

FOTOĞRAF SANATINA KİTSCH YAKLAŞIMLAR¹

Ersin BERK²

ÖZ

Sanat kavramı literatüre girdiği ilk günden itibaren doğasında taklidi barındıran ve gerçeklik kavramıyla ilişkilendirilen bir ifade biçimi olarak görülmüştür. Bu durum yüzyıllar boyunca üretilen sanat eserlerinin değerinin taklidin niteliğiyle ölçülmesine sebep olmuştur. On dokuzuncu yüzyılda icat edilen fotoğraf makinesi, plastik sanatlarda büyük uğraşlar sonucunda elde edilen gerçeklik kavramına çok kısa sürede ulaşarak sanatın taklitle kurduğu ilişkide köklü değişikliklere yol açmıştır. Sanatta yeni arayışların ve üslupların keşfedilmesine ön ayak olan fotoğraf makinesinin icadı aynı zamanda tarihsel olarak ucuz, bayağı, kopya ve sahte sanat eseri olarak ifade edilen *kitsch* kavramının doğmasıyla da paralellik göstermektedir. Kitsch literatürde Sanayi Devrimi'yle filizlenmeye başlayan ve duygu yoğunluğu yüksek yapay bir sanat biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat tarihinde örneklerine yaygın olarak heykel, resim ve seramik kategorilerinde rastladığımız kitsch artık günümüzde üretilen fotoğraflarda da kendini göstermektedir. Çalışmanın temel amacı Martin Parr'ın "Autoportrait" (Otoportre) projesi aracılığıyla fotoğraf sanatı ve kitsch arasındaki bağlantıyı ortaya koymaktır. Çalışmada Martin Parr'ın otoportreleri doküman analizi yöntemiyle çözümlenmiş ve bu fotoğrafların kitsch olgular taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Gerçeklik, Taklit, Kiç, Martin Parr

Berk, Ersin. "Fotoğraf Sanatına Kitsch Yaklaşımlar ". *idil* 6.39 (2017): 3187-3209.

Berk, E. (2017). Fotoğraf Sanatına Kitsch Yaklaşımlar. *idil*, 6 (39), s.3187-3209.

¹ Bu çalışma, "Kitsch Kavramı Bağlamında Martin Parr Fotoğraflarının Analizi" adıyla yayınlanan Yüksek Lisans tezinin dördüncü bölümünün genişletilmiş halidir.

² Öğr.Gör. Sakarya Üniversitesi, Ferizli Meslek Yüksek Okulu, Tekstik Teknolojisi Bölümü, ersinberk(at)sakarya.edu.tr

KITSCH APPROACHES IN PHOTOGRAPHY ART

ABSTRACT

Ever since its induction to theoretical literature, the notion of art has been regarded as a form of expression with imitation as part of its nature, and related to the concept of reality. This has led to the valuing of artworks on the basis of their imitative merit for centuries. Invented in the nineteenth century, the camera then quickly achieved the notion of reality so sought after, marking the beginning of great changes in the relationship of art with imitation. The invention of the camera, as a precursor to new pursuits and genres in art, also coincides with the advent of the concept of *kitsch* as historically defined as cheap, low, counterfeit and fake. In academic literature, kitsch appears as an intensely sentimental art form taking root during the Industrial Revolution. Most widely encountered in art history in the mediums of sculpture, painting and ceramics, kitsch can also be observed in present-day photography. The main aim of this study is to introduce the similarities between photography and kitsch via Martin Parr's project "Autoportrait". In this study, the self-portraits of Martin Parr have been analyzed via the document analysis method and it has been concluded that these photographs bear kitsch features.

Keywords: Photography, Reality, Mimesis, Kitsch, Martin Parr

GİRİŞ

Kitsch, insanların sıklıkla duyduğu fakat tanımını kolayca yapamadıkları kavramlardan biridir. Sözlük anlamı olarak ıvır zıvır, süs eşyası ve yapay sanat anlamına gelen bu kavram, fabrikasyon malı olarak üretilmiş sahte bibloları genellemek için de kullanılmaktadır. Oysa kitsch'in sanat literatüründeki yaygın kullanımı bizlere kelimenin sözlük anlamının dışında da kullanıldığını göstermektedir. Bu duruma verilebilecek en iyi örnek, kitsch'in artık günümüzde bir eseri ya da beğeniyi küçümsemek için kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkmasıdır. Kelimenin böylesine farklı kullanım biçimleri olması zaten tanımlanması zor olan kitsch kavramının anlaşılmasını daha da zor hale getirmektedir.

Birçok düşünür kitsch'in estetik bir kategoriden ziyade sosyokültürel bir olgu olduğunu düşünmektedir. Yüzyıllardır zevk standartları daima toplumun üst tabakaları tarafından belirlenmiş olup, halkın beğenileri küçümsenmiştir. Genel özellikleri bakımından halkın tercih etmek isteyebileceği tonlara sahip olan Kitsch'in genel anlamıyla zevksizlik, rüküşlük ya da kötü zevk gibi kavramlarla özdeşleştirilmesi onun aynı zamanda sınıfsal bir kategori olduğunu göstermektedir. Hiçbir zaman üst sınıflar kadar geniş bir zamana ve maddi imkâna sahip olamayan sınıflar hazırca tüketebilecekleri, kendi zevklerine hitap eden yapay bir sanat aramaları kitsch'in yaygınlaşmasının temel etmenlerinden biridir. Kitsch olgusunun oluşmasını sağlayan kitlelerin bir zaman sonra gerçek sanat eserlerini de tecrübe etmek istemeleri zaten onları hor gören üst sınıfları, sanatçıları ve eleştirmenleri daha da kızdırarak sanatın haktan uzaklaştırılması fikrini de beraberinde getirmiştir. Buna sebep olan en büyük etmenlerden biri de fotoğraf makinesinin icadı olarak görülebilir. Neredeyse ilk icat edildiği günden beri gerçeklik kaygısıyla üretilen tüm sanat kategorilerini bir anda yerle bir eden fotoğrafın icadı, plastik sanatların giderek daha soyutlaşmasına yol açmış ve toplumu kendilerine yabancı olmayan, kolay tüketilebilir, duygusal yoğunluğu yüksek bir sanatı talep etmeye mecbur bırakmıştır. Her ne kadar kitsch ve fotoğraf makinesi arasında doğrudan bir ilişki olmasa da fotoğrafın icadı dolaylı yoldan da olsa kitsch'i ciddi şekilde etkilemiştir.

Kitsch genellikle heykel, resim ve seramik sanatlarında görülen bir kategori olarak karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafın doğası gereği bir gerçeklik algısı üretmesi kitsch ile doğrudan bir ilişkisi kurmasını zorlaştırmaktadır. Oysa Martin Parr'ın montajlar aracılığı ile gerçeklik algısını zayıflatarak ürettiği oto-portrelerde kitsch'in temel özelliklerine birebir benzerlik gösteren bulgulara rastlanmaktadır. Bu fotoğrafların kitsch kavramı ile ilişkilendirilmeden önce kitsch'in temel özelliklerinin belirlenmesi ve fotoğraf makinesinin icadının kitsch'i nasıl etkilediğine değinilmesi faydalı olacaktır.

Kitsch'in Kökeni ve Formüle Edilmesi

Kitsch sözcüğünün kökeninin hangi dile ait olduğu ya da hangi kelimeden türediği tam olarak bilinmemektedir. Literatürde kitsch sözcüğünün Almancadan, İngilizceden ve Rusçadan türediğine dair ifadeler rastlanmaktadır. İngilizce-Türkçe (Longman, 1993) sözlükte kitsch'in tanımı, "Uyduruk sanat eseri; ucuz edebiyat; sanat eseri gibi ortaya sürülen, fakat saçma, gülünç veya değersiz olarak kabul edilen süslü eşyalar, edebiyat yazıları, vb." olarak yapılmaktadır. Almanca-Türkçe (TDK, 1993) sözlük ise kitsch'i "İlkel araçlarla ve yollardan duyguları harekete geçirmek isteyen sözde sanat eseri; sanat değeri olmayan değersiz eser, bayağı şey, zevksizlik" olarak tanımlamaktadır. Georg Lukacs (1998: 204) kitsch'in İngilizce "sketch" kelimesinden türediğini belirtirken, Gilbert Highet'e göre, kitsch Rusça "mağrur ve şişmiş olma" anlamını taşıyan "kiçitsiya" (keetcheetsya) fiilinden türemektedir (Calinescu, 2012: 260). Ludwig Giesz'in kitsch'in kökeni için önerdiği fiil ise "kitschen"dir. "Yol boyunca çamur toplamak" anlamına gelen bu fiil, Mecklenburg lehçesinde zaten vardır ve aynı zamanda "birçok seçkin görünüş kazandırmak için mobilyayı elden geçirmek" anlamına da gelmektedir. Aynı kelimeden türemiş "verkitschen" fiili de "ucuza satmak" demektir ve Giesz'e göre kitsch terimi buradan da türemiş olabilir (Eco, 1992: 272).

Kitsch kavramının kökenine dair tartışmalardan görüldüğü üzere kitsch, genel olarak zevksizliği, ıvrır zıvrır eşyaları, değersiz, çirkin, taklit, bayağı ve ucuz şeyleri çağrıştıran bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Calinescu farklı dillerde ucuz, bayağı, taklit eser, çerçöp gibi anlamlar taşıyan hiçbir kelimenin literatürde kitsch kelimesi gibi evrensel bir nitelik taşımadığını vurgulamaktadır. Calinescu ifadelerinde kitsch'in olumsuz çağrışımlar yaptığını ve onun sürekli ötekileştirilerek küçümsenen bir kavram olduğunu yinelemektedir. Ona göre kitsch geçmişte ne olursa olsun, güçlü bir şekilde küçültücü bir sözcüktür. Bu durumun günümüz için de geçerli olduğunu düşünen Calinescu "Bir şeyin kitsch olarak adlandırılmasının onun birçok durumda zevksiz, itici, hatta iğrenç olarak reddetmenin bir yolu" olduğunu savunmaktadır (Calinescu, 2010: 261). Ne var ki kitsch'i ötekileştiren ifadelerle bakıldığında onun neden değersiz olduğuna dair net bir açıklamaya rastlanmamaktadır. Kitsch'in göreceli bir kavram olduğunu ve onu estetik bir kategoride incelerken psikolojik, sosyolojik, tarihi ya da antropolojik analizlerle de desteklemenin daha iyi sonuç verebileceğini düşünen Kulka, kitsch'in formüller üzerinden işlediğini iddia etmektedir. Eğer kitsch'in belli başlı özellikleri belirlenebilirse, onun insanlar üzerindeki etkisi ve hangi sanatlarda daha etkili olabileceği de kolaylıkla anlaşılacaktır. Kulka kitsch'in temel özelliklerini belirlemek için kitsch bir eser üretmek isteyen bir sanatçının ondan tavsiye istediğini var saymaktadır.

Sanatçının en iyi kitsch'i üretebilmesi için ona tavsiyelerde bulunan Kulka, bu sayede kitsch bir nesnenin ya da resmin temel özelliklerinin de belirlendiği bir çerçeve çizmiş olacaktır.

Kulka'ya göre kitsch bir resim üretmenin en temel koşulu resmi figüratif olarak üretmekten geçer. Ticari kaygılarla kitsch bir resim üretmek için soyut bir resim tercih etmek büyük ihtimalle başarısızlıkla sonuçlanacaktır. Çünkü ona göre soyut resimler kötü olarak yorumlansa bile, nadiren kitsch olarak nitelendirilecektir (Kulka, 2014: 42). Kulka'nın kitsch'in en temel özelliklerinden biri olarak belirlediği sanattaki figür kullanımı kitsch'i insanların bu denli sıcak bulmasında ve onun piyasaya yayılarak çoğalmasında çok büyük bir etkiye sahiptir. Çünkü on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan modernizm akımı sanattaki figürü ve geleneği giderek daha da dışlamış ve içinde figür barındıran her türden sanat akımını da dışlamıştır. Bazı yazarlar bu ötekileştirmeyi ve sanatın soyutlaşmasını modernizm akımından daha da öncelere dayandırmaktadır.

Greenberg (1961: 9)'in ifadelerine bakıldığında kitsch'in Sanayi Devrimi ve okuma yazma ile paralel şekilde ortaya çıkmış modern bir olgu olduğu anlaşılmaktadır. Bu saptamalar kitsch ile ilgili araştırma yapmış birçok yazarın saptamasıyla da paralellik göstermektedir. Ne var ki Sanayi Devrimi tarihsel olarak on sekizinci yüzyıla denk gelirken matbaanın bir on beşinci yüzyıl icadı olması akıllara okuma yazma alışkanlığının yaygınlaşması için neden birkaç yüzyıl geçmesi gerektiği gibi soruları getirmektedir. Umberto Eco, kitsch'in temellerini birçok yazarın aksine seçkinlerin kültürel düzeyinde bir yükselişin sonucu olarak görmeyerek, onu tarihsel olarak daha eskiye götürmektedir. Çünkü Eco'ya göre kitle tüketimine göre ayarlanmış bir kültür sanayi, baskı makinasının bulunmasından bile daha önce doğmuş bulunmaktadır. Seçkinlerin kültürü bir bütün olarak toplumun dili ve duyarlılığı ile çok içli dışlı olduğunda halk kültürü de yaygınlaşmaktadır. Eco'ya göre daha on sekizinci yüzyılda gazeteciliğin doğuşu ile halk okuma yazmayı çoktan çözmüş ve halk romanları yaygınlaşmıştır. Bu durum şairlerin ve sanatçıların kitlelere bir refleks olarak daha soyut olan yeni üsluplar geliştirmelerine yol açmıştır (Eco, 1992: 238). Sanatçıların edindikleri bu refleks ilerleyen yüzyıllarda sanatın giderek daha elitist bir hal almasına ve toplumdaki uzaklaşmasına sebep olmuştur. Alan Bayly, "19. yüzyıl modern sanatının doğmakta olan ulusu ve onun sıkıntılarını yansıtmaktan ziyade orta sınıf yaşamında çantada keklik sayılan şeyleri reddetmek, sorgulamak ve alaşağı etmekle ilgili" olduğunu ifade etmesi bu savı desteklemektedir (Bayly, 2014: 497). Modern sanat giderek saf ve soyut hale gelmektedir. Modern sanatın bu şekilde soyutlaşması Greenberg'in savunduğu noktalardan biridir. Ona göre "şair artık sözcüklerle anlamlar arasındaki ilişkilerde değil, yalnızca sözcükler arasındaki ilişkilerde var olmalıdır" (Melville, 1998: 335). Resimler ise tamamen soyutlaşmalı ve

sanat anlaşılmalıdır. Bürger, Greenberg'in tüm beklentilerini karşılayabilecek olan sanatın soyut ekspresyonizm olduğunu düşünmektedir (Bürger, 2010: 18). Jose Ortega Gasset'e göre bu kırılganlığın temelleri bir yirminci yüzyıl akımı olan soyut ekspresyonizmden de öncelere dayanmaktadır. On dokuzuncu yüzyıldan sonra kitlelerin sanat eserlerinden uzaklaşmasının asıl sebebinin eserleri beğenmemekten ziyade kitlelerin onları anlayamamasından kaynaklandığını düşünen Gasset, sanat eserlerine karşı hissedilen bu yabancılaşma durumunun aynı zamanda kitleleri öfkeliendirdiğini belirtmektedir (Gasset, 2014: 19-21). Bu durum kitsch'in doğasının daha rahat anlaşılmasına olanak sağlamaktadır. Çünkü Kulka'ya göre kitsch, kitlelerin soyut sanata karşı duydukları yabancılaşmaya karşı duygusal bir yoğunluk ve aidiyetlik hissiyle karşılık vermektedir.

Kitsch bir resim için öncelikle figüratif bir üslup koşulunda bulunan Kulka'nın diğer bir önerisi duygusal yoğunluktur. Kulka üretilen figürlerin küçük yavru köpekler ya da gözü yaşlı çocuklar gibi duyguları doğrudan etkileyen figürlerden oluşmasının önemine vurgu yapmaktadır. Örneklerini mutsuz palyaçolar, ormanda gezinen zarif ve güzel geyikler, dolunaya karşı oturmuş sevgililer, sonsuzluğa doğru bakan yaşlı, hüznü köpekler, neşeli dilenciler olarak zenginleştiren Kulka, bu tarz konu edinmiş bir resmin sıradan bir masa veya vazodan çok daha etkili bir kitsch olabileceğini söylemektedir. Dolayısıyla Kulka'nın kitsch bir resim üretmek isteyen ressam arkadaşına vereceği ikinci tavsiyesi, figüratif olarak seçtiği tabloyu duygusal yoğunluğu ağır basan, duygusal tepkiyi tetikleyecek konulardan seçmesi yönündedir. Ne ki ressam bu duygusallığı güzel bir şekilde betimlemelidir. Örneğin ağlayan bir çocuk çizmek isteyen ressam onu iyi niyetli ve güzel çizmelidir. Çünkü tüketicinin onu tercih etmesi için onu sempatik bulması gerekmektedir. Kulka'ya göre kitsch, tüketicisinin en temel duygularını ve görüşlerini desteklemekle beraber onları rahatsız etmemeli ya da eseri sorgulamaya mecbur bırakmamalıdır (Kulka, 2012: 43).

Kendini kitsch ressam olarak niteleyen ve kitsch'i modernizmin "diğeri" olarak dışladığı her şey olarak yorumlayan Odd Nerdrum, modernizmin kitsch'i dışlamasındaki en temel sebebini kitsch'in içinde taşıdığı bu duygusal yoğunluk ve güzellik gibi kavramların olduğunu düşünmektedir. Modernist sanatta görünür sınırların ve yasakların çokluğundan şikâyet eden Nerdrum, bu tabuların en başında "güzel"i içeren resimler üretmek geldiğini savunmaktadır. Ona göre mesele bir çalışmanın iyi yapıp yapılmadığı değil, doğru düşünciyi taşıyıp taşımadığından ibarettir. Modern sanatta doğru bir şey yapmanın temel kuralı ise, güzelden uzaklaşmak ve konuyu kötü, çirkin ya da kasvetli şekilde yapmaktan geçmektedir. Dolayısıyla kitsch'in yüksek sanatla tam zıt kutuplarda bulunmasının temel sebeplerinden biri budur. Nerdrum sanatın içine alamayacağı bu duygusallığa kitsch yerine başka bir şey denseseydi, belki de o zaman her şeyin daha kolay olabileceğini

belirtmektedir (Nerdrum, 2014: 25). Kulka'nın ifadelerinden anlaşıldığı üzere kitsch'in kitleler üzerinde güçlü bir etki yaratmasının temel özellikleri arasında duyguları tetikleyen, sevimli ya da güzel şekilde tasvir edilmiş anlardan, figürden oluşması yatmaktadır. Bu koşullar akla bir yavru köpek, gün batımı ya da ağlayan çocuk tasvirinin kitsch olması için yeterli olup olmadığını getirmektedir. Bu koşulların yeterli olmayacağının farkında olan Kulka, kitsch üretmek için gerekli diğer koşulları da sıralar.

Kulka'ya göre kitsch üretmenin en önemli koşullarından biri de ayırt edilebilirliktir. Eğer sanatçı yavru bir köpek tasvir edecekse tüketici onu ilk gördüğü anda bir köpek olduğunu anlayabilmelidir. Kulka bunun için bir stil kullanılması gerektiğini ve bu stilin yine soyut ya da kübist üsluplar yerine halkın kolayca anlayabildiği realist bir üslupla yapılmasının muhtemelen daha başarılı olabileceğini söylemektedir. Kulka'nın burada bahsettiği gerçekçi resimden kastı aslına bağlı kalınarak yapılan taklit resimden ibarettir. Ne ki ona göre realist üslup da tam olarak kitsch'i karşılamamaktadır. Çünkü kitsch resimlerdeki çocukların gözleri orantısız şekilde büyük, akıttığı gözyaşları ise normalinden beş kat daha büyük olabilir. Ona göre kitsch'i realist olarak nitelendirmenin yolu Goodman'ın realizm tanımından geçer: "Realizm der Goodman, belirli bir zamanda belli bir kültür ya da kişi için belirlenen temsil standardı ile belirlenir." Bu gerçekçilik tanımı insanlarda bir yabancılik uyandırmadığı için hazmedilmesi kolay bir olgu haline gelmektedir. Bu aynı zamanda kitsch'in diğer bir özelliği olan daha önce denenmişlik yasasına işaret etmektedir. Kulka'ya göre kitsch her zaman en geleneksel ve defalarca temsil edilmiş temsili esasları baz almaktadır. Herkesin anlayabileceği yaygın bir dil konuşması gereken kitsch, kafa karıştırıcı olmamak zorundadır (Kulka, 2012: 46-49). Önceden paketlenmiş ve pişirilmiş olarak tüketicisine ulaşması ve gerçek sanat yapıtına erişmeye yönelik çabadan kurtardığı düşünüldüğünde (Şentürk, 2014: 8) kitlelerin kitsch'i niçin böylesine kendilerine yakın buldukları hakkında bir fikir edinilebilir. Kundera'nın ifadelerine bakıldığında da kitsch'in hazır etki vurgusuna ve kitlelerin seviyesine ne kadar yakın olduğuna rastlanmaktadır. Ona göre "kitsch'in insanda uyandırdığı duygu kitlelerin paylaşabileceği türden olmalı ve kişilerin belleklerine kazınmış temel imgelerden türemek zorundadır" (Kundera, 2015: 269). Nerdrum, yeni için can atan modern sanatın aksine kitsch'in tarihte aşına biçimler aradığını, eğer kitsch yeni bir şey yaratırsa bu Rodin'in bitmek bilmez tutkusu gibi bir istisna olacağını ifade etmektedir (Nerdrum, 2012: 12). Üstelik "kitsch her yerde, her zaman, tüm duyularımıza sızmaya hazır haldedir" (Demir, 2009: 33). Bu açıklamalar Kulka'nın ayırt edilebilirlik ve geleneksel temsil esasları ön koşulunu destekler niteliktedir.

Kulka, duygusal yoğunluk, figüratif içerik ve tek bakışla ayırt edilebilirlik gibi ön koşulları belirledikten sonra yalnızca bu koşulların da kitsch üretmek için yeterli olmadığına değinmektedir. “Kitsch, der Kulka, yapısal detayın sanatsal olasılıklarını, ifade potansiyellerinin genişletilmesini, özgün özelliklerinin detaylandırılmasını, yorumu ve yeniliği kullanmaz. Tasvir edilen konuyla alakalı çağrışımları, keskinleştirmez genişletmez ya da dönüştürmez.” Yani ona göre kitsch belli deneyimleri güçlendirme işindeki gerçek sanatın zıddıdır ve yalnızca bu deneyimlerin tonunu hafifletir (Kulka, 2012: 53-56). Bu açıklama, sanatın kendisi için olduğunu ve kamuya hitap ettiğini; fakat kitsch’in yaşama hizmet ettiğini ve insana seslendiğini düşünen Nerdrum’un ifadelerini akla getirmektedir. Çalışmalarında hiçbir zaman yüzeyden daha fazlasının olmadığını söyleyen Nerdrum, resimlerinin ne entelektüellere ne de sanatçılara daha fazla bir şey vermeyeceğini belirtmektedir. Resimlerinde ne modernite ne de derinlik aranmaması gerektiğini vurgulayan Nerdrum, eğer bir çingene kız resmi yaptı ise bunun yalnızca çingene bir kız resmi olduğunu vurgulamaktadır (Nerdrum: 2014: 13). Ali Şimşek’e göre de kitsch’in en temel özelliklerinden birisi bu biçim içerik uyumudur. Savaş ya da yıkımı gösteren kitsch bir tablonun sadece insanın trajikliği için bir algı talep ettiğini düşünen Şimşek, tablonun herhangi bir söylem veya bir etiket eklenmesine asla gerek duymamaktadır (Şimşek, 2014: 19).” Hemen hemen aynı ifadeleri rastladığımız Kulka da kitsch bir etiketin resmi, resmin de etiketi olduğunu söyleyerek, böylelikle kitsch bir tablonun son ön koşulu da belirtmiş olur (Kulka, 2014, 56).

Bu açıklamalar doğrultusunda yazarların kitsch’in genel özelliklerini ve ön koşullarını geniş bir çerçeveye de olsa sınırladığı görülmektedir. Yani eğer bir sanatçı kitsch bir eser üretmek istiyorsa bunun başlıca koşulları, gerçekçi figürler barındırması, yoğun duygulara hitap eden anları veya renkli manzaraları içermesi, üzerinde çok da sorgulama gerektirmeyen bir konuyu güzel şekilde anlatması olarak özetlenebilecektir. Bu özellikler aynı zamanda fotoğraf makinesi icat edildikten sonra birçok köklü değişime uğrayan sanat akımlarının reddettiği özelliklerdir. Martin Parr’ın ürettiği fotoğrafların kitsch ile olan ilişkisine geçilmeden önce fotoğraf makinesinin dolaylı yoldan da olsa kitsch’i nasıl etkilediğine değinmek elzemdir.

Fotoğrafın İcadı ve Kitsch

Fotoğraf makinesi temel olarak içine sızan ışığı hapsederek onu görüntüye çeviren basit bir düzenekten ibarettir. Her ne kadar fotoğraf makinesinin icadı yaygın olarak modern bir icat olarak düşünülse de, temelleri modern öncesi zamanlara dayanmaktadır. Görüntüyü karanlık bir kutu içine hapsedmek çok basit şekillerde sağlanabildiği için bu düzeneğin modern dönem öncesinde de ressamlar ve bilim adamları tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Örneğin, ilk kez X. Yüzyılda, Arap Bilim adamı İbni-I Heysem (Alhazen 965-1051) güneş tutulmasını izlemek için

camera obscura olarak adlandırılan ilkel karanlık kutuyu kullanmıştır (Kanburoğlu, 2010: 22). Oysa modern anlamıyla fotoğrafçılığın keşfinin takdim edilmesi 1839 yılında Louis Daguerre tarafından olmuş ve akabinde icadın patenti Fransız hükümeti tarafından alınmıştır (Shiner, 2013: 308). Fotoğrafın modern bir icat olarak algılanmasındaki en büyük etmen, onun 20. yüzyılda teknolojik ilerlemelere paralel olarak insan eline sığabilecek kadar küçülmesi ve üretilen fotoğrafların çeşitli teknikler sayesinde kâğıtlara basılabilir hale gelmesidir. Fotoğrafın bu özelliği piyasada hızla yaygınlaşmasını sağlamış ve aynı zamanda resim sanatında köklü değişikliklerin yaşanmasının da temellerini atmıştır.

Yirminci yüzyılın başlarında öncelikle Fransa’da olmak üzere görsel sanatlarda bir devrim yaşandığını düşünen Danto, bunun en temel nedenlerinden birinin fotoğrafın icadı olduğunu düşünmektedir. Danto sanattaki devrimi mimesisin fotoğraf makinesiyle birlikte yıkılmasına dayandırmaktadır. Yunanca kökenli kelime eski kullanımında “fiziksel bir jestle etki yaratmak anlamına gelmektedir. Aslında bir “iş” ifade eden “imitatio”; özellikle bir sanat eseri, bir edebi ürün yahut konuşma esnasında var edilen bir şeyin taklitten doğması ile alakalıdır. “Mimesis sadece basit anlamda kopyalamak değil; benzetmek, tasavvur kazandırmak, ifade etmek ve hatta biçimlendirmek anlamlarına da ihtiva etmektedir” (Duman, 2014: 15). Türkçe’ye “taklit ya da yansı(t)ma” olarak geçen bu terime Aristo’nun ‘Poetika’ kitabında rastlanmaktadır. Aristo insanların çocukluktan başlayarak taklit’e eğilimli olduklarını ve bundan çok hoşlandıklarını ifade etmektedir. Ona göre insanları hayvanlardan ayıran ve ilk bilgilerini kazanmasını sağlayan taklittir. (Aristo, 2014: 19-24) Bu durum sanatta da uzun yıllar geçerliliğini korumuştur. Dellaloğlu, mimesisin uzun yıllar sanatta hüküm süren özeti “Sanat yaşama tutulan aynadır. Sanat, yaşamın kurgulanmış bir tekrarıdır. Dolayısıyla aslında sanatçı bir taklitçidir. Hatta sanat yapıtının başarısı bu taklidin başarısına indirgenir,” cümleleriyle özetlemektedir (Dellaloğlu, 2010: 81) Danto’ya göre de yirminci yüzyıla kadar görsel sanatlar görüntülerin çeşitli mecralarda kopyalanmasından ibarettir. Sanatın değerini belirleyen de büyük oranda taklidin niteliğidir. Danto sanatta taklidin ne kadar önemli olduğunu vurgulamak adına Rönesans sanatçısı Leon Battista’nın “Resim Üzerine” adlı kitabından “Bir resme bakmakla resmin gösterdiği şeye bir pencereden bakmak arasında görsel açıdan hiçbir fark olmamalıdır,” cümlesini alıntılar. Danto bu ifadeyi başarılı çizilmiş bir portre ile portredeki kişi bir pencereden bize baktığında gördüklerimiz arasında bir farklılık olmaması gerektiği şeklinde yorumlamaktadır. Sanat tarihinde çok uzun yıllar geçerliliğini koruyan mimesis yasasının yerle bir olmasının altındaki en temel sebep, ressamların yıllarca yapmaya uğraştığı portrelerin ya da manzaraların artık fotoğraf makinesinin sayesinde saniyeler içinde yapabiliyor olmasıdır. Yüzyıllardır sürdürülen resim geleneğinin bir anda böylesine bir makine aracılığı ile basite indirgenmesi sanatları da doğrudan etkilemiştir. Üstelik fotoğrafın

icat edildiği ilk yıllarda Eadweard Muybridge tarafından çekilmiş bazı fotoğraflar, fotoğrafın çıplak gözle görülemeyen şeyleri ortaya çıkarabilecek bir güce sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir. Koşan atları fotoğraflayan Muybridge, bu fotoğraflar sayesinde yıllardır atları koşarken dört ayağı da havada olarak resmeden ressamı hayal kırıklığına uğratmıştır. Çünkü Muybridge'in çektiği bu fotoğraflar sayesinde atların koşarken en az bir ayağının yere değdiği anlaşılmaktadır. Bu da fotoğraf makinesini etrafı doğalından daha keskin gözlerle görmemizi sağlayan bir araç haline getirmektedir. Fotoğrafın böyle bir gücünün olması Danto'ya göre en azından on dokuzuncu yüzyıl sonundan önce bilinen anlamıyla sanatın artık sonunun geldiğini de bir kanıtı gibidir (Danto, 2012: 17). Girilen bu yeni sürecin çok çeşitli sonuçları olmuştur. Kulka'nın ifadelerine göre fotoğraf makinesinin icadı resamlara "senin yaptığın her şeyi yapabilirim" tehdidi içeren mesajlar göndererek bir huzursuzluk yaratmıştır (Kulka, 2014: 123). Bazı ressamlar ise "resim artık ölmüştür" gibi ifadeler kullanmasına sebep olmuştur. Oysa bazı ressamlar için artık resim sanatı yüzyıllardır bağlı olduğu gerçeklik sorunsalından uzaklaşarak özgürleşecektir. İcat edildiği anda büyük bir şok etkisi yaratan fotoğrafın ilerleyen yıllarda renksiz olmasına ve tüm işi bir makinenin yaptığına dair aldığı eleştiriler birçok ressamın resim sanatına daha sıkı sarılmasına ve farklı üslupların doğmasına zemin hazırlamıştır. Fotoğrafçılığın doğması sanat ve zanaat kutupsallığını yeniden alevlendirdiğini düşünen Shiner, fotoğrafçılığın, resim sanatındaki fırça darbelerindeki el izlerinin önem kazandığını düşünmektedir. Ona göre fotoğrafçılık artık çok fazla fotoğrafik resimler üreten bir klasisizmin reddini kolaylaştırmaktadır (Shiner, 2013: 312). Fotoğraf makinesinin bulunmasının insanın görüşünü ve bunların resim sanatlarına yansıdığına Berger'in ifadelerinde de rastlanmaktadır. İzlenimcilere göre artık görünen nesneler kendilerini bize görülmek için sunmanın aksine birbirleriyle sürekli alışveriş içinde bulunduklarından yakalaması güç ve hareketli şeylerdir (Berger, 2014: 18). Bu tarihselliğin aynı zamanda arlaşılan sanata, modernizmin doğuşuna ve doğal olarak da kitsch'in ortaya çıkışına işaret eden bir sürece denk gelmesi oldukça önemli bir noktadır. Modern bir fotoğraf makinesi kullanan fotoğrafçının hareketi dondurduğunu ve durağan bir görüntü elde ettiğini düşünen Danto, tarih boyunca boyayla yapılmış hiçbir portrede böyle sonuçlar alınamayacağını düşünmektedir. Danto bu iddiasını güçlendirmek için Edouard Manet'in Maximilian'ın idamını gösteren bir resmi iki yıl içinde beş kez yapmasını göstermektedir. Meksikalılar idam esnasında fotoğraf çekmeyi yasakladığı için olay anının hiçbir kaydı da bulunmamaktadır. Manet, resmini gazetede çıkan haberlere göre şekillendirmekte ve olayla ilgili yeni haberler geldikçe resimde değişiklikler yapmaktadır. Manet Maximilian'ı infaz edenin Meksikalı gerillalar olduğunu okuduğu için önce idam mangasının başına Meksika şapkası çizmiştir. Daha sonra idam mangasının üniformalı olduğu öğrendiğinde onlara üniforma giydirmiştir. Yıllar sonra ise o üniformaların resmedildiğinden çok daha eski püskü olduğu ortaya çıkmıştır. Danto burada aslında Manet'in adeta bir fotoğrafçı gibi

olayı birebir aktarma çabasını fark etmiştir. Resimlerin yapıldığı tarihler 1867 ve 1869'dur. Yani henüz fotoğraf makinesi ceplere girecek kadar küçülmemiş, pozlama süreleri bir idam anını yakalayacak kadar gelişmemiştir. Ne var ki Danto'ya göre bu resimlerin yine de düzenleniş biçimlerinde fotoğrafa özgü bir takım unsurlar bulunmaktadır. Danto Clement Greenberg'in 1954 yılında yazdığı "Soyut ve Temsili" adlı makalesinden önemli bir alıntıyı paylaşarak fotoğrafın resim üzerindeki etkisine vurgu yapmaktadır:

"Giotto'dan Courbet'ye kadar, ressamın birinci görevi üç boyutlu uzam yanılması yaratacak oyuklar açmak olmuştur. Yanılsama, üzerinde görsel bir olayın canlandırıldığı bir tür sahne gibi tasavvur ediliyordu, resmin yüzeyi ise bir tür pencere işlevi taşıyordu, izleyici sahneyi bu pencereden görüyordu. Ancak, Manet, sahnenin arkasındaki perdeyi öne doğru taşımaya başladı, ondan sonra gelenler de (...) perdeyi öne doğru çekmeye devam ettiler. Öyle ki artık günümüzde bu perde pencereye yapışık vaziyettedir, pencereyi örter ve sahneyi gizler. Artık ressamların üzerinde çalışabileceği tek şey, tabiri caizse oldukça mat bir pencere camıdır."

Danto gelenekselden modernist temsil biçimine geçişi bu tabirlerle daha önce hiç kimsenin tanımlamadığını ve daha önce Manet'in bu modernist tutumu tam da bu şekilde başlattığının hakkını hiç kimsenin teslim etmediğini belirtmektedir. Danto, Manet'i resimde uzamın kavranışını böyle ciddi bir biçimde yenilemeye iten en büyük etmenin fotoğrafın icadı olduğunu tahmin etmektedir. Danto buradan çıkarımla "Herhalde herkes modern zamanların temsil teknolojisi tarihinin en devrimci buluşunun fotoğraf olduğunu kabul edecektir (Danto, 2012: 108-109)." cümlesini kurarak fotoğrafın temsildeki yadsınamaz gücünü bir kez daha vurgulamaktadır.

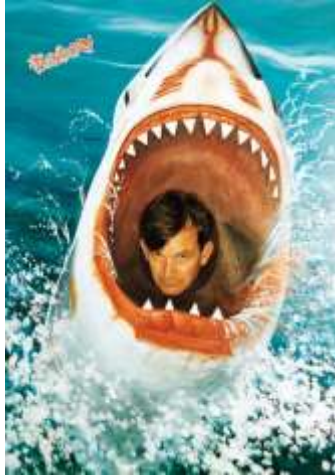
Bu bilgiler ışığında modernizmin doğmasında, resimlerin figürsüzleşmesi ve sanatın arlaşması meselesinin fotoğrafın icadıyla doğrudan bir ilişki içinde olduğu açıkça görülmektedir. Modernizmin doğuşundan sonra sanatların artık kendilerine hitap etmediğini düşünen halk kitsch'in doğmasına zemin hazırlamıştır. Fotoğrafın icadı kitsch'le dolaylı da olsa ciddi bir ilişki olduğu aşikârdır. Ne var ki yirminci yüzyılda kitsch'in heykel, seramik, mimari ve resim gibi sanatların neredeyse tamamına sirayet etmiş olması akıllara kitsch'in fotoğrafla doğrudan bir ilişkisi olup olmadığı sorusunu getirmektedir. Bu soru "tıpkı kitsch bir resim ya da heykel gibi bir fotoğraf da kitsch olabilir mi?" sorusudur. Kulka "Kitsch ve Sanat" kitabında bu sorunun cevabını kısa da olsa yanıtlamaya çalışmaktadır. Kulka bu soruyu yanıtlarken yöntem olarak kitsch bir eser yaratmak için belirlediği ön koşulları fotoğrafa da uygulamayı denemektedir. Kulka fotoğrafik kitsch'in daha önce ikinci koşul olarak ön gördüğü "nesnenin hemen ayırt edilmesi" özelliğini birebir taşıdığını düşünmektedir. Çünkü ona göre fotoğrafın doğası zaten buna çok meyillidir. Kulka pasaportlarımızdaki fotoğrafın gerekliliğinin bu gerçeği garantiye alır nitelikte

olduğunu düşünmektedir (Kulka, 2014: 123). Kulka burada fotoğrafın mimetik gücünü vurgulamaktadır. Kulka'nın ifadeleri Barthes'ın fotoğrafı tanımlarken kullandığı ifadeleri akıllara getirmektedir. Belirli bir fotoğrafın göndergesinden hiç ayırt edilmeyeceğini düşünen Barthes'a göre fotoğrafta totolojik bir şey vardır. Yani bir pipo her zaman ve inatla bir pipodur (Barthes, 2014: 17). Kulka fotoğrafın kitsch için üçüncü koşul olarak gördüğü "tasvir edilen temalarla ilgili çağrışımları zenginleştirmedigi" yönündeki ön koşulu diğer sanatlardan çok daha kolay şekilde başardığını düşünmektedir. Yani mutsuz bir palyaço fotoğrafına bakarken asla onda bir anlam, derinlik aramaz ya da karmaşa yaşamayız. Fotoğrafın ilk yıllarda hakim olduğu "gerçekçilik" etkisini "kamera yalan söylemez" gibi ifadelerle vurgulayan Peter Burke, George Francis'in 1888 yılında yaptığı bir konuşmada topraklarını, binalarını ve yaşamlarını resmetmenin en iyi yönteminin fotoğraf olduğunu aktarmaktadır (Burke, 2009: 21). Fotoğrafın, kitsch olması için her iki ön koşulu da yerine getirmekte pek de zorlanmayacağını düşünen Kulka, birinci koşul olan duygusal yoğunluğu da yerine getirdiği taktirde ortaya bir kitsch örneği çıkıp çıkmayacağını sorgular. Kulka insanların bir gün batımının birebir şekilde fotoğraflanmasına "çok güzel" cevabını verirken aynı fotoğrafın bir resim haline getirildiğinde ona kitsch dediklerinin farkına varmıştır. İnsanlar kitsch bir resim ve o anın bir fotoğrafıyla karşılaştırdıklarında daha çok resimleri kitsch olarak adlandırmış, fotoğraflara bu yakıştırmayı yapmamışlardır. Kulka burada fotoğrafın asla kitsch olamayacağını iddia etmek istemediğini, sadece resimlerin fotoğrafa oranla kitsch olarak nitelendirilmesinin çok daha çok yüksek ihtimal olduğunu da eklemektedir. Kulka bu durumu açıklamak için mini bir deney yapmaktadır. Bu deneyde birbirinden ayrılmayan bir manzara, bir manzara fotoğrafı ve bir manzara resmini yan yana olduğunu düşünmemizi ister. Bunlardan yalnızca manzaranın kendisine bakarken onu kitsch olarak sınıflandıramayacağımızı düşünmektedir. Çünkü ona göre "Doğanın kendisi kitsch olamaz, ancak doğanın temsilcileri kitsch olabilir." Fotoğrafın doğasının fotoğraflanmış şeyleri birebir aktardığını düşünüldüğünde, aslında bu da insanların neden fotoğrafları değil de resimleri kitsch olarak algıladıklarını da cevaplamaktadır (Kulka, 2014: 125). Resmin gerçeğe onu görmeden de öykünebileceğini düşünen Barthes fotoğrafta bu öykünmenin aksine o nesnenin orada olmuş olduğunu asla yadsıyamadığını düşünmektedir (Barthes, 2014: 93). Barthes burada fotoğrafın en temel özelliğinin "bu vardı" demek olduğunu vurgularken aslında Kulka'nın insanların neden fotoğraf yerine resimleri kitsch olarak adlandırdıkları iddiasını da pekiştirir gibidir. Fotoğrafın kanıt niteliği taşıyan gücüne Susan Sontag'ın ifadelerinde de rastlanmaktadır. Fotoğrafların bize kanıt teşkil ettiğini düşünen Sontag, "Hakkında bir şey işitip de şüpheyle karşıladığımız bir şey, onun bir fotoğrafı bize gösterildiğinde kanıtlanmış sayıldığını," savunmaktadır (Sontag, 2011: 5). Kulka'ya göre fotoğraflara ve resimlere verilen tepkinin neden birbirinden farklı olduğunu açıklamanın bir diğer yolu da fotoğrafçının ve ressamın kontrolündeki

alternatif tasvir biçimlerinin farklı tür ve sayıda olmasından geçer. Ona göre fotoğrafçı yalnızca elindeki makinenin ayarlarını değiştirebilecek özellikleri seçebilir ama ortaya çıkan resimde sanatçının sahip olduğu türden kontrole sahip değildir. Bu da resimleri ve fotoğrafları farklı sanatsal kriterlerde değerlendirmenin bir diğer sebebidir. Dolayısıyla her ne kadar kitsch bir fotoğraf kitsch bir resmin en temel özelliklerini taşıyor olsa bile ona kitsch diyebilmek oldukça zor gözükmemektedir. Bu zorluğun en temel sebeplerinden biri fotoğrafın içinde barındırdığı gerçeğe yakınlık hissidir. Ne var ki fotoğraf bu gerçeklik algısından uzaklaştıkça kitschleşmesi de mümkün olabilmektedir. Bu gerçeklikten uzaklaşma çeşitli kitsch efektler, fotomontaj, renkli filtreler sayesinde mümkün olabilmektedir (Kulka, 2014: 129-130). Kulka'nın yaptığı bu saptama fotoğrafın da kitsch olabileceğine dair ihtimalleri artırmaktadır. Martin Parr'ın son yıllarda montajlar aracılığıyla fotoğrafın gerçeklik algısını zayıflatarak ürettiği renkli oto-portrelerin kitsch'in genel özellikleriyle birebir uyum sağlaması ise bu iddiayı daha güçlendirmektedir.

Martin Parr'ın "Autoportrait" (Otoportre) Projesindeki Kitsch Bulgular

Martin Parr "Autoportrait" serisinin fotoğrafçının insanlar üzerinde kurduğu tahakkümün sorgulanması gerekçesiyle şekillendiğini söylemektedir. Fotoğrafçıların bu tahakküm hakkında pek konuşmadıklarını belirten Parr, fotoğrafın "masum değil, gizli amaçlarla dolu bir muamma" olduğuna inanmaktadır (Higgins, 2014: 18).



Resim 1: Martin Parr Collection. Spain. Benidorm. Autoportrait. 1997

Martin Parr bu tahakkümü kırmak ve fotoğrafçıyı baskıcı bir özne olmaktan çıkarmak için “Autoportrait” serisini hazırlamıştır. Bu proje Parr’ın seyahat ettiği farklı şehirlerdeki fotoğraf stüdyolarında üretilmiştir. Gittiği şehirlerin en sıradan fotoğraf stüdyolarına giden Parr, kendini stüdyo fotoğrafçılarının ellerine bırakmaktadır. Kendi tabiriyle kendisini baskın bir sanatçıdan ziyade pasif ve fotoğraflanan bir özne haline getirmektedir.

Martin Parr’ın iki binli yıllardan önce ürettiği otoportrelerinin fonlarının genel olarak halk tarafından beğenilen fonlardan tercih ettiği görülmektedir. Bu fonlar bazen bir film afişi, popüler bir film kahramanından oluşabileceği gibi, bazen de turistlerin en çok tercih ettiği bölgeleri anlatan manzaralardan oluşmaktadır. Fonlar her ne kadar o ülkedeki insanların zevklerine göre değişiklik gösterse de, bu fonların ortak noktası kitsch renkler, manzaralar ya da nesnelerden oluşmasıdır.

Örnekte görülen fotoğrafın Amerika’daki bir stüdyoda çekilmiş olduğunu anlamak pek de zor değildir. Amerikada “Arnold Vücudu” olarak tabir edilen bir maketin önünde poz veren Parr, Amerikada pop kültürün ikonu haline gelmiş olan ideal vücut tarzına atıf yapmaktadır. Bu fotoğraf aynı zamanda Richard Hamilton’un bin dokuz yüz elli altında ürettiği ve Pop Art’ın sembollerinden biri haline gelmiş olan “Just what Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?” (Günümüz evlerini bu kadar farklı ve bu kadar baştan çıkarıcı yapan nedir?” adlı kolajındaki erkek figürü de akıllara getirmektedir.



Resim 2: Martin Parr Collection. USA. Newyork. 1999

Parr'ın portrelerinde vermiş olduğu pozlarda genellikle gülmek ve somurtmak arasında kalan sabit bir yüz ifadesine sahip olduğu görülmektedir. Higgins (2014: 19) Martin Parr'ın bu ifadesini "bitmek tükenmek bilmeyen kendimizi anlatma tutkumuzun altında yatan kibiri gözler önüne sererken öznenin baştan sona tüm fotoğraflara hakim olan duygusuz tavrı ve Mona Lisa benzeri ifadesi bu tip inançlarla alay etmesi" olarak yorumlamıştır.

Martin Parr'ın turistik bölge stüdyolarında ürettiği oto-portrelerin birçoğunda sıklıkla o bölgenin meşhur manzaralarını andıran fonlar görülmektedir. Aynı zamanda fonun yanı sıra o bölgeyle özdeşleşmiş "*kitsch-nesne*"lere de rastlanmaktadır. Kitsch'in sosyolojik açıdan analiz gerektiren kültürel bir kategori olduğunu düşünen Baudrillard, *kitsch-nesne*'nin tanımını: "genel olarak yalancı mermerlerden yapılmış, tüm "taklit" nesneler, aksesuarlar, folklorik biblolar, "anı eşyaları", abajurlar ya da siyahların ürettiği maskeler yığını, her yerde özellikle tatil ve eğlence yerlerinde hızla çoğalan tüm tecim malları müzesi" olarak yapmaktadır (Baudrillard, 2016: 136).



Resim 3: Martin Parr Collection. Amsterdam. Autoportrait. 2000

Bangladesh’te üretilen bu otoportrede fondaki solmuş otantik ahşap baskının ve çiçeklerin yapaylığı hemen göze çarpmaktadır. Bunlar Baudrillard’ın kitsch-nesne olarak tanımladığı nesnelerle birebir benzerlik göstermektedir.



Resim 4: Martin Parr Collection. Bangladesh. Autoportrait. 1999

Aynı zamanda stüdyonun içinde köşeye konulmuş olan sehpa, üzerindeki biblolar ve ahize ile turistlerin fonda görülen otantik evlerden birindeymiş havası yaratılmak istenmiştir. Ne var ki sıradan bir turistin çok hoşuna gidebilecek ve içini ısıtabilecek bu ortam Parr’ı yeterince memnun etmemiş gibi gözükmektedir. Fotoğrafta yüzünde diğer portrelerinde de bulunan ifadesizliğin hakim olduğu gözden kaçmayan Parr, bu portresiyle de kitsch nesnelerin arasında ifadesiz bir tavır sergilemektedir.

Martin Parr'ın üretmiş olduğu otoportreler seneler içerisinde bazı değişiklikler göstermiştir. Bu değişikliklerden en dikkat çekici olanı Parr'ın son yıllarda ürettiği bazı oto-portrelerde stüdyolardaki kitsch fon ve nesnelere rastlanılmamasıdır. Parr artık fotoğraflarındaki kitsch vurgusunu stüdyo fonlarıyla ya da kitsch nesneler ile değil, fotoğrafa yaptığı montajlar ve efektler sayesinde elde etmektedir.

Fotoğrafın belgesel değerini ve gerçeklik algısını çeşitli manipülasyonlar aracılığı ile bozan Parr, Kulka'nın tabiriyle fotoğrafları kitschleştirmektedir. Kitschleşen bu fotoğraflarda önceki fotoğraflarda rastlanıldığı gibi herhangi bir kitsch nesneye rastlanmamaktadır. Ne var ki artık fotoğrafın kendisinin kitsch etkiler uyandırması söz konusudur. Parr yaratmış olduğu mizansenlere fotoğrafı ürettiği ülkelerin en önemli ikonlarını, göstergelerini ya da sembollerini de dahil etmektedir.



Resim 5: Martin Parr Collection. United Arab Emirates. Dubai. 2009

Parr doksanlı yıllarda ürettiği otoportrelerdeki kitsch geleneğini iki binli yıllarda da sürdürmektedir. Fakat zaman içinde bu geleneğin biçimleri de değişiklik göstermiştir. Parr'ın iki binli yıllarda dijital manipülasyon yaparak ürettiği bazı otoportrelerde o ülkenin bir ikonu ya da manzarasını kullanmak yerine, o ülkede üretilen kitsch nesnelerini fotoğrafa dahil ettiği görülmektedir.

Bu tercihin en temel sebebi Parr'ın artık doksanlarda olduğu gibi kitsch nesnelerle çevrelenmiş stüdyolara rastlayamıyor olmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Gelişen teknolojiyle birlikte artan fotoğraf işleme programları da bu azalmanın sebebidir. İki binli yıllara gelindiğinde doksanlı yıllara oranla fotoğrafçılıkta büyük ilerlemeler yaşanmış ve dijital manipülasyon efektleri çarpıcı şekilde geliştirilmiştir.



Resim 6: Martin Parr Collection. İsrail. Autoporait. 2009

Bunun sonucu olarak stüdyolarda fon olarak kullanılan bez parçaları ya da kitsch nesneler montaj tekniği sayesinde rahatlıkla fotoğrafa yerleştirilebilir hale gelmiştir. Martin Parr bu efektleri kullanarak ürettiği otoportrelere renkli ve parlak kitsch nesneleri de dahil ettiği görülmektedir.

Dubai’de çekilmiş olan bu otoportrede ise Dubai ile adeta özdeşleşmiş olan gökdelenleri ve çiçek bahçelerini aynı kare içine alan Parr’ın, aynı zamanda kendi suretini de kopyaladığı görülmektedir. Fotoğraf, ilk bakıldığı anda anlaşılması hiç de zor olmayan bir kompozisyon olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 7: Martin Parr Collection. United Arab Emirates. Dubai. 2009

Kitsch’in en belirgin özelliklerinden birisi olan bu özellik, Parr’ın ürettiği tüm portrelerin de en temel özelliklerindendir. Parr’ın fotoğraflarında tıpkı Odd Nerdrum’un resimlerinde olduğu yüzeyden ve biçimden başka bir öğeye rastlamak mümkün değildir. Parr’ın tüm portrelerinde rastlanan güzel ve sevimli nesneler, parlak renkler ve duygu yoğunluğuna hitap eden etkiler fotoğrafların kitsch algısını daha da güçlendirmektedir.

SONUÇ

Tanımı, içeriği ve biçimi toplumlara göre değişiklik gösteren sanat kavramı bilinen anlamıyla kullanılmaya başlandığı ilk günden itibaren insan ruhuna hitap eden bir kültür icadı olarak algılanmıştır. Sanatla ilgili uzun yüzyıllar değişmeyen tek gerçek ise dini otoritelerin ya da yüksek sınıfların tekelinde bulunmuş olmasıdır. Ortaçağ'dan modern zamanlara neredeyse tüm dünya ülkelerindeki geniş kitleler ayrıcalıklı sınıfların maddi imkânlarına ve sahip oldukları boş zamana sahip olamadığı için onların kazandığı estetik algıya ve doyuma ulaşamamışlardır. Dolayısıyla halkın gerçek anlamda sanata, sanatın da halka temas edebilmesi mümkün olmamıştır. Matbaa'nın icat edilmesi, Sanayi Devrimi ve gelişen teknolojik gelişmeler bu algının yıkılmasına neden olmuş ve kitlelerin fazla vakit ve para ayırmasını gerektirmeyen bir kültür olan kitsch'in doğmasına sebep olmuştur.

On dokuzuncu yüzyıla kadar literatürdeki hiçbir kaynaktaki kitsch kavramıyla karşılaşılmağı olması onun modern bir olgu olduğunu kanıtlar niteliktedir. Kitsch'in doğması tarihsel olarak fotoğrafın doğduğu yıllara denk gelmektedir. Fotoğrafın icadı, sanatların giderek daha soyutlaşmasına yol açmış ve halkın bu sanat biçimiyle ilişki kurması giderek daha zor bir hal almıştır. Bunun en temel sebebi, fotoğrafın tüm sanat tarihi boyunca niteliği mimesis üzerine kurulmuş dünyasını yerle bir etmesidir. Çalışmada kitsch'in temel özellikleri duygusal yoğunluk, kolay anlaşılma, ucuz olması ve daha önce denenerek başarılı olmuş tarzlar olarak belirlenmiştir.

Kitsch'le ilgili elde edilen sosyolojik, psikolojik ve estetik bulgular Martin Parr fotoğraflarının çok daha anlaşılabilir bir hale gelmesini sağlamıştır. Thomas Kulka'nın fotoğrafın çeşitli montajlar sayesinde kitsch olabileceğine dair iddiası Martin Parr'ın ürettiği Autoportrait projesinin estetik olarak kitsch kategorisinde sınıflandırılmasına olanak tanımıştır. Baudrillard'ın kitsch'in estetik yönü ve sosyolojik yönünün kolayca ayrıştırmasını sağlayan “kitsch-nesne” kavramı Martin Parr'ın iki binli yıllardan önce ürettiği portreleri anlamak adına büyük katkı sağlamıştır. Kitsch'in estetik bir kategori olduğunu savunan sanatçıların başında gelen Odd Nerdrum'un her fırsatta kitsch'in hayata ve insana hizmet ettiğini vurgulaması Martin Parr'ın ürettiği fotoğraflardaki kitsch-nesnelerin önemini açıklar niteliktedir.

Martin Parr'ın montajla müdahale etmeden ürettiği fotoğraflar kitsch-nesneleri anlamak ve kitsch'in yaşama hizmet ettiği gerçeğini kavramak adına büyük önem taşımaktadır. Parr'ın şehirlerin en çok tercih edilen stüdyolarında ürettiği bu fotoğrafların çoğunda etrafta biblolar, küçük oyuncak bebekler ve benzeri birçok kitsch-nesne görülmektedir. İnsanların bu dekorlar ve nesneler arasında kendilerini adeta evinde hissediyor olmaları, kitsch'in insan doğasına hitap eden taraflarının açık bir göstergesidir.

Fotoğraf temelinde gerçeklik algısı yaratmayı başaran bir doğaya sahiptir. Fotoğrafın bir anı yakalamak ve gerçeklik üretmek adına bir araç olduğunu savunan Susan Sontag'ın ve Roland Barthes'ın fotoğraf ve gerçeklik arasında kurduğu ilişki bu savı desteklemektedir. Fotoğraftaki bu gerçeklik algısı yalnızca bu gerçekliğin kırılmasıyla mümkündür. Martin Parr, fotoğrafın gerçeklik algısını yaptığı montajlar aracılığıyla kırmaktadır. Parr'ın "Autoportrait" projesindeki montaj tekniği kullanarak ürettiği fotoğrafların çözümlemesi sonucunda fotoğrafın gerçeklik algısından uzaklaşarak *kitschleştiği* sonucuna ulaşılmıştır. Gerçeklik kavramından uzaklaşan bu fotoğrafların aynı zamanda kitsch nesnelerle çevrilmesi fotoğraftaki kitsch algısını güçlendirmektedir. Portrelerdeki kolay anlaşılabilirlik Ayrıca Parr montajlar aracılığı ile oluşturduğu çerçevenin fonuna şelale, gün batımı gibi temalar ya da rengarenk kitsch nesneler eklemesi fotoğrafın da kitsch olabileceğine dair iddiaları daha da güçlendirmektedir. Parr'ın otoportrelerin birçoğu estetik olarak kitsch'in tüm özellikleri ile benzerlik göstermektedir. Çalışmada Martin Parr'ın Autoportrait (Otoportre) projesi gerek içerik gerek teknik açıdan fotoğraf sanatı ve kitsch estetiği arasındaki bağı ortaya koymak adına önemli ipuçları taşımaktadır.

KAYNAKÇA

ARİSTOTELES, *Poetika Şiir Sanatı Üstüne*. İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2014 XI.Baskı Çevirmen: Samih Rifat

BARTHES, Roland. *Camera Lucida*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın, 2014. VI. Baskı Çevirmen: Reha Akçakaya.

BAUDRİLLARD, Jean. (1970) *Tüketim Toplumu*. İstanbul: İletişim Yayınları, VIII. Baskı, 2016. Çevirmen: Ferda Keskin, Hazal Deliceçaylı Bayly,

CHRİSTOPHER, Bayly Alan. (1999). *Modern Dünyanın Doğuşu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, I.Baskı, 2014. Çevirmen: M. Neva Şellaki.

BERGER, John. *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları, 2014. XX. Baskı Çevirmen: Yurdanur Salman

BURKE, Peter. *Afışten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2009, II.Baskı Çevirmen: Zeynep Yelçe

BÜRGER, Peter (1974). *Avargard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları, VI. Baskı, 2010. Çevirmen: Erol Özbek.

CALİNESCU, Matei. (1977) *Modernliğin Beş Yüzü*. İstanbul: Küre Yayınları, III. Baskı, 2010. Çevirmen: Sabri Gürses.

DANTO, Arthur C. *Sanat Nedir*. İstanbul: Sel Yayınları, 2014, I.Baskı. Çevirmen: Zeynep Baransel

DELLALOĞLU, Besim F. *Romantik Muamma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.I.Baskı

DEMİR, F. Gonca İlbeyi. *Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine*. Ankara: Ütopya Yayınları, I. Baskı, 2009

DUMAN, Akif M. *Mimesis*, İstanbul: Litera Yayıncılık, 2014, I.Baskı

ECO, Umberto. (1964) *Açık Yapıt*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, I. Baskı, 1992. Çevirmen: Yakup Şahan.

GASSET, Jose Ortega Y. (1925) *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*. İstanbul: YKY, III. Baskı, 2017. Çevirmen: Neyyire Gül Işık.

GREENBERG, Clement. *Art and Culture Critical Essays*, 1961. First published by Beacon Press Boston

HİGGİNS, Jackie, *Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir*. Çin: Hayalperest Yayınları, 2014 Çevirmen: Firdevs Candil Çulcu

KANBUROĞLU, Özer. (2010) *A'dan Z'ye Fotoğraf*. İstanbul: Say Yayınları. III. Baskı, 2010

KULKA, Thomas. (1996) *Kitsch ve Sanat*. İstanbul: 6:45 Yayınları I. Baskı, 2014. Çevirmen: Gonca Gülbey.

KUNDERA, Milan. (1982). *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*. İstanbul: Can Yayınları, I. Baskı, 2015. Çevirmen: Fatih Özgüven.

LONGMAN Metro, İngilizce-Türkçe Sözlük, (1993) İstanbul: Metro, Genel Yönetmen: Önder Renkliyıldırım.

LUKACS, Georg. *Eстетik III*. İstanbul: Payel Yayınevi, 1988. Çevirmen: Ahmet Cemal.

MELVILLE, Stephen. “Clement Greenberg”, *Encyclopedia of Aesthetics*. Newyork: Oxford Universty Press, 1998.

NERDRUM, Odd. *Kitsch Üzerine*. İstanbul: Küre Yayınları, I. Baskı, 2010. Çevirmen: A. Feyzi Konur.

SHİNER, Larry. *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013. III. Baskı. Çevirmen: İsmail Türkmen

SONTAG, Susan. *Fotoğraf Üzerine*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011, II.Baskı Çevirmen: Osman Akınhay

ŞENTÜRK, Levent. *Kiç Sözlüğü*. İstanbul: Kült Neşriyat, I. Baskı, 2014

ŞİMŞEK, Ali. *Kriz ve Kritik*. İstanbul: Agora Kitaplığı, I. Baskı, 2015.

TDK, *Almanca-Sözlük I, A-N* (1993). İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları. Önen, Yaşar ; Cemil Ziya Şanbey; Haz: Vural Ülkü,