

SANATTA ORJİNALİN KOPYASI KOPYANINORJİNALİ

Çağatay İNAM KARAHAN, Can KARAHAN

Prof., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, cagataykarahan(at)gmail.com

Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, cankarahan08(at)gmail.com

ÖZ

Anahtar kelimeler:

*Aura,
Kopya,
Simülasyon*

Baudrillard çağımızdaki temel hastalığın gerçeğin üretimi ve yeniden üretimi denilen şey olduğundan bahseder. Ona göre kapitalist toplumda, imgelerin seri üretimiyle sanatta çok önemli olan betimlemenin yerini simülasyonun almıştır. Baudrillard'ın düşünceleri aslında bugün giderek daha da anlaşılır ve haklı görülmektedir. Son birkaç yılda medya da yer alan örnekler bizi hem şaşırtmakta hem de gerçekliğin yerini tam bir simülasyon evreninin aldığını ve artık hiper-gerçeklikten bahsedebileceğimizi ortaya koymaktadır. Modern ve çağdaş sanatın kaderi hiçbir şekilde "auranın kaybı"na indirgenemez. Onun yerine (post) modernite, yerinden alıp (yeni) yerine koyarak, yerinden yurdundan edip yeni bir yer edindirerek, aurayı kaldırıp yine yükleyerek karmaşık bir oyun sahneye koymaktadır. Gerçekten, "hazır - nesne" de olduğu gibi, bir sanat nesnesi, kullanıma yönelik bir nesneden ne kadar ayırt edilemez olmuşsa, benzersizliğini ve kültürel otoritenin damgasını taşıdığını belgeleyip garanti etmek o kadar şart olur.

THE COPY OF THE ORIGINAL, THE ORIGINAL OF THE COPY IN ART

ABSTRACT

Keywords:

*Aura,
Copy,
Simulation*

Baudrillard states that the fundamental disease in our age is the thing which is called the production and re-production of reality. According to him, in a capitalist society, with the serial production of images, simulation has replaced the description which is very essential in art. The thoughts of Baudrillard have in fact become more understandable and rightful today. The examples that we seen in the media in recent years both surprise us and demonstrate that the reality has been replaced by a universe of simulation and that now we could speak about a hyper-reality. The fate of modern and contemporary art could never be reduced to the "loss of aura". Instead of this, (post)modernity demonstrates a complex play at the stage by removing and placing to its (new) location, removing from its homeland and relocating to somewhere else, releasing aura and then loading it again. Indeed, as in the case of "ready-object", the more an object of art becomes indistinguishable from an object for use, the more it becomes necessary to certify and guarantee its uniqueness and its bearing the seal of the cultural authority.

Giriş

20. yüzyıl'ın en önemli düşünürlerinden Walter Benjamin'in çığır açan "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı eseri bilindiği gibi, karakteristik özelliğini aura'nın oluşturduğu geleneksel sanat yapıtı sistemi ile yapıtın teknik kopyalanabilirliğinin başlattığı tamamıyla dünyevileşmiş ve büyüsunü yitirmiş sistem arasındaki karşıtlığa dayanır (Benjamin, 1992: 45-77). Buna göre sanat yapıtı, biricikliği içinde kendisini başlangıçtan itibaren belirlemiş olan teolojik içermeleri korurken mekanik röprodüksiyon sanat eserinin halesini yok etmiş, eser de apaçık bir gösteriye dönüşmüştür (Perniola, 2015: 76). Amerikan sanat eleştirmeni ve tarihçi Donald Kuspit' e göre günümüzde sanatın temsil biçimi olarak halen yerini gösteri almış, sanat kendini maskara etmediği sürece, bir değeri ya da çekiciliği kalmamıştır. Sanat eserinin halk yığınlarına ulaşmasının tek yolu, gösteri haline gelmesidir, böylece ünlü, hatta kutsal hale gelir; gerçi zaten şöhret, kutsallığın seküler biçimidir, yani ilâhi olmayan - ruhu olmayan - kutsallıktır (Kuspit, 2006: 106).

Yirminci yüzyılda ve bugün hala, sanatı yakından tanımayanlar için güzel ve hoş olmayan bir sanat anlaşılır bir şey değildir. Sanat birçok kişi için, güzellikle ilgili bir olgudur. Aslında güzellik ölçütünün yok olması 20. Yüzyıl sanat felsefesinin üzerinde durduğu en önemli kavramlardan biridir. Bu konuda bilhassa Theodor Adorno ve Walter Benjamin çeşitli açıklamalar yapmışlardır. Benjamin'e göre eskiden tek bir örneği olan ve görmesi, ulaşması zor olan sanat ya da sanatsal imge, artık mekanik şekilde çoğaltılabildiği için herkesin kolayca görebileceği, yakınlaşabileceği bir ürün haline gelmiştir; bundan ötürü saygı uyandıran mesafe yok olmuş, sanatın ve sanatsal imgenin "büyüleyici havası" (aura) yitirilmiştir. Böyle bir dünyada imgeler gitgide çoğalmakta, biz onlara doğru gideceğimize, çarpıcı bir şekilde onlar üstümüze gelmektedir. Sanat ya da sanatsal imge, genellikle reklam imgeleri gibi kullanılmaktadır; böyle bir dünyada sanatçı kırılğan ve gizemli bir estetik yaratmaz; endüstriyel dünyanın koşullarında tutunabilecek, yaşayabilecek bir sanat yaratmak zorundadır. Bu da biçimin güzelliği temelinde değil, endüstriyel bir ortamda kendini gösterebilecek ve rekabet edebilecek iddia ve anlamlar taşıyan bir sanat olmalıdır (Erzen, 2011: 164-165).

Benjamin "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı eserinde orijinal ve kopyası arasındaki fiziksel ayrımın ortadan kaldırılmasının bizzat bu ayrımın ortadan kaldırılması anlamına gelip gelmediği sorusunun cevabını arar. Orijinal ve kopya arasındaki fiziksel ayrım ortadan kalksa veya böyle bir potansiyel mevcut olsa bile bu durum bir ayrım olmadığı anlamına gelmez çünkü ayrım görünmezdir. Orijinal olanda yapıtın maddi doğasından bağımsız şekilde adeta tarihe kazanmış, kopyada olmayan bir aura vardır. Yeniden üretim teknolojisi tüm fiziksel kriterleri işe yaramaz kıldığı için aura mefhumu orijinal ve kopya arasında ayrım yapmak açısından önemli bir kriter olarak gerekli hale gelmiştir. Görsel bir ayrım yapmanın mümkün olmadığı mükemmel bir yeniden üretim de olsa sanal, yersiz yurtsuz ve tarihselliği olmayan kopya hiçbir zaman orijinalin yerini alamaz. Auranın kaybı ancak yeni bir estetik beğenin ortaya çıkmasıyla yani orijinalin kopyası veya reprodüksiyonunu, yani sanatın kendilerine getirilmesini tercih eden modern tüketicinin beğenisinin gelişmesiyle gerçekleşir. "Sanatın aurası tam da dünyaya kıyasla sanat yapıtının farklılığını düşündüğümüz metafizik, ahlaki ve dinsel tarzı oluşturur. Ne var ki, Benjamin'in teknik kopyalanabilirliğin doğuşuyla bağlantılandığı gizemden arındırma, sonuçta sanatı en önemsiz gerçeklikle aynı düzeye koyar, onu bir eğlence ve eğitici bir seyirlik konumuna indirir" (Perniola, 2005:81). Benjamin'in orijinal ile kopya arasındaki ayrıma yönelik bu yeni yorumu, böylece, sadece orijinalden kopya üretimi değil kopyadan orijinal üretme olasılığına da yol açmaktadır.

Gerçekten de gizemden arındırmanın, artık sanat, felsefe ve daha genel olarak insan bilimleri gibi simgesel etkinliklerin göreceli özerkliği korumaya ihtiyacı olmayan bir toplumun talepleri açısından işlevsel olduğu ortaya çıkar. Bu yüzden gizemden arındırma, simgesel etkinlikleri yürütenleri "üretim sisteminin memurları'na dönüştürme, "onları toplumsal üretim ve örgütlenmenin talepleriyle doğrudan bir referans bağı içinde eşitleme" eğilimi gösterir. Bu açıdan, insan-sonrası'nın aura'sız sanatı ve bu sanatı destekleyen kuramsız eleştiri, bu sürecin kayda değer biçimde hızlandırılmasını getirecektir. Dolayısıyla sanatın sınırlarının aşılması, hiç de ilerici bir hareket olmayacak, tersine sanatçının, eleştirmenin ve küratörün her tür özerkliğini elinden alma amacını güdecek, onları gerçeklik düzlemine, yani ekonomik yaptırımlara doğrudan bağımlılığa taşıyacaktır. Bu açıdan sanat yapıtlarının aura'sının ve simgesel dünyaların özerkliğinin yeniden savunulması, bugün bir toplumsal muhalefet anlamı edinecektir, çünkü sermayenin

bütünsel ve doğrudan egemenliği karşısında son savunmayı oluşturacaktır (Perniola,2005:81-82).

Walter Benjamin'le sanatın biricik kült değerinin yani aura'sının sönüp sanatın "yüce nesne" konumunu terk ederek demokratikleşeceği ve politikleşeceği formülü oluşsa da Duchamp'tan sonra her ne kadar yarattığı sanat devrimci de olsa yapının aurası düşerek tüketim nesnesinin aurası yükselmiştir. Duchamp, Yeni Gerçekçilik, Pop Art ve Asamblaj da olduğu gibi estetikleştirilmenin getirdiği kaçınılmaz ticari fırsatın bilincindeydi. Bir galeri sahibi olan Milano'lu sanatçı hazır-nesnelere Duchamp'ın rızasıyla piyasaya sunmak istediğinde Duchamp daha önce reddettiği üç şeyi hayata geçirir: hazır-nesnelere yeniden üretmek, mali değerlerini belirlemek ve estetikleştirmek (lazzarato, 2017:59).

Hazır nesne olayı, özneliğin askıya alınmasına işaret eder: Sanat eylemi, nesneyi bir sanat nesnesine dönüştürmekten ibarettir. O zaman sanat, neredeyse sadece bir büyü işlemi olur: Nesne, bayağılıkla, dünyanın tamamını bir hazır-nesneye dönüştüren bir estetiğe aktarılır. Duchamp'ın eylemi kendi başına çok küçüktür, ama ondan itibaren dünyanın bütün bayağılığı estetiğe geçer ve tersi biçimde, estetiğin tamamı bayağılaşır: Bayağılık ile estetik alanları arasında bir yer değiştirme gerçekleşir, bu da geleneksel anlamda estetiği tam manasıyla sona erdirir (Baudrillard, 2010: 87).

19. yüzyıl'da, "Sanat ve Zanaat" Hareketi sanayi ürünü mobilyaları lanetlemiştir. Sanat bu anlamda, 1960'a kadar sıradan kültüre amansızca karşı durmuştur. Zanaatların sanatsal versiyonlarında, eserin biricikliğine önem verilir. Sanatçılar ve hitap ettiği kimseler, bir sanatçı tarafından üretilmiş herhangi iki eserin birbirine benzememesi gerektiğini düşünür, eski tarz zanaatkârlığın katıksız ustalığını kınar. Ancak iyi zanaatkârlar için bu söz konusu değildir; aksine zanaatkârın hâkimiyeti kendini, şeyleri olabildiğince birbirine benzer yapma becerisinde gösterir. Küçük güzelce biçim verilmiş bir kâseye 200\$ ödemiş kişi ona benzeyen bir başka kâse gördüğü zaman aldatılmış hissetmeyecektir. Aldığı şey, karşılığını ödediği ustalıklı zanaatkârlığı gösterir. İzleyicinin eskiden, geleneksel bir sanat yapıtını "tüketirken" bu yapıtın üretim süresiyle ilişkili olarak zaman ve enerji yatırımı yapması gerekirdi. Sanatçı bir resim ya da heykel yapmak için daha çok zaman ve efor harcamak zorunda kalıyor ancak izleyicinin bu yapıtı bir bakışta ve çaba harcamadan tüketmesine izin veriliyordu. Bu tüketicinin, izleyicinin, koleksiyonerin ağır fiziksel iş gücüyle üretilmek zorunda olan resim ve heykel sanatçısı olarak sanatçı – zanaatkâr üzerindeki geleneksel üstünlüğünü açıklıyor (Becker,2013:331). "1960'ların başında durum birden bire tam tersi konuma geçerek, resimlerinde ticari sanatın basit renklerini ve sert konturlarını sahiplenip halk tarzını yücelten sanatçılar ortaya çıkar" (Danto,2018:20).

Sıradan insanların zevkleri ve değerleri, birden ileri sanattan ayrılmaz olmuştur.

Birbirinin tıpatıp aynı görünen iki nesneden birinin sanat eseri, diğerininse sadece sıradan bir nesne olması mümkün müdür? Marc Jimenez, Danto'nun girişimini zekice görse de birçok noktanın gölgede kaldığından bahseder. Örneğin "Duchamp ve Warhol aynı kefeye konabilir mi? "Zaten üretilmiş" - kullanıma hazır - bir nesneye ve sanatçının ellerinden çıkmış bir Brillo marka kutular gibi bir nesneye ilişkin aynı şey düşünülebilir mi?" (Jimenez, 2007: 283).

Duchamp'dan sonra gelişen yeni sanat (pop-art, fluxus, kavramsal sanat ya da çağdaş sanat gibi) bir ironi duygusuyla birlikte çelişki ve karışıklığı benimseyerek düzenlilik, mantık ve simetri ilkelere reddetmiştir. Ayrıca sanatla hayat arasındaki sınırları kaldırarak elit ve popüler kültür ile farklı sanat dalları arasındaki geleneksel ayrımları aşma arzusu taşır. Öyle ki sanatsal üretimin özgünlüğüne karşı çıkararak gerçek sanat eserinin biricik olduğu ve bu sanatın icrasının bir dehayı gerektirdiği savını yıkar; bilakis sanatın salt yinelemeye dayalı olarak perspektiflerin çoğaltılması ve buna bağlı olarak sürekli bir yorumlama etkinliğiyle anlamın ertelenmesine dayalı bir oyun olduğunu savunur. Derrida ve Deleuze'ün felsefi metinlerinde olduğu gibi, çağdaş ya da postmodern sanat eklektizme, aktararak söylemeye ve olaya olumlu bakar (Su, 2014:20-21).

Andy Warhol, 1964 yılında Stable Gallery'de yer alan o olağandışı sergisinde Brillo kutusu heykellerini sergiler. Benzerleri hemen hemen bütün büyük mağazalarda bulunan bu nesnelerin sanat yapıtı olarak algılanması nasıl açıklanmalıdır? Bir Brillo marka kutuyla sanatçının yaptığı kopyayı, ya da Duchamp'ın kullanıma hazır pisuarını yan yana koyduğumuzda estetik bir ayırım göremeyiz, çünkü sanatçılar kopyanın aslından ayırt edilmemesi için her şeyi yapmışlardır. Sadece yorum, basit nesnenin sanat yapıtına "dönüşüm"ünü sağlamaktır. Danto ise, "Ne zaman sanat" sorusuna farklı yollardan yanıt bulmak ister; Warhol'un Brillo Kutusu heykelleri ile süpermarket deposunun Brillo paketleri arasındaki farklardan hiçbirini gerçeklik ile sanat arasındaki farkı açıklamamaktadır. O halde aralarında hiçbir ilgi çekici algısal farklılık yokken bir sanat yapıtı ile sanat yapıtı olmayan şey arasındaki farkı oluşturan şey nedir? Dışarıdan bakıldığında birbirinden ayırt edilemez görünen iki şey, farklı, hatta önemli ölçüde farklı kategorilere ait olabilmektedir (Danto, 2018:67-70).

Heykel düşünüldüğünde akla güzel ve anlamlı, bir eşi bulunmayan objeler yaratan Michelangelo, Canova, Rodin ya

da Brancusi gelir. Warhol'dan önce hiç kimsenin aklına heykel diye tüketim mallarının nakliye kolisi olarak kullanılan karton kutulara benzer bir şey yaratmak gelmemiştir. Warhol sadece bunu üretmekle kalmaz bu süreçte bir şekilde seri üretimin paradisini ortaya koyar. Onun ticari kültürde hayran olduğu şey, her gün üretilen yiyeceğin bir örneği ve öngörülebilirliği idi. Bir kutu Campbell domates çorbası, diğer tüm kutular gibidir. Kim olursanız olun, sizden bir sonraki kişiden daha iyi bir kutu çorba alamazsınız. Başkan kola içeriyor, Madonna kola içeriyor, sen de kola içebilirsin. Warhol'un sanatı da bir şekilde her Amerikalının bildiğinin sanat olarak yüceltilmesidir (Danto, 2018: 58-64). "Müziğin standartlaştırılması" da bu egemen popüler kültürün ortaya çıkmasında başrolü oynayan dinamiklerden biridir. Kültür endüstrisinde standartlaşmanın beraberinde getirdiği hızlı tüketimle müziğin kalitesinden çok, anlık ve hızlı tüketilecek özelliği ön plana çıkar. Müzik de kolay anlaşılabilir türler şeklinde standartlaşır. En başarılı müzik sürekli tekrar edene uyumlu olandır.

XX. yüzyıla dek aslında sanat yapıtlarının daima teşhis edilebilir olduğu düşünülüyordu. Şimdi felsefi sorun bunların neden sanat eseri olduğunu açıklamaktır. Warhol ile birlikte, bir sanat yapıtının hiçbir özel biçimde olmak zorunda olmadığı açık hale gelir; sanat yapıtı Brillo kutusuna veya çorba konservesine benzeyebilir (Danto, 2010: 60).

"Warhol'un yaptığı şey sadece uyduruk bir ticari sanat ürününü kopyalamak değildi. Uyduruk bir sanat ürünüyle yüksek bir sanat ürünü arasındaki farkı hem görünmez hem de çok önemli hale getirdi. Ama bunun önemi, sanata bakışımızdan çok, sanatı anlama tarzımızı değiştirmesidir" (Danto, 2018: 24). Danto'ya göre Pop art, herkesin bildiğini başkalaştırmak yoluyla sanata aktarmaktadır. "Bunlar, ortak kültür deneyiminin nesne ve ikonları, tarihin mevcut anındaki grup zihniyetinin ortak donanımlarıdır" (Danto, 2010:164). Süreyya Su'ya göre, günümüzde her şey reklamlar, medya ve görüntüler aracılığıyla bir gösterge endüstrisine dönüşmüş durumda. "En marjinal, en sıradan veya en müstehcen şey bile estetikleşiyor, kültürelleşiyor, müzeliğe bir hal alıyor. Sistem ekonominin artık - değerinden çok göstergenin estetik değerine göre işlemekte" (Su,2014: 183).

Sanayi toplumunda fikriniz sorulmadan size tanınmış olan bir hak varsa o da kolektif bir lütuf biçimsel bir özgürlük göstergesi şeklinde sunulan seçme hakkıdır. Kişiselleştirme denilen şey de zaten bu seçim yapabilme olanağının tanınmasına bağlıdır. Tüketici, kendisine çok sayıda seçenek sunulması durumunda yalnızca alması gerekeni almakla yetinmemekte ve satın alma eyleminin ötesine geçen kişisel bir tavır sergilemektedir. Zaten bize sunulan seçenekler karşı-

sında artık seçmeme ve yalnızca işimize yarayan bir nesne satın alma olasılığından mahrum bırakılmış durumdayız. Günümüzde neredeyse hiçbir nesne artık yalnızca kullanım amacıyla satışa sunulmamaktadır. Seçme özgürlüğü bizi ister istemez kültürel bir sistemin içinde yer almaya itmektedir (Baudrillard, 2010: 174).

Simülasyon kuramının kurucusu Jean Baudrillard, postmodern toplumun artık salt bir yeniden üretim toplumu olduğundan bahseder. Dolayısıyla günümüz hakkında söylenecek en temel şey gerçekliğin bizzat kendisinin hipergerçek bir görünüm kazandığıdır. Gerçeklik artık yok olmuş onun yerini gerçeğin ulaşabileceği en üst aşama olan hipergerçeklik almıştır. Bu yeniden üretim tekrar tekrar yinelenmekte ve modern anlamıyla "hakikate" doğru içinden çıkılması mümkün olmayan bir simülasyon evrenini kurmaktadır (Adanır, 2010: 51-57).

Baudrillard'a göre, postmodern topluma dair olan bu hipergerçeklik evresine geçişin belirli evreleri vardır. Ona göre beşeri kültürde göstergeler, dört evrede gelişir. Birinci evre, göstergelerin, yani sözcüklerle imgelerin gerçekliğin yansımaları olarak geliştirildiği evreye karşılık gelir. İkinci evrede, göstergeler artık hakikati süslemeye, abartmaya ve hatta çarpıtmaya başlarlar ama buna rağmen gerçeklikten mutlak bir kopuş söz konusu olmadığı için göstergeler gerçekliği yansıtmaya ve sembolleştirmeye bir şekilde devam ederler. Fakat üçüncü ve dördüncü evrelere geçildiğinde, göstergeler ve simülasyon bundan böyle gerçekliğin yerini alır ve en nihayetinde sembolik bir topluma geçilir. Bu toplum, sembollerle göstergelerin gerçek olan şeylerle hiçbir ilişkisinin kalmadığı, insan ilişkilerinin bile sadece sembolik ilişkiler olup çıktığı bir simülakrum ya da taklitler toplumdur. Onun bahsettiği bu toplumda epistemolojik bir hakikat veya gerçeklikten bahsetmek artık mümkün değildir. "Ele geçirilebilecek" tek gerçeklik biçimi artık hiper-gerçekliktir (hyperreality) (Güzel,2015: 69).

Simülasyon resminin sanatı tasarım ve kitsch'e indirilmesi gibi, meta heykel de sanatın yerine tasarım ve kitsch'i yerleştirmiştir. "Simülasyon resmiyle eşzamanlı olarak Jeff Koons ve Haim Steinbach gibi sanatçılarla bağdaştırılan bir heykel türü ortaya çıkmıştır. Meta heykel denilen bu tür, temellük sanatının içinde gelişir ve kendi geleneği olan

hazır-yapıtı ironik bir mesafede durur” (Foster, 2009: 140). Simülasyon resminin betimleme ile soyutlamayı bir araya getirmesi gibi, meta heykelde yüksek sanat ile meta kültürünü planlı bir şekilde çökertir. Foster, simülasyon resminin bu yeni düzende yer alan gösteren fetişizmini işaret ettiğini; meta heykelin de bu fetişizmi konulaştırdığını ileri sürer. İkisi birlikte bu düzenin sanal estetik anlayışını oluşturmaktadır. (Foster, 2009: 140-141).

Simülasyon resmi ve meta heykel, meta, meta-gösterge ekonomi politik sisteminde sanatın değişen statüsünü sergiler. Fakat bu statüyü meta değişimine dayanan bir sanat sistemi ile gösterge dolaşımına dayanan politik sistem arasındaki çelişkiye göre değerlendirmektense, denklemin her iki tarafı açısından da işlemeyi tercih ederler. Bu durum yeni değişim düzenindeki yüksek ve değersiz sanatsal biçimlerin yapısal iç patlamalarını ifade etmesine rağmen, sanatın estetik kategorileri ve toplumsal ayrımlarını korumaları içindir. Bu aşamaya kadar iki yöntem kullanılır: Resmin gösterge olarak sınıflandırılmasını kısıktırır, fakat bunu resim formunda yaparlar; sanat ve meta diyalektiğinin çöküşünü körükler, fakat bunu sanat-metası formunda gerçekleştirirler. Sanat içindeki çağdaş son aşama ile sanatın modernist sonunun istekleri arasındaki fark burada da nettir (Foster, 2009: 150).

Kuspit'e göre gündelik ürünleri sanat adı altında sergileyen Jeff Koons bu bağlamda sanatı pazarlayan kişilerin en iyi örneklerinden olabilir. Daha önce borsa simsarı olan Koons, gerçek paranın nerede olduğunu çok iyi bilir, üstelik pazarlamadan da anlar (Kuspit,2006:98). Yavru Köpek isimli eseriyle Koons, klasik heykellerin malzeme, konu ve biçim geleneğinden uzaklaşmıştır. Güçlü bir duygusal cazibesi olan Yavru Köpek, pek çok insana, bugün yapılan sanata sıcak bakmayanlara bile mutluluk verir. Hilton Kramer'e göre Koons sanat piyasasında alaycı bir manipülatördür. Çünkü büyük sanat eserlerinin yaptığı gibi hayata ya da dünyaya dair ciddi bir bakışı yoktur (Barrett,2015:73). Nesnelere arzusunun konvektörleri olarak kullanan Koons'un Giancarlo Politi ile yaptığı bir söyleşide açıklamaları şöyledir;

İçinde büyüdüğüm sistemde - batı kapitalist sistemi - insanlar nesnelere emek ve başarının ödülü olarak kabul ederler. Ve bir kere bu nesnelere biriktğinde bunlar bireyi destekleyen mekanizmalar olarak, yani bireyin kendi kişiliğini tanımlamak, arzuları doyurmak ve onları ifade etmekte işe yararlar

(Bourriaud, 1987: 44 – 45).

“Duchamp'ın hazır-yapıtlarının çoğu, kullanım değeri olan nesnelere estetik veya değişim/sergi değeri olan nesnelere yerine geçebileceğini gösterir: bir heykelin yerine geçen bir şişe askısı veya diğer taraftan ütü masası olarak kullanılan Rembrandt” (Foster, 2009: 144). Koons ve Steinbach'ın hazır yapıtları ise bunun tam tersini yaparak, sanat mekânlarındaki sergi nesnelere kullanımını iptal edecek şekilde sunar. Buradaki önemli nokta sergilemedir. Koons bir çeşit kesintiye uğramış değiş-tokuşun gündeme gelmesi için nesnelere kullanma nosyonunu nötralize eden ve böylece kullanım alanını ulvileştiren cam kutular içine yerleştirir. Diğer bir değişle imrendiğimiz ve tükettiğimiz elektrik süpürgeleri değil; Shelton'lar, basketbol ayakkabıları değil; Air Jordan'lardır ve bu gösterge tutkusu, bu gösteren fetişizmi sanat anlayışımızı da yönetir. Ona göre sanatçı dünyayı seyircinin yerine ve kendisi için tüketmektedir. Gıpta bakıp tükettiğimiz, yaptıkları eserlerden çok Koons ve Steinbach'tır. Bu sanatçıların piyasadaki değeriyle, yerleştirdikleri metaların değeri de yükselir. Bu şekilde gıpta edilen sanat eseri ile lüks metalar arasında, arzu nesnelere ve üstünlük gösterme araçları (şatafat, prestij, güç) olarak bir kimlik farkı olduğunun altı çizilir (Foster, 2009: 143- 146).

İsviçreli iki sanatçı Peter Fischli ve David Weiss, hazır yapıtlara çok benzeyen nesnelere - günlük yaşamda her yerde gördüğünüze benzer nesnelere - sergilerler. Aslında bu nesnelere “gerçek” hazır yapıtlar değil simülasyonlarıdır: poliüretan - hafif plastik bir malzeme - ile yapılmışlardır ama öyle bir hassasiyetle yontulmuşlardır ki (zarif İsviçre hassasiyeti) onları bir müzede, bir sergi bağlamında gördüğünüzde Fischli ve Weiss tarafından yapılan bu nesnelere ile gerçek hazır yapıtları ayırt etmekte bayağı zorlanırsınız. Müze izleyicisi, yapıtlara eşlik eden ve Fischli ve Weiss tarafından sergilenen nesnelere “gerçek” değil “simüle edilen” hazır yapıtlar olduğunu açıklayan metinlerle bilgilendirilir. “Gerçek” ve “simüle edilen” arasındaki fark, “ayırt edilemez” sadece üretilir çünkü dünyadaki her nesne, aynı anda hem “gerçek” hem de “simüle edilen” şekliyle görülebilir.

Koons 1988 yılında aziz heykeltçileri, çizgi kahramanlar, çıplak çocuklar gibi küçük popüler nesnelere büyük kopyalarının yer aldığı “Banallik” adını verdiği bir gösteri hazırlar. Bunlar Koons'un gözetimindeki İtalyan ve Alman sanatçılar tarafından titizlikle yapılmış porselen, ahşap, renkli, bazen altın kaplama eserlerdir (Barrett,2015:66). Sanat tarihçi Robert Rosenblum, Koons'un popüler kültüre ait nesnelere ve sanat eserlerinin banal kopyalarından oluşan koleksiyona “Jeff Koons Hediye Dükkanı” adını vermiştir. Rosenblum, Koons'u çirkinliğin zaferiyle keyif veren biri olarak görüyor ve sanat dünyasında sinir bozucu fırtınalar estiren, güzel ile çirkin hakkındaki önyargılarımızı kıran, bizleri başımızı kaldırıp tuhaf olana, kitsch dünyasına damgasını vuran itici ve cazip karışıma bakmaya zorlayan halinden övgüyle bahseder (Barrett,2015:71).

Adorno Estetik Teori kitabında, “Arınmanın Eleştirisi: Kitsch ve Vülger” konusuna ayırdığı birkaç sayfada vardığı yargı: “Kitsch'in, kültürün derinliğine inananların sandığı gibi, sanatın düşmanla işbirliğinden kaynaklanan bir süprün-

tü olmadığıdır. Kitsch her fırsatta öne fırlamak üzere sanatta pusuya yatan, bütün sanata karıştırılmış olan bir zehirdir. Artun'un da belirttiği üzere her sanat eseri, kültürel atmosferine göre kitsch gibi, her kitsch ürünü de sanat gibi görülebilir. Her an sanat, karşıtının yerini; karşıtı da sanatın yerini alabilir. Öyleyse evrensel, kanonik bir estetik kategori olarak kitsch anlamsızdır (Artun,2011:29). Post – modernizm kitsch'i içerir ama sadece onu kullandığı, ondan alıntılar yaptığı ya da ona göndermede bulunduğu için. Pop Sanat gibi post - modernizm de kitle iletişim araçları ile aktarılan günlük yaşamın mitleri ve modern teknoloji çığnlığı üzerine oynar (Kulka, 2014: 156).

Adorno'nun sanatın te-cimsel ve popüler olmasının, yani herkes tarafından beğenilmesinin sakıncalı olduğu düşüncesine karşılık, özellikle 1980'lerden sonra, postmodern felsefe zemininde, sanatın artık elit bir sınıfa ve beğeniye hizmet edemeyeceği, farklı kültür ve sınıftan insanların tercihlerinin de sanatı biçimlendirebileceği iddiaları ortaya çıkmıştır. Bu düşüncelere göre sanat artık büyük harfle "sanat" değil, herkes için "sanat" olmalıdır. Demek ki basit, gündelik, çığrtkan biçimler taşıyan, sokaktaki insanın zevkine hitap eden işler de sanat sayılmalıdır. Bu düşünce, 1980'lerden sonra adeta bir başkaldırı şeklinde, bayağı beğeni ölçütleri kullanan, kitsch diyebileceğimiz işlerin müze ve galerilere girmesine yol açmıştır (Erzen, 2011:165).

Sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in 1939 yılında yayınladığı bir manifesto havasındaki "Avangard ve Kitsch" makalesinde, kitsch kelimesini avangard ve modernizme karşıt bir estetik anlamında kullanır. Kitsch, ona göre geri-c ve sanatın gelişimi için ahlâki sorumluluktan yoksundur (Artun,2011:29). Greenberg'in gözündeki "sentetik bir sanat" olan kitsch aldatici deneyimler ve sahte duygular uyandırır, moda göre değişse de aslında hep aynı kalır. Mekanik olarak işlenebildiği için, üretim sistemimizin tamamlayıcı bir parçası haline gelen kitsch, müşterilerinden sadece paralarını talep eder. Muazzam bir yatırım karşılığında sermayeleştirilen kitsch'in bedelinin ödenmesi şart olduğundan, pazarını korumaya ve yaygınlaştırmaya mahkûmdur. Odd Nerdrum'a göre, camp anlamında kitsch önemlidir. Çünkü beceri, sanatı ve sanatçıyı ifade teşebbüsünde engelleyen bu gereksiz yük, samimi insan ifadesi ile birlikte ortadan kalkmıştır (Nerdrum,2010,43). Greenberg'in dogmalastırdığı kitsch/modernizm, high/low, elit/pop karşıtlıkları, postmodernizmin temel diyalektiği olacaktır. Zaten kitsch'i ve popüler kültürü modernizmin reddettiği fenomenler olarak kavramlaştıran, sonra da onları kendine mal eden, postmodernist teorilerdir (Artun,2011:35-41). Postmodern ortamda, her şeyin pazar için üretilmesiyle, sanatın en etkili kollarından biri olan müzik de, kolaylıkla anlaşılabilir, ulaşılabilir ve alınabilir olması ile di-

ğer sanat dallarına göre kolaylıkla tüketilmektedir. Dinleyiciyi şaşırtan avangard söylemin yerine onu içine almayı tercih eden bir tutuma sahiptir. Bu bağlamda "alt kültür" ve "üst kültür" stilleri arasındaki mesafeyi, "popülist" ve "elitist" değerler arasındaki ayrımı kaldırır. Kayıt teknolojisinin de gelişmesiyle her türlü müzikte sıkça karşılaşılan kolaj yöntemi, postmodern söylemin de önemli bir unsuru haline gelmiştir. Üst üste getirmek suretiyle var olana yeni bir anlam kazandıran bu teknik, eskinin üzerinden yeni bir söylem oluşturur.

Gerçekliğin yerini imgele-rin aldığı 'bilgi toplumu'nda gösterge gösterilene, kopya orijinale, temsil gerçeğe yeğlendikçe üretimden çok pazarlama stratejilerine yönelen ekonomik ve toplumsal yapının bir tür hipergerçekliğe büründüğünü savunan Baudrillard'ın düşünceleri, 1980'lerde gündeme gelen pek çok sanatçının yapıtında adeta görsel ifadesini bulur (Antmen, 2009:279).

Sonuç

Kitsch gibi, pop gibi görünen günümüz sanatı, geçmişin ve bugünün tüm biçimlerini ve yapıtlarını yeniden kendine mal etmekte. Birey için değil, kitleler için üretilen imgeler piyasasındaki endüstriyel bir ürüne dönüşen sanat, sermaye, medya ve popüler eğlence tarafından biçimlendirilmektedir. Artun'a göre çağdaş kültürel retina, tarihin birbirinden farklılaştırdığı görüntüleri, onları farklılaştıran normları silerek tüketilmeyi bekleyen birtakım göstergeler halinde eşdeğer biçimde kaydeder (Artun,2011:44). Sanatın, gündelik hayatın estetikleşmesi içinde çözülmesiyle" her şey estetikleşmiş, güzel ve çirkin, doğru ve yanlış, iyi ve kötü arasında ayırım yapabilmek imkânsızlaşmıştır. Baudrillard bunu "değer salgını ve metastazi" olarak adlandırır.

Çağdaş sanat, yeni bir değer üretmekten çok, üretilen değerleri değersizleştirerek ve onlarla alay ederek yeni bir üretimde bulunur. Nietzsche'nin çekiçle felsefe yapmasına benzer şekilde önce müzeye girer, estetik değer taşıyan her şeyi kırar, bu yıkımın kendisini bir performans olarak ve geriye kalan yıkıntıyı da bir eser olarak sergiler. Dahası müzenin duvarlarını da yıkarak sanatla hayat arasındaki sınırları kaldırır. Dolayısıyla çağdaş sanatın konusu da yapısalcılık sonrası teori gibi üretilen hakikattir. Bugün ne felsefenin ne de sanatın hakikate ulaşmak gibi bir amacı olamaz; ancak hakikate ilişkin bakış açılarının değişkenliğini ortaya koymak

mümkündür (Su, 2014:22).

KAYNAKLAR

Adanır, Oğuz. Baudrillard. İstanbul: Say Yayınları, 2010.

Antmen, Ahu. 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayınları, 2009.

Artun, Ali. Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi. İstanbul. İletişim Yayınları, 2011.

Barrett, Terry. Neden Bu Sanat?. Çev. Esra Ermert. İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2015.

Baudrillard, Jean. Nesnelere Sistemi. Çev. Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011.

Baudrillard, Jean. Sanat Komplosu. Çev. Elçin Gen, Işık Ergüden. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Becker, Howard S.. Sanat Dünyaları. Çev. Evren Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.

Benjamin, Walter. Pasajlar. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: YKY Yayınları, 1993.

Su, Süreyya. Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi. İstanbul: Profil Yayınları, 2014.

Bourriaud, Nicholas. Postprodüksiyon. Çev. Nermin Saybaşı. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004.

Danto, Arthur. Andy Warhol. Çev. Süha Sertabiboğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.

Danto, Arthur. Brillo Kutusu. Çev. Can Kayaş. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.

Danto, Arthur. Sanat Nedir. Çev. Zeynep Baransel. İstanbul: Sel Yayınları, 2014.

Danto, Arthur. Sanat Nedir. Çev. Zeynep Baransel. İstanbul: Sel Yayınları, 2014.

Danto, Arthur. Sanatın Sonundan Sonra. Çev. Zeynep Demirsü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

Dellaloğlu Besim F. Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum. İstanbul: Say Yayınları, 2014.

Erzen, Jale Nejdet. Çoğul Estetik. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.

Foster, Hal. Gerçeğin Geri Dönüşü. Çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.

Güzel, Mehmet. "Gerçeklik İlkesinin Yitimi: Baudrillard'ın Simülasyon Teorisinin Temel Kavramlar". Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 2015 Bahar, sayı: 19,s/69.

Jimenez, Marc. Estetik Nedir?. Çev. Aytekin Karaçoban. İstanbul: Doruk Yayınları, 2008.

Kulka, Thomas. Kitch ve Sanat. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2014.

Kuspit, Donald. Sanatın Sonu. Çev. Yasemin Tezgin. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.

Lazzarato, Maurizio. Marcel Duchamp ve İşin Reddi. Çev. Sercan Çalçı. İstanbul: Kolektif Yayınları, 2017.

Nerdrum, Odd. Kitsch Üzerine. Çev. A. Feyzi Korur. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2010.

Perniola, Mario. Sanat ve Gölgesi. Çev. Kemal Atakay. İstanbul. İletişim Yayınları, 2015.

Witte, Bernd. Walter Benjamin. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: YKY Yayınları, 1999.

