

Çağdaş Sanatta Büyük Boyutlu Sanat Yapıtlarının Yüce ile İlişkisi

Bengisu BAYRAK

İstanbul Kültür Üniversitesi

Sanat ve Tasarım Fakültesi, İletişim Tasarımı Bölümü

İstanbul

b.shahmiri@iku.edu.tr

Nazan ALİOĞLU

Beykent Üniversitesi

İletişim Fakültesi, Televizyon Haberciliği ve Programcılığı Bölümü

İstanbul

nazanalioglu@beykent.edu.tr

Özet

Son yirmi yılın sanatını tanımlamak için belli bir terim olmasa da, birkaç baskın özellik öne çıkmaktadır: anıtsalcılık, deneyselcilik ve sansasyonculuk. Bu özellikler aynı zamanda güncel kültür endüstrisinin de özellikleridir. Çağdaş sanatta büyük boyutlu sanat yapıtlarının yaygınlaşması, yüce kavramının yeniden düşünülmesine ve günümüzde kazandığı anlamlarının yeniden değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır. Bu makale, Longinus, Burke, Kant ve Hartmann'ın perspektiflerinden günümüze, yüce kavramının dönüşümünü tartışma açmayı ve büyük boyutlu çağdaş sanat yapıtlarının dinamikleriyle yüce arasındaki ilişkiyi analiz etmeyi ve *kitsch*-yücenin ortaya çıkış nedenlerini ortaya koymayı amaçlar.

Anahtar Kelimeler: Yüce, *Kitsch*-yüce, Büyük Boyutlu Sanat Yapıtı, Çağdaş Sanat.

Abstract

Although there is no specific term to identify the art of the last 20 years, there are few dominant characteristics that come forward: monumentalism, experimentalism, and sensationalism. These characteristics are also the characteristics of the current culture industry. The proliferation of large-scale artworks leads to rethinking of the concept of the sublime and its contemporary conceptions. This article aims to open a discussion on the transformation of the concept of the sublime from the perspectives of Longinus, Burke, Kant, and Hartman to today's understanding, and analyse the relationships between the sublime and the dynamics of large-scale artworks, and the causes that give rise to the kitsch-sublime.

Key Words: Sublime, Kitsch-sublime, Large-Scale Artworks, Contemporary Art.

Giriş

Yücenin güncel tezahürleri bağlamında düşünülmesi, aynı zamanda yücenin nasıl 1. yüzyılda yaşadığı düşünülen *Sahte-Longinus*'tan 18. yüzyıl düşünürlerine kadar hem çok eski hem de güncelliğini koruyan bir kavram olabildiğinin cevaplarının da aranmasıdır. Güncel yüceyle ilgili genel bir anlam bütünlüğünden söz etmek zor da olsa, günümüz sanat ve edebiyat kuramları literatüründe yücenin tekno-yüce, eko-yüce, gotik-yüce, banliyö-yüce gibi farklı yönelimlerle ele alındığı görülür. Bell'e (2013) göre yüceyle ilgili Longinus'un ve Burke'ün düşünceleri olmak üzere iki iyi bilinen görüş, 19. yüzyılda modernizmin ortaya çıkmasıyla birlikte giderek bulanıklaşıp 1948'de Barnett Newman'ın retorisiyle¹ tekrar gündeme gelmişse de, 2010'lara gelindiğinde yüceyle ilgili söylemler etrafımızda dolanmaya devam ederken, hangi düşüncenin esas, hangisinin tamamlayıcı olduğunu söylemek neredeyse imkânsızdır. Yücenin tarihsel gelişimine bakıldığında, yüce her ne kadar kilit bir estetik veya eleştirel düşünce olmak ile etkisi azalmış bir düşünce olmak arasında gidip gelse de, bugün yüce ile yeniden uğraşıyorsak, bunun nedeni, kapitalist moderniteyle kucaklaşmamızdır (White, 2013). Güncel yüceyi, yücenin tarihinin günümüz kültürüne Freudiyen bir "dadanması" / "ele geçirme" hamlesi ve travmaların sonradan hortlaması gibi bir "sonradanlık" ve "yeniden başlama" anlamıyla *Nachträglichkeit* olarak tanımlayan White'a (2013) göre, bu dadanmanın kalbinde Marx'ın deyimiyle "katı olan her şeyin buharlaştığı" kapitalist modernitenin yükselmesi vardır - ki bu deyim kendisi bile yüceliğin tinsel nosyonlarını anımsatır. Kapitalist moderniteyle kucaklaşma olgusunun yanında, Lyotard ve Jameson gibi düşünürlerin, küreselleşen iletişim teknolojilerinin ürettiği mekân-zaman sıkışmasının gündelik hayatın stabilize edici ve taşkın olduğu algısının ortaya çıkmasına neden olması bağlamında, modern hayat deneyimlerini yüce olarak ele almaları (Morley, 2010), yücenin geleneksel anlam odaklarını kaydırmıştır. Yücenin ruha dair ve doğa temelli özelliklerinin güncel yücede bulanıklaşması, teknolojinin güncel

¹ Newmann'a (1948) göre Picasso'nun çabaları da yüce arayışı olarak kabul edilebilirdi, ancak onun eserleri güzelin doğasının ne olduğu üzerine bir uğraştı. Mondrian, saflığa ve öze ulaşmak adına Rönesans'ın temsil üzerine değerlerini yıktı, ancak mükemmeliyet (geometri) sonunda yüceyi de yuttu. Avrupa sanatının yüceyi başarma konusundaki yetersizliği, bu sanatın (bozulmuş ya da saf haliyle) duyuların realitesi içinde kalma konusundaki saf arzusuyla. İtici gücü güzeli yıkma arzusu olan Batı'nın modern sanatı bu yüzden yeni bir yüce yaratamadı. Newman bu bağlamları düşünerek, yakın veya uzak geleceğin sanatı için şöyle bir soru sorar: yüce anlamına gelen efsanelerin – Sahte-Longinus'un sözünü ettiği – mitosların olmadığı bir zamanda yaşıyorsak, saf ilişkileri içinde her türlü yüceyi kabul ettiğimizi reddediyorsak, soyutla yaşamayı reddediyorsak, yüce bir sanatı nasıl yaratacağız?

yücenin özelliklerini oluşturmasından da kaynaklanmaktadır. Kültürel tarihçi David Nye'a (1994) göre, teknolojik yüce doğal yücenin önüne geçmiştir; 1960'larda Adorno, doğal yüceyi insanlığı temsil etme gücünü hızlıca kaybetmiş olan Avrupalı estetik duyarlığın geçici bir aşaması olarak görmüştür. 18. yüzyıldaki doğa ile insan yetileri arasındaki belirgin sınırın giderek erimesi ve endüstri devrimlerinden itibaren insan yapımı olanın doğaya baskın gelmesiyle melez bir doğa ortaya çıkmış; 20. yüzyıldaki endüstriyel ve teknik gelişmelerle doğal yüce sonunda insan yapımı bir "ikinci doğa"ya (Jameson, 1991) dönüşmüştür.

Günümüzde çağdaş sanatın yapıntı-doğa olarak kent içinde görünürlük kazanmak için, kent ile kıyaslandığında kendisi ve kent arasında ortaya çıkan boyut orantısızlığını yenebileceği bir şekilde tasarlanmayı talep etmesi şaşırtıcı değildir. Ayrıca, bugün yücenin kültürel alanın önemli bir bileşeni olan görsel sanatlarda yeniden gündemde olmasında bir sinerji ikilisi olarak sanat ve kapitalin bir bütünü parçaları haline gelmesinin önemli bir payı vardır. Sanatta anıtsalcılık (büyük boyutlu sanat yapıtları üretme) partiğinin yüceden aldıkları nitelikler bağlamında güncel yüceyi tartışabilmek için ilk olarak yücenin tarihsel gelişimi içinde edindiği felsefi boyutlar, Longinus ile başlayarak Burke, Kant ve Hartmann'ın çizdikleri çerçevede ele alınmış ve yücenin sanatta kullanımını açıklamak için bir zemin olarak kullanılmıştır. Ardından, yücenin modern ve çağdaş sanattaki yansımalarını örnekleyebilmek için, yücenin sanat yapıtlarında çeşitli şekillerde cisimleşmesine örnekler verilmiştir. Son olarak, günümüzün çağdaş sanatının büyük boyutlu yapıt pratiğinin yüceyle ilgisi ele alınmış, büyük boyut pratiğinin ortaya çıkış nedenleri incelenmiş, Pop Art'ın bu pratiğe yaptığı etkilere bakılmış ve yücenin *kitsch*-yüceye dönüşümü gösterilmiştir.

Yüce Kavramının Tarihsel Süreçte Kazandığı Felsefi Boyutlar

17. yüzyılın kültürel ortamındaki güçlü duyguların yarattığı etkilerin araştırılması bağlamındaki ilgiler, yüce kavramı üzerine yazan ilk düşünür olan MS 1. yüzyıl'da Roma döneminde yaşadığı düşünülen Sahte-Longinus'un (*Pseudo-Longinus*) *Yüce Üzerine* adlı metninin John Hall tarafından İngilizce'ye (*On the Sublime*, 1652) ve Nicolas Boileau tarafından Fransızca'ya (*Du Sublime*, 1674) çevrilmesine zemin hazırlamıştır. Longinus'un metni, yücenin "şaşkınlık yaratma", "büyüklik", "enginlik", "yoğun duygular" gibi güncel olarak da geçerli özellikleri bağlamında tanımlanması ve aynı zamanda yücenin bir sanat etkisi olarak nitelendirilmesi açısından önemlidir. 17. yüzyılda ortaya çıkan, yüceye dair ilk yorumlarda

Longinus'un öne sürdüğü ulu ve soylu duyguları tetikleyebilecek “yüce bir üslup”tan söz edildiği görülür (Eco, 2006). “Yüce, izleyicileri inandırmaktansa onları benliklerinin dışına çıkarır. Her zaman şaşkınlık yaratır, bizi büyüler ve yalnızca ikna edici ve hoş gidenden üstündür” (Longinus'tan aktaran Eco, 2006:278). Yaratıcılık söz konusu olduğunda heyecanın yaratıldığı ve paylaşıldığı anlar önemlidir. Ancak duygularla yüce eş değildir ve yücenin koşulları vardır. Longinus'a (1995:181-183) göre, bir sanat etkisi olarak edebiyatta yücenin beş temel kaynağı bulunur:

“İlki ve en güçlü olanı güçlü fikirlerdir (...), ikincisi de şiddetli duyguların ilhamıdır. Yücenin bu iki bileşeninin çoğu yaratılıştan gelir. Diğer üçünün bir kısmı sanattan gelir – biçimlerin doğru yapılandırılması – bunlar da elbette iki türdür, düşünce biçimleri ve ifade biçimleri – ve bunların en üstünde dilin asaleti bulunur ki bu yine kelimelerin seçilmesi ile metafor ve incelikli ifade olarak ayrılabilir. Hal-i hazırda sözü edilen her şeye biçim veren büyüklüğün beşinci kaynağı ise asil ve soylu kelime düzenlemesidir. (...) hiçbir şey doğru yerde olan gerçek duygudan daha fazla büyüklük etkisi yapamaz. Kelimelere ince bir coşkunlukla ilham verir ve onları ilahi bir ruhla doldurur”.

Homeros'un şiirlerinde ve klasik trajedilerde de karşımıza çıkan yüce, hem eseri yaratanın hem de izleyicisinin/okuyucusunun katılımını harekete geçiren ulu ve soylu tutkuları belirtir. Longinus'a göre sanat ve hayattaki asalet, ancak tehditkâr ve bilinmeyenle karşı karşıya geldiğinde keşfedilebilir ve “yüce sanatçı”, asil ve daha rafine bir üslup geliştirebilmek için zorlu ve meşum olayların ve deneyimlerin üstesinden gelebilen bir tür üstinsan figürüdür (Morley, 2010).

17. yüzyıl bitmeden, doğanın en büyük nesnelere – denizlerin, dağların – sınırsız boşluklarındaki yıldızların, büyük tutkuları tetikleyen yüceliği (Thomas Burnet – *Telluris Theoria Sacra*), doğanın vahşi zarafeti ve ihtişamı (Shaftesbury Kontu – *Moral Essays / Ahlakî Yazılar*) gibi düşünceler, 18. yüzyılın yeni duyarlıklarının habercisi olmuştur (Eco, 2006).

18. yüzyılın ortalarına gelindiğinde yüce kavramı farklı bir kültürel farkındalığı yansıtmaya başlamıştır. 18. yüzyılın dünyayı keşfetmeye tutkulu gezginlerin dönemi olmasından dolayı, alışılmadık, şaşırtıcı ve tuhaf olandan alınan hazzın gelişmesine neden olmuştur. İmgelem gücünü yücelten yeni bir yaklaşım olarak Romantizm'in ortaya çıkmaya

başlamasıyla sanatçılar, müzisyenler, yazarlar ve felsefeciler bilincin kontrol alanının ötesine geçen insan deneyimlerini araştırmaya ve geleneksel düşünce sistemlerini sorgulamaya yönelmişlerdir. Ortaya çıkan yeni perspektiflerle, doğa ve insanın doğayla ilişkisi de yeni bir boyutta ele alınmaya başlanmıştır. Doğanın insana verdiği korku ve uyandırdığı merak bağlamında yücenin sanatla ilişkilendirilmesiyle yüce çeşitli cisimleştirmelerle kültürel alanda daha önemli bir yer edinmiştir.

Joseph Addison'ın 1711-1712 yılları arasında "imgelemin hazları" üzerine yazdığı metinleri 18. yüzyıl duyarlıklarının belirleyici özelliklerini yansıtır:

"Büyüklik ile sıradan bir nesnenin kitlesini değil, fakat hemen hemen aynı anda görülebilen ve bir tür bütünlük olarak tasarlayabileceğimiz şeylerin kapsamını anlatmak istiyorum. Engin kırların, işlenmemiş büyük bir çölün, birbiri üzerine yığılmış belirsiz dağ kitlelerinin, kayalıkların ya da derin uçurumların, ya da uçsuz bucaksız bir suyun görünümü işte böyledir; bunlarda bizi etkileyen ne nesnenin yeniliği, ne de güzelliğidir, bizi etkileyen doğanın olağanüstü yapıtlarında görülen şu sert ve kaba görkemdir. Bir nesne tarafından yutulmayı ya da kendi sınırları içine kapatamayacağı bir şeye sarılmayı sever imgelemimiz. Ruhumuza bir tür dinginlik ya da coşku veren büyük nesnelere görünce hoş bir şaşkınlık duyarız... Ama dalgalı bir denizde, yıldızlarla ve meteorlarla donanmış gökyüzünde, ya da ırmakların, kayalıkların ve çayırların görüldüğü engin manzaralarda olduğu gibi, bu büyüklüğe bir güzellik ya da olağanüstülük eşlik ederse, kaynaklarının boyutlarıyla orantılı olarak da zevk de artar" (Claudon, 1994:9).

Eco'ya (2006) göre yüce kavramının yaygınlaşmasında en etkili eser Edmund Burke'ün *Yüce ve Güzel Hakkındaki Fikirlerimizin Kaynağı Üzerine Felsefi bir Araştırma* (1756) adlı metnidir. Burke (1728-1797) doğanın uçsuz bucaksız oluşunu ve anlaşılmazlığını şaşkınlık, korkuyla karışık bir hayranlık ve tutku olarak görür. Burke'e (1990:53) göre "doğadaki büyüklüğün ve yüceliğin en güçlü şekilde işlediğinde neden olduğu tutku şaşkınlıktır; ve şaşkınlık bir dereceye kadar korkuyla tüm hareketlerin askıya alındığı bir ruh halidir. Korkudan başka hiçbir tutku, aklı tüm eylem ve mantık yürütme gücünden mahrum bırakmaz. Korku için bir acı ve ölüm kaygısı olmak, gerçek acıya benzeyecek şekilde işler. O yüzden görünüşle ilgili olarak korkunç olan ne varsa, aynı zamanda yücedir de... Aslında, yücenin egemen ilkesi olan

dehşet, açık ya da gizli her vakada bulunur”. Burke için dehşet duygusuyla aynı etkiyi yapacak her şey yücedir.

Burke, yücenin büyüklüğünün ve anlaşılmağının güzel olarak tanımlanamayacağını söyleyerek yüce tartışmasındaki vurguyu güzel ve yücenin ayırımına çeker ve güzeli yücenin karşısına yerleştirir. Biçime dayanan güzel, sınırlı bir nesneyle ilgiliyken yüce, sınırsız ve biçimsiz olanla ilgilidir. Bu yüzden güzelden farklı olan yüce deneyiminde mutlağa yönelme ve aşkınlık bulunur. Burke güzelin geleneksel estetik anlayışında olduğu gibi orandan ve harmoniden oluştuğu düşüncesine karşıdır. Güzelin tipik özellikleri, “çeşitlilik”, “küçüklük”, “pürüzsüzlük”, “aşamalı değişim”, “duyarlılık”, “duruluk” ve “açık renklilik”, ayrıca – bir ölçüye kadar – “zarafet ve incelik” (Burke, 1990). Bunlar, “büyük boyutlar”, “yalçınlık”, “özensizlik”, “sağlamlık”, “dayanıklılık” ve karanlığı çağrıştıran yücelikle ilgili özelliklere karşıtlığıyla ilginçtir (Eco, 2006). Burke (1990:103), açık bir şekilde kurduğu karşıtlıkla ilgili şöyle der:

“Gündelik konuşmada sevdiğimiz her şeye “küçük” ismini eklemek olağan bir şeydir. (...) kendi türümüz dışında, hayvanlar âleminde sevmeye yatkın olduklarımız küçük olanlardır; küçük kuşlar ve bazı küçük hayvan türleri. Güzel büyük, hemen hemen hiç kullanılmayan bir ifadedir; ama büyük çirkin şey, çok yaygındır. Hayranlık ve sevgi arasında büyük bir fark vardır. İlkinin nedeni olan yüce, her zaman büyük objelerde ve dehşette bulunur; sonraki küçük ve sevimli olanda; hayranlık duyduğumuz şeye teslim oluruz, ama bize teslim olan şeyi severiz; birinde mecbur edilimiz, diğerinde ise boyun eğilen olmaktan dolayı gururumuz okşanır. Kısacası, yüce ile güzel o kadar farklı temellere dayanır ki (...) birbirlerinin tutkular üzerindeki etkilerini azaltmadan onları aynı konuda uzlaştırmak mümkün değildir”.

“Yücelik, dehşet gibi duyguların dizginlerinden boşanmasıyla hayata geçer, karanlıkta gelişir, gücü doğurur; boşlukla, yalnızlıkla ve sessizlikle tanımlanan yoksunluğu çağırır. Yüceliğin egemen özelliği sınırı olmayan unsurlar, güçlük ve daima daha büyük olana olan özlemdir” (Eco, 2006:290). Burke, güzel kavramını toplumsal içgüdüye, yüce kavramını da varlığını koruma içgüdüüne bağlayarak açıklar. Burke’e göre yüce bir hoşlanmadır; ama bu hoşlanma korku ve dehşet duygularıyla karışiktır. Dehşetin keyif verici olması, dehşetin insana zarar vermemesi koşulunda veya dehşete çok yakın hissetmediğimizde gerçekleşir. Burada güzel ile yücenin ortak paydası ortaya çıkar: belli bir mesafede durmak. Güzel, ona hükmetme

arzusundan bağımsız olarak haz veren bir şeydir, yücedeki dehşet de zarar vermediği sürece haz verir. Bu hoşlanma duygusuyla insan kendisini doğaya, doğal ve toplumsal güçlere karşı korur. Bu nedenle Burke, güzelin insanları diğer insanlarla birleştirmesine karşılık, yücenin ayırdığını söyler. Çünkü güzel toplumsal içgüdüye, yüce ise varlığını koruma içgüdüüne dayanır (Tunalı, 2010).

Burke'ün yüce düşüncesindeki deneyim temelli odağı derinleştiren ve güzel ile yüce arasındaki ilgiyi detaylı bir şekilde tanımlayan düşünür, *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (1790) adlı metniyle Immanuel Kant olmuştur. Kant'ın yüce kavramı korkuyla karışık haz düşüncesiyle karakterize edilebilir. Bu bakımdan, Burke'ün sonsuzluk deneyimindeki “tatlı korku”yla benzeşirler (Farago, 2017). Kant'ın görüşünde yüce, subjektif bir algıdır, doğal fenomenlerin özelliklerinden kaynaklanan bir şey olmaktan ziyade zihinde gerçekleşir.

Kant'ın yüce olarak tanımladığı şeyler büyüklükleriyle (*magnitude*) veya güçleriyle (*might*) bizi etkilerler. Bu yücelik karşısındaki direncin oluşturduğu heyecan, öznedede sarsıcı bir etki yapar. Heybetli gücüyle ilk anda korku oluşturduğundan güzelde olduğu gibi bir çekiciliği yoktur. Yüce karşısında özne aynı anda hem cezbedilip hem de itildiğinden, Kant'ın “negatif hoşlanma” olarak tanımladığı bir haz oluşur (Altuğ, 1989:157). Bu nedenle yüce, bir beğeni nesnesi değil, bir heyecan nesnesidir, öznedede öncelikle hayranlık ve korkuyla karışık bir saygı uyandırır.

Yücenin bütünsel olarak kavranamaması güzelde var olan mutluluk verici coşkudan farklıdır; çünkü yüce, yetersizlik duygusunun oluşmasına neden olur. Bu yetersizlik, duyuların kapasitesini aştığından, öznedede hoşlanma duygusuna yol açar. Yüce, ne güzelde olduğu gibi duyuma ne de iyide olduğu gibi belirli bir eyleme dayanır. Yücenin güzel ile ilk ayrımı sınırlama kavramına olan yaklaşımıdır. “Doğada güzel, bir sınırlamadan oluşan nesnenin biçimine ilişkin bir sorundur; oysaki yüce, dolaysız biçimde sınırsızlık tasarımı içerdiği veya varlığıyla böyle bir tasarımı uyandırdığı ölçüde, biçimden yoksun bir nesnedede, nesnenin bütünselliğine ilişkin fazladan bir düşünce ile birlikte bulunur” (Kant'tan aktaran Altuğ, 1989:154). Buna göre yüce, biçimden yoksun, sınırlandırılmamış veya sınırsız olmalıdır. Yüce biçimden bağımsız olabildiği için, yüceden duyulan haz, nicelik tasarımıyla bütünleşiktir. Yücenin nicelik tasarımı, ölçülemez veya ölçünün üstünde olanı ortaya çıkarır, kavrama gücünü aşan bir büyüklük ve sınırsızlıktadır (Altuğ, 1989). Yücelik duygusu uyandıran nesne “form bakımından yargı gücünün amaçlarına

karşıt ve sunum yetimize uyarlanmamış olarak görünür ve o hayal gücümüzü zorlayabilir” (Kant’tan aktaran Altuğ, 1989:157).

Kant, yüceliği “matematik yüce” ve “dinamik yüce” olarak ikiye ayırır. Matematik yüce, imgelem ve akıl arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Kant, mutlak büyüklükte olan bir şeyi yüce olarak tanımlar. “Mutlak büyük” kavramı, “objenin tasviri üzerine düşünmeyle ortaya çıkan bir yargıdır” (Farago, 2017:115). Matematik yüceye tipik bir örnek olarak yıldızlı bir gökyüzü manzarası verilebilir. Burada yüce olan, görünen imgelemin sınırlarının genişlediği ruh hali ve mutlak bütünlük idesini oluşturan akıldır. Bu manzarada gördüklerimiz algılayabildiklerimizin çok daha ötesine gider ve gördüğümüzün ötesini düşünmeye zorlanırız. Bu anlamıyla doğal fenomenlerin sezgisi, yücenin sonsuzluk düşüncesini ortaya çıkarır; ama aynı zamanda “kavrayış yetisi, sezgisel olarak hissedilen sonsuzluğa nüfuz edemez” (Farago, 2017:117). Buradaki sınırsızlık, yücede bir estetik değer haline gelir. Yüce, bir nesneyi kavrama yetisini aşan bir şey olarak görüldüğünde ve bu nedenle de belirli bir sınırlı bütünlük içine yerleştirilemediğinde gerçekleşir. Bu bakımdan yüce yargısı ile betimleme yetilerimiz arasında bir çatışma oluşur. Öznelliğimizin boyutlarını kavramamıza yardım eden ve sahip olamayacağımızı elde etme isteği uyandıran, rahatsız edici, olumsuz bir haz ortaya çıkar.

Dinamik yüce ise, güç (*Macht*) ile yetke (*Gewalt*) kavramlarıyla ilintilidir ve akılı sarsan sonsuz genişlik yerine sonsuz güç izlenimini oluşturur. Güçteki yücelik, kendi gücümüzün çok üzerinde bir güçle karşılaştığımızda varlık gösterir. Dinamik yüceye verilebilecek tipik örnekler, fırtına görüntüsü veya coşkun bir okyanus gibi karşı konulamaz bir gücün öne çıktığı doğal fenomenler olabilir. Doğa, ona karşı bir çaba gösterilerek mücadele edilemeyecek düzeydeki gücü nedeniyle korku kaynağı olarak görülür. Böyle görüntüler karşısında güçsüzlüğümüzü kabul etmek zorunda kaldığımızda doğamız kendini aşağılanmış bulur ve bir tür rahatsızlık duygusu açığa çıkar. Bu rahatsızlık duygusunu dengeleyen, karşısında doğanın güçlerinin umarsız kaldığı ahlakî yücelik duygumuzdur (Eco, 2006). İlk anda hissedilen korku, yerini düşünen bir varlık olarak sahip olduğumuz ahlakî gücümüzü hissetmemize ve güce karşı başka türden bir direniş gösterme düşüncesine bırakır. Bu direniş, doğanın gücü karşısında kendini tartmayla ilgilidir. Yücenin bu deneyimi korku duygusunun ruhtaki varlığının ortadan kaldırılmasını sağlar ve burada bizi ahlakî varlığımızın yüceliğine erdiren bir katharsis yaşanır (Altuğ, 1989). Matematik yücede olduğu gibi dinamik yücede de doğanın gücüne karşı konulamaması hem doğa karşısındaki zayıflığımızın farkına varmamıza hem de kendimizi

doğadan farklı olarak görebilmemize neden olur. Bu şekilde doğanın gücünün üzerine çıkmış olarak varlığın yüceliği düşüncesine varılır. Bu bir varlık olarak kendi doğamızın yüceliğidir ve bu bizde saygı uyandırır. Bu bakımdan, Kant'ın yüce değeri, objede değil, süjede temellenir: yüce objeye ait bir niteliği göstermez, süjede oluşan bir duyguyu dile getirir. Bu duygu, bu gibi objeler karşısında duyulan hayranlığı, saygıyı ve ahlaksal tavrı anlatır (Tunalı, 2010).

Kant'ın estetik anlayışındaki yücenin objede değil süjede temellenmesi, büyüklük ve kuvvete dayanması, estetik-ahlaksal bir değer olması, Kant sonrası felsefe ve estetiğin de hemfikir olduğu bir görüştür (Tunalı, 2010). Ancak, Nicolai Hartmann'a göre yücenin çerçevesi Kant'ın çizdiğinden çok daha geniştir. 1953'te Hartmann'ın ölümünden sonra yayımlanan *Estetik* adlı metninde Hartmann, yüce ile büyük ve üstün olan her yerde karşılaştığını söyler: doğada, insan hayatında, imgelemde ve düşüncede. İmgelem ve düşüncenin reel alanlar olmaması önemli değildir, çünkü "yüce için varlık tarzı önemsizdir. Bu önemsizlik, estetik objelerin yüce olabilmeleri sağlar. Çünkü estetik objeler büyük çoğunluğuyla irreeldirler" (Tunalı, 2010:230). Hartmann'a göre Kant'ın yüce değerinin objede değil süjede temellenmesi, sonsuzluk üzerine yoğunlaşması nedenleriyle tartışmalıdır. Hartmann'da yücenin özel biçimleri şöyledir:

- 1- Ölçülebilir niteliğe bürünmeden tarz açısından büyük olarak algılanmak veya büyük olmamalarına rağmen büyük etkisi yapmak
- 2- Ciddi, üstün, gösterişli ya da derinlik etkisine sahip nesnelere
- 3- Esrarlı, suskun olmak; hareketsizlik, kendi içine kapalılık durumları
- 4- Güç anlamında üstün olma, doğada egemen olma, insan hayatında ahlakça yüksek olmak
- 5- Kudretli ve korkunç olmak; sanatta anıtsallık
- 6- Kavrayıcı ve sarsıcı olmak
- 7- Trajik olmak

Buradaki özelliklere bakıldığında Hartmann, yüceyi doğal ve insansal olana yaklaştırır, yücenin korkutuculuğunu özsel bir değer olarak görmez, yüceyi süjeden objeye geçirir ve yüceyi süjede değil, objede bulunan bir büyüklük ve üstünlük değeri üzerinden değerlendirir. Hartmann'ın yüce kavramı şöyle özetlenebilir: Yücenin duyuşsal verisi bir aracıdır; yücede biçim oyunları ve ayrıntı gibi şeyler geri plandadır, bu yüzden süsleme sanatı dışında tüm sanatlarda

yüce bulunabilir; derin olan iç tabakalar yücenin taşıyıcılarıdır, görünüşe ulaşan kısmî bir görüntüdür. Bu nedenle yüceye gizemli bir derinlik atfedilir (Tunalı, 2010).

Hartmann'ın yüce anlayışına katkısı, Kant ve sonrasında felsefede büyüklük, sonsuzluk, kuvvet gibi soyut kavramları ve soyut dünyada temellendirilen yüceyi obje dünyasına indirerek varlık tabakalarıyla açıklamasıdır. Buna göre yüce, ahlaksal nitelikte bir duygu olmayıp salt estetik bir fenomeni dile getirir. Yüce, salt bir duygu tonu olarak değil, kendi başına bir değer olarak genel estetiğin bir kavramı haline gelir. Yüce, arka yapı tabakalarının ön yapıdaki görünüşe – yani duyuşsal varlığa – ulaşmasıdır.

Genel olarak özetlersek, yüce aşkın bir büyüklük ve güç olarak güzelden bağımsız bir estetik değerdir. Sonsuzluk duygusu veren yıldızlı gökyüzü, engin ve coşkun denizler, yalçın dağlar gibi fenomenler, güzel ile açıklanamayan, aşkın nesnelere. Bunlar güzel ile değerlendirilemeseler de, estetik bir değer olarak yüce oldukları için haz verirler. Buradaki haz, güzelde olduğu gibi uyumdan değil, onların büyüklükleri ve güçlerinden gelen aşkınlığın insanda yarattığı uyumsuzluktan kaynaklanır. Bu uyumsuzluk karşısındaki duygu, ürküntüyle karışık bir saygı duygusudur. Felsefecilerin yaklaşımları arasındaki fark, yücenin obje ve süje odağı bağlamında hangi alanda temellendiğidir.

Modern ve Çağdaş Sanatta Yüce

Yücelik genel olarak sanatsal bir ilgi olmak yerine, doğaya dair bir deneyimle ilgili olduğundan, sanattaki yansımaları da yüceliğin birebir betimlenmesi olarak değil, yüce karşısındaki deneyimin ifade edilmesi olarak cisimleşmiştir. Bu nedenle, 18. ve 19. yüzyılların Romantizm beğenisinin tezahürlerinin doğanın aşkınlığının çeşitli betimlemeleri olarak ortaya çıkması şaşırtıcı değildir. C. J. Vernet, E.F. Burney, T. Gaugain, J. M. W. Turner, T. Géricault gibi ressamlar, aşkın ve merhametsiz olarak betimledikleri doğayı, insan düşüncelerinin ve duygularının bir ifade aracı olarak kullanmışlardır. Romantizmin yüce ile yakınlaşması, 19. yüzyılın başlarında edebiyatta ve görsel sanatlarda fırtınalı coşkun denizlerde mücadele eden gemiler veya mücadeleye yenik düşmüş gemi enkazı gibi belirli motiflerin, Kara Romantizm'deki gibi ruhun bilinmez güçlere teslim olması veya gece gibi temaların, genellikle yüksek kontrast ışık-gölge ve dramatik kompozisyon gibi biçimsel özelliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bunlar sanatçılar, şairler ve yazarlar tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Tekrarlamalarla yücenin Romantik tezahürlerinin belli klişeleri bile oluşmuştur.

19. yüzyılda egemen olan objektif materyalist gerçeklik anlayışının yerini 20. yüzyıl başından itibaren sübjektivist bir gerçeklik anlayışına bırakmasıyla soyutla ilgili yeni bir gerçeklik ve varlık yorumu ortaya çıkmıştır. Bilimde maddenin katılığını yitirmesi ve enerjile ilgili yeni çalışmalarla soyut bir öze yaklaşması doğa varlığını soyut düşünsel bir ilgi alanına çekmiştir (Tunalı, 1996). Felsefe alanında ise natüralist evrenin yerine süjeye dayalı sübjektivist-idealist evren geçmeye başlamıştır. Bilim ve felsefedeki değişimler sanat alanında nesnenin ampirik olarak kavranmasından bilinç varlığı olarak kavranan anlamına kayan ilgiler olarak yansımıştır. Nesne bir duyuşsal gerçeklik olmakla birlikte, “soyut düşünsel bir varlıktır, bir idealitedir, (...) soyut düşünsel varlık duyuşsal gerçekliğe karşıt bir varlıktır” (Tunalı, 1996:122).

Felsefede “gerçek” ve “soyut” kavramları bir karşıtlık ilişkisi içinde görülür. Bunun sebebi, gerçekliğin ampirik olarak algılanan bir gerçeklik olduğu düşüncesidir. Soyut olan şey ise bir düşünsel varlıktır. Anlama yönelme ve görünüşten uzaklaşmada soyut sanatı yaşamın dışına iten, onu aşkınlılaştıran Platoncu bir tavır vardır. Platoncu idea skolastik gerçekçiliğe göre salt ve asıl gerçekliktir. Buna göre, “soyut” ile “gerçek” veya “somut” arasında ontolojik bir örtüşme ilgisi bulunur. Sanat değerleri, pratik ekonomik değerlere hizmet eder (Tunalı, 1996). Pratik gerçekliklerin oluşturduğu bir objeler düzeni olarak dünya pratik gerçekliğin dünyası olarak ekonomik-pratik değerlerin egemenliği altındadır. Maleviç’e göre bu dünyada yaratıcı alanda özgür olabilmek, yaşamın sürdürülebilmesi bağlamında temel düzeydeki pratik-ekonomik değerlerden bağımsız olan bir yaratım yapabilmektir. Süprematizm “insanı kurtaracak” bir hiçlik sunan bir “kılavuz ilkedir” (Tunalı, 1996:184). Pratik gerçeklik dünyasının geçici gerçekliğine karşı, Süprematist gerçeklik mutlak bir gerçekliktir. “Pratik realizmin ötesinde ve üstünde (suprema) bulunan özgür hiçliktir” (Tunalı, 1996:185). Ancak süprematist hiçliğin gerçeklikten yoksun olduğu da söylenemez. Süprematizm’deki soyut-somut varlığın yaratılması nesnelere dünyasının doğa skalasının yorumlanmasından farklı olarak nesne dünyasının üzerinde yeni bir gerçekliğin yaratılmasıdır. Bu bağlamda modern dönemin yücesi, soyut sanat ile tekrar gündeme gelir. Bu modern yüce, Kantçı bir üslupta, süjede temellenen tinsel bir yücedir. Lyotard’ın (1988) *Yüce ve Avangard* adlı metninde Kant’ın *dargestellt* kavramı (sunulamayan / temsil edilemeyen / betimlenemeyen) üzerinden dile getirdiği sunulamayanın sunumu, soyut sanatta varlık bulur.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, tüketim kültürü ve Pop Art kültürel alanda tüm etkisiyle devam ederken, 1960'ların sonlarından itibaren ana akım kültüre karşı olan ve “doğal güçlerle iletişime geçen bir tür diyalektik sanat” olarak ortaya çıkan Yeryüzü Sanatı (*Land Art*) “doğayı bütün kavramları biçimlendiren bir temel olarak” ele almıştır (Atakan, 1998:61). Yeryüzü sanatçısı, sanat ile endüstri arasındaki ilişkileri yeniden düşünmek için doğaya yönelirken, doğayla ilgili insan deneyimlerinden yararlanır. Sanatçı burada doğaya korku veren bir fenomen olarak yaklaşmaz, dolayısıyla doğaya karşı bir direniş de göstermez. Tersine, doğayla kucaklaşarak sanat yapıtlarını metalaştıran ve yaratıcı sürecini değersizleştiren sanat sistemine karşı bir direniş gösterir. Bu direniş aynı zamanda Lynton'a (1991:333-334) göre “kent varlığına duyulan kuşkunun ve nefretin doğal ve kaçınılmaz sonucu olarak (...) kent ortamına meydan okuma”dır. Dünyanın ayak basılmamış yerlerinde kilometrelerce uzunlukta çizgiler çizerek, göletler üzerine spiral biçiminde taşlar dizerek, belli motifler oluşturacak şekilde ekinler biçerek, kısacası yeryüzünün büyük yüzeylerini veya parçalarını düzenleyerek doğanın kendi ölçeklerine uygunluk ama insana göre ise çok büyük boyutlarda yapıtlar üretmiştir. Doğayla ilişkisinde Yeryüzü sanatçısı kendisini Démiourgos'vari bir “yaratıcı mimar” olarak konumlandığı yapıtlarıyla Soyut Sanat'tan farklı bir yüce deneyimini hedeflemiştir. Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria, Dennis Oppenheim gibi Yeryüzü sanatçıları, zamanla doğada yok olacak olan çürüyebilir ve paslanan malzemeler veya taş, granit, toprak, tohum gibi doğanın kendine ait malzemeler kullandıklarından yücelik deneyiminde kendilerine yüksek bir merteye biçseler de bu, doğaya belli bir saygı çerçevesindedir. Yeryüzü Sanatı'nın yüce ile ereksizlik ve tinsellik bağlamında bir ortak paydası da bulunur, çünkü kentin dışında gerçekleştirilen bu sanatın yapıtları galerilere sığmaz ve satılamaz. Yapıtların izleyiciyle buluşması çoğunlukla yalnızca fotoğrafları üzerinden olabilmıştır.

Bu bağlamlarıyla Yeryüzü Sanatı'ndaki postmodern yüce, Kant'ın yüce yaklaşımının değişime uğramış tezahürlerinden biridir. Walter de Maria'nın *Yıldırım Tarlası* (1977, New Mexico) adlı yapıtı bu çerçevede örneklenebilir. Yaklaşık 1,5 km x 1 km alan kaplayan yapıt, 400 adet paslanmaz çelik çubuğun birbirlerinden 67 metre aralıklarla 16 x 25 sisteminde dik olarak yerleştirilmesiyle bir ızgara sistemi oluşturularak üretilmiştir (Atakan, 1998). Yapıtın “gerçekleşmesi” (realizasyonu) için ise, çelik çubuklardan başka bir şey bulunmayan araziye yıldırım düşmesi beklenmiş ve başarılı sonuçlar fotoğraflanarak belgelenmiştir.

Yıldırım Tarlası'nın öz malzemesini yıldırım oluşturur ve bu öz malzeme Kant'ın yücesinde olduğu gibi, biçimden yoksun bir sınırsızlık tasarımı içinde kendini ortaya çıkarır. Bu yapıt karşısında izleyici korkuyla karışık bir hayranlık duyar ve güvenli mesafede bulunmaktan dolayı haz alır. 18. ve 19. yüzyıl Romantizm akımının örnekleri olan Joseph Wright of Derby, John Martin, William Turner gibi sanatçıların yapıtlarındaki doğanın kudreti ve kontrol edilemezliği bu yapıtta kaba anlamıyla mimetik özelliklerinden sıyrılmış, kavramsal bir boyutta yoğunlaşmış ve belirgin bir formdan uzaklaşmıştır. Böylece, izleyiciyi kapsama alanına alan, yapıtın içinde eriten ve çözünmesini sağlayan, Kantçı bir sınırsızlık tasarımı içerisinde bir cisimleştirme ortaya çıkmıştır. Sanatçı burada doğaya ait bir doğal fenomeni adeta yaratarak, doğa temelli olarak kendini de yüceltir.

1970'lerden itibaren çoğul seçeneklerin aynı anda var olabildiği, sanatın kodlarının çoğaldığı, kültürel ve sanatsal bağlamda çoğulcu bir döneme girilmiştir. 20. yüzyıl sanatının tarihsel bir durumu olan çoğulculukta her tür ve üslupta sanatsal yaklaşım bir arada bulunmaktadır. 1970'lerden sonra belli akımların ve hareketlerin yerini bireysel ifadeler almıştır. Böyle bir çoğulcu ortamda, yüce ile ilgili sanat yapıtları elbette Yeryüzü Sanatı'yla ve sadece doğayla sınırlı değildir, ancak yücenin uzun süreli kanonunun doğayla ilişkilendirilmesi nedeniyle yüceye dair herhangi bir ilgide, doğa ile insan ilişkisi genellikle ön planda olmuştur. Çağdaş sanatçı ve yazar Julian Bell'in *Darvaza* (2010) adlı yapıtı bir Yeryüzü Sanatı örneği olmamakla birlikte, Yeryüzü Sanatı örneklerine benzer yüce deneyimlerinden yararlanır. Bu yapıtta izleyicinin kapsama alanı içine alınması olgusuna insanın yetersizliği olgusu eklenir. *Darvaza*, 1971 yılında Karakum Çölü'nde (Türkmenistan) Sovyet mühendislerin petrol ararken karşılaştıkları boşluğu ve içinde birikmiş olan doğal gazı yakmalarıyla kontrolden çıkan ve halen aktif bir şekilde devam eden yanmanın neden olduğu kraterin imgesel bir yorumudur. Bell, sahadan çektiği bir görseli 245 cm genişliğinde bir tuvale aktarır ve kraterin kenarına aniden yükselen sıcaklık dalgalarından elleriyle yüzünü korumaya çalışan yaklaşık 2,5 cm yüksekliğinde bir insan figürü yerleştirir. Bu büyüklükteki bir tuvalde yer alan küçük bir insan figürü, öznenin dış dünya ve onun nesnelere olan uzamsal ilişkisini kavraması için bir referans noktası işlevi görür. Objelerin boyutlarında yapılan dramatik değişiklikler uzamsal algımıza meydan okuduğu için büyük boyutlu yapıtlarla karşılaşmak çarpıcı bir deneyim olarak algılanır. Bell (2013), yapıtın yüce etkisini arttırmak için kraterin yuvarlak kenarlarından görünebilecek kısımları kestiğini ve böylece merkezi bir ön alan oluşmadığından resmin

temelini alevlerin oluşturduğunu ifade eder. 245 cm genişlikteki dairesel eğimdeki ufuk çizgisi, tuvalin kapsamının yakınına çekilen izleyiciyi kendi alanına çeker ve kuşatır.

Doğanın yıkıcı gücünün görselleştirilmesi ve izleyicinin bu gücü deneyimlemesi Doris Salcedo'nun *Deprem* (2007) adlı mekâna özel yerleştirmesinde vücut bulur. Salcedo bu yapıtı için Tate Modern'in 155 metre uzunluğu, 23 metre genişliği, 35 metre yüksekliğiyle anıtsal büyüklükte yapıtların sergilenmesine ayrılmış *Turbine Hall* adlı büyük salonunun zemininin tamamını kullanmış ve 60 cm derinliğinde yarıklar oluşturmuştur. İzleyici, bu denli tahribat yapabilecek bir gücü, tehlikeyi yaşamadan, kendi güvenli alanından oluşan yıkıntıya bakarak gördüğünün ötesini tahayyül ederek –depremin cisimsiz imgesini zihninde canlandırarak– deneyimler. Burada söz edilen depremin gerçekten doğanın bir ürünü olup olmamasının yücelik duygusunun oluşması açısından bir önemi kalmaz, esas olan tahayyülün zihinde imlediği dehşettir. “Acı ve dehşet zararlı olmadıkları sürece yücelik nedenleridir” (Eco, 2006:291).

Çoğulcu kültürel ortamda gerçekçi ve soyut yaklaşımlar bir arada bulunabildiğinden, yücenin kullanımını açısından güncel soyut yaklaşımları benimseyen Anish Kapoor gibi yapıtları kamusal alanlarda da yer alan sanatçılardan bir örnek vermek yerinde olur. Felsefede “gerçek” ve “soyut” kavramları karşıt olarak ele alındığından, ampirik gerçeklik ile ampirik gerçekliğin düşünce objesi haline gelmesi de karşıtlık içinde düşünülür (Tunalı, 1996). Platon, ampirik gerçekliğe ait varlık ile düşünsel varlığın örtüşük kavramlar olmadıklarını, ampirik gerçeğe oranla ideanın asıl ve salt realite olduğunu savunur. Bu açıdan, soyut sanatta soyut olan ile somut (reel) olan arasında ontolojik bir ilişki vardır. Değişen doğal formların arkasında salt bir realite olduğundan, doğal biçimler salt ilgilere geri taşınmalıdır (Tunalı, 1996). “Böyle salt bir realite (gerçeklik), ampirik realiteyi aşan, onun dışında bulunan, aşkın (*transcendent*) bir realitedir” (Tunalı, 1996:153). Ancak gerçeklik, ampirik gerçekliğin dışında değil, onunla bir ilgi içinde düşünülebilir. Bir doğa ürünü olmayan, bir tasarı olarak sanat yapıtı yapay bir varlıktır ve bu bakımdan doğa yönünden soyuttur, ama bu soyutluk sanat yapıtı yönünden aynı zamanda somuttur (Tunalı, 2004; Tunalı, 1996). Somut bir varlık gerçekliği ifade ettiğinden, soyut olmanın aynı zamanda somut olması paradoksu “realité nouvelle” denen bir gerçekliktir (Tunalı, 1996:154). Kapoor'un *Marsyas* (2003) adlı heykel-yerleştirmesi bu türden bir gerçeklik algısı oluşturur. Trompeti anımsatan birbirine geçmiş ve birbiriyle bağlantılı soyut formlardan oluşan yapıt tüm binayı sardığından işin kendisi de dâhil sergi salonundaki diğer mimari elemanlar (duvar, zemin, tavan, vb.) tümüyle tek seferde algılanamaz, parçalı olarak görülebilir. Bu

parçalılık, konturları ortadan kaldırdığından yapıt biçimsizliğe gider. Sınırsızlık duygusu ile iç mekânın sınırlılığının çarpışması, sınır kavramına vurgu yaparak paradoksal bir şekilde sınırsızlık özelliğini artırır. Yapıt duyuların realitesinden çıkar ve sunulamayanın sunumu olgusu kendini burada ortaya çıkarır. Bu bakımdan, yoğun bir yüce deneyimi yaşanır. Ancak buradaki yüce, 20. yüzyılın Soyut Sanat akımındaki kadar tinsel bir üslupta değildir, çünkü fiziksel olarak adeta yapıntı bir evren, somut bir realite yaratılmıştır ve buradaki yapıta bakan izleyici obje temelinde gerçekleşen bir yüceden etkilenir.

Somut bir nesnenin soyutluk içinde kurgulanmasıyla Hartmann'ın ifade ettiği büyük olmamalarına rağmen büyük etkisi yapan yapıtlara bir örnek olarak Ai Weiwei'nin *Ayçiçeği Çekirdekleri* (2010) yapıtı verilebilir. Sergi salonuna bir deniz gibi yığılan yaklaşık olarak yüz milyon adet el yapımı porselen ayçiçeği çekirdeği² sonsuzluğa gönderme yapan bir manzara oluşturur. İzleyicilerin çekirdekler üzerinde yürümelerine ve yatmalarına izin verilerek farklı bir sergi deneyimi yaşamasına olanak sağlanır. Bunun yanı sıra yapıt, nasıl üretildiği konusunda bir merak, hayranlık ve şaşkınlık duygusu uyandırır. Küçük bir birimin çoğaltılmasıyla üretilmiş etkili yapıtlardan bir diğeri, Antony Gormley'nin *Britanya Adaları İçin Alan* (1993) yapıtıdır. Boş bir Tudor malikânesinin zeminini boyları 8 ila 26 cm arasında değişen kırk bin adet kil figür³ ile doldurmuştur.

Burada verilen gerçekçi ve soyut yaklaşımlarıyla çeşitli modern ve çağdaş sanat yapıtı örneklerinde görüldüğü gibi soyut modern, postmodern, soyut veya gerçekçi üslupla yaratılan yücelik deneyimindeki ortak payda, yücenin yoğunlaştırılmasının yanı sıra, sanatçının kendisinin de bir yaratıcı olarak yüceltilmesidir. Bu yüceltilme, sanat yapıtının ölçeğinin büyütülmesiyle birebir ilgilidir.

Günümüz Çağdaş Sanatında Yücenin Kitsch-Yüceye Dönüşümü

1980'lerin sonlarından itibaren ortaya çıkan çağdaş sanat eğilimlerini bütünsel olarak tanımlayacak bir terim ortaya atılmamışsa da, çağdaş sanatın baskın karakterlerini yansıtan üç yaklaşımın öne çıktığı görülür. Bunlar, anıtsalcılık (çok büyük boyutlarda yapıtlar), deneyselcilik (katlanmış, kırılmış veya zaman içinde yok olan yapıtlar) ve sansasyonculuk

² *Ayçiçeği Çekirdekleri* yapıtını oluşturan yüz milyon porselen çekirdek, eskiden Çin İmparatorluğu için porselen üreten Jingdezhen kasabası halkından yaklaşık 1600 kişi tarafından tek tek elle boyanarak üretilmiştir.

³ Kil figürler St. Helens'den 100 gönüllünün yardımıyla üretilmiş ve üretim sırasında mekâna yerleştirilmiştir.

(sanatsal, felsefi, sosyo-kültürel anlamda tartışma yaratan yapıtlar) yaklaşımlarıdır (Gompertz, 2013).

Anıtsalcılık ve sansasyonculuk genellikle paralel olarak işleyen üretim biçimleri olarak sanat izleyicisini hem eğlendirip hem de etkilerken, sanatçısına da hızlı ve etkili bir şekilde ün kazandırdığından bir tür kazan-kazan alanı oluşturmuştur. Bu yaklaşım, devlet desteğinin hızla azaldığı ve eğlence odaklı mekânların hızla arttığı yeni kapitalist dönemde kaynak oluşturmak için daha çok ziyaretçi elde etmeye yönelik Tate, Guggenheim, Whitney gibi çağdaş sanat müzeleri tarafından da benimsenmiştir. Çağdaş sanata yön veren otorite makamları olarak müzelerin ve Documenta, Venedik Bienali gibi önemli bienallerin bu tür yapıtlara yatırım yapması veya öncelik vermesi, anıtsal yapıtların çağdaş sanatın sergilendiği, izlendiği ve tüketildiği galeri ve sanat fuarları gibi ticari platformlarda da çoğalmasının önemli nedenlerinden biridir.

Günümüzde kültürel alana etkisi yüksek olan bienallerle eş zamanlı yapılan sergiler zaman zaman bienalin kendisinin önüne geçebilmektedir. Ticari farkındalığı yüksek olan sanatçılar, tüm sanat çevresinin gözlerinin bienallerin üzerinde olduğunun bilinciyle kent içinde bienalin rotası üzerinde veya yakınında ideal olarak anıtsal büyüklükte heykeller yerleştirerek (veya heykelleri dâhil ettikleri sergiler yaparak) aynı sanat çevresinin ve daha fazlasının dikkatini çekmeyi başarır. Bu sanatçılardan birçoğu yapıtlarının üretim zorluklarıyla izleyiciyi şok etmeyi ve şaşkınlık duygusu uyandırmayı temel ve öncelikli amaç edinirler ve güncel çağdaş sanatta karşımıza sıklıkla çıkar. Yüce kavramının dönüşümü bununla paralellik gösterir. Yapıtın nasıl üretildiği konusunun yapıtın estetik fonksiyonunun ve sanatsal anlam katmanlarının önüne geçmesi sanat yapıtı kavramının içini boşaltırken, yüce kavramının da kendi anlamını yutmasına neden olur.

Bu bağlamda verilebilecek pek çok örneğin en güncel olanından biri Lorenzo Quinn'dir. 2017 Venedik Bienali süresince özellikle Instagram başta olmak üzere sosyal medyada çokça paylaşılan yapıtlardan biri "Support" (Destek) adlı yapıt olmuştur. Büyük Kanal'ın çamurlu sularından yükselerek Ca' Sagredo otelini tutan dev eller, bienali ve Venedik'i görmeye gelen izleyicileri kolaylıkla etkilemiştir. Bu etkilenmenin nedenlerinden ilki, izleyicinin sanatçının vermek istediği mesajı yapıtı görür görmez anlamasıdır. Çünkü yapıt görüldüğünden daha fazlasını anlatmaz, anlamı üzerindedir. Yüksek hitap gücünü buradan alır. Dev boyutlarda yeniden ölçeklendirilen insan ellerinin Venedik'in sularında çürümekte olan binalardan birine

destek olmasından daha fazla bir anlam varsa bile, bu ancak bakanın gözündedir. İkinci neden, bu tür yapıtların üretilmesinin arkasındaki işin karmaşıklığına, güçlüğüne duyulan hayranlık ve merak duygusudur. Günümüzde bu hayranlık ve merak duygusu paraya dönüştürülebilen değerlerdir. Örneğin, büyük bütçeli ve ses getiren filmlerin ve dizilerin “kamera arkası” belgesellerinin büyük bir ciddiyetle çekiliyor olması, kitlelerin bu üretimlerin nasıl yapıldıklarını bilmek istemelerini tatmin etmek içindir.

Quinn’in küresel düzeyde yakaladığı etki, 58. Venedik Bienali’nde (2019) perçinlenmiştir. “Building Bridges” (Köprüler Kurmak) ismindeki anıtsal büyüklükteki 6 çift el, izleyicilerini sadece etkilememiş, onlara gondollarla altından geçebilme gibi eğlence odaklı deneyimler de sunmuştur.

Dostluk, inanç, yardım, sevgi, umut ve bilgelik kavramlarını sembolik olarak anlatan eller, sanatçıyı temsil eden Halcyon Galeri’nin resmi sitesindeki ifadesiyle “farklılıkların üstesinden gelmek ve daha iyi bir dünya inşa etmek için bir araya gelmiştir”. Quinn, ilham kaynaklarının İtalyan Rönesans sanatçıları olduğunu ifade etse de yapıtının Bağdat’taki zafer takı “Qādisīyah Kılıçları” ile taşıdığı görsel benzerlik gözden kaçmaz: el figürleri, figürlerin yay biçiminde yerleşimi ve yücelik duygusunun açığa çıkmasını sağlayan büyük boyut. Zafer takının *kitsch* olduğu konusunda tartışmaya yer olmamasında, kısmen *kitsch*’e karşı takınılan küçümseyici bakışın, kısmen de totaliter rejimlerin hüküm sürdüğü coğrafyalarda *kitsch* anıtların veya kamusal alan heykellerinin birbiri ardına türemesine alışkın olma durumunun payı vardır. Dorfles’e (1970) göre bir anıt vatanseverlik sembolü olarak bir meydana konduğunda anıtın *kitsch* nitelikleri (bahçe cücelerinde olduğu gibi) geleneksel hale gelir ve tarihî içeriğini kaybeder. Bunun yanında Dorfles (1970:79) anıtların genel olarak *kitsch* ile ilintili olduğunu ifade eder:

“Tarihin belli bir noktasında anıtlar *kitsch* ile ilişkilendirilmiştir (...) ve neden bu beklenmedik estetik ve etnik değer düşmesinin ortaya çıktığı veya neden anıtların zamana ayak uyduramadığı sorulabilir. [Anıtlar] belki de otantik dinî, vatansever veya mistik duyguları uyandırmak yerine sadece âdet yerini bulsun diye bu duyguların yerine geçen duyguları uyandırır ve [bundan dolayı] duygusal olma kaderinden mustarip olmuştur. Bu kuram komik olma niyeti olmadan yapılmış hatıra nesnelere komik ve *kitsch* etkisine sahip olmalarını

açıklamanın bir yoludur; bu, son yüzyıldaki pek çok büyük anıt için de geçerlidir.”

Buradan hareketle Quinn'in heykellerinin *kitsch* olduğu iddia edilirse, muhtemelen çeşitli karşıt görüşler ortaya çıkacaktır. İlk karşıt görüş, heykellerin süslemeden uzak, organik görünümünün ve beyaz renginin alışıldık *kitsch* örneklerine benzememesi olabilir. Çünkü alışıldık örnekler daha ziyade sevimli kedi ve köpek yavruları, ağlayan çocuklar, palyaçolar, denizkızları, renk cümbüşü gün batımları gibi klişelerdir. *Kitsch*'in “çok duygusal” veya “çok şirin” olmasından dolayı, sadece duygulara hitap eden bir eğlenceden ibaret olduğu görüşleriyle de bu savı destekleyebilirler.

Bir diğer itiraz, *kitsch*'in belirli tanımları ve çizilmiş belirli çerçeveleri üzerinden geliştirilebilir. Örneğin, Kulka'ya (2014) göre *kitsch*, bir sanat yapıtında olan formel özellikleri taşımasına rağmen, sanat işlevine sahip değildir. *Kitsch*, sanatsal veya estetik değerlere sahip olmayan, duygusal yoğunluk oluşturmak üzerine temellenmiş “parazitsel” niteliğiyle kendine özgü bir kategoridir. *Kitsch*'in estetik yoğunluğa sahip olmaması ve betimlenen şeyin duygusal yoğunluğu, onun kitlelere hitap gücünü artırır. Bu bakımdan bu itiraz kısmen kabul edilebilir, çünkü Quinn'in yapıtlarında duygusal yoğunluk yüksektir ama estetik yoğunluk yok denemez. Karşıt görüş, *kitsch* üzerine yapılmış en analitik çalışmalardan biri olan “Kitsch ve Sanat” metninde Tomáš Kulka'nın (2014) önerdiği *kitsch*'in 3 gerekli ve yeter koşuluyla savını güçlendirmek isteyebilir:

- 1- Duygusal yoğunluğu olan nesnelere ya da temaları tasvir etmek
- 2- Tasvir edilen nesnelere ya da temaların çaba sarf etmeden ayırt edilebilir olması
- 3- Tasvir edilen nesne ya da temaların çağrışımları temel düzeyde zenginleştirmemesi

Bu maddelere göre, ellerin ilk iki koşulla örtüşse bile, üçüncüyle tam olarak uyum sağlayamadığını iddia edebilir. Ancak bu görüşlere birkaç açıdan itiraz etmek mümkündür. İlki, tanıma dair bir itiraz olabilir. Çünkü popüler kültür gibi sanatın da dinamik yapısı içerisinde sınırlandırıcı tanımlar zaman içerisinde yeni durumu karşılayamaz hale gelerek geçersiz kılınırlar. Üstelik Kulka (2014:38) da *kitsch*'in karmaşıklığını ve belirsizliğini saklı tutar ve Herman Broch'un “Kitsch Problemi Üzerine Notlar” dersinin giriş cümlelerine referans verir:

“Net ve katı tanımlar beklemeyin, aksi takdirde dersin sonunda pek çok sorunun yanıtı kaldığını düşünürsünüz, ki bu soruları ancak *kitsch* üzerine üç ciltlik bir çalışma yaparsam yanıtlayabilirim”. Bunun yanında, çağdaş estetikçi Gordon Bearn’in (aktaran: Barrett, 2015:53) *kitsch* tanımı gibi daha esnek tanımlar da mevcuttur: “çok kolay olmak”, “çok formüle edilmiş olmak” ve “yalan olmak”. İkincisi, üçüncü koşulun derecelendirilmesi güç bir koşul olmasıdır. Ayrıca, ellerin sembolik işaretlerinin sunduğu anlamların ne kadar zengin bir çağrışım yapabileceği de tartışmalıdır. Dahası, birbirine kavuşmuş eller, *kitsch*’in tüm işlevini yerine getirirler. Bu işlevi anlamak için salt görünüşe değil, içeriğe de bakmak gerekir. Bu bir anlamda Kulka’nın önerdiği üçüncü koşulun da sorgulanmasıdır. Öte yandan, çağrışımların zenginleştirildiğini kabul ettiğimiz durumda bile şu soruyu sorabiliriz: çağrışımların zenginleştirilmesi, *kitsch* bir duygusal yoğunlaşmaya hizmet ediyorsa, sadece zenginleştirmeye yol açmak bir şeyi kitsch olmaktan kurtarır mı?

Milan Kundera için “*kitsch*’in egemen olduğu yerde kalbin diktatörlüğü hüküm sürer” ve hayat *kitsch* sayesinde yüklerinden kurtulur. İnsanın varoluşu hafifler. Varoluşla yapılan bu kesin uzlaşma, ölümün gerçekliği de dâhil kabul edilemeyecek olan her şeye rağmen insanın varoluşunun iyi olduğuna inanmayı sağlar. Gerçek paravanayla perdelenir ve güzelleştirici yalanın aynasından bakan kendi imgesinden aldığı doyumla gözyaşlarına boğulur: “*Kitsch* iki damla gözyaşının artarda yuvarlanıvermesine neden olur. İlk damla şöyle der: Çocukların çayırdaki koştuğunu görmek ne güzel şey! İkinci damla ise şunu söyler: Çocukların çayırlarda koştuğunu görün bütünü insanlıkla birlikte duygulanmak ne kadar da güzel! *Kitsch*’i *kitsch* yapan ikinci damladır. İnsanların yeryüzündeki kardeşliği ancak *kitsch* temeli üzerinde kurulabilir” (Kundera, 1988:254-255). Kundera’daki ikinci damla, birlikte mutlu hissettiğimiz için ne kadar şanslı olduğumuza dair kolektif bir duygudur. “*Kitsch*, duygunun salt övgüsünün yararı için tüm derin düşünceleri kurban eden dünyanın kendinden geçmiş ve yanılmalı bir halidir” (Coffelt, 2017:479).

Kundera’nın baktığı yerden baktığımızda “köprüler kuran” ellerin uyandırmak istediği duyguların kitlelerce paylaşılacak türden olduğunu görebiliriz. Çünkü “*kitsch* alışılmamış bir durumdan yola çıkmaz”, kitlelerin zihinlerinde yer etmiş “temel imgelerden” türemesi gerekir (Kundera, 1988:254). *Kitsch*, anlaşılabilir göstergeler kullanır, yapıt göndermede bulunduğu şeyin gerisinde kalır. Bu anlamda *kitsch*-severler yapıtın neye göndermede bulunduğu bakarlar, göstergelerin kendilerine yoğunlaşırlar. Bu nedenle de, “gerçek sanatın

aksine (...) ne sorusu, nasıl sorusunu gölgede bırakır” (Kulka, 2014:160). *Kitsch* mekaniktir ve formüllerle çalışır, temsili bir tecrübe ve sahte duygulardır, üsluba göre değişir ama hep aynı kalır, zamanımızın sahteliklerinin somut bir örneğidir (Greenberg, 1989). Birbirine kavuşan, değen eller Michelangelo’nun yaratılış sahnesinden Nokia’nın “Connecting People” mottosunun görseline kadar temel imgeleri kullanır ve bir tür “kalp diktatörlüğü” yapar.

Quinn’le çok benzer bir şekilde gerçekleştirilmiş bir “paralel etkinlik”, Damien Hirst’ün 57. Venedik Bienali’yle eş zamanlı olarak Palazzo Grassi’de gerçekleştirdiği *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (İnanılmaz’ın Enkazından Hazine) adlı sergisidir. Kurmaca bir batıkta “bulunan” parçaların sergilendiği sergideki en büyük parça 18,22 x 7,89 x 11,44 metre ölçüleriyle mekânın orta avlusunda sergilenen *Kâseli İblis* adlı heykeldir. Sergi kataloğunda (Punta della Dogana: François Pinault Foundation, 2017) heykelin “orijinal buluntunun” büyütülmüş bir versiyonu olduğunun ifade edilmesi, yapıtın büyütülmüş olduğuna dair ikinci bir vurgudur. Anıtsal heykel “kopyası çıkarılırken” deniz altında yıllarca kalmış nesnelerin üzerine yerleşebilecek çeşitli deniz canlıları da heykele dâhil edilmiştir. Bu canlılar, heykelin dayanıklılığının ve kalıcılığının bir göstergesi olmanın yanı sıra Hartmann’ın yüce değerinden ihraç ettiği bir süsleme ve yabancılaştırma ögesidir, diğer yandan yüceye dair bilinmeyene ait gizemin destekleyicisi ve pekiştiricisidir. Yapıt yüce duygusunun izleyenin zihninde oluşturulabilmesi için pek çok referansı (efsaneler ve mitoloji, Michelangelo’nun Davud heykeli, 18. ve 19. yüzyıl Romantizm’indeki kontrol edilemez coşkun denizler, enkazlar, batık gemiler, kâşifler ve nadire kabineleri, su altı dünyasının gizemi ve derinliği, vb.) planlı bir kolaj gibi bir araya getirir ve heykelin büyük ölçeğiyle yücelik etkisini artırır. Ancak deniz kabukları ve diğer deniz canlıları yapıtı aynı zamanda *kitsche* yaklaştırır. Bu da yapıtın kitlesel hitap gücünü arttıran bir özellik olarak öne çıkar.

Yücenin gemi enkazı/batık gemi klişesi, 58. Venedik Bienali’nde Christoph Büchel’in “Barca Nostra” (Bizim Gemimiz) adlı yapıtıyla ilginç bir tartışma örneği olarak karşımıza çıkar. Yapıt, 18 Nisan 2015’te Akdeniz’de batan ve 700 ilâ 1100 kişinin hayatını kaybetmesine neden olan geminin bir “hazır-yapım” olarak kendisidir.

Deniz, yücenin eleştirel ve kuramsal tartışmalarında önemli ve sürekli bir rol oynamıştır. Riding, (2013) gemi enkazı/batık gemi motifinin yüce kanonunda kalıcı olmasında 1816 yılında batan Fransız firkateyni Medusa’nın kayda değer bir katkısı olduğunu düşünür. Bu düşüncüyü desteklemek için sunduğu üç kriterden ilki, yücenin Britanya ve Avrupa kültüründe o dönemde

iyi bilinen bir kavram olması, belli mecazlara sahip olması ve belli bir izleyici beklentisi oluşturmuş olmasıdır; ikincisi, Medusa'nın batışının Britanya ve Fransa'da basında yer alan haberler ve popüler gezi literatürü nedeniyle bilinmesidir; üçüncüsü hadisenin güncel yüce anlayışını yansıtan ve gemi enkazını yüce motifi ve halk gösterisi olarak ele alan Théodore Géricault'nun *Medusa'nın Saltı*⁴ (1837) adlı resmi ve Lord Byron'un *Don Juan* (1819) şiiri olmak üzere iki gemi enkazı/batık gemi temsiliyle ve ilişkilendirilmiş olmasıdır. Barca Nostra bu anlamıyla yücenin klişesi olan bu motifin tam da kendisini kullanır. Ayrıca, yücenin lirik şiirde bile bulunduğunu, yiğitliğe dair epiklerde, en çok da karakterlerde ve aynı zamanda kaderlerinde, özellikle de kaderleri manidar ve trajik olduğunda güçlü bir şekilde öne çıktığını ifade eden Hartmann'ın (1953) yücenin trajik olma niteliğine çektiği dikkati vurgular.

Bienal'in resmi sayfasında yapıtın göçmen krizinin kurbanlarına adanmış kolektif bir anıt ve aynı zamanda bu felaketleri yaratan kolektif politikaların temsili olduğu açıklanmışsa da, medyada bu geminin sergilenmesinin aynı zamanda göçmen krizinin neden olduğu acıların da sergilenmesi bağlamında bir politik propaganda olduğuna dair eleştiriler de yer almıştır.

Venedik Bienali'nin sanatsal direktörü Ralph Rugoff ise geminin insanları düşünmeye sevk edebileceğini düşünmüş ve gemiyi sergiye dâhil etme kararını etkileyen duygusal boyutu şu sözlerle açıklamıştır: “Gazetede veya televizyonda bir görsel görünce olan şey başka, fiziksel olanla karşılaşmak başka şeydir, tümüyle farklı bir dizi duygu yaşarsınız. Farklı bir şekilde hissedersiniz; bilgiyi farklı bir şekilde işlersiniz, umuyorum bu aynı zamanda farklı bir şekilde düşünmenize yol açar” (Ruiz, 2019). Öte yandan bu “duygusal boyut”, başkalarının acılarına güvenli bir mesafeden bakma olanağı sunmasıyla izleyiciye arındırıcı bir ayna tutmaktadır. The Guardian yazarı Lorenzo Tondo (aktaran Ruiz, 2019) bu trajediden sorumlu kurumlardan veya yıllarca bu türden bir dehşete tanık olan topluluklardan uzak bir şekilde geminin böylesine saf bir sanatsal bağlamda sergilenmesinin yapıtı politik itham amacını kaybetme riskiyle karşı karşıya bıraktığını ve yapıtı izleyicinin zihnini duyarlılaştırma amacına provokasyonun baskın geldiği bir şeye dönüştürdüğünü ifade eder. Madra'ya (2019) göre, sanatçının niyeti farkındalık yaratmak olsa da, bienalin info-kapitalist sosyo-kültürel ortamı izleyiciyi tahayyül edilemez

⁴ 7 metre uzunluğu ve 5 metre yüksekliğiyle Medusa'nın Saltı'nın büyük boyutları figürlerin gerçek ölçekten daha büyük resmedilebilesine olanak sağlamıştır. Bu sayede, insanın çektiği çilenin temsili daha okunaklı hale gelmiş, pek çok deniz resminden ve manzarasından daha hızlı ve etkili bir şekilde izleyici alımlaması sağlanmıştır (Riding, 2013)

felaketin etkisinden korur. Yapıtın gösteri niteliği neo kapitalizmin mekanizmasının felaketi “sahnelenmiş bir happening” olarak veya başka insanların başına gelen bir olay (“happening”) olarak sunmasına hizmet eder (Madra, 2019:2).

Barca Nostra’yla aktivist sanatın veya aktivist eylemlerden beslenen sanatın etik dilemması bir kez daha kendini gösterir. Kötülük bir yandan olmaya devam ederken, diğer taraftan sanatçıya malzeme sağlamakta ve ona kahraman rolünü oynamak için de ortam sağlamaktadır. “Aktivist sanat şeytanı aldatmayı ve zayıf anını yakalayıp işini bitirmeyi hayal ederken, şeytanın anlaşmasını kabul eder ve kostümünü giyer” (Delier, 2016:23). İyicil aktivist sanatçı ile kapitalist kötünün rollerinin birbirine karıştığı yer burasıdır. “Barca Nostra” ile “Building Bridges”i aynı tarafa koyan da budur. Her ikisi de varoluşu yüklerinden kurtarma girişiminde bulunurlar. Dramatik etkileri ve duygusal olana vurgularıyla ortak bir paydada buluşurlar. Öte yandan Barca Nostra’yı mevcut tanım dahilinde *kitsch* olarak tanımlamak zordur. Çünkü bağlam ve yorum olmadan “Barca Nostra” sadece sıradan bir eski gemidir. Her türlü tartışma geminin sıradan bir gemi olmadığını öğrendiğimizde başlayabilir. Bu da *kitsch*’in tasvir edilen nesnelere ya da temaların çaba sarf etmeden ayırt edilebilir olması koşulunun mantıksal öncelik açısından ihlalidir. Diğer taraftan Barca Nostra, içerikten beslenen yeni bir bilgili-*kitsch*’in veya elit-*kitsch*’in ne olabileceği tartışılmasına verilebilecek iyi bir örnektir. Bu yapıtın klişelere başvurmamasının yanında ahlakî yüceyle de problematik bir ilişkisi vardır. Yapıtın duygu fırsatçılığında ileri gelen *kitsch* nitelikleri bir mimesis olarak paradoksal bir şekilde özyıkımsal bir kutlamayı öne çıkarır. Aristoteles’e göre mimesisin amacı katharsis iken, Theodor Adorno’ya (1970, aktaran: Foster, 2017) göre *kitsch*, katharsisin bir parodisidir.

Kitsch konusuna geri dönmek üzere önce, yukardaki örneklerin izleyiciyi yüce değeriyle etkilemek üzere başvurduğu anıtsalcılık yaklaşımının pratiği olan sanat yapıtının ölçeğinin büyümesiyle ilgili birbiriyle bağlantılı nedenlere bakılmalıdır.

Çağdaş Sanat Yapıtının Ölçeğinin Büyümesi

Van den Berg ve Pasero (2012) ilgi/dikkat ekonomisi çerçevesinde ele aldıkları çalışmalarında büyük boyut üretimin sanat sahnesindeki gözle görülür artışına dair birbirleriyle bağlantılı olan yedi neden sıralarlar. İlk neden, 1980’lerden bu yana sanat pazarının sürekli büyümesiyle doğru orantılı olarak sanat üretimi stüdyolarının ortaya çıkmasıdır. Toplumsal düzeyde sanata olan ilginin artmasıyla sanatçılardan daha büyük sergileme alanlarında yer almak üzere yapıt üretmeleri için talepler de artmıştır. Buna sanatçıların yapıtlarını birkaç yerde

eş zamanlı olarak sergilemeleri beklentisi eşlik etmiştir. Elbette, artan talep ve beklentilerin üretim biçimine etki etmemesi mümkün değildir. Aralarında Jeff Koons, Tont Matelli, Yoko Ono, Daniel Arsham, Ghada Amer'in de bulunduğu pek çok sanatçıya ve Gagolian, Marlborough, Pace gibi galeriler ile MoMA, The Whitney gibi müzelere de üretim ve kavramsal çözüm hizmetleri veren Prototype NY adlı sanat stüdyosunu işleten Ted Lawson'un "Her bir detayla kendin uğraşırsan galeri mekânını hiçbir zaman dolduramazsın" (van den Berg ve Pasero, 2012:157) sözü, talep karşılayabilecek türden sanatsal üretimin artık kolektif bir üretim olduğunun göstergesi gibidir. Büyük ölçekli sanat üretimi aynı zamanda işin ve işçiliğin bölünmesini gerektiren yeni bir organizasyon biçimidir ve bu kaçınılmaz olarak ölçek unsuruna vurgu yapar. Bu aynı zamanda, McEvelley'nin (2001) günümüzde yüceyi küreselleşmeyle ilişkilendirerek söylediği küresel kapitalizmin bilinmeyen yüzünün büyüklüğüyle dehşet verici olduğu ve sanat ile tüketim kültürünün hizmetinde olan teknolojinin büyük oyunun içindeki oyuncuları oldukları sözünü hatırlatır.

İkinci neden, 1970'lerden itibaren *Land Art* (Arazi Sanatı) hareketiyle birlikte sanatçıların müze ve galeri sisteminin dışındaki geniş alanlarda çalışmaya başlaması ve atölyenin şehircilik ve endüstriyle yer değiştirmesidir.

Üçüncü neden, kamusal alanlardaki Richard Serra'nın heykelleri gibi heykellerin genel anlamda beğenilmesi için bir ortamın henüz oluşmamış olduğu 1970'lerde medyanın yayınlarıyla ilgiyi kamusal alan yapıtlarında tutarak sanatın marjinalleşmesini önlemesidir. Medyanın eleştirisi tarafından oluşturulan negatif ilgi değeri sanatın uzmanlardan oluşan elitist dünyasıyla sınırlı olması kalıbını kırmış ve kamusal düzeyde algılanmasını genişletmiştir.

Dördüncü neden, geleneksel olarak domestik boyutlarda olan Henry Moore, Max Ernst veya Constantin Brancusi gibi sanatçıların heykelleriyle şehirleşmeyle birlikte ortaya çıkan ağır sanayi ürünleri (vinçler, kargo gemileri, gökdelenler) arasındaki boyut orantısızlığıdır. Heykellerin kente dair öğelerin büyüdüğü bir ortamda yeni dünyanın eserleriyle rekabet edebilmesi için büyümesi gerekmiştir. Teknolojik yüceyle ilgili makalesinde Shinkle (2010), 1820'lerde Nye'in 'Avrupa beğenisinden farklı olan Amerikalı yüce versiyonunun soyut bir felsefi düşünce olmak yerine Amerika'ya ilk yerleşenlerin doğayla mücadelesi nedeniyle uygulamayla birleştiği' düşüncesini van den Berg ve Pasero'nun sunduğu dördüncü nedenle ilişkilendirebileceğimiz şekilde bazı önemli saptamalarda bulunur:

“Amerikan duyarlılığında yüce deneyimi açısından teknoloji ve doğa aynı kudrette deneyimlerdi. Amerikan manzarasını el değmemiş olandan uygarlığa dönüştürmede hem doğal hem de insan yapımı nesnelere Açık Kader [*Manifest Destiny*] söyleminin bir parçası oldu. Niagara Şelalesi’ni ve yeni demiryolunu övenler bu ikisini aynı anda benimsemekte bir tutarsızlık görmediler. Avrupa Aydınlanması doğayı belli bir mesafeden hayran olunması bir şey olarak görürken Amerika’ya ilk yerleşenler doğayı üstesinden gelinmesi gereken bir engel olarak gördü. Barajlar, kanallar, demiryolu köprüleri gibi insanlığın doğal güçler üzerindeki kontrolünü gösteren kamusal yapıları yüce duygusunun güçlü kaynakları olarak gördü. 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde doğal görkem ve teknolojik başarı birbirine sıkı sıkıya bağlıydı ve aynı zamanda Cumhuriyetçi ideoloji için bireysel sınırsızlık deneyimiyle saygıyla karışık korku ulusal büyüklüğe inanmaya dönüşmüştü.”

Bu açıdan bakıldığında görsel sunum (korkuyla karışık saygı uyandıracak büyüklük veya karmaşıklık) yüce deneyiminin kilit boyutu olarak özyansıtmanın yerine geçer (Shinkle, 2010). Jameson’un (1991:34) da ifade ettiği gibi, “yabancılaşmış bir güç olarak teknoloji” ancak yüce kategorisinde değerlendirilebilir.

Beşinci neden, sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkinin yeniden kavramsallaştırılması ve yapıtın realizasyonunda izleyicinin aktif rol oynamasıdır. O dönemde çevre sanatının da ortaya çıkışıyla birlikte yapıtlarla fiziksel olarak etkileşime geçen, aktif bir izleyici kitlesi oluşmaya başlamıştır. Bunun yanında, bir vadiye 400 metrelik bir perde çekmek atölyesinde izole olan sanatçının yapabileceği bir iş değildir. Bu da “atölye sonrası sanat” çağının hem sanatın üretiminde hem de organizasyonunda gerçekleşen kökten değişimle doğrudan ilişkilidir. Van den Berg ve Pasero’ya (2012) göre bu gelişme Marcel Duchamp’ın hazır-yapımlarının icadından çok daha radikaldir.

Altıncı neden, sergi mekânlarının anlamının ve öneminin sadece sergi yapılan bir mekân anlamından daha öteye taşınması ve bununla paralel olarak küratör faktörünün ortaya çıkmasıdır. Büyütülmüş ölçek sadece özel üretim teknikleriyle ticaret ve zanaat ağlarının birbiriyle bağlanmasını gerektirmez, aynı zamanda ön finansman hazırlıkları ve farklı mekânsal düzenlemeleri de gerektirir. Bu da sergi mekânlarının giderek daha önemli hale gelmesine neden olur. Sergi mekânlarının kendileri zaman zaman sanat üretiminin nedeni de olmuştur çünkü mekân, sanat yapıtının realizasyonundaki standartları da belirler. Bütün bunlar, sanat sahnesinde

küratörün kilit bir figür olarak olması gerekliliğini ortaya çıkarır. Küratörler sanat kurumları ve galeriler adına nelerin hangi bağlamda nasıl sergileneceğine karar verirler, bu nedenle de ilgi ya da dikkat ekonomisinin merkezindedirler. Yine aynı nedenden kamusal ve politik baskılardan muaf değillerdir.

Yedinci neden ise yüksek ve alçak sanat arasındaki farklılıkların giderek azalmasıyla birlikte özellikle 1990'lardan itibaren ortaya çıkan yeni üretim biçimlerinin sanatsal üretimi diğer kültürel ve yaratıcı endüstrilerle yakınlaştırmasıdır. Diyalektik gereği, bu sonuncu neden ilk nedenle de yakından ilişkilidir. Bu yedinci nedenin bağlamlarına, eğlence kültürünün yüksek sanata sirayet etmesi ve Adorno'nun kitleler için geliştirmiş olduğu kültür endüstrisi kavramına karşın elitlerin ve elitist sanatın da kendi kültür endüstrisini yaratmış olması eklenebilir.

Çağdaş Sanat Yapıtının Kitsch Nitelikler Kazanmasında Pop Art'ın Etkileri

Van den Berg ve Pasero (2012) Warhol'un "Factory" (Fabrika) oluşumunun, Koons, Murakami ve Hirst gibi sanatçılar için bir paradigma işlevi gördüğünü söyleseler de, ölçek büyütme pratiğinin kasıtlı bir sanat uygulaması olarak sanat sahnesine Pop Art'la birlikte girmesine değinmezler. Oysaki Pop Art'ın sadece büyük ölçek fenomenine değil, günümüzün gündelik hayatın içinden olan şeylerin büyük boyutlarda yeniden ölçeklendirilerek üretilmesi pratiğine etkisi yüksektir.

Günümüzde Instagram gibi paylaşım platformlarında kaba mimetik yaklaşımlarla üretilmiş çok büyük boyutlarda olmak dışında çoğunlukla başka bir özellik sunmayan nesnelere –dev tavşan, dev çiçek, dev kurukafa, vb. – özellikle kamusal alanda yer alması 1960'larda yeni bir sanatsal ifade idi. Bu pratikler, Pop Art'ın seri üretim ve kitle kültürünü "yüksek kültür sahnesine" dâhil etmesi bağlamında Pop Art'ın kendi avangardıydı. Modernist Soyut Sanat'ın hemen ardından ve Soyut Dışavurumculuk halen devam ederken Pop Art'ın büyük bir çoğunluğunun gerçekliğin çeşitli yönlerini doğrudan betimlemesi ve kitle iletişim araçlarında kullanılan gerçek dünyanın görselleriyle kelimelerini kullanması aynı zamanda figürasyonun avangard çevrelerde kabul görmesine neden olmuştur (Lynton, 1991). Soyuttan yeni bir gerçekçiliğe doğru değişim çok radikal ve olağanüstü bir hızla gerçekleşmiştir.

Lichtenstein'a göre Pop Art 20. yüzyılda gündeme gelen iki eğilimin sonucu olarak ortaya çıkmıştır: ticariliğin ve ticari sanatın konuyu ve içeriği oluşturduğu dışsal eğilim ve içsel gizemlere karşıt bir duyarlılık veya duyarlılık karşıtı olarak içsel eğilim. Pop Art bu duyarlılık karşıtı

eğilimle ticari sanatta kendiliğinden var olan gerçek duyarsızlıkla birleşmesinden doğmuştur (Antmen, 2008).

1961-1962 yıllarında, Claes Oldenburg, Jim Dine, James Rosenquist, Roy Lichtenstein, George Segal, Robert Indiana, Peter Blake, Andy Warhol, Jasper Johns, Tom Wesselman ve Wayne Thiebaud gibi sanatçıların yapıtlarının Londra, New York ve Los Angeles'taki sergilerle sanat sahnesine çıkmasıyla Pop Art uluslararası düzeyde görünürlük kazanmış; toplum gerçek hayattan iyi bildiği imgelerin sanat sahnesinde yer alması fikrine aşına olan yeni izleyiciler edinmiştir. Bir yandan bu sergiler düzenlenirken, diğer yandan Claes Oldenburg "*The Store*" (*Dükkân*) adını verdiği galeri-dükkânında ürettiği tüketim nesnelere betimlemelerini sergilemekte, Warhol da galeri sisteminin dışında olan mekânları sisteme dâhil etmekteydi. Oldenburg'un çok büyük ölçekte ürettiği çapı iki metreyi geçen meşhur hamburger de dâhil olmak üzere dev dondurma külâhı ve dev çikolatalı pasta dilimi gibi yapıtları büyük boyutlarıyla kapitalist düzenin materyalist bakışındaki boyut ve miktar takıntısına da vurgu yaparken, dükkân formatıyla da bir kurumsal eleştiri eylemiydi. Warhol ise yapıtlarının vitrinle kaynaşmasının kendisini de sanatının bir parçası haline getirmekteydi. Öte yandan, Pop Art'ın ikili doğası aynı anda hem sistemi eleştirmesine hem de eleştirdiği sistemin katalizörü olmasına neden oluyordu. Örneğin, Lichtenstein romantik dergilerden aldığı orijinal imgeleri çok büyük ölçekte yeniden üreterek insan ilişkilerinin bayağılığını yorumlarken aynı zamanda orijinal imgelerin bayağılığını da arttırmaktaydı. Oldenburg'un gündelik nesnelere tasvirleri olan büyük ölçek heykelleri tüketim kültürünün nesnelere ikonlaşmasına dair birer eleştiriydi, ama diğer yandan da eleştirdiği şeyi kamusal alanlarda yineleyerek eleştirdiği şeyin anıtsallaşmasına neden olmaktaydı. Warhol ise zaten her şeyin ve herkesin aynı olduğu bir dünyayı idealize edip bir otomat gibi çalışmaktaydı. Kitle kültürü çağındaki dünyanın seri üretim nesnelere dünyası olduğunun, seri üretim nesnelere sadece çok sayıda üretildikleri için alınabilir olduklarının, tekrarlamamanın ve kopyalamanın satan bir şey olduğunun farkındaydı. Bu pratiklerle Pop Art'ın üreticisi, izleyicisi, alıcısı, kitle kültürünün aynı anda hem üreticisi hem de tüketicisi olmaktaydı. 1980'lere geldiğinde bir karşı-sanat hareketi olarak başlayan Pop Art ana akım haline gelerek, kurumsal düzeyde de alınıp-satılır olmuştur. Pop Art'ın imgeleri ilk başta tam da sıradan oldukları için devrimciyken, sonradan ironik bir şekilde sıradanlaşmışlardır.

Pop Art'ın kronolojisinden çıkan sonuçlardan biri şudur: Pop Art'ın kitle kültürüne ait mevcut imgelerinin yaygınlaşarak kısa sürede ana akım haline gelmesiyle eleştiri yapma özelliği

zayıflayıp katalizör olma özelliği baskın hale gelmiştir. Ancak bu durum, istençli eylemlerin bir sonucu olmaktan çok, kontrolden çıkmış bir şekilde gelişmiştir. Bu bağlamda Pop Art'ın *kitsch*'i meşrulaştırması aslında kitlelerin üretimi olmuştur.

Kitle kültürünün imgelerine alışan kitleler, “*kitsch* olanı sevmek için ellerine yetki verilmiş gibi” hissetmişlerdir (Kulka, 2014:150). *Kitsch*'i malzeme olarak kullanmakla *kitsch* üretmek temelde aynı şey değildir ancak *kitsch*'in avangardın alanında sunulan bir yenilik eskidiği anda onu kendi içinde öğütme gibi bir özelliği de vardır. Pop Art sanatçısının *camp*'çe bakışının kitle kültürü tarafından yutulması da aynı öğütülmenin bir parçasıdır. Günümüzde ilgi/dikkat ekonomisinin odağında olan hemen her büyük sergide elit kitlelerin kolayca anlayabileceği kaba mimetik büyük ölçekli yapıtların çoğu sistem tarafından öğütülmüş Pop Art'ın kalıntılarından beslenmektedir.

Sonuç

Nancy'nin (1993) belirttiği gibi yüce, modernitenin başından beri aralıklı kasılmalarla gündemde olmuş; her zaman estetikte bir kırılmayla veya estetikten bir kopuşla ilgili olmuştur. Günümüzde dikkat/ilgi ekonomisinin ilgisinde üretilen büyük boyutlu yapıtların büyük bir çoğunluğunda yüce, duygusal odağında gerçekleştirilmektedir. Yüce, tinselliğinden sıyrılıp, *kitsch*-yüceye dönüşürken, çoğunlukla sadece obje temelinde gerçekleşen ve sanatçıyı da aynı anda hem yücelten hem de yüce-obje haline getiren bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır. Tinsellikten muaf bir yüce banal olana sarılırken, kendi arketiplerini ve evrensel *kitsch*'lerini oluşturan tekrarlamalarda ifadesini bulmaktadır. Shinkle'nin (2010) “20. yüzyıl duygusu” olarak tanımladığı, tarihsel ve anlambilimsel olarak can sıkıntısı ve bıkkınlık ile bağlantılı olan banallik, bir kültürel durum olarak fazlalık ve aşırılığın varoluşsal ve materyal sonucudur. “Can sıkıntısı ve bıkkınlık, kayan işgücü örüntülerinden ve içi doldurulamayan zamandan doğan erken modernitenin simgeleriye, tatmin edilmemiş ve edilemeyen arzunun sonsuz döngüsünü besleyen banal, endüstri-sonrası kültürün hem motoru hem de etkisidir” (Shinkle, 2010). Bu doyumsuz döngü hem deneyim hem de kavram olarak yücenin içini boşaltan bir durum oluşturmaktadır.

Sanat ontolojisi açısından bakıldığında, bilgi değeri bakımından eksik veya yanlış iç tabakaların manipüle edilerek dış tabakaya ulaştığı, izleyicinin duygularını harekete geçirmeyi ana hedef olarak koyan sanatçının tüketim değerini yücelttiği bir cisimleşmeyi gerçekleştirdiği görülmektedir. Güzelin tasfiyesiyle birlikte, yücenin sadece boyut ve ölçü bağlamında

değerlendirildiği ve popüler kültürün dinamikleri içinde yüce değerinin çoklu katmanlarının tek katmana indirildiği bir *kitsch*-yücenin ortaya çıkmasına neden olduğu görülmüştür.

Kaynakça

- Altuğ, T. (1989). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Antmen, A. (2008) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (1998) *Arayışlar: Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat: Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri* (çeviren: Esra Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Bell, J. (2013) 'Contemporary Art and the Sublime'. İçinde: *The Art of the Sublime*, (ed.) Nigel Llewellyn ve Christine Riding. Tate Research Publication, Ocak 2013. Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499>. Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2017.
- Burke, E. (1990) *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Claudon, F. (1994) *Romantizm Sanat Ansiklopedisi* (çeviren: Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cunningham, D.I. (2004) "How the Sublime Became "Now": Time, Modernity and Aesthetics in Lyotard's Rewriting of Kant". Sempozyum: Canadian Journal of Continental Philosophy, 8(3), ss. 549-571.
- Delier, B. (2016) *Sanat Dünyasının Senaryoları*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Dorfles, G. (1970) *Kitsch: An Anthology of Bad Taste*. London: Studio Vista.
- Eco, U. (2006). *Güzelliğin Tarihi* (çeviren: Ali Cevat Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Kitap.
- Farago, F. (2017) *Sanat* (çeviren: Özcan Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Foster, H. (2017). *Yeni Kötü Günler* (çeviren: Esin Hoşsucu). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Gompertz, W. (2013) *Pardon Neye Bakmıştınız? Modern Sanatın 150 Yıllık Şaşırtıcı, Sarsıcı, Kimi Zaman da Tuhaf Hikâyesi* (çeviren: Süreyya Evren). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hartmann, N. (1953) *Aesthetics*. Berlin: De Gruyter.
- Jameson, F. (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Kulka, T. (2014) *Kitsch ve Sanat*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Kundera, M. (1988) *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* (çeviren: Fatih Özgüven). İstanbul: İletişim Yayınları.

Longinus (1995) *On the Sublime* (çeviren W. H. Fyfe). Suffolk: Harvard University Press.

Lynton, N. (1991) *Modern Sanatın Öyküsü* (çevirenler: Sadi Öziş ve Cevap Çapan). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Lyotard, J. F. (1988) “The Sublime and the Avant-Garde”. İçinde: *The Sublime*, (ed.) Simon Morley, ss.25-27. London: Whitechapel Gallery Ventures Limited.

Madra, B. (2019) “Notes on 58th Venice Biennale”. Erişim: https://www.academia.edu/39683642/NOTES_ON_58TH_VENICE_BIENNALE. Erişim Tarihi: 15 Ağustos 2019.

McEvelley, T. (2001) “Turned upside down and torn apart”. İçinde: *Sticky Sublime*, (ed.) Bill Beckley. New York: Allworth Press.

Morley, S. (2010) *The Sublime*. London: Whitechapel Gallery Ventures Limited.

Nancy, J. L. (1993) “The Sublime Offering”. İçinde: *Of the Sublime Presence in Question*, (ed.) Jean-François Courtine, ss. 25-54. Albany: SUNY Press.

Newman, B. (1948) “The Sublime is Now”. İçinde: *The Sublime*, (ed.) Simon Morley, (2010), ss.25-27. London: Whitechapel Gallery Ventures Limited.

Nye, D. (1994) *American Technological Sublime*. London: The MIT Press.

Punta della Dogana: François Pinault Foundation (2017). Erişim: <http://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/current/damien-hirst-at-palazzo-grassi-and-punta-della-dogana-in-2017-1/> Erişim tarihi: 20 Mayıs 2017.

Riding, C. (2013) “Shipwreck, Self-preservation, and the Sublime”. İçinde: *The Art of the Sublime*, (ed.) Nigel Llewellyn ve Christine Riding. Tate Research Publication, Ocak 2013. Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-shipwreck-self-preservation-and-the-sublime-r1133015>

Shinkle, E. (2010) “Video Games and the Technological Sublime”. İçinde: *The Art of the Sublime* (ed.) Nigel Llewellyn ve Christine Riding. Tate Research Publication, Ocak 2013. Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/eugenie-shinkle-video-games-and-the-technological-sublime-r1136830>. Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2019

Tunalı, İ. (1996) *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2004) *Tasarım Felsefesine Giriş*. İstanbul: Yapı Yayın.

Tunalı, İ. (2010). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Van den Berg, K. ve Pasero, U. (2012). ‘Large Scale Art Fabrication and the Currency of Attention’. İçinde: *Contemporary Art and its Commercial Markets: A Report on Current Conditions and Future Scenarios*, (ed.) Maria Lind ve Olav Velthuis, ss.153-181. Berlin: Sternberg Press.

White, L. (2013) “Damien Hirst’s Shark: Nature, Capitalism and the Sublime”. İçinde: *The Art of the Sublime* (ed.) Nigel Llewellyn ve Christine Riding. Tate Research Publication, Ocak 2013. Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/luke-white-damien-hirsts-shark-nature-capitalism-and-the-sublime-r1136828>. Erişim Tarihi: 18 Temmuz 2019