle ilgili bazı belirlemeler yapılmaya çalışılacaktır.

Bir sanat yapısının anlamının, onun insanla olan ilişkisinde ortaya çıktığı söylenebilir. Bir sanat olayında rol oynayan pek çok unsur vardır ki; bunlar, sanatçı, yapıt, izleyici (okur, seyirci vb) ve toplumdur. Bu unsurların her birini temele alarak sanatın neliği konusunda farklı yanıtlar veren kuramlar bulunmaktadır. Örneğin sanatçı merkezli kuramda sanat, duyguların ifadesi olarak görülürken; izleyiciyi merkeze alanlar, sanatın özünü izleyiciye estetik zevk veya heyecan vermesi bakımından değerlendirirler; sanatın özü yapıtta arandığında, o yapıtı diğer yapıtlardan (bilim, felsefe vb) ayıran özelliğin üzerinde durulur; son olarak sanatı sanat yapanın ne olduğu konusunda toplumu merkeze alanlar ise sanat eserinin insanı, hayatı ve toplumu yansıttığını ileri sürerler (Moran 1994: 6). Farklı bakış açılarıyla bir sanat olayını ıralayan söz konusu bu unsurların, insan başarılarından birisi olan sanatın, eninde sonunda sadece bir yönüne işaret ettikleri söylenebilir.

Öyleyse, sanatın neliğine ilişkin bir soruşturmada, sanat olayını meydana getiren unsurlardan yola çıkarak yapılacak olan bir kavramlaştırma, sanatı sanat olarak kavramada yeterli olamamaktadır. Öncelikle sanatın, bilim ve felsefeden farklı olarak genel kavramlar ortaya koymadığını vurgulamak gerekir. Sanat, eşi olmayanı, yani benzersiz olanı öne çıkarır (Mengüşoğlu 1992: 217). Bu nedenle sanat söz konusu olduğunda, özgün olanı olmayandan ya da nitelikli olanı olmayandan ayırmak önem kazanır. Çünkü sanat taklit edilebilir. O halde sanatla sanat olmayan arasındaki sınırı belirlemede, sanatın taklidi olarak görülebilecek olandan yola çıkmak uygun olabilir. Bu nedenle söz konusu

² Eylemler (Actions), Yoksul Sanat (Art Povera), Vücut Sanatı (Body Art), Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Yeryüzü Sanatı (Earth Art), Fluxus, Oluşumlar (Happenings), Gösteri Sanatı (Performance Art) ve Süreç Sanatı (Process Art) olarak kavramlaştırılan sanatsal etkinlikler, bir taraftan resim ve heykel alanında alternatif teknik ve malzemelerin kullanımını öne çıkararak, öte taraftan serbest biçimli sanata, tinselliğe, sanatın mal, meta ya da eğlence olarak reddine, yeni bir kültür arayışına, sanatlar arasındaki sınırları yıkmaya, nesne yerine süreç olarak sanata vurguda bulunmak gibi hedeflerle, Minimalistler'in, Yeni Dadacı ve Pop sanatçıların sanata ilişkin kabul edilmiş önermeleri sorgulama eğilimlerinde olduğu gibi, sanatla ilgili yeni bakış açıları ortaya koymuşlardır (Atakan 1998: 7-11).

yazıda, genellikle sanatın taklidi ya da sahte sanat (pseudoart)³ olarak tanımlanan “kitsch” kavramı üzerinde durulacak ve özellikle de “kitsch”in siyasal anlam üretme bakımından işlevine değinilerek, sanatsal anlamla sanatsal olmayan anlam arasındaki kimi ayrılıklar belirlenmeye çalışılacaktır.

O halde, yanıtlanmaya çalışılacak olan soru, “sanatsal anlam üretme ile siyasal anlam üretme arasındaki farkın ne olduğu”na ilişkindir ve bu konuda bazı belirlemeler yapılmaya çalışılacaktır. Sorunun yanıtını araştırmada öncelikle, “kavramsal sanat”ta ve “kitsch” nesnelerinde beliren (sanatsal) anlam probleminden söz açılarak, somut bazı örnekler üzerinde durulacaktır. Sorunun yanıtına ilişkin hareket noktası ise, “Yeni Eleştiri”⁴ adıyla 1930’larda, kendinden önceki edebiyat ve eleştiri anlayışına bir tepki olarak ortaya çıkan ve bir yapıttaki her unsurun rolünü, diğer unsurlarla ve dolayısıyla yapının bütünüyle sıkı sıkıya bağlantılı olarak gören, ayrıca sanat yapıtlarıyla ilgili olarak yapılan biçim-içerik ilişkisi tartışmalarına yeni bir yorum getiren sanat kuramı olacaktır.

II

Kavramsal Sanat’ın ortaya çıkışının, 1960’larda bir grup sanatçının, “Sanat ve Dil” (Art & Language) grubu adıyla, dilbilimsel ve göstergebilimsel kuramlardan yararlanarak sanatı çözümleme çabalarından kaynaklandığı bilinmektedir. Gruğtaki sanatçılar, çeşitli platformlarda gerçekleştirdikleri tartışmalarla sanat kavramını irdelemişlerdir. Yapılan bazı tartışmalar, 1968-72 yılları arasında “Art & Language” dergisinde yayınlanmıştır. Terry Atkinson, derginin ilk sayısında yayınlanan bir yazısında, grubun belki de en önemli tartışmalarından birini şu soruyla dile getirmiştir: “Kavramsal Sanat üzerine yazılmış olan bir makale, bir Kavramsal Sanat çalışması olarak görülebilir mi?”. Atkinson’un bu soruyla başlattığı tartışmalar, Kavramsal Sanat’ın, sanat kuramı ile bir sanat nesnesi üretmeyi birleştirdiği sonucuna götürmüştür. Buna göre, bir görsel sanat yapısının var olması ile olmamasına ilişkin karışıklık, onu tanıyıp tanımamaya bağlıdır. Böylece, Atkinson kendi yazısının bir heykel ya da bir sanat nesnesi olarak görülemeyeceğini; fakat, bir sanat yapıtı olarak görülebileceğini söyler (Atakan 1998: 44-46). Böylece bir bakış açısının, sanat olanla olmayanı ayırmada kullanılan klasik ölçütlerin ve sınırların yeniden sorgulanmasına yol açtığı, hatta sanatın anlamına ilişkin yeni bir yorum getirdiği söylenebilir.

Godfrey, Kavramsal Sanat’ın, üslup ya da materyalle ilgili değil, fikirlerle ya da anlamlarla ilgili olduğunu söyler (1998: 5). Kavramsal Sanat, sanatın ne olduğunu sorgulama yoluyla ıralanır ve sanat nesnesinin biricikliği, sürekliliği ve satılabilirliği gibi özelliklerine, yani geleneksel statüsüne meydan okur. Öyle ki, Kavramsal Sanat izleyicisinden daha etkin bir tepki bekler; bir kavramsal sanat çalışması tamamen izleyicisinin

³ Calinescu, yüksek sanatın yarım zaferinden sonra kitsch’in güvenli bir şekilde, küçük marketlerde ya da ucuz taklitler ile gösterişsiz din sanatı objelerinin, bayağı hediyelik eşyaların ve tuhaf antikaların oluşturduğu endüstriyle sınırlı olacağını düşünüldüğünü aktarır. Fakat Calinescu, bunun böyle olmadığını söyleyerek, “kitsch”i gizli ve derin-kökleri olan bir canavara benzeterek onu “sahte sanat” (pseudoart) olarak nitelendirir: kitsch, bu gizli gücüyle, sadece yaygın ve kolay olan estetik nostaljiyi hoşnut etmekle kalmamış, aynı zamanda, orta sınıfın o belirsiz güzellik düşüncesini de memnun etmiştir (1987:229-230).

⁴ Bkz.: Moran, Berna 1994: 145-160.

zihinsel katılımıyla varolur. Başka bir deyişle sanatsal anlam, ancak ona anlam verecek birinin varlığıyla mümkündür. Kavramsal Sanat ayrıca, sanatın titiz bir eleştirisini yaparak pek çok sanatçının düşüncelerinde derin etkiler bırakmıştır.

Kavramsal Sanat teriminin kullanımı 1967'de yaygınlaşmışsa da, bu sanatın ilk örnekleri 20. Yüzyıl'ın başlarından itibaren, özellikle de Duchamp'ın "hazır nesnesi" (readymade) ile birlikte anılmaya başlanmıştır. Bunlardan en ünlüsü Duchamp'ın "Fountain"ıdır (1917)⁵. Bu türden bir nesnenin sanat olarak ortaya konmasıyla, sanatın ne olduğu konusu yeniden sorgulanmaya başlanmıştır. Normalde bu anlayışa göre, bir sanat çalışmasını bir önerme biçiminde ifade etmek mümkündür: "Bu bir Mona Lisa portresidir" gibi. Fakat Duchamp'ınki gibi bir hazır nesneyi önerme biçiminde ifade etmek bir hayli sorunludur. "Bu bir pisuvardır" diyerek, o nesneyi bir sanat yapıtı olarak hayal etmek oldukça güçtür. Yine Duchamp'ın "Bıyıklı Mona Lisa" reproduksyonu bir sanat çalışması olarak düşünüldüğünde de benzer bir durum söz konusu olmaktadır (Godfrey 1998: 6).

1966'da Bainbridge'in Londra'da bir çocuk parkına koyduğu "Vinç" adlı çalışması, Duchamp'ın hazır nesnesine gönderme yaparak "hazır nesnenin nesnesi" (made-made) olarak adlandırılmıştır. Burada dikkati çeken nokta, Duchamp'ın hazır nesnesinin sanat dışı seri üretimle yapılmasına karşın, Bainbridge'in "Vinç"inin bir yüksek sanat kurumunda üretilmesidir. Bir sanat dışı bir yaklaşımla yapıp müzeye konmuş, diğeri ise bir sanat kurumunda yapıp, sanat dışı bir ortama yerleştirilmiştir. İzlendiği gibi, "hazır nesne" ile "Vinç" bulundukları yerlere göre sanat nesnesi statüsü kazanmışlardır (Atakan 1998: 46-47). Böylece denebilir ki, Kavramsal Sanat'ta bir nesnenin sanatsal anlamı, üretildiği yerden ve üretilme amacından bağımsız olarak varolur. Bu noktada şu soruyu sormak mümkündür: Eğer Kavramsal Sanat, nesnesinin bulunduğu ortama ya da üslubuna bakılarak tanımlanamıyorsa, bir nesnenin Kavramsal Sanat ürünü olup olmadığı nasıl belirlenecektir? Aslında bu belirlenim dört şekilde gerçekleşir: sanat nesnesinin biricikliğine ve sanatçının yaratımına meydan okuyan, sanat olarak ortaya konan ve dış dünyadan hazır olarak alınan Duchamp'ın "hazır nesne" (readymade) terimi; bazı imge, metin ya da şeylerin umulmayan bir bağlamdaki "karışım"ı (an intervention), örneğin bir müze ya da bir sokak gibi bağlamlara dikkat çekilmesi; asıl çalışmanın, kavramın ya da eylemin çeşitli notlar, haritalar, kartlar ya da fotoğraflar olarak "belgeleme"si (documentation); ya da bir kavramın, önermenin ya da araştırmanın "kelimelerle" (words), dilsel bir biçimle sunulması (Godfrey 1998: 7).

Kavramsal Sanat'ın bu sayılan özelliklerinin anlaşılmasında bazı somut örnekler vermek uygun olabilir. Josef Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye"si (One and Three Chairs), asıl çalışmanın bir kavram olduğu ve "belgeleme" özelliğine uygun bir örnektir: "Sandalye nedir?", "Sandalyeyi nasıl temsil ediyoruz?" ve buradan "Sanat nedir?" ile "Temsil etme nedir?" sorularına ulaşılır. Burada bir totoloji söz konusudur: "sandalye bir sandalyedir bir sandalyedir bir sandalyedir", aynen Kosuth'un: "sanat bir sanattır bir sanattır bir sanattır" demesi gibi. Kosuth'un söz konusu çalışmasında aslında, bir sandalye fotoğrafı, gerçek bir sandalye ve bir sandalye tanımı olmak üzere üç unsur dikkati çeker. Bunların kendilerine has bir özellikleri yoktur; sandalye çok sıradan bir sandalyedir, sandalye fotoğrafını Kosuth'un kendisi çekmemiştir ve verilen sandalye tanımı ise sözlükten alınmıştır (a.g.e., 10). Görüldüğü gibi Kavramsal Sanat söz konusu olduğun-

⁵ Söz konusu nesne bir pisuvardır.

da, sanat çalışması olarak sunulan bir nesnenin üretilmesinde, sanatçının zanaatkarlığı-
nın önemini yitirdiği söylenebilir. Bu bakış açısına göre, bir çözümleyici olarak sanatçı,
şeylerin fiziksel özellikleriyle ilgilenmelidir. Kosuth'un ifade ettiği gibi, sanatçının bağlı
olduğu şey, sanatın kavramsal gelişiminin içinde aranmalıdır; izlenecek yol da bu geli-
me içinde gerçekleştirilecektir. Bu anlamda, sanatın önermeleri olgusal olmaktan çok
dilsel olarak nitelendirilir (Akay 1999: 17).

Pek çok Kavramsal Sanatçı, sanatın ilerleme olanaklarını, sanatçı ile izleyici arasın-
daki ilişkiyi, sanat kurumları ile sanatçı arasındaki ilişkiyi ve sanat kurumu ile sanat
yapıtı arasındaki ilişkiyi irdelemiştir. Örneğin Weiner, 1960'larda çevreyi kirletmeyen
sanat yapıtlarına yönelmiş ve fiziksel sanat nesneleri yapmaktan vazgeçerek, sanatla
ilgili konular üzerinde kurgusal nesne ve durumlardan yararlanarak, sanat çalışmalarını
öneriler olarak yazılı bir biçimde ortaya koymuştur. Böylece Weiner'in çalışmalarına
sahip olabilmek için onları satın alma gerekliliği ortadan kalkmış olur. Çünkü bu çalış-
malar farklı yerlere götürülebilir, farklı yerlerde yeniden yapılabilir ya da sadece akılda
tutulabilirler. Burada amaçlanan, izleyicinin yapılan çalışma karşısında zihinsel olarak
aktif katılımıdır. Weiner ayrıca, sanatı okunabilen bir şey olarak görür. Ona göre, söz-
cüklerle resim arasında bir fark olmadığı için resimler bir dildir. Böylece yapıt, fiziksel
olarak varolmasa da bir resim yazı olarak varlığını sürdürür.⁶ Barry ise, resim ya da hey-
kel olarak bir sanat nesnesinin yapıldığı yerden bir başka mekana taşınmasıyla anlamını
yitirdiğini ileri sürmüştür. Bu nedenle Barry, sanatın bakılacak bir şey olmadığını dü-
şünmüş ve sanatın sergilendiği mekanlarla ilgili düşünceler üretmeyi hedeflemiştir (Ata-
kan 1998: 49-51).

Barry'nin sanat nesnelerinin mekanla olan ilişkisi üzerindeki çalışmalarında olduğu
gibi, Kavramsal Sanat'ın en temel uğraşlarından biri; 20. Yüzyıl'da sanatı tapılacak
derecede yücelten eğilimin bir sonucu olarak, sanat müzelerinin kilise ya da tapınak gibi
görölmeye başlanmasıyla, sanat nesnelerinin ve bu türden mekanların statülerinin sorgu-
lanması olmuştur. Örneğin Flint, 1963'te müze-karşıtı bir kampanya başlatmıştır.
Kosuth ise, müze pratiklerini alt üst eden yapıtlar ortaya koymuştur (Godfrey 1998: 6).
Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye"sinin (One and Three Chairs) bir müzede sergilenmesi
bir hayli sorunludur. Çünkü, yapıtın müzenin hangi bölümünde sergileneceği konusu
gündeme gelir. Buna göre yapıtın farklı bölümleri, örneğin sandalyenin fotoğrafı, fotoğ-
raf bölümünde sergilenebilecekken; sandalyenin kendisi, tasarım bölümünde sergile-
bilir. Sandalyenin sözlükten alınan tanımı ise ancak kütüphane bölümünde yerini alabilir
(a.g.e., 12).

Peki, bir nesneyi sanat nesnesi yapan ya da başka bir deyişle ona sanatsal anlamını
kazandıran eğer, nesnenin üretim şekli, üretildiği/sergilendiği mekan değilse nedir?
Kavramsal Sanat, işte bu soruyu sorar, yani sanatın anlamını sorgulamaya yönelir. Bu
nedenle Kavramsal Sanat dönüşlüdür (reflexive): "nasıl düşündüğümü düşünüyorum"
ifadesinde olduğu gibi, nesne, konuya işaret eder. Böylece Kavramsal Sanat, sürekli bir
öz eleştiri durumunu temsil eder. Fakat, yine de Kavramsal Sanat'la ilgili genel kabul
görmüş tek bir tanım yapılamamıştır. Örneğin LeWitt, fikir ya da kavramın, Kavramsal
Sanat'ın en önemli yönü olduğunu söylerken; Kosuth, Kavramsal Sanat'ın, "sanat"

⁶ Kosuth "1975" adlı yazısında, Kavramsal Sanat'ın dili yeni bir şekilde kullandığı ve bunun yeni bir
resim çeşidi olduğunu söyler. Dil yeni bir resim türü olarak karşımıza çıkar: Sanat-dil (Art-language).
Bu, Kavramsal Sanat'ın alt yapısı olarak algılanmaktadır (Akay 1999: 21).

kavramının temellerine yönelik bir soruşturma anlamına geldiğini ileri sürer. Lippard'ın gündeme getirdiği "materyalsizleştirme" (dematerialization) düşüncesinde ise, Kavramsal Sanat'ta ıralayıcı olanın fikir (idea) olduğu vurgulanır ve materyal ikincil konumda görülür. Kosuth'a göre sanatçı, biçim, renk ve materyalden ziyade anlamlarla iş görür (Godfrey 1998: 12-14; Akay 1999: 17). Kosuth'un önerdiği bu son tanımda da dikkati çeken, yine sanatçının bir zanaatçıdan çok, anlam ve fikir üreten bir yaratıcı olarak görülmesidir.⁷

Sanat dallarında kullanılan materyalin -sözgelimi edebiyatta söz ustalığı, resimde renklerin, heykelde hacimlerin vb.- yani, sanatçının zanaatının, sanatın özgünlüğünde tek başına belirleyici olamayacağına dikkati çeken Kaygı, sanatın kurmacalık özelliğinden söz açarak, kurmacılığın genellikle, insan olanaklarını ve bu olanakların taşıyıcısı olarak insanı anlattığını; sanatın, hakkında olabileceği insansal olanakların, tıpkı varlık felsefesinde olduğu gibi, gerçeklikten farklı olmakla birlikte ondan kopuk olmadığını söyleyerek, varolan olarak sadece gerçekliğin kabul edilmesiyle yapılan varlıksal indirgemeye sanatla bakıldığında, gözden kaçırılan noktalara dikkati çekmektedir (2002: 84-85). Kaygı ayrıca, Kavramsal Sanat'ta görülen, sanat dallarının yıkılması eğiliminin -bir yandan sanatla sanat olmayanın sınırlarının inkarına götürebilecek olan bu eğilimin- yine de, tek tek dalların özelliklerine takılıp kalmayı engellemeye yardımcı olabileceğini düşünür (a.g.e., 79). Diğer bir tartışma noktası ise, Kavramsal Sanat'ta sanatçının zanaatçılığının olup olmadığı konusudur. Çünkü, sanatçı genellikle hazır nesnelerden yararlanmakta ve onun bu nesneleri üretmede herhangi bir çaba göstermesine gerek kalmamaktadır. Öte taraftan, eğer zanaatçılığı, materyali kullanma ustalığı olarak tanımlarsak, sanatçı materyali hazır olarak alsa da, onun materyali nasıl kullandığına bakılabilir ve bu defa Kavramsal Sanat'ta da zanaatın önemli olduğu, fakat ikinci sırada geldiği düşünülebilir.

"Dil ve Sanat" grubu olarak birlikte çalışan bazı sanatçıların, Kavramsal Sanat'ı modernizmin gergin (nervous) çöküşü olarak gördüklerini öğreniyoruz. Bu çöküş, arkadaşlar, aile, iş, inançlar gibi hayatlarımızı üzerine kurduğumuz bu şeylere olan inancımızı yitirmekle ve bunları yadsımakla gerçekleşir. Godfrey, benzer biçimde Kavramsal Sanat'ın da modernizmin sanayileşmeyi ve kitle kültürünü temsil eden yeni biçim ile üsluplarını kabul etmek istemediğini söyler (1998: 14-15). Bu nedenle, Modernist sanatın arıtılmış, katı bir söylev şeklini aldığını düşünen Kavramsal sanatçılar, sanatı felsefeye, dilbilime, sosyal bilimlere ve popüler kültüre açık hale getirme çabasında olmuşlardır. Bu çabaların, hem siyasal hem de sanatsal otoritenin sorgulandığı bir dönemde, 1960'larda ortaya çıkması belki de rastlantı değildir. Bu nedenle Kavramsal Sanat'ın, ortaya çıktığı dönemin koşullarının bir sonucu olarak görülüp görülemeyeceği sorusu sorulabilir. Fakat burada, Kavramsal Sanat'la uğraşan sanatçıların siyasi duruşlarının olup olmadığından çok, Kavramsal Sanat'ın bazı örnekleri ya da ürünleri merkeze alınarak, bunların anlam üretme bakımından bazı nitelikleri belirlenmeye çalışılacaktır.

Godfrey, Kavramsal Sanat'ın hem kurumsal hem de siyasal bağlamıyla birlikte ele alınabileceğinden söz açar. Ona göre Kavramsal Sanat, siyasal bağlamıyla, 1968'de ortaya çıkan otorite krizini temsil eder (1998: 187-190). Kurumsal bağlamıyla ele alındığında ise Kavramsal Sanat, sanatın ve sanat yapıtlarının sergilenmesiyle ilgili bazı

⁷ Sanat ve yaratıcılık ilişkisiyle ilgili tartışma için, Bkz.: Kaygı 2002.

yenilikleri gündeme getirmiştir.⁸ Godfrey, dönemin siyasi ortamına rağmen, Kavramsal Sanat'ın, siyasi duruma doğrudan temas ettiği örneklerinin pek az olduğunu düşünür. Örneğin LeWitt, Amerikan yaşam tarzının bir mit olduğunu ve hızla çöktüğünü ileri sürse de, sanatçının, siyasi ya da sosyal protesto sanatı yapmak durumunda olmadığına inanır. Ona göre, bir sanatçı olarak sanatçının, sanatçı olmak dışında yapabileceği bir şey yoktur.

Kavramsal Sanat'ın ortaya çıktığı dönemde, sanatta ve hatta siyasette de çelişkili bir durum söz konusuydu. Görünüş ve gerçeklik arasında var olduğu düşünülen bu çelişki, Kavramsal Sanat'ın temel ilgilerinden biri olacaktı. Sanat bir yandan, neşeli, canlı bazı soyut resim ya da heykellerle tüketim çağının somut bir örneğini vererek toplumun sahte hoşnutluğunu yansıtmakta, öte taraftan siyaset kurumunda olduğu gibi sanatın da kurumlarıyla (kamuya ait müzeler, kar amaçlı galeriler vb.) ilgili hoşnutsuzluğa dikkati çekmekteydi (Godfrey 1998: 86). Örneğin Warhol'un çalışmaları bu bakımdan dikkate değerdir. Warhol, çeşitli imge ve nesneleri en çıplak biçimleriyle sunmuştur: Campbell'in çorba konservelerinin, Coca-Cola Şişelerinin imgeleri; Mona Lisa portresi, Elvis Presley, Marilyn Monroe vb. fotoğrafları doğrudan tuval üzerine baskı yöntemiyle (silkscreening) gösterilmiştir. Warhol bu çalışmalarıyla, Amerikan toplumundaki çeşitli imge ve nesneleri oldukları biçimleriyle sunmuştur (Godfrey 1998: 95). Biçimciliğe tepki olarak ortaya çıkan Pop-Art, sanatçının içsel anlatımını ortadan kaldırmıştır (Morgan 1996: 4). Başka bir deyişle Warhol, sanatta imgeyi yok etmiştir.

Kavramsal Sanat, çoğu zaman görünüşte siyasi (ostensibly political) olarak görülse de, onun hakikat ve yalan söyleme üzerindeki vurgusu ile tüketici toplum karşısındaki rahatsızlığı dikkate alındığında, gerçekten de, onun ortaya çıktığı dönemin sanat ve siyaset anlayışına karşı bir tepki olarak görülebileceği söylenebilir (Godfrey 1998: 190). Kavramsal Sanat'ı görünüşte siyasi olarak adlandırmak, aslında yerinde bir nitelendirilmedir. Çünkü yapılan tüm çalışmaların her birinin propagandacı bir amaçla ortaya konduğunu söylemek safdillik etmek olurdu. Fakat yine de, Kavramsal Sanat'ın tek tek örneklerine bakıldığında, bunların sanat adını almalarını sağlayanın ne olduğu konusunda ya da başka bir deyişle, bunların sanatsal anlam taşıyıp taşımadıkları konusunda bir güçlük karşılaşılar. Bu güçlüğü neden olan şeyi belirlemede kimi örnekler üzerinde durmak uygun olabilir.

1960'ların başından itibaren, ayna resimler yapan İtalyan sanatçı Michelangelo Pistoletto'nun "Vietnam"⁹ adlı çalışmasında, insanların ve çeşitli nesnelerin bulunduğu resim bölümü, yansıtıcı özelliği olan metal bir levhaya yapıştırılmıştır. Böylelikle, yapının karşısına geçtiğinde, görüntüsü aynalı yüzeye yansıtılmış olan izleyicinin, kendini resimde, siyasi bir gösterinin katılımcısı olarak görebilmesi sağlanmıştır. Reinhard'ın yorumuna göre, bu durumda önemli olan resmin neyi temsil ettiği değil, kişinin neyi temsil etmiş olduğudur. Yani, Kavramsal Sanat'ta önemli görülen şey, daha çok, izleyi-

⁸ Siegelau, Kavramsal Sanat'ın özellikle, siyasi bir boyutunun olduğunu düşünür. Ona göre, resim ve heykel reproduksiyonları onun "ikincil bilgi" dediği şeyi sağlarken, Kavramsal bir metin ya da fotoğraf, yazılı basına sunulduğu halde değişmez. "Birincil bilgi"de ise, reproduksiyon aynen korunarak kitap ya da kataloglarda yer alabilir. Siegelau, birincil bilginin daha geniş bir izleyiciye ulaşacağını ve aynı zamanda sanatın ticarileşmesine de engel olacağını düşünmektedir (Colpitt & Plous 1992: 13).

⁹ Michelangelo Pistoletto'nun "Vietnam" (1962-65) adlı çalışmasında, bir grup protestocu, ellerinde Vietnam yazılı bir pankartla yürümektedirler.

cinin çalışmayla (resim) ilişkisinde nerede durduğıyla ilgilidir. Godfrey burada sanatçının (signifier) radikal olmasından çok nesnenin radikal olmasına dikkat çekildiğini söyler (1998: 114). Dolayısıyla Pistoletto'nun "Vietnam" adlı çalışmasının konusu, bir siyasi protesto olarak görüne de, bu çalışmanın içeriğinin hiç de görüldüğü gibi olmadığı söylenebilir. Çalışmada görünen sadece nesnenin kendisidir. Görünen şeyin bir anlatım (expression) ya da simge (symbol) olduğu söylenemez. Çalışmanın konusu, yapıtın dışında olan bir şeydir. Dolayısıyla Pistoletto'nun "Vietnam"ında görülen (savaş karşıtı bir protesto gösterisi) konu, pekala başka çalışmaların da konusu olabilir. Bu nedenle bir sanat yapıtına/çalışmasına bakarken, onun konusu ile içeriği arasında bir ayrım yapmak gerektiği söylenebilir (Moran 1994: 151). Nitekim, içerik denilen şey, yapıta içkindir. Kavramsal sanatta içeriğin, ya da isterseniz anlamın, daha önce de vurgulandığı gibi, fikrin, kavramın kendisi olduğu söylenebilir. Ayrıca bir sanat nesnesinin anlamı, Kavramsal Sanat'ta, ne nesnenin kendisinde ne de bulunduğu ortamdadır; anlam, ancak sanatçının onu açıklaması, dile getirmesi, yazmasıyla ya da izleyicinin sanat nesnesiyle kurduğu ilişkide açığa çıkar.

Bir başka örnekse şöyledir: 1967'de, Durumsalcı (Situationist) Guy Debord'un, yabancılaştırmanın Marksist fikirleriyle ilgili olan "The Society of Spectacle" adlı kitabı yayınlanmıştır. Burada, toplumdaki artan tüketimin, nesnelerin ve yaşamların imgeye dönüşmesine neden olduğu, yani insanlar arasındaki sosyal ilişkinin imgeler aracılığıyla sağlandığından söz edilir. Godfrey, 1968'de öğrenci isyanları sırasında öğrencilerin tasarladığı birçok posterin, tahrik edici propaganda (agitational propaganda) ile reklamın farkındalığını ya da Kavramsal Sanat'ın ilk örneklerini (proto-Conceptual art) birleştirdiğini söyler (1998: 192). Bu posterlerde ya da duvar yazılarında (grafitti) görülen pek çok paradoksal slogan, Durumsalcı (Situationist) teorisinin sert tadına sahipti. Bu noktada şu soruyu sormak uygun olabilir: "Düşünmek istemiyorsam, ben korkağımdır", "Sanat var değildir, sizler sanatsınız", "Siz tüketici mi, yoksa katılımcı mısınız?", "Devrim gerçekte başarılmadan önce, içimizde olmalıdır", "Hayallerinizi yaşayın" gibi sloganların yazılı olduğu posterler, Kavramsal Sanat nesnesi olarak görülebilir mi? Ya da bu türden nesnelerin anlamına ilişkin bir belirleme yapmak gerektiğinde, bunları sanatsal mı yoksa siyasal olarak mı nitelemek daha uygundur?

Yukarıda beliren problemin çözümünde öncelikle iki şeyi birbirinden ayırt etmek gerektiği söylenebilir. Toplumcu gerçekçi bakış açısında olduğu gibi sanatın, kitlelerin temel çıkarını kavrayıp yansıtması gerektiği düşüncesi ile, bir sanat yapıtının sanat dışı amaçlara hizmet etmesinin beklenemeyeceği ve bu yüzden yapıtın sosyal, siyasal, ahlaki yönlerinin önem taşımadığı yollu savları olan biçimci bakış açısı, oldukça tartışmalıdır. Ancak her iki durumda da gözden kaçırılan bir şey vardır: öteden beri bu konuya felsefe sanılan dünya görüşüyle ya da ideolojiyle yaklaşıldığından söz konusu problem daha da karmaşıklaşmıştır (Kaygı 1995: 9-10). Bu nedenle felsefe ile dünya görüşü ayrımını yapmak önemlidir.¹⁰ Sözgelimi bir yapıtta, Nazizm düşüncesinin işlenerek açık ya da örtük bir biçimde yüceltilmesi durumunda, ona sanat yapıtı olarak bakılıp bakılamayacağı ya da en azından onun sanat olarak değerinin olup olmadığı konusunda bir belirlemede bulunmak gerekmektedir. Dünya görüşü ya da ideolojiler, değerlerle karıştırılmıyorsa bu türden karmaşalar yaşanabilmektedir. Değerlerin ne olduğu bilinmeden, sanat yapıtlarının herhangi bir ideolojik içerikten bağımsız olamayacakları söylenmektedir.

¹⁰ Bkz.: Kaygı 2004: 115-126.

Halbuki söylenmek istenen, sanat yapıtlarının değerlerden bağımsız düşünülemeyeceğidir (a.g.e., 14). Bir sanat yapıtını değerlendirmede, genellikle hayata bir öğretiyle bakan izleyicilerin (okur, seyirci vb.), geçerli bir genel değer yargısına, çoğu zaman da moda bir akıma, okula, kurama göre, “*değer biçerek*” değerlendirme yaptıkları söylenebilir (Kuçuradi 1999: 96). Fakat böylesi bir değerlendirmenin yapıtın kendi özelliklerine yönelik olmadığı, dolayısıyla yapıtın hakkında yapılacak olan bu türden değerlendirmelerin birbiriyle çelişebileceği çoğu zaman gözden kaçmaktadır.

Örneğe geri dönecek olursak, söz konusu posterlerin -her ne kadar bunlar, Kavramsal Sanat nesnelerine benziyor olsalar da- siyasal anlam taşıdıkları rahatlıkla söylenebilir. Çünkü, bu nesnelerin konuları ile içeriklerini ayırt etmek oldukça güçtür. Bir yapıtın konu, yapıt üretilmeden önce varolduğu için yapıtın değeriyle bir ilişkisi yoktur. Yapıt kendinde varolan bir şeyle ancak değerlendirilebilir. Bir yapıt, konusuna bakarak değerlendirmek -tıpkı bir posterin/tablonun vb. konusu, kişinin dünya görüşüne uygun düştüğü için, o nesnenin değerli görülmesinde olduğu gibi- doğru olmayacaktır (Moran 1994: 151). Bu bakımdan bir yapıtın içeriği ya da derinliği, onun sanatsal anlamını verecek olan şeydir. Ancak, söz konusu posterlerde, açık bir biçimde slogan oldukları görülen yazıların sanatsal içerikten yoksun oldukları rahatlıkla görülebilir. Bir yapıt hem içeriği, hem de biçimi bakımından kendisine özgüdür. Ne içeriği aynı olan iki yapıt vardır ne de biçimi (a.g.e., 153). Dolayısıyla sanat ve sanat yapıtları söz konusu olduğunda özgünlük, aranması gereken bir özellik olarak karşımıza çıkar.

III

En yaygın kullanımıyla, sanatın taklidi ya da zevksizlik olarak nitelendirilen “kitsch”le ilgili olarak Kulka, sosyolojik ya da sosyo-kültürel bakış açılarına odaklanan kimi yazarların, üretim ve tüketim bakımından “kitsch”in modern çağ ile ortaya çıktığını vurguladıklarını söyler (2002: 12-13). Buna göre, orta sınıfın ortaya çıkışı, kentleşme ve köylü nüfusun kentlere akın etmesiyle aristokrasinin zayıflaması ve ardından proleterler arasındaki okur yazarlığın artması, ayrıca teknolojik ilerleme ve kitle üretimi gibi kimi faktörlerin, “kitsch”in ortaya çıkışının önkoşulları oldukları düşünülmektedir. Gerçekten de, örneğin Greenberg, “kitsch”in, Batı Avrupa ve Amerika’nın halk kitlelerini kentleştiren ve evrensel okur yazarlık denilen olguyu gerçekleştiren endüstri devriminin bir ürünü olduğunu söyler. Greenberg, “kitsch”i, başkası adına bir yaşantı ya da sahte duygular olarak tanımlar. Buna göre “kitsch”, ucuz ve taklitçi bir kültürdür: gerçek, incelikli kültürel değerlere duyarsız, kayıtsız, ama yine de ancak bir tür kültürün sağlayabileceği bir dönüşümün açlığını çeken kitlelere dönük bir etkinliktir (2004: 251-252).

Buna karşın, “kitsch”i (sanat) tarihsel, üslupsal ya da estetik yönleriyle de değerlendirmek mümkündür. Örneğin Calinescu, kitsch ile barok sanat arasında biçimsel bir ilişki kurulabilecekse de, “kitsch”in daha çok, tarihsel olarak Romantizmin bir sonucu olarak görülebileceğini söyler (1987: 237). Kulka, hem sosyolojik hem de (sanat) tarihsel bakış açılarında “kitsch”le ilgili yapılan buna benzer belirlemelerin, tartışmalı olmakla birlikte, bunların birbirini tamamladıklarını ve her ikisinde de haklılık payı olduğunu düşünür (2002: 14-16). Böylece, zevksizlik (bad taste), modern bir buluş olmasa da, ve hatta Romantizm’den önce “kitsch” olgusuna rastlamak mümkünse de, sonuçta

"kitsch"ın ancak 19. Yüzyılın ikinci yarısından sonra yaygın bir fenomen olduğu ve o günden bu yana etkisini sürdürdüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

"Kitsch" terimi, genellikle "avangard"ın¹¹ rölatifi olarak kullanılır. Örneğin Greenberg, "avangard"ın, sanatın süreçlerini; "kitsch"ın ise sonuçlarını taklit ettiğini söyleyerek, bunları birbirinin antitezi olarak görür (2004: 257). Calinescu ise, Greenberg'in kurduğu bu radikal karşıtlık kabul edildiğinde, bu iki kutbun birbirini güçlü bir şekilde çektiğini ve bazen onları ayırandan çok, onları birleştiren şeyin daha çarpıcı olduğunu söyler. Bu durum Calinescu'ya göre iki nedenden dolayı böyledir: 1) "Avangard", "kitsch" ile, onun estetik bakımdan yıkıcı ve alaycı olan amaçları için ilgilendirir, 2) "Kitsch", estetik bakımdan, kendi konformist amaçları için, "avangard" prosedürleri kullanabilir (1987: 254-255). Böylece, "kitsch" ile "avangard" arasındaki ilişki, bir bakıma modernizmin merkezi prensibinin karikatürü olarak görülebilir. Bu duruma işaret eden en iyi örneklerden biri, Duchamp'ın bıyıklı "Mona Lisa"sıdır. Leonardo da Vinci'nin bu başyapıtı, muhtemelen "kitsch" tarafından en çok kullanılan yapıtlardan biri olmuştur. Fakat Calinescu, Duchamp'ın aşağıladığı şeyin sadece "kitsch" nesnesi olduğunu düşünür. Hatta, Calinescu'ya göre, Duchamp'ın kendisi de, çoğunlukla Warhol tarafından kitschleştirilmiştir.

"Kitsch" teriminin ilk olarak, 1860'lar ve 1870'lerde, Münih'li ressam ve sanat tüccarlarınca, "ucuz sanatsal nesne" anlamında kullanıldığını biliyoruz. Bunun yanında, "kitsch" kelimesinin, ucuzlatmak anlamını taşıyan Almanca "verKitschen" sözcüğünden geldiği de söylenmektedir. Başka bir görüşe göre ise, bu terimin, yine Almanca "Kitschen" sözcüğünden geldiği ileri sürülmektedir. "Kishen" terimi, sokağa atılmış çöpü toplamak anlamı taşır ve "atık" ile ilişkilidir. Bu son görüşte olanlar ayrıca, "Kitschen" sözcüğünün "eski mobilyadan yenisini üretmek" anlamında, yerel bazı kullanımlarının olduğunu söylerler (Calinescu 1987: 234). Terimin kullanım bağlamının nasıl sınıflandırıldığına bakılmaksızın Calinescu "kitsch"ın daima "estetik yetersizlik" fikri anlamına geldiğini söyler (a.g.e., 236).

Edebiyat alanıyla sınırlı kalındığında, "kitsch"ı üretimi bakımından iki ayrı kategoriye sınıflamak mümkündür: 1) Propaganda için üretilen "kitsch" (siyasal ve dinsel kitsch gibi); 2) Temelde eğlence için üretilen "kitsch" (aşk hikayeleri ve vasat kimi çalışmalar gibi). "Kitsch"le ilgili olarak, önerilen bir diğer ayrım ise "tatlı kitsch" (sweet kitsch) ve "ekşi kitsch" (sour kitsch) ayrımı olmuştur.

"Kitsch" ve siyaset arasındaki ilişkiyi konu edinen oldukça ilginç çalışmalar yapılmıştır. Milan Kundera, Komünist rejimin kitleleri yönlendirmede (manipulation) "kitsch"ı temel bir araç olarak kullandığını ortaya koyarken Saul Friedlander, "kitsch"ın, Hitler Almanya'sında, seferberlik için nasıl merkezi bir rol oynadığını göstermektedir

¹¹ Sanatta "avangard" hareket, sanatın özerkliğine karşı çıkar. Özerk sanat yapının üretimi genel olarak dahi bir bireyin edimi olarak görülür. "Avangard"ın buna tepkisi, bireysel yaratış kategorisini deşillemektir. Örneğin Duchamp, toptan üretilen kitlesel üretim nesnelerini imzalayarak imzanın, yapının kalitesinden daha çok bir anlam ifade ettiği toplumlarla dalga geçmiştir. "Avangard" hareket, belli bir biçim geliştirmemiştir. Örneğin Dadacı ya da Sürealist biçim diye bir şeyden söz edilemez. "Avangard"ın ayırt edici özelliklerinden biri, gerek kendi döneminin gerekse geçmiş dönemlerin sanat teknikleri karşısındaki üstünlüğüdür. Ayrıca, "avangard" hareketlerde temel sanat ilkesi, alıcıyı şok etmektir. Örneğin Sürealistler, sıra dışı olanı ön plana çıkarırlar (Sarup 1993: 170-171).

(Kulka 2002: 17).¹² Higgins (1992) ise, “tatlı kitsch” alt kategorisi bağlamında “kitsch”’in, politik anlam üretme bakımından kimi özelliklerine değinmektedir. Öncelikle Higgins, kendi bakış açısında belirleyici olanın, bir “kitsch” nesnesi karşısında izleyicinin onu “derinden etkileyici” (touching) ya da “esinlendirici” (inspirational) bulması olduğunu belirtir (a.g.e., 569). Başka bir deyişle, bir “kitsch” nesnesinin anlamı, kendinde taşıdığı niteliklerden değil de, izleyiciyle olan ilişkisinde, yani psikolojik süreçlerle açıklanmaya çalışılır (a.g.e., 571).

Milan Kundera “kitsch”’in temel amacının hayatı tatlılaştırmak olduğunu düşünür ve “kitsch”’in, insan hayatında kabul edilemez olan her şeyi, kendi anlamından dışladığını söyler. Kundera’nın bu konuda verdiği örnek şöyledir:

“Kitsch arka arkaya süzülen iki damla göz yaşına neden olur. İlk damla şöyle der: Çimlerin üzerinde koşuşturan çocukları görmek ne kadar da güzel! İkinci damla şöyle der: Çimlerin üzerinde koşan çocuklarca, bütün insanlıkla birlikte olmanın duyumsatılması ne kadar da güzel! İşte, ‘kitsch’i kitsch yapan da, bu ikinci damladır. Dünya üzerinde insanların kardeşliği, sadece kitsch temeli üzerinde olanaklı olacaktır...” (akt., Higgins 1992: 569-570).

Higgins, bu durumu en çok siyasetçilerin kullandığını söyler. Her ne zaman onlara bir kamera yöneltile, en yakındaki çocuğa koşup onu kucaklar, yanağına bir öpücük kondururlar. “Kitsch”, böylece, tüm siyasetçilerin, tüm siyasi parti ve hareketlerin estetik ideali olarak görülmektedir. Daha da önemlisi, Kundera’nın birinci göz yaşı damlasından, ikincisine geçmenin kolaylığı dikkat çekicidir ve bu kolaylık ise “kitsch”i oluşturan temel bir özellik olarak görülebilir. Higgins, Greenberg’in bakış açısında da, benzer biçimde, estetik duyarlılığı alçalttığı ve propagandacı yönlendirmeyi (manipulation) kolaylaştırdığı için, “kitsch”’in yüzeyselliğinin öne çıkarıldığını söyler (a.g.e., 570). Greenberg konuyla ilgili şu örneği tasarlamıştır: Sözelimi cahil bir Rus köylüsünün, biri Picasso’ya diğeri ise Repin’e ait iki resim önünde durduğunda neler olduğuna bakılacaktır. Birincisinde köylü, bir kadını simgeleyen renk ve uzam oynaşması görerek, köyünde bırakmış olduğu ikonları hatırlar. İkincisinde ise köylü bir savaş sahnesi görür; ayrıca nesneleri, onları dış dünyada tanıdığı biçimde görür ve algılar. Bu nedenle köylünün Repin tablosu karşısında bir geleneği benimseyip, “bu imge İsa’yı simgeliyor olabilir” gibi yorumlar yapmasına gerek yoktur. Bu nedenle köylü Repin’i beğenir (Greenberg 2004: 255-256). Higgins’in de vurguladığı gibi, bu örnekte dikkati çeken, yine, “kitsch”’in çok fazla çaba gerektirmeden izleyicide uyandırdığı dokunaklı duygu ya da esinlenmedir (1992: 570). Böylece, “Picasso nedenin, Repin sonucun resmini yapar” diyen Greenberg, Repin’in izleyiciye hazır, sindirilmiş bir sanat sunarak onu zahmetten kurtardığını söyleyerek, onu “Kitsch” ya da yapay sanat olarak nitelendirir (2004: 257).

Higgins’in “tatlı kitsch”’le ilgili olan bir diğer saptaması dikkate değerdir. Buna göre “tatlı kitsch”, afrodizyak bir hazzı sunar (Higgins 1992: 570). Burada, bir “kitsch” nesnesi olmaksızın –“dinsel kitsch”’in tanrı sevgisi duygusunu vermesi ya da “erotik kitsch”’in aşk duygusunu vermesinde olduğu gibi– “tatlı kitsch”’in, psikolojik bir süreç olarak kişinin ruh halinde, kişisel haz uğruna bir yanılsama meydana getirdiği dikkati

¹² Callinicos’a göre, Sovyetler Birliği’nde bürokratik bir devlet kapitalizminin geliştirilmesi ile Almanya’da faşizmin zaferi, bu ikisinin arasında, Stalinizm ve Nazizm “avangard”ı tahrir etmişlerdir. Bu, iki rejimin, birinin burjuva biçimselliği, diğersinin Kültürel Bolşevizm adını verdiği şeyi, yönetsel olarak basturmaya kalkışması anlamında, açıkça daha doğru olarak görülebilir (2001: 99).

çekmektedir. Higgins bu durumu Kundera'nın verdiği örnekle açıklar: İkinci damlada görülen afrodizyak etkilenim kişisel haz durumuna karşılık gelirken, ilk damlada odaklanılan şey nesnenin kendisi, yani çimlerde koşan çocuklardır (1992: 571).

Kulka, "kitsch" in, sahip olduğumuz temel bazı duygulara ve inançlara dayandığını söyler (2002: 27). Fakat onları karıştırmak ya da sorgulamak için değil. Bununla beraber, "kitsch" in başarısının, onun ortaya çıkardığı duyguların evrenselliğine dayandığını düşünen Kulka, "kitsch" in amacının yeni beklentiler ortaya çıkarmak olmadığını, daha çok varolan beklentileri memnun etmek olduğunu vurgular. Bu noktada "kitsch" le ilgili olarak şu soruyu sormak gerekebilir: Sanat'a olduğu gibi, "kitsch" in de evrensel olduğu söylenebilir mi? Çeşitli "kitsch" nesnelere bakıldığında, bunların konu edindikleri şeylerin evrensel niteliklere sahip oldukları söylenebilir: doğum, ölüm, aile, sevgi, aşk, nostalji gibi. Higgins bunları, içinde bulunulan kültür bağlamında ele alarak arketipler (archetypes) olarak kavramlaştırır (1992: 572). Kulka, konusu bakımından "kitsch" i evrensel olarak nitelerken, "kitsch" in çok daha spesifik türlerinin (dinsel, siyasal, milli ya da bölgesel türler) olduğundan da söz açar. Kundera da benzer biçimde, "kitsch" in göreliliğine dikkati çekerek onun Katolik, Protestan, Yahudi, Komünist, Faşist, demokratik, feminist, Avrupalı, Amerikalı, ulusal, uluslararası gibi versiyonlarının olduğunu belirtir (Kulka 2002: 27).

Görüldüğü gibi "kitsch", daha çok kültürel olmaklığıyla ırılanır. Böylece, "kitsch" in, özellikle de "tatlı kitsch" in kullanımı, propagandacı amaçlar için de uygun görünmektedir. Kundera, totaliter rejimlerde "kitsch" in, grup üyelerinin birer vatandaş olmalarının ötesinde, onlarda dayanışma duygusu uyandırmak için kullanıldığını düşünür. Hatırlanacağı gibi Kundera'nın ikinci göz yaşı damlasında kişisel haz ön plana çıkmaktaydı. "Çimlerin üzerinde koşan çocuklarca, bütün insanlıkla birlikte olmanın duyumsatılması ne kadar da güzel!" demek, sosyal bir dayanağı da beraberinde getirir. Higgins, "kitsch" in neden olduğu bu ruh halinin, herkes tarafından eşit olarak paylaşılmışçasına yaşandığını söyler. Dünyanın harika olduğu hissi, niteliklerin farkındalığını içermez. Söz konusu dünya, bütün sosyal dünyaya karşılık gelir ve dünyanın harika olduğunu düşünenler ise istisnasız tüm yaşayan insan varlıklarıdır (Higgins 1992: 573).

Bu özelliğinden ötürü "tatlı kitsch", propagandacı kullanımlar için bire birdir denebilir. Propaganda çabası başarılı olduğunda, izleyiciler tamamen "kitsch" in bağlamına çekilirler. Öyle ki, bu durumda, "tüm insanlıkla birlikte" hareket etmek arasındaki fark gözden kaçırılır. Sonuç olarak, Kundera'nın ikinci damlasında örtük olarak bulunan diğer insan varlıklarıyla olan dayanışma duygusu, insanlığın sadece bir bölünme karşılık gelen partizan grupla dayanışma duygusuna çevrilmiştir. Reklamlar, siyasi gösteriler, dini toplantılar, bunların gözlemcilerinin sosyal dünyaya bakışlarının, benzer biçimde yönlendirilebileceği (manipulated) bağlamlar arasında yer alırlar (a.g.e., 573).

Bu örneklerle beraber önemli bir noktaya işaret etmek uygun olabilir. İzlendiği gibi "kitsch" le ilgili olarak yapılan açıklamalarda, genellikle "kitsch" nesnenin kendisinden ya da anlamından, içeriğinden değil de, daha çok izleyicisinde bıraktığı etkiden ve hatta izleyicinin çeşitli arzu, inanç ve beklentilerinin özelliklerinden söz açılmıştır. Örneğin, "kitsch" in afrodizyak etkisinden söz edilerek, bu türden bir etkinin oluşumunda, "kitsch" nesnenin kendisine dahi başvurmayı gerektirmeyen bazı durumların olduğu söylenmiştir. Kısaca, "kitsch" le ilgili açıklamalarda, daha çok, izleyicinin psikolojik özellikleri ve "kitsch" nesne ile izleyicisi arasındaki ilişki temele alınmıştır.

Bir sanat yapıtının kendine özgü yapısı hesaba katılmayınca, ona yaklaşmanın tek açık yolu, nedenleri ve etkileriyle ilgili sonuçlardan geçer. Bu nedenler çeşitli açılardan açıklanabilir; etkiler ise, sanatçının ya da –“kitsch”le ilgili genellikle yapıldığı gibi- izleyicinin psikolojisi anlamına gelir. Fakat bu durum, psikoloji sorularına felsefe yanıtları ya da felsefe sorularına psikoloji yanıtları vermekten öteye gidemez (Kuçuradi 1999: 93). Örneğe geri dönecek olursak, “kitsch”in siyasi amaçlarla kullanıldığında, Kundera’nın ikinci damlasında örtük olarak bulunan, diğer insan varlıklarıyla olan dayanışma duygusunun insanlığın sadece bir bölümüne karşılık gelen partizan grupla dayanışma duygusuna çevrilmesi durumunda, önemli bir nokta gözden kaçmaktadır. Sıradan bir izleyici ya da gözlemci, “kitsch” nesne karşısında, onunla kurduğu özel bir ilişkiden dolayı, onu beğenir veya beğenmez. Başka bir deyişle izleyicinin beğenisi, onun nesneyi değerlendirmeye tarzından ileri gelir. Verilen örnekte izlenen, kişinin aslında “değer atfederek”, kişisel yaşantılarını temele alarak, bir özelliği, ya da sanat nesnesini (bu kitsch bir nesne de olabilir) değerlendirmesidir.

IV

Bu yazıda ilk olarak Kavramsal Sanat üzerinde durulmuş ve bazı Kavramsal Sanat örneklerine bakılarak, bunların ürettikleri anlamlar bakımından sorunlu olan taraflarıyla ilgili kimi belirlemeler yapılmaya çalışılmıştır. Buna göre, bir sanat nesnesinin anlamı, Kavramsal Sanat’ta, ne nesnenin kendisinde ne de bulunduğu ortamdan ileri gelir; anlam, ancak sanatçının onu açıklaması, dile getirmesi, yazmasıyla ya da izleyicinin sanat nesnesiyle kurduğu ilişkide açığa çıkar. Kavramsal Sanat’la ilgili bir diğer özellik ise, sanatçının zanaatçılığının ikinci sırada gelmesi ve onun üslup ya da materyalle değil, fikirlerle ve anlamlarla ilgilenmesidir.

İkinci bölümde ise “kitsch” kavramı üzerinde durularak, bir yandan “kitsch”le ilgili bazı tanımlar, farklı bakış açıları verilmeye çalışılmış olup, daha çok onun kullanım özellikleri üzerinde durulmuştur. Denebilir ki “kitsch”, değeri bakımından evrensel olmaktan uzaktır ve kullanım çeşitliliği bakımından da, genellikle izleyicisinin duygu, arzu ve beklentilerini sömürmeye yönelik bir araç niteliğindedir. Bu nedenle sanatsal değil, daha çok siyasi anlam üretmede başarılıdır. Fakat aynı zamanda sinsidir; çünkü, insan olanaklarını anlatan sanatın kılığına bürünerek, her türden kullanımında, aslında izleyicinin beklentilerinden faydalanmaktadır.

Sonuç olarak, hem Kavramsal Sanat hem de “kitsch”le ilgili olarak dikkati çeken en temel özelliğin, her ikisinin de sanat nesnesi olarak ortaya koydukları şeylerin anlamlarını kendilerinde (nesnenin kendisinde) değil de, nesneyle izleyici arasındaki ilişkide; ayrıca ya Kavramsal Sanat’ta olduğu gibi sanatçının açıklamalarında ya da “kitsch”te olduğu gibi izleyicinin psikolojik durumunda buldukları söylenebilir. Böyle olduğunda, sanat fenomenin ana ve tek somut unsuru olarak –sanat yapıtı ve onun kendine özgü yapısının- hesaba katılmadığı söylenebilir (Kuçuradi 1999: 93). Bu nedenle hem Kavramsal Sanat ürünlerinde hem de “kitsch” nesnelerde, sanatsal anlamın belirlenmesi oldukça sorunlu görünmektedir. Bir sanat yapıtının “doğru değerlendirmesinin”¹³ bilgi-

¹³ Kuçuradi bir yazın yapıtının doğru değerlendirilmesinin üç adımda gerçekleştiğini düşünür. Buna göre ilk adım, yapıtı anlamaktır. İkinci aşamada yapıt, kendi alanında bir yere oturtularak, onun benzerleri karşısındaki konumu belirlenir. Son olarak da yapıtta gösterilen yaşantı ve eylem olanaklarının

sine sahip olmak, bu bakımdan önemlidir. İşte bu gibi durumların çözümünde, sanata felsefeyle bakmayı bilmek gerekir.

Kaynakça

- AKAY, Ali (1999) "Yapıbozma ve Plastik Sanatlar", *Toplumbilim*, s. 10, 1999, ss. 13-23.
- ATAKAN, Nancy (1998) *Araştırmalar (Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- CALINESCU, Matei (1987) *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Dedacence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press, 1987.
- CALLINICOS, Alex (2001) *Postmodernizme Hayır: Marksist Bir Eleştiri*, çev. Şebnem Pala, Ayraç Yayınları, Ankara.
- COLPITT, F. and PLOUS, P. (1992) *Knowledge: Aspects of Conceptual Art*, Seattle and London: University of Washington Press.
- HIGGINS, Kathleen (1992) "Sweet Kitsch", *The Philosophy of the Visual Arts*, ed. Philip Alperson, Oxford, New York: Oxford University Press.
- GODFREY, Tony (1998) *Conceptual Art*, London: Phaidon.
- GREENBERG, Clement. (2004) "Öncü ve Kiç", *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, ed. Mehmet Yıldız, Ütopya Yayınları, İstanbul.
- KAYGI, Abdullah (1995) *Edebiyat ve Varlık*, Kebikeç Yayınları, Ankara.
- KAYGI, Abdullah. (2002) "Sanat ve Yaratıcılık", *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi 2002*, ss. 76-92.
- KAYGI, Abdullah (2004) "Felsefe, Dinsel Dünya Görüşü ve Değerler", *Felsefe Logos*, s. 25, 2004/3, ss. 115-126.
- KULKA, Tomas (2002) *Kitsch and Art*, Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- KUÇURADI, Ioanna (1999) "Değer, Değerler ve Yazın", *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ayraç Yayınları, Ankara, ss. 92-113.
- MENGÜŞOĞLU, Takiyettin (1992) *Felsefeye Giriş*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- MORAN, Berna (1994) *Edebiyat Kuramları ve Eleştir*, Cem Yayınları, İstanbul.
- MORGAN, Robert C. (1996) *Art Into Ideas (Essays on Conceptual Art)*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SARUP, Madan (1993) *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. A. Baki Güçlü, Ark Yayınları, Ankara.

değeri ya da anlamı sorgulanır. Bu üçüncü adımda, başarılı bir yapıtı değerli bir yapıttan ayırabilmek için, bu defa yapıtın yaratılmasının insan için, dünyamız için anlamının ne olduğu sorusu cevaplanır. Bu adımın atılabilmesi için genellikle de etik değerlerin felsefi bilgisi gereklidir: etik değerlerin değerinin bilgisi (Kuçuradi 1999).