

**İRÖNİ KAVRAMININ
POSTMODERN DÖNÜŞÜMÜ VE
POSTMODERN SERAMİK ESERLERDE İRÖNİ**

Gamze BOZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Seramik Anasanat Dalı
Danışman: Yrd. Doç. Cemalettin SEVİM

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Ekim 2011**

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

İRÖNİ KAVRAMININ POSTMODERN DÖNÜŞÜMÜ VE POSTMODERN SERAMİK ESERLERDE İRÖNİ

Gamze BOZ

Seramik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2011

Danışman: Yrd. Doç. Cemalettin SEVİM

İroni kavramının, ortaya çıkışından günümüze sanat ve felsefe birlikteliğini su yüzüne çıkarırken, edebiyat, tiyatro gibi alanların yanı sıra, resim, heykel ve seramik sanatına da yeni bir çehre kazandırmış olduğunu gözlemliyoruz. Kavramın, bir söz oyunu olarak gündeme gelişi, zaman içerisindeki gelişimi, özellikle tiyatro ve edebiyat alanlarında kolaylıkla görülebilmektedir. Resim sanatında ise, geçmişten beri var olan bir özelliktir. Minyatür, Çin ve Japon resimlerindeki erotik sahnelerden, Yunan vazo resimlerinden, 16. yy'dan başlayarak 20. yy'la kadar geçen süre bağlamında; Hieronymus Bosch, Hans Holbein, Pieter Bruegel, Caravaggio, William Hogard, Honore Damuier, Francisco Goya ve James Ensor gibi sanatçıların yapıtlarına kadar ironinin resim sanatında kullanımı önemli bir yer tutmakta ve 20. Yüzyıl'da Modern sanatın tüm öncü akımlarının da başvurduğu bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Modern dönemin öncü sanatçıları, Pablo Picasso, Joan Miro, Marc Chagal, Georges Braque, Paul Gauguin, Cobra Grubu ve Fernard Leger seramiği bir malzeme olarak değil, sanatsal bir ifade aracı olarak görmüşlerdir. Bu gelişim seramiğin sanatsal dönüşümüne önemli bir katkıdır. Özellikle Paul Gauguin'in seramik heykelleri, seramik sanatında ironi kavramının kullanımı açısından bir başlangıçtır. Postmodern sanatın oluşumuna ve seramik sanatında yeni sanatsal üretimlerin ortaya çıkması açısından Marcel Duchamp, önemli bir sanatçıdır. 1960'lı yılların sanat ve estetiği ile

birlikte yoğrulan seramik sanatı ve sanatçıların eserleri, güncel birçok eğilimi yansıtmakla birlikte, çoğu zaman ironik etkiler göstermektedirler. İronik olarak nitelendirilen birçok eserde olduğu gibi, Postmodern dönemin seramik sanatçıları da yaşanan dönemin açmazlarını, çarpıklıklarını, ikilemlerini ve tüm özelliklerini eserlerine ironik ve eleştirel olarak bir başkaldırı biçiminde yansıtmışlardır.

‘İroni Kavramının Postmodern Dönüşümü ve Postmodern Seramik Eserlerde İroni’ başlıklı bu tez çalışması ironi kavramı üzerine kapsamlı bir araştırmayı içermektedir. Edebiyat, Tiyatro, Resim ve Heykel gibi alanlarda ironiyi kullanan birçok sanatçı ve eseri, örnekleriyle sunulmuştur. İncelemenin ana bölümü olan seramik sanatı açısından ise Modern Sanattaki gelişim sürecinden başlanılarak, Postmodern sanat bağlamından ironinin kullanımı ile birlikte çeşitli eğilimlerin seramik sanatında ironik bir dil ile gündeme gelişi, sanatçılar ve eserlerinin ironi açısından analizinin yapılması ile ortaya konulmuştur.

ABSTRACT

POSTMODERN TRANSFORMATION OF IRONY AND IRONY IN POSTMODERN CERAMIC WORKS OF ART

Gamze BOZ

Ceramic Departments

Anadolu University Fine Arts Institute, October 2011

Consultant: Assistant Professor Cemalettin SEVİM

We observe that the concept of irony revealed the unity of art and philosophy since its emergence with Socrates, and that it earned a new face to literature, theatre, plastic arts, painting, sculpture and ceramic. The development of the concept in time and its becoming a subject of the agenda as a word play can be easily distinguished especially over theatre and literature. On the other hand, in the art of painting, it is characteristics existence since long time ago. Minyature started from the erotic scenes in the Chinese and Japan paintings, from Greek vase pictures, and from the 16th century, and within the context of time passing until the 20th century, irony is significantly used in the art of painting in the works of artists such as Hieronymus Bosh, Hans Holbein, Pieter Bruegel, Caravaggio, William Hogard, Honore Damuier, Francisco Goya and James Ensor and it is a method applied by all pioneering movements of Modern art in the 20th century.

The pioneering artists of this period Pablo Picasso, Joan Miro, Marc Chagal, Georges Braque, Paul Gauguin, Cobra Group and Fernard Leger did not regard ceramic as a material, but they rather considered it as a means of artistic expression. This development is an important contribution to the artistic transformation of ceramic. Particularly, the ceramic sculptures of Paul Gauguin provide a starting point in terms of usage of irony concept in the ceramic art. Another important name is Marcel Duchamp in that he contributed both to the emergence of Postmodern Art and also to the new artistic productions. The ceramic art and artists harmonized with the art and aesthetics of the 1960s bear the features of many contemporary tendency,

while their attitude are often ironic. As in many works of art which are defined as ironic, the ceramic artists of postmodern period reflected the impediments, perversions, dilemmas and all features of the period in the form of an ironic and critical rebellion.

This thesis study titled as ‘Postmodern Transformation of Irony and Irony in Postmodern Ceramic Works of Art’ includes a comprehensive research on the concept of irony. Many artists and their works where irony is used in areas such as Literature, Theatre, Painting and Sculpture have been presented with samples. As for the art of ceramic, which is the main part of the study, the study starts with the development process in Modern Art, and continues with the discussing of various tendencies in the art of ceramic in an ironic discourse with the using of irony in the concept of Postmodern Art, and is concluded with the analysis of artists and their works in terms of irony.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Gamze BOZ' un **"İroni Kavramının Postmodern Dönüşümü ve Postmodern Seramik Eserlerde İroni"** başlıklı tezi **17 Kasım 2011** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Seramik** Anasanat Dalı **Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd. Doç. Cemalettin SEVİM
Üye : Prof. Abdullah DEMİR
Üye : Yrd. Doç. Sadettin AYGÜN

İmza

.....
.....
.....

.....

Prof. Atilla ATAR
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

“İroni Kavramının Postmodern Dönüşümü ve Postmodern Seramik Eserlerde İroni” başlığı altında incelenen bu tez çalışması temelde, teorik ve uygulama olarak iki kısma ayrılmaktadır. Teorik kısım ironinin ortaya çıktığı Antik Yunan’dan bu yana tiyatro, edebiyat gibi alanları da kapsayacak biçimde, resim, heykel gibi alanlarda ironinin gelişimi ve sanata etkisinin ifade edilmesi ile oluşturulmuştur. Devamında ise Postmodern sanat akımlarının ironik altyapısının seramik sanatına ve felsefesine etkileri, sanatçılar, eserleri ve felsefeleri aracılığıyla irdelenmiştir. Uygulama bölümü ise, ‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar’ isimli seramik enstalasyon projesini kapsamaktadır.

Konunun incelenmeye değer bulunuşu özellikle Türkiye’de Seramik alanında Postmodern’in başat ifade araçlarından biri olan ‘ironi’ kavramı ve çevresinde şekillenen konular üzerinde yeterli ilgi ve araştırmanın yapılmamış olmasıdır. Bu anlamda konunun el değmemiş konumu, onu daha da değerli kılmaktadır.

Bu araştırmayı gerçekleştirmemde maddi ve manevi desteğini esirgemeyen ve daima yanımda olan aileme, tez danışmanım olarak desteğini hiç esirgemeyen değerli hocam Yrd. Doç. Cemalettin Sevim’e, yine araştırmanın özellikle uygulama bölümüne değerli katkılarıyla Prof. Sibel Sevim’e, İngilizce metinlerin çevirilerinde yardımcı olan Seyhan ve Şengül Önal’a, manevi desteği ile hep yanımda olan dostum Emel Aslan’a sonsuz teşekkürler.

ÖZGEÇMİŞ

Gamze BOZ

Seramik Anasanat Dalı

Yüksek Lisans

Eğitim

Lisans : 2006 Gazi Üniversitesi, Mesleki Eğitim Fakültesi, Uygulamalı Sanatlar, Seramik Öğretmenliği Bölümü

Lise : 2002 Ankara 100. Yıl Anadolu Meslek Lisesi, Seramik Bölümü

Yayın

“Çömlekçi Tornasına Akademik Bakış” (Bildiri), SERES, I. International Ceramic, Glass, Porcelain Enamel, Glaze and Pigment Congress. Ekim, 2009

“Türk Seramik Sanatında Lale” (Poster Bildiri), İMECE, Uluslararası Katılımlı Güzel Sanatlar ve Tasarım Sempozyumu. Ekim, 2009

“Sanatta Bir İfade Biçimi Olarak Feminizm ve Seramik Sanatına Etkisi” (Bildiri), Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu. Haziran, 2010

“Hazır Nesnelerin ve Teknolojinin Plastik Sanatlarda Kullanımı ve Seramik Sanatına Yansıması” (Makale), Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi (Yayınlanacak)

Sergiler

- 2009** > Ankara Kızılcahamam Su ve Sanat Festivali Resim Sergisi
2009 > Seres Uluslararası Seramik ve Cam Sergisi
2010 > Ankara Art Forum Karma Sergisi
2010 > “Her Telden” Karma Sergi Anadolu Üniversitesi G.S.F. Galerisi
2010 > İzmir Rotary Altın Testi Seramik Yarışması Sergisi
2010 > Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Öğrenci Sergisi
2010 > Uluslararası Muammer Çakı Seramik Yarışması Sergisi
2011 > Karma Resim Sergisi, Ankara Milli Piyango Talih Kuşu Sanat Galerisi

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri : Nevşehir

Yılı : 10. 10. 1984

Yabancı Dil : İngilizce

İÇİNDEKİLER

İRONİ KAVRAMININ POSTMODERN DÖNÜŞÜMÜ VE POSTMODERN SERAMİK ESERLERDE İRONİ

	SAYFA
TEZ ÖZÜ	iii
ABSTRACT.....	vi
JÜRİ ve ENSTİTÜ ONAYI	vii
ÖNSÖZ.....	viii
ÖZGEÇMİŞ.....	ix
İÇİNDEKİLER.....	xi
RESİM LİSTESİ.....	xiii

1. BÖLÜM

1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç.....	2
1.3. Önem.....	2
1.4. Sayıtlılar.....	2
1.5. Sınırlılıklar.....	3
1.6. Tanımlar.....	3

2. BÖLÜM

2. İRONİ.....	4
2.1. Kavram Olarak İroni.....	4
2.2. Felsefi Bir Kavram Olarak İroni.....	5
2.2.1. Sokrates'te İroni.....	6
2.2.2. Kierkegaard'a İroni.....	7
2.3. Tarihsel Süreçte İroni.....	8
2.3.1. Antik Yunan'da İroni.....	8
2.3.2. Romantik Dönemde İroni.....	10
2.3.3. Modern Dönemde İroni.....	12
2.3.4. Postmodern Dönemde İroni.....	14
2.4. İroni Türleri.....	16
2.4.1. Sözlü İroni.....	16
2.4.2. Dramatik İroni.....	16

3. BÖLÜM

3. SANATTA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK İRONİ.....	18
3.1 Sanatta İroni.....	18
3.1.1 Sözel ve Görsel Sanatta İroni.....	18
3.1.1.1. Edebiyatta İroni.....	19
3.1.1.2. Tiyatroda İroni.....	21

3.1.2. Plastik Sanatlarda İroni.....	24
3.1.2.1. Resim Sanatında İroni.....	24
3.1.2.1.1. Tarihi Süreçte Resim Sanatında İroni.....	24
3.1.2.2. Heykel Sanatında İroni.....	42
3.1.2.3. Seramik Sanatında İroni.....	47
3.1.2.3.1.Modern Dönemde Seramik Sanatının Gelişimi.....	47
3.1.2.3.2. Seramik ve İroni.....	50
 4. BÖLÜM	
4. POSTMODERN İRONİ VE SERAMİK SANATI.....	57
4.1. Postmodern Sanatta İroni.....	57
4.2. Postmodern Dönemde Seramik Sanatının Gelişim.....	58
4.3. Seramik Sanatında Değişen Nesneye Bakış ve İroni.....	63
4.3.1. Pop-Funk Akımlarında Seramik ve İroni.....	65
4.4. Postmodern Nesne ve Hazır-Yapımlar.....	76
4.4.1. Hazır-Nesnelerin Seramik Sanatında Kullanımı ve İroni.....	79
4.5. Kavramsal Sanatta Seramik ve İroni.....	90
4.5.1. Kavramsal Sanatta İroni.....	90
4.5.1.1. Enstalasyon ve Seramik Enstalasyonlarda İroni.....	92
4.5.1.1.1. Enstalasyon.....	92
4.5.1.1.2. Seramik Enstalasyonlar.....	94
4.5.1.2. Video Sanatı ve Seramik Video Enstalasyonlarda İroni.....	99
4.5.1.2.1. Video Sanatı.....	99
4.5.1.2.2. Seramik Video Enstalasyonlarda İroni.....	101
4.5.1.3. Çevre Sanatı ve Çevresel Seramik Eserlerde İroni.....	105
4.5.1.3.1. Çevre Sanatı.....	105
4.5.1.3.2. Çevre Sanatı ve Seramik.....	107
4.6. Seramik Sanatında Feminizm ve İroni.....	111
4.6.1. Sanatta Feminizm.....	111
4.6.2. Seramik Sanatında Femizm.....	114
4.7. Figüratif Seramik Heykel ve İroni.....	124
 5. BÖLÜM	
5. KİŞİSEL YORUM ve UYGULAMALAR.....	133
5.1 Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar.....	133
SONUÇ.....	146
KAYNAKÇA.....	148

RESİM LİSTESİ

RESİM	SAYFA
1. Hieronymus Bosch . ‘Cennet Cehennem’. 1510.....	25
http://www.flickr.com/photos/duckmarx/4452732347/	
2. Pieter Brueghel . ‘Körler’. 1568.....	26
http://www.tulaykazanci.com/tag/pieter-bruegel/	
3. Caravaggio . ‘İsmail’in Kurban Edilmesi’. 1601.....	27
http://www.istanbularthouse.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=4199	
4. Honore Daumier . ‘Gargantua’. 1832.....	28
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Honor%C3%A9_Daumier_-_Gargantua.jpg	
5. Francisco Goya ‘Çocuklarını Yiyen Satürn’. 1746.....	29
http://www.nezihuzel.com/index.php/2009/09/15/1763/	
6. Francisco Goya ‘Kapriçyolar’. 1800.....	29
http://latrace.files.wordpress.com/2010/04/goya4.jpg	
7. James Ensor . ‘Asılmış Bir Adamın Bedeni için Kavga Eden İskeletler’. 1891.....	30
http://serdartoka.blogspot.com/2006/12/1-figr-diyalektii.html	
8. Salvador Dali . ‘Belleğin Sürekliliği’. 1931.....	33
http://www.mehmetalicetinkaya.com/2011/05/page/3/	
9. Salvador Dali . ‘Arzu Bilmecesi’. 1929.....	33
http://www.tribalturk.com/2008/08/salvador-dali/	
10. Rene Magritte . ‘İmgelerin İhaneti’. 1929.....	35
http://zeka.onlinegoo.com/t2625-rene-magritte	
11. Otto Dix . ‘Prager Strasse’. 1920.....	37
http://www.ottodix.org/index/catalog-item/129.002.html	
12. Georg Baselitz . ‘Brücke Korosu’. 1986.....	38
http://www.gazideilkyaz.editboard.com	
13. Francesco Clemente . ‘Sanatçının Kendi Portresi’. 1989.....	39
http://www.abacus-gallery.com/reproduction/oil-painting/1303456859/Francesco-Clemente/Self-Portrait-1989.html	
14. Francis Picabia . ‘Parade Amoureuse’. 1917.....	41
http://www.aliartun.com/content/detail/9	
15. Francis Picabia . ‘Çıplak Durumdaki Amerikalı Genç Kızın Portresi’, 1915.....	41
http://www.aliartun.com/content/detail/9	
16. Marcel Duchamp . ‘L.H.O.O.Q.’ 1919.....	42
http://www.flickr.com/photos/comicbase/2754329927/	
17. Marcel Duchamp . ‘Bizzat Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin. Eşit’ 1915-23.....	42
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Duchamp_LargeGlass.jpg	
18. Louise Bourgeois . ‘Hücre Detay’. 1994.....	43
Robert Storr. Paula Herkenhoff. Allen Schwartzman. <i>Louise Bourgeois</i> . (Newyork: Poseidon Yayınları. 2003)	

19.	Louise Bourgeois. ‘Hücre Detay’. 1994.....	44
	Robert Storr. Paula Herkenhoff. Allen Schwartzman. Louise Bourgeois. (Newyork: Poseidon Yayınları. 2003)	
20.	George Segal. ‘Otobüs Yolcuları’. 1962.....	45
	Phyllis Tuchman. George Segal. (Paris: Abbeville Yayınları. 1983)	
21.	Erwin Wurm. ‘İsimsiz’. 2010.....	46
	http://noendtodesign.blogspot.com/2011/05/erwin-wurm.html	
22.	Jane Alexander. ‘Boy Bom’. 1998.....	46
	Judith Collins. Sculpture Today. (Newyork: Phaidon Yayınları, 2007)	
23.	Fernard Leger. ‘Bateau Blanc’. 1951.....	48
	http://art.findartinfo.com/art.asp?i=58&p=108	
24.	Fernard Leger. ‘La Pomme Jaune’. 1951.....	48
	http://art.findartinfo.com/art.asp?i=58&p=108	
25.	Pablo Picasso. ‘Zoomorfik Form’. 1947.....	49
	http://art.findartinfo.com/art.asp?i=58&p=108	
26.	Joan Miro. ‘Tete Multicolore’. 1946.....	49
	http://art.findartinfo.com/art.asp?i=58&p=108	
27.	Joan Miro. ‘Yeşil Tabak’. 1956.....	49
	http://art.findartinfo.com/art.asp?i=58&p=108	
28.	Joan Miro. ‘Tete Carree’. 1956.....	49
	http://art.findartinfo.com/art.asp?i=58&p=108	
29.	Georges Braque. ‘Assiette A La Mandoline’. 1945.....	50
	http://art.findartinfo.com/art.asp?i=58&p=108	
30.	Marc Chagal. ‘Poisson Et Amoureux De Vence’. 1955.....	50
	http://art.findartinfo.com/art.asp?i=58&p=108	
31.	Paul Gauguin. ‘Sanatçının kendi portresi’ Seramik.....	51
	http://www.imageandnarrative.be/	
32.	Paul Gauguin. ‘Oviri’ Seramik Heykel.....	52
	http://www.imageandnarrative.be/	
33.	Paul Gauguin. ‘Oviri Detay’ Seramik Heykel.....	52
	http://www.imageandnarrative.be/	
34.	Meret Oppenheim. ‘Çay Fincanı’ 1936.....	53
	http://www.fantasyarts.net/oppentea.html	
35.	Marcel Duchamp. ‘Çeşme’. 1917.....	54
	http://paperstreetsupplies.com/art-and-artists/marcel-duchamp-fountain/	
36.	Marek Cacula. ‘Gübre Araştırma Bilimi’. 1993.....	55
	http://ceramicsmuseum.alfred.edu/perkins_lect_series/clark/	
37.	Kim Dickey. ‘Bayan J’s’. 1994.....	55
	http://ceramicsmuseum.alfred.edu/perkins_lect_series/clark/	
38.	Mike Biblo. ‘Dünyanın Merkezi’, 1995.....	55
	http://ceramicsmuseum.alfred.edu/perkins_lect_series/clark/	
39.	Ron Barons. ‘Amerikan Standartları’. 1997.....	55
	http://ceramicsmuseum.alfred.edu/perkins_lect_series/clark/	
40.	Adrian Saxe. ‘İsimsiz’. 1989.....	59
	Mark Del Vecchio. Postmodern Ceramics. (Newyork: Thames & Hudson Yayınları, 2001)	

41. **Richard Notkin.** ‘Çaydanlık’. 1988..... 59
Mark Del Vecchio. Postmodern Ceramics. (Newyork: Thames & Hudson Yayınları, 2001)
42. **Robert Arneson.** ‘General Nuker’. 1984..... 61
Eda Kaytan. *Modern Sanatta Figüratif Seramik Heykeller.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, 2009)
43. **Charles Krafft.** ‘İsimsiz’. 2000..... 61
<http://wearesmilingtoo.com/wp-content/uploads/2011/07/l.jpeg>
44. **Paul Scott.** ‘Beckermes Sokağı’. 1997..... 61
<http://designholeonline.com/2009/a-look-at-paul-cumbrains-work/>
45. **Greyson Perry.** ‘Alison Kızları’. 2000..... 62
<http://www.flickr.com/photos/marcwathieu/2722875213/sizes/m/in/p/hotostream/>
46. **Stefano Della Porta.** ‘Endişe’. 1999..... 64
Mark Del Vecchio. Postmodern Ceramics. (Newyork: Thames & Hudson Yayınları, 2001)
47. **Marilyn Levine.** ‘Bob’ın Ceketi’. 1990..... 64
Mark Del Vecchio. Postmodern Ceramics. (Newyork: Thames & Hudson Yayınları, 2001)
48. **Richard Shaw.** ‘Gri Baş ile Oturan Figür’. 1985..... 64
Mark Del Vecchio. Postmodern Ceramics. (Newyork: Thames & Hudson Yayınları, 2001)
49. **Paul Dresang.** ‘İsimsiz’. 1998..... 64
Mark Del Vecchio. Postmodern Ceramics. (Newyork: Thames & Hudson Yayınları, 2001)
50. **Claes Oldenburg.** ‘Yumuşak Tuvalet’. 1965..... 67
Mark Del Vecchio. Postmodern Ceramics. (Newyork: Thames & Hudson Yayınları, 2001)
51. **Robert Arneson.** ‘Herinal’. 1965..... 67
Mark Del Vecchio. Postmodern Ceramics. (Newyork: Thames & Hudson Yayınları, 2001)
52. **Robert Arneson.** ‘Depozitosuz, Dönüş Yok’. 1961..... 68
Edmund de Waal. 20th Century Ceramics. (New York: Thames & Hudson, 2003)
53. **Robert Arneson.** ‘Funk John’. 1964..... 69
<http://www.theslideprojector.com/art1/art1onedaylecturerepresentations/lecture1-10.html>
54. **Robert Arneson.** ‘Daktilo’. 1966..... 69
<http://theslideprojector.com/art1/ranchocampus/art1rlecturerepresentations/art1rlecture7.html>
55. **Robert Arneson.** ‘Japon Seramikleriyle Amerika İlişkisi’. 1978..... 70
Humor, Irony And Wit: Ceramic Funk From The Sixties And Beyond Exhibition Catalogue. (Arizona: Arizona State Universitys Art Museum Ppublished. 2004)
56. **Robert Arneson.** ‘Amerikan Ronny’. 1987..... 70
Humor, Irony And Wit: Ceramic Funk From The Sixties And Beyond Exhibition Catalogue. (Arizona: Arizona State Universitys Art Museum Ppublished. 2004)

57.	Patti Warashina. ‘Araba Serisi’. 1970.....	71
	http://www.samscottpottery.com/influences/slides/inst06.htm	
58.	David Gilhooly. ‘Doğum Günü Partisi’. 1988.....	71
	Humor, Irony And Wit: Ceramic Funk From The Sixties And Beyond Exhibition Catalogue. (Arizona: Arizona State Universitys Art Museum Puplished. 2004)	
59.	Peter VandenBerge. ‘Cumartesi Gecesi Sinemada’. 1970.....	71
	Humor, Irony And Wit: Ceramic Funk From The Sixties And Beyond Exhibition Catalogue. (Arizona: Arizona State Universitys Art Museum Puplished. 2004)	
60.	Clayton Bailey. ‘Sümük’. 1963.....	72
	Humor, Irony And Wit: Ceramic Funk From The Sixties And Beyond Exhibition Catalogue. (Arizona: Arizona State Universitys Art Museum Puplished. 2004)	
61.	Sean Henry. ‘Yutkunmaktan Zorlanmak’. 1991.....	72
	Humor, Irony And Wit: Ceramic Funk From The Sixties And Beyond Exhibition Catalogue. (Arizona: Arizona State Universitys Art Museum Puplished. 2004)	
62.	Patti Warashina. ‘Nedir Şu Gökyüzünde Düşenler?’. 1980.....	72
	Humor, Irony And Wit: Ceramic Funk From The Sixties And Beyond Exhibition Catalogue. (Arizona: Arizona State Universitys Art Museum Puplished. 2004)	
63.	Fred Bauer. ‘Likeaflex’. 1968.....	73
	Humor, Irony And Wit: Ceramic Funk From The Sixties And Beyond Exhibition Catalogue. (Arizona: Arizona State Universitys Art Museum Puplished. 2004)	
64.	Howard Kottler. ‘Son Akşam Yemeği’. 1972.....	74
	http://www.samscottpottery.com/influences/slides/inst03.htm	
65.	Howard Kottler, ‘Benzerlik’. 1972.....	75
	http://www.samscottpottery.com/influences/slides/inst04.htm	
66.	Howard Kottler, ‘Mavi Çocuk’ 1969.....	75
	http://americanart.si.edu/images/1991/1991.194.4C_1a.jpg	
67.	Michael Frimkes. ‘Sıçrama’ 1968.....	75
	Edmund de Waal. 20th Century Ceramics. (New York: Thames & Hudson, 2003)	
68.	Ken Price. ‘Yumurta’. 1964.....	76
	http://eklektix.com/wp-content/uploads/Ken-Egg.jpg	
69.	Ken Price. ‘Snail Cup’. 1968.....	76
	Edmund de Waal. 20th Century Ceramics. (New York: Thames & Hudson, 2003)	
70.	Fred Bauer. ‘Buharlı Matkap-Benzin Pompası’. 1967.....	80
	Dilek Alkan. Amerika’da Çağdaş Seramik Sanatı. Anadolu Sanat Dergisi, S. 10, (1999, Aralık)	
71.	Paul Astbury. ‘Lastik Yenileme’.....	81
	Neşe Koçak. Seramik Sanatında Karışık Malzeme Kullanımı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2009)	
72.	Paul Astbury. ‘İş Pantolonu’.....	81
	Neşe Koçak. Seramik Sanatında Karışık Malzeme Kullanımı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2009)	

73.	Holly Hanessian. 'Nostaljiye Açık'. 1996.....	82
	http://www.hollyhanessian.com/	
74.	Holly Hanessian. 'Eve Giden'. 1996.....	82
	http://www.hollyhanessian.com/	
75.	John Brickles. 'Garton'. 2006.....	82
	http://www.brickels.com/	
76.	John Brickles 'Mustang'. 2006.....	82
	http://www.brickels.com/	
77.	Kathleen Holmes. 'Arşivci'. 2008.....	83
	http://www.kathleenholmes.com/galleries/1/	
78.	Kathleen Holmes. 'Gotik Roman'. 2008.....	83
	http://www.kathleenholmes.com/galleries/1/	
79.	Steven Montgomery. 'İleri Geri'. 2005.....	84
	http://www.stevenmontgomery.net/version1/recentsculpture/pastforward.html	
80.	Steven Montgomery. 'Futile x Four'. 1999.....	84
	http://www.stevenmontgomery.net/version1/sculpture/image.html?futilexfour.jpg	
81.	Handan Börüteçene. 'Ütücüler II'. 1987.....	85
	Ayla Ersoy.500 Türk Sanatçısı. (İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları. 2004)	
82.	Fusun Kavalcı. 'Tüpler'. 2005.....	86
	Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır.	
83.	Mutlu Başkaya. 'Akıl Süzgeci'. 2001.....	86
	Mutlu Başkaya Sergisi Katalogu, (Ankara: Karaca Sanat Galerisi 2004)	
84.	Mutlu Başkaya, "Arıtıbildiklerimiz". 2004.....	87
	Mutlu Başkaya Sergisi Katalogu, (Ankara: Karaca Sanat Galerisi 2004)	
85.	Mutlu Başkaya, "Kokulu Bahçe". 2004.....	87
	Mutlu Başkaya Sergisi Katalogu, (Ankara: Karaca Sanat Galerisi 2004)	
86.	Yeşim Bayrak. "Dada Sosluk Takımı" 2007.....	88
	Sanatçının arşivinden alınmıştır.	
87.	Yeşim Bayrak. "Dada Çorba Kasesi" 2007.....	88
	Sanatçının arşivinden alınmıştır.	
88.	Yeşim Bayrak. "Dada Biberlik" 2007.....	88
	Sanatçının arşivinden alınmıştır.	
89.	Yeşim Bayrak. "Seramik Çıldırılmış Olmalı" 2009.....	88
	Sanatçının arşivinden alınmıştır.	
90.	Neşe Koçak. 'İliştirilmiş Hayatlar 1' 2009.....	89
	Neşe Koçak. Seramik Sanatında Karışık Malzeme Kullanımı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2009)	
91.	Neşe Koçak. 'İliştirilmiş Hayatla 2'. 2009.....	89
	Neşe Koçak. Seramik Sanatında Karışık Malzeme Kullanımı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2009)	
92.	Neşe Koçak. 'Hayatın Oğulları ve Kızları'. 2009.....	89
	Neşe Koçak. Seramik Sanatında Karışık Malzeme Kullanımı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2009)	

93.	Joseph Beuys. ‘Sürü’. 1969.....	93
	http://www.knockaround.com/blog/2010/12/joseph-beuys/	
94.	Martin Smith. ‘Dalgaboyu’. 2001.....	94
	Edmund de Waal. 20th Century Ceramics. (New York: Thames & Hudson, 2003)	
95.	Piet Stockmans. ‘İsimsiz’. 1999.....	94
	http://haands.tistory.com/12	
96.	Antony Gormley. ‘Avrupa Alanı’. 1993.....	95
	http://starlightsecrets.files.wordpress.com/2010/09/field_jw.jpg	
97.	Anne Drew Potter. ‘Büyük Bebek’. 2009.....	96
	http://www.criticalceramics.org .	
98.	Anne Drew Potter. ‘Büyük Bebek Detay’. 2009.....	96
	http://www.criticalceramics.org	
99.	Susan Beiner. ‘Sentetik Gövde ve Sentetik Gerçeklik’. 2009.....	97
	http://www.criticalceramics.org	
100.	Susan Beiner. ‘Sentetik Gövde ve Sentetik Gerçeklik’. 2009.....	98
	http://www.criticalceramics.org	
101.	Rebekah Bogard. ‘Yeni Bir Romantizm (Love and Leisure Series)’. 2009.....	98
	http://www.criticalceramics.org	
102.	Rebekah Bogard. ‘Yeni Bir Romantizm (Love and Leisure Series)’. 2009.....	100
	http://www.criticalceramics.org	
103.	Nam June Paik. “Ana Kanal Matrix”. 1993-1996.....	101
	http://www.artnet.com/artwork/425971128/139233/nam-june-paik-main-channel-matrix.html	
104.	Nam June Paik “TV Buda”. 1974.....	101
	http://www.flickr.com/photos/transphormetic/1800413629/	
105.	Sinisa Kukec. “Baygın Dans (Fleurir Dance Rauge) ”. 2003.....	102
	http://sinisakukec.blogspot.com/	
106.	Sinisa Kukec. “Körlük için Şeffaflık”. 2003.....	103
	http://sinisakukec.blogspot.com/	
107.	Sinisa Kukec. “Körlük için Şeffaflık”. 2006.....	103
	http://sinisakukec.blogspot.com/	
108.	Sadashi İnuzuka. “Su Ticareti (Water Trade)”. 2003.....	104
	http://sadashiinuzuka.com/index.php/artwork/portfolio/installations.html	
109.	Sadashi İnuzuka. “Su Ticareti (Water Trade)”. 2003.....	104
	http://sadashiinuzuka.com/index.php/artwork/portfolio/installations.html	
110.	Robert Smithson. “Sarmal Dalgakıran” 1969-70.....	106
	http://fashionversusart.blogspot.com/2009/10/display-art.html	
111.	Ryoji Koie. ‘Yeryüzüne Dönüş’. 1980.....	108
	Edmund de Waal. 20th Century Ceramics. (New York: Thames & Hudson, 2003)	
112.	Bernard Dejonghe. ‘Dikey Mavi’. 1986.....	109
	Edmund de Waal. 20th Century Ceramics. (New York: Thames & Hudson, 2003)	
113.	Nalan Danabaş “Ey! İstanbul Nereye”, 1998.....	110
	http://liman.goodforum.net/t1478-cevre-sanati-ve-seramyk	

114. **Nalan Danabaş** “Ey! İstanbul Nereye Detay”, 1998..... 110
<http://liman.goodforum.net/t1478-cevre-sanati-ve-seramyk>
115. **Lerzan Özer**, ‘İsimsiz’, 1992..... 111
<http://liman.goodforum.net/t1478-cevre-sanati-ve-seramyk>
116. **Nancy Spero**. ‘Bomba’. 1968..... 112
<http://artcritical.com>
117. **Mary Beth Edelson**. ‘Kali-Bobbitt’. 1990..... 112
<http://wwol.is.asu.edu/edelson.html>
118. **Hannah Wilke**. ‘S.O.S. Yıldızlaşmış Nesne Serisi’, 1974–82..... 113
<http://www.hannahwilke.com/id6.html>
119. **Cindy Sherman**. ‘İsimsiz’. 1985..... 114
Mehmet Yılmaz. Modernizmden Postmodernizme Sanat. (Ankara: Ütopya Yayınları. 2006)
120. **Judy Chicago**, ‘Yemek Daveti’, 1974-79..... 116
http://alchemyofclay.blogspot.com/2011_03_01_archive.html
121. **Judy Chicago**, ‘Yemek Daveti Detay’, 1974-79..... 116
http://alchemyofclay.blogspot.com/2011_03_01_archive.html
122. **Judy Chicago**, ‘Yemek Daveti Detay’, 1974-79..... 116
http://alchemyofclay.blogspot.com/2011_03_01_archive.html
123. **Wilma Cruise**, ‘Deli Hemşire’. 2000..... 117
<http://www.uwic.ac.uk/icrc/issue008/articles/19.htm>
124. **Wilma Cruise**, ‘Parçalanma’. 1995..... 118
<http://www.uwic.ac.uk/icrc/issue008/articles/19.htm>
125. **Simone Leigh**. Güney Afrikalı Venüs Serisi..... 119
<http://www.artinfo.com>
126. **Simone Leigh**. Güney Afrikalı Venüs Serisi..... 119
<http://www.artinfo.com>
127. **Simone Leigh**. ‘Kraliçe Arı’. 2008..... 119
<http://www.artinfo.com>
128. **Claudia Claire**. ‘İsimsiz’. 2009..... 120
Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır.
129. **Claudia Claire**. ‘Dans’. 2009..... 120
Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır.
130. **Leslie Jay Bosch**. ‘Kadının İşi’. 1999..... 121
http://spoonlamps.com/sculpture_01.jpg
131. **Leslie Jay Bosch**. ‘Bok Böceği’. 1999..... 121
http://spoonlamps.com/sculpture_03.jpg
132. **Leslie Jay Bosch**. ‘Havva’. 1999..... 121
http://spoonlamps.com/sculpture_02.jpg
133. **Azade Köker**. ‘Taht’. 1982..... 122
İpek Duben, Esra Yıldız. Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar, (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008)
134. **Azade Köker**. ‘Z’. 1983..... 122
İpek Duben, Esra Yıldız. Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar, (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008)
135. **Birsen Canbaz**. ‘İsimsiz’. 2002..... 123
www.birsencanbaz.com
136. **Birsen Canbaz**. ‘İsimsiz’. 2002..... 123
www.birsencanbaz.com

137.	Birsen Canbaz. ‘Elbise’. 2003.....	124
	www.birsencanbaz.com	
138.	Kim Simonsson. ‘Altın ile Vaftiz Edilen Kız’. 2008.....	126
	Asa Hellman. Ceramic Art İn Finland. (Newyork: Thames & Hudson Yayınları, 2004)	
139.	Kim Simonsson. ‘İsimsiz’. 2006.....	126
	Asa Hellman. Ceramic Art İn Finland. (Newyork: Thames & Hudson Yayınları, 2004)	
140.	Kerttu Horila. ‘Kadınların Odası’. 1998.....	127
	Asa Hellman. Ceramic Art İn Finland. (Newyork: Thames & Hudson Yayınları, 2004)	
141.	Lisa Clague. ‘Günaha Sokan’. 2006.....	128
	http://ohbythewayblog.blogspot.com/2010/11/beauty-art.html	
142.	Lisa Clague. ‘Tutku’. 2006.....	128
	http://ohbythewayblog.blogspot.com/2010/11/beauty-art.html	
143.	Anna Maria Osipow. ‘Çizgili Kadın’. 2001.....	129
	Asa Hellman. Ceramic Art İn Finland. (Newyork: Thames & Hudson Yayınları, 2004)	
144.	Misty Gamble. ‘Kanal No. 9 (Detail)’. 2008.....	130
	Nancy Servis. Recent Works by Misty Gamble. Ceramics: Art and Perception, S. 78, (2009)	
145.	Misty Gamble. ‘Kanal No. 2.’ 2008.....	130
	Nancy Servis. Recent Works by Misty Gamble. Ceramics: Art and Perception, S. 78, (2009)	
146.	Misty Gamble. ‘Tatlı Terör’ 2007.....	131
	Nancy Servis. Recent Works by Misty Gamble. Ceramics: Art and Perception, S. 78, (2009)	
147.	Misty Gamble. ‘Nelly’nin Makası Var’. 2006.....	131
	Nancy Servis. Recent Works by Misty Gamble. Ceramics: Art and Perception, S. 78, (2009)	
148.	Wesley Anderegg. ‘Dalgıç’. 2007.....	132
	Veronica Alice Gunter. 500. Figure İn Clay. (New York: Larks Book, 2004)	
149.	Wesley Anderegg. ‘Adam Asmaca’. 2008.....	132
	Veronica Alice Gunter. 500. Figure İn Clay. (New York: Larks Book, 2004)	
150.	Gamze Boz. ‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	134
151.	Gamze Boz. ‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	134
152.	Gamze Boz. ‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	134
153.	Gamze Boz. ‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	134
154.	Gamze Boz. ‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	135
155.	Gamze Boz. ‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	135
156.	Gamze Boz. ‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	136
157.	Gamze Boz. ‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	136
158.	Gamze Boz. ‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	137
159.	Gamze Boz. ‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	137
160.	Gamze Boz. ‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	137
161.	Gamze Boz. ‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	137
162.	Gamze Boz. ‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	138
163.	Gamze Boz. ‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	138

164.	Gamze Boz.	‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	138
165.	Gamze Boz.	‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	139
166.	Gamze Boz.	‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	139
167.	Gamze Boz.	‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	139
168.	Gamze Boz.	‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	140
169.	Gamze Boz.	‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	140
170.	Gamze Boz.	‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	141
171.	Gamze Boz.	‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	141
172.	Gamze Boz.	‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	142
173.	Gamze Boz.	‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay’. 2011....	143
174.	Gamze Boz.	‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar’. 2011.....	144
175.	Gamze Boz.	‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar’. 2011.....	144
176.	Gamze Boz.	‘Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar’. 2011.....	145

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

İroni, kavram olarak ilk kullanılışından günümüze gelinceye kadar çeşitli aşamalar geçirmiştir. İroni ile ilgili olarak çeşitli yazılı kaynaklarda gelişimi ile ilgili olarak bilgi edinilebilmesine rağmen seramik sanatı açısından pek de fazla değinilmemiş bir konudur.

Bu çalışmanın amacı seramiğin Modern dönemdeki sürecinden başlayarak, Postmodern sanatta üretim sürecinin önemli kaynağı olan ironinin, seramik sanatına etkisi ve seramik sanatının bu dönemdeki gelişimlere bağlı olarak güncelin etkisi altındaki tutumunu ele almaktadır.

Araştırmanın temel konusunu oluşturan ironi kavramı basit olarak şöyle tanımlanabilir; “söylenilen şeyin aksi anlamı ifade eden kinayeli, dolaylı ve incelikli bir anlatım biçimidir.” Kavram genelden başlanılarak, sanattaki gelişimi ve yeri, tarihçesi, Antik Yunan’dan günümüze kadar sanatta kullanılma biçimleri, mümkün olduğunca tanımlanarak incelenmiştir.

Bu çalışmanın kapsamında olan sanatta ironi kullanımı, ele alındığı dönemlere göre özellikleri ve çeşitleri ele alınmıştır. Dünya sanatındaki kullanım örneklerinden, seramik sanatının modernleşme sürecindeki örneklerine ve Postmodern dönemde halen kullanılagelen örneklerine değinilmiştir. İroni kavramının ve seramiğin gelişimi ile birlikte Postmodern sanatın ironi ile olan ilişkisine paralel olarak seramik sanatına yansıyan etkisi artmıştır. Bu dönemde sanatsal bir ifade aracı olarak nitelikli seramik eserlerin, ironi açısından farklılıkları ortaya konarak ifade edilmiştir.

1. 1. PROBLEM

İroninin ortaya çıktığı koşullardan günümüze Postmodern dönüşümü ve Postmodern Sanat bağlamında ironi kavramının ele alınıp biçiminin Seramik Sanatına nasıl yansıdığı sorunsalı bu araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

1.2. AMAÇ

Bu araştırmanın temel amacı, sanatta ironi kavramının kullanımı ve Postmodern seramik eserlerde ironinin kullanılış biçimlerinin değerlendirmesini yapmaktır. Bu amaca ulaşmak için şu sorulara yanıt aranmaktadır:

1. İroni nedir ve özellikleri nelerdir?
2. Felsefi bir kavram olarak ironiyi ele alan önemli filozoflar kimlerdir?
3. İroni kavramının tarihsel süreç içinde, dönemsel olarak gelişimi nasıl gerçekleşmiştir?
4. Sanatta ironinin yeri nedir?
5. Sanatta ironi hangi akım ve yaklaşımlarda izlenmektedir?
6. Seramik sanatı açısından ironi kullanımının genel niteliği nedir?
7. Postmodern Seramik eserlerinin genel karakteristiği nasıldır?
8. Seramik eserlere, Postmodern eğilimlerin ve ironinin etkisi ne oranda yansımaktadır?
9. Postmodern Seramik Sanatında hangi akım ve yaklaşımlarda ironi kullanımı söz konusudur?

1.3. ÖNEM

Bu araştırmayla toplanacak bilgiler, birçok kişi ve seramik sanatı literatürü açısından önem taşımaktadır. Sonuçların özellikle, sanat dünyasına dahil olan sanatçı, akademisyen, öğrenci ve araştırmacılara yararlı olacağı ümit edilmektedir. Bu araştırma seramik sanatının ironiyi, birçok akım ve sanatsal ifade araçları ile birlikte kullanımının anlaşılmasını sağlayacaktır.

Postmodern süreçte seramiğin gelişimi ve bu gelişim sürecinde ironi kavramının yerinin araştırılması düşüncesi, daha önce konunun seramik sanatı kapsamında ele alınmamış olması ve yeterli kaynağın bulunmaması bu araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.

1.4. SAYILTILAR

Bu araştırmada şu görüşlerin doğruluğu test etmeye gerek görülmeden olduğu gibi kabul edilmiştir:

1. Sanatta ironi kavramı önemli bir yere sahiptir.
2. İroni, seramik sanatının Postmodern dönüşümünde önemli bir yere sahiptir.
3. Seramik sanatçıları Postmodern Dönemin birçok ifade aracı ve eğilimini kullanarak ironiyi çalışmalarında kullanmışlardır.

1.5. SINIRLILIKLAR

Bu araştırmada elde edilen bulguların şu kısıtlamalar altında toplandığı ve bunların dikkate alınarak yorumlanması gerektiği baştan kabul edilmiştir:

1. Araştırma bir yüksek lisans tezi olması gereği 2010 Eylül ve 2011 Ekim arasındaki tarihler ile sınırlıdır.
2. Araştırma Postmodern seramik eserlerin tümünü değil, sadece ironi kavramını içerenleri kapsamaktadır.
3. Araştırma Postmodern seramik sanatında, Pop ve Funk akımlarını, hazır-yapım kullanımını, Feminist Sanat pratiklerini, Video, Çevre/Arazi Sanatı, Enstalasyon gibi eğilimleri ve Postmodern seramik heykelleri içermektedir.

1.6. TANIMLAR

Araştırmada özel anlam taşıyan bazı kavramlar çalışmada kullanıldığı biçimiyle aşağıda tanımlanmıştır.

İroni: Sokrat'tan bu yana içinde alay barındıran, çoklu anlamlara gelebilen, genellikle sarf edilen sözün aksi anlamı ifade eden kinayeli, dolaylı ve incelikli bir anlatım biçimidir.

Seramik: Metal ve metal alaşımları dışında kalan tüm anorganik maddelerin oluşturduğu bileşimlerin şekillendirilmesi dayanıklılık kazanana kadar pişirilmesi bilim-teknolojisi ve sanattır.

Postmodernizm: Gerçeği ne tanrı ne de insanoğluna dayanarak tanımlayan, evrensel ve tanımlanabilir bir gerçeğin olmadığı, 'merkez', 'kaynak', 'temel' ve 'evrensellik' gibi kavramlar ve onlara bağlı ideoloji, kuram, yaklaşım, konu ve kurumların kökten sorgulandığı düşünce biçimidir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. İRONİ

2.1. Kavram Olarak İroni

Kendi için yarattığı dünyada sürekli üreten bir varlık olarak insan, kendini ve yarattığı dünyayı ifade edebilmek adına kendi kavramlarını üretmiş, ilerleyen zamanla doğru orantılı olarak kavramlar da çeşitlenmeye ve değişmeye devam etmiştir. Bu kavramlardan biri de bugün hem düşünsel alanda hem de günümüz sanatında oldukça yaygın bir biçimde kullanılan ironidir.

Kavramın kökenine bakıldığında, ilk örneğinin antikçağ'da Sokrates ile başladığı görülmektedir. Sokrates'in ironisi onun dış görünüşü ile doğrudan ilintili olup, ironi kavramına ilişkin bir tanıma "...bir olgu/durum/şey'in iç ve dış cepheleri arasında gerilim yaratan bir 'zıtlık ilişkisinin' bulunabileceği fikrinden yola çıkılarak varılabilir: akıllı, bilge ve yüksek karakter sahibi Sokrates'in kendisini olduğundan 'az' göstermesi buna ek olarak, 'iç' güzelliği ile çelişecek biçimde çirkin bir dış görünüşe sahip olması sözü edilen 'gerilimli zıtlık ilişkisi'ni örneklendirerek 'ironi' kavramına ilişkin bir başlangıç noktası oluşturur."¹ Bu noktadan hareketle ironinin temel bir özelliği olarak görüntü ile içeriğin farklılığına dair bir vurgu yapılabilir.

İroni kavramı süreç içinde 'saklayıp gizleme' ve '-mış gibi yapma' anlamlarına da gelmektedir. İroni bu noktada salt dile ait yazınsal, sözel ve düşünsel bir unsur olmaktan çıkıp insan yaşamının içinde var olan bir öge halini almıştır. Böylece ironi insanın hayata karşı tutumunu gösteren bir tavır olmuştur.

İroninin en sık rastlanan biçimi, kişinin aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemesidir. Diğer bir biçimde ise, kişinin ciddi bir konuyu bir espri gibi, şaka yollu dile getirmesidir ama buna daha seyrek rastlanır... Bir bilmecenin ve çözümünün aynı anda var olması gibidir... Tüm ironilerin

¹Oğuz Cebeci. Tarihsel Bir Perspektiften İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri. **Cogito: İroni**, S. 57 (2008). s. 87

ortak özelliği olan bir yön daha vardır; bu da anlaşılmasına rağmen, doğrudan anlaşılmasından kaynaklanan bir ayrıcalıktır.²

Anlatılmak istenilen, bu biçimde dolaylı bir vurgu ile ifade edilmektedir. Bu nedenle ironik sanatçılar “duygu ve düşüncelerinin veya dışsal gerçekliğin zıttını yansıtabilir. İroni işaret edeni ön plana koyar, gülmeceye yönelik olarak kullanılabildiği gibi, edilgenlik, soyutlanmışlık ve kötümserlik ifadesi de olabilir. Alaycı bir duruşla gösterilebilir. Gerçekte düşünülen veya savunulan şeyin aksini ortaya koyabilir. Herhangi bir şeyi olduğundan daha büyük ya da daha küçük, daha önemli ya da daha önemsiz gösterebilir. Ironik bir ifade yalan değildir; çünkü ironist tarafından gerçek olarak algılanması amaçlanmıştır. Ironist, izleyene birtakım göndermelerde bulunur ve izleyenin bu boşlukları doldurmasını bekler.”³

Hayata karşı eleştirel bir tavır olarak ironi, dünyanın saçmalığını dile getiren bir kavramdır. Eleştirel tavrıyla toplumda yerleşmiş olan değerlere, görüşlere ve inanışlara karşı çıkar ve onları yıkmak ister. Bunun için en etkili araç ironidir.

20.yy.’ın başındaki tüm öncü akımlarda ağır basan öğedir ironi. Tıpkı günümüzde modern sanatçıların sanatlarında olduğu gibi. Örneğin Dadacılığın belkemiğidir ironi. Aynı şekilde, Gerçeküstücülüğün de belirleyici niteliklerinden biridir. Yine İtalya ve Rus Fütüristlerinde, Rus Akmeistlerinde giderek de tüm Avant-Garde sanatçıların resimlerinde de ironi, ana öğedir.⁴

2.2. Felsefi Bir Kavram Olarak İroni

Kavram olarak ironi, insan düşüncesinin bir ürünü oluşuyla sürekli değişimi de akla getirmektedir. Tarihsel perspektifte geçirdiği değişimleri incelerken, her adımda felsefenin içinde ve onun bir ögesi durumunda olduğunu görmek mümkündür. Bu açıdan bakıldığında karşılaşılan her isimle kavram daha da genişlemiş ve değişmiştir. Antik Yunan’da Sokrates ve Aristoteles, Romantik Dönemde Schlegeller daha sonra ise Hegel ve Kierkegaard, ironi kavramının gelişimine katkı sağlamış önemli filozoflardır.

² Soren Kierkegaard. *İroni Kavramı: Sokrates’e Yoğun Göndermelerle Çeviren: Sıla Okur*. (3. Basım, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2009) s.272

³ Duygu Oruçoğlu. *1960 Sonrası Türk Resim Sanatında İroni ve Lisansüstü Eğitimde Sorgulanması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2007). s. 31

⁴ Ali Asker Bal. *Resim ve İroni*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, 2000). s. 8

Bu sayılan isimlerin her biri ile ironi, tanım ve çehre değiştirmiş genel bir değerlendirme ile retorik aracı, konuşma hünéri olmaktan çıkıp, romantik dönemle birlikte, sanatçılığın ‘alameti farikası’ olarak kabul edilen felsefi bir tercihe dönüşmüş, oradan moderne ve modern sonrasına ilerledikçe dilin kaçınılmaz bir fonksiyonu ve giderek de eserin yapısına işlemiş ve artık eserden kolaylıkla ayırt edilemeyecek bir biçimsel seçim olarak öne çıkmaya başlamıştır.⁵

Öncelikle kavramı ortaya koyan Sokrates ve ironisinin özelliklerine değinilmelidir.

2.2.1. Sokrates’te İroni

İroni kavramının tarihte ilk kez Sokrates ile ortaya çıkmıştır. Fakat bir filozof olarak Sokrates’in bunu yaparken neyi amaçladığı sorusunun yanıtı şöyle ifade edilebilir: Sokrates kendini bilgisiz ve cahil gibi göstererek kendini gizleyerek, etrafına sürekli sorular sormakta ve bilgiyi başkalarında aramaktadır. Sokrates bunu iki aşamada gerçekleştirmektedir. Bunlardan birincisi eironeia (alay), ikincisi ise maiatik (doğurtma) idi. Bu yolla gerçekleri insan zihninden çıkarır ve bilginin insanın önvaroluşundan kalıtsal olarak dünyaya geldiği ve bu nedenle bilginin saklı olduğu zihinden çıkartılması gerektiğini savunur.

İlk evre olan alayda, Sokrates karşısındakinin zihnini yanlış bilgilerden arındırır, hiç birşey bilmeyeni sorguya çeker. Sonunda onu küçük düşürmeden hafif bir hoşgörüyü zor durumda bırakır, açmaza düşürür, bir şey bilmediğini kabule zorlar. Bundan sonra doğurtma evresi gelir. Bu evrede doğru bilgiye, çözüme yönelir. Sokrates önceki evrede yanlış bilgilerden arındırdığı kişiyi bu evrede bilgilenmeye iter. Onun yaptığı, insanda var olduğuna inandığı bir şeyi ortaya çıkarmak için katkıda bulunmaktır.⁶

Sokrates’den hemen sonra Platon, felsefesinin temellerini Sokrates’in gerçek anlayışına dayandırmıştır.

Yazıya karşı tutmuyula, kendi döneminin ve sözlü geleneğin en ünlü tartışma ustası olarak bilinen Sokrates’in tartışmalarının yansıtıldığı Devlet metni, sözcüğün saptanabilen ilk

⁵ Beliz Güçbilmez. *Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı*. (Ankara: Deniz Kitabevi.2006) s. 12

⁶ Ali Asker Bal. a.g.e. s. 13

kullanımını içermektedir. Platon burada ironiyi Sokrates’e atfedilen bir konuşma ‘hilesi’ olarak yansıtmaktadır.⁷

Aristoteles de ironiyi söylenmek istenilenin zıttının söylendiği bir söz sanatı olarak tanımlamıştır. Aristoteles’in Yunan komedyaları üzerinden gerçekleştirdiği tanımlamaları, kavramın gelişimi açısından önemlidir.

2.2.2. Kierkegaard’da İroni

Kierkegaard, ironi kavramının gelişimi açısından en önemli isimlerden biridir. Filozof, doktora tezi olan “İroni Kavramı” isimli çalışmasında ironiyi zihinsel bir faaliyet ve ilke olarak gören Sokrates’i merkeze alır. Önceleri Romantik Felsefeden oldukça etkilenen Kierkegaard sonraları Alman İdealistlerine yönelir.

İroni kavramının geçirdiği tarihsel aşamalardan bahsederken, romantik dönemin ironiyi yeniden ele alan ve farklı bir forma sokan Schlegeller kardeşler ve daha sonra onları eleştiren Hegel, son olarak da Kierkegaard ironi için önemli bir uğrak noktası oluşturmaktadır. Romantik Dönemde Schlegeller ironi kavramının her şeyin oyunsu ve ciddi, oldukça açık, aynı zamanda da sonuna kadar kapalı olduğunu öne sürmüş ve Schlegeller için ironi, kendi kendini yaratırken yok etme mekanizmasının da içinde bulunduğu bir süreç olagelmıştır.

İşte bu noktada Hegel “Schlegeller’in Romantik ironisinin en üstün ve en iyi olan “şey”de hiçbir “şey”in olmadığını iddia ettiğini ve bunun son derece yıkıcı olduğunu belirtir.”⁸

Düşünce tarihi, gerçekten de devamlı bir ‘düzeltmeler’ tarihidir. Schlegel kardeşler estetik duyarlılığı düzeltir; Hegel, ironinin aşırıya kaçmasını düzeltir ve Kierkegaard, Schlegel Kardeşlerin ve ekibinin inatla konu dışına çıkmalarını ‘durdurma’ açısından Hegel ile anlaşırken, inceden inceye, kendi felsefe ustasının ve aynı zamanda rakibinin düşüncelerini düzeltmeyi ihmal etmez.⁹

⁷ Beliz Güçbilmez. a.g.e. s.12

⁸ Beliz Güçbilmez. a.g.e. s.20

⁹ David Ellison. *Kierkegaard: Şiirsel Yaşantının tutumluluğu Üzerine*, Çeviren: Mehmet Barış Albayrak. **Cogito: İroni**, S. 57,(2008). s.156

Özellikle günümüz sanatı açısından bu kavramı anlamaya çalışmada Kierkegaard'ın önemi büyüktür. Felsefe, sanat ve toplumun gelişimi, süre gelen durumların, etkin gelenek-göreneklerin ayağının kaydırılması ve foyalarının meydana çıkarılacağı bir imgelem dünyasının yaratılması ile mümkün olacaktır. Kierkegaard döneminin felsefi anlayışına, kilisenin inanç kalıplarına yönelttiği eleştiriler ile modernitenin gelişimine katkı sağlamıştır. Aşık olmaktan, evlenmeye kadar yerleşik toplum düzeni ile ilgili ciddi eleştirileri, hayata dair saptamaları ve tasvir ettiği yavan dünyaya, bir çeşit tedavi olarak ironiyi önermekte ve toplum normları ile olan uzlaşmadan tamamen uzaklaşmaktadır. “19. yy. Felsefesinde varolan iyi bir hristiyan olma sorunu içerisinde, eğitim ve kültür kurumları tek düzeydi. Kierkegaard’a göre böyle bir ortamda kişinin kendi kimliğini oluşturması yerine edimselleşmiş yapıların esiri olmaya ve dolayısıyla normallığe sıradanlığa götürüyordu”¹⁰ Bu nedenle Kierkegaard bireyin toplumun ona verdiği toplumsal kimlikten uzak, gerçekten kendi olabileceği, kişinin geçmişten getirdiği sorgulamaksızın kabul ettiği kalıpları yok edebileceği bir güç olarak, ironiyi seçmiştir.

Kierkegaard’a göre ironi; “söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adıdır ve özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir. Böylece, ironinin her biçimi için geçerli olabilecek bir belirleme elde ederiz; yani fenomen öz değil, özün karşıtıdır. Ben konuşurken düşünce ya da anlam öz, sözcük ise fenomendir.”¹¹

İnsan zihnini geleneklerin sınırlamasına mücadele etmeyen bir birey olan Kierkegaard, ironiyi zihinsel bir faaliyet ve ilke olarak bu biçimde ortaya koymaktadır.

2.3. Tarihsel Süreçte İroni

2.3.1. Antik Yunan’da İroni

İroni kavramı Eski Yunan kahramanlarından, her zaman menfaat peşinde ve kibirli ‘Alazon’ ile onu sürekli alt eden ‘eiron’ dan ve aralarındaki zıtlıktan doğmuştur. Antikçağ’da ilk kez Platon’un Devlet metninde, Sokrates’in tartışmaları yönlendirerek,

¹⁰ Serdar Yılmaz. *Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, 2008) s.28

¹¹ Soren Kierkegaard. a.g.e. s.271

muhataplarını alt etmede kullandığı, belirsizlikleri ve çelişkileri ortaya koymak için biliyormuş gibi ya da tam tersi bilgisizmiş gibi davrandığı bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

İroni, Antik Yunan'da felsefe ve retorik alanlarında kendini önemli ölçüde var etmiş, özellikle de Sokrates'in ironiyi rakiplerine karşı söze dayalı bir silah olarak kullanması, aslında sadece Sokrates'e özgü olmayıp o dönem toplumunun yaşamında kullanılagelen bir kavram olduğunun da bir göstergesidir. Ayrıca Atina'da ironinin böylesine önemli olmasının bir başka nedeni de toplumda birden fazla ve birbirine taban tabana zıt değer yargılarının bir arada bulunmasıdır. Çünkü o dönem sanatına bakıldığında özellikle de tiyatro sanatı bu toplumsal çelişkilerden oldukça yararlanmıştır. Atina'da demokrasinin ilk adımları atılmasına rağmen burada bahsi geçen demokrasi tam anlamıyla bir demokrasi değildir. Buna karşın inanç ve ahlak yaklaşımı toplum açısından hala eski çağları sürdürmekte, toplumun bu iç çelişkisi sanatta, bir araya getirdiği karşıtlıkla yani ironi ile ifade edilmiştir.¹² Yine bu dönem içerisinde ironi ile ilgili olarak, anlamın olumsuz olduğu da söylenebilir. "İroni 'yıkıcı' bir araçtır; sürüp gitmekte olanın, alışkanlığa dönüştüğü için farkedilmez olanın, geleneksel olanın korunaklı alanına saldırır."¹³

Aristoteles de ironiyi, Sokrates ile benzer bir biçimde ifade etmiştir. Aristoteles'den sonra ironi; 1. ya da 2. yy.'ın başında Anaksimenes tarafından yine benzer şekilde tanımlanabilecek alaycı bir konuşma tarzı olarak yorumlanmıştır. Sokrates'in ironisindeki kendiyle kurulan zıtlık ilişkisi, artık nesneyle ilintilidir. Yani bu zıtlık bir başkası üzerinden sağlanacaktır. İroni övgü için yermek, yermek için övmek yolu ile gerçekleştirilmekte ve bu konuşmanın tam anlamıyla ironik olabilmesi için de vurgu, mimik ve tonlamada işin içine girmektedir.¹⁴

İroni kavramının geçirdiği tarihsel süreç içerisinde önemli bir dönüm noktası da Quintilianus tarafından sağlanmış, ironiyi –mış gibi yapma ve saklayıp gizleme

¹² Sevda Şener. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. (5. Baskı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2008). s. 17

¹³ Beliz Güçbilmez. a.g.e. s.39

¹⁴ Ernst Behler. Antik Çağda İroninin Ortaya Çıkışı, Çeviren: Orçun Türkay. **Cogito**, S. 57 (2008). s. 22–23

olarak tanımlamış ve böylece ironiyi salt yazınsal ve sözel alandan çıkarıp toplum yaşamında yaşanılır bir konuma getirmiştir.¹⁵

Antik Yunan'dan sonra, "çağdaş ironi kavramının Batı dünyasındaki gelişimi ise genel olarak 16. yy. da başlamaktadır. Bu çağdan itibaren, o zamana kadar geçerli olduğu kabul edilen ideolojik sistemlerin yetersizliği ortaya çıkmaya başlamış, evreni tanrıyla-insan arasındaki hiyerarşik ilişki temelinde tanımlayan ve değişmezlikleri nedeniyle 'kapalı ideoloji' olarak adlandırılan ideolojilerle, bu ideolojilere rakip olarak ortaya çıkan yeni ve 'açık ideoloji'ler arasındaki çatışma 'genel ironi' kavramı aracılığıyla tanımlanmıştır."¹⁶

Yaşamın boşluğu ve 'saçma' kavramı ile özdeşleştirilmesi, insanın yaşamı anlamsız olarak değerlendirdiği yönündeki çıkarım ironi ile Nihilist felsefeler arasındaki ilişkiyi de kurmaktadır. Nietzsche'nin 'İyinin ve Kötünün Ötesinde' isimli yapıtında 40. aforizmada bu açıkça görülmektedir; "derin olan her şey maskeyi sever; en derin olan hele, tasvirden ve benzetmeden nefret eder"¹⁷ diyerek çıkarsamaları doğrulamaktadır.

2.3.2 Romantik Dönemde İroni

18. yy. sonlarında Romantik hareketin etkisiyle ironinin yeniden değerlendirildiği ve tanımlandığı, onu hazırlayan koşulları Fransız Devrimi'nin oluşturduğu ve Alman İdealist Felsefesi ile yakından ilgili bir dönem olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan romantik ironi kavramı, romantiklere özgü bir ruh taşımaktadır. Romantik sanat anlayışı içerisinde, yaratıcı olarak sanatçıya, öznellik ve ayrıcalıklı bir mevki sunulmuştur.

Romantik ironinin temel dayanakları, 'kendi bilincinde sanat', insanın kendi kendisini keşfi ve hayatın zorluğunun kabulünün hemen ardından ise, 'insanın dünyaya karşı ironik tutumu' ve 'dünyayı alaya alma' dır.

¹⁵ Oğuz Cebeci. a.g.e. s.88

¹⁶ Oğuz Cebeci. a.g.e. s.88

¹⁷ Ernst Behler. a.g.e. s. 22

İroni; melankolik, yalnız ve acı çeken bireyin, entelektüel yaklaşımının ifade biçimi, aracı haline gelmiştir... Schlegell'e göre felsefi ve dilbilimsel düzeyde romantik ironi, insanın sınırlılıklarının fark edilmesine karşın sınırların ötesine geçme çabasıdır.”¹⁸ Ona göre sanatçı zihni vasıtası ile egosunu yenebilir ve maddi dünyadan bağımsız olarak düşüncelerini özgürleştirebilir. “Bu bağımsızlaşma, evrensel çelişkilerin ironi aracılığıyla sanat yapıtının bünyesine dahil edilmesini ve böylece aşılmasını öngörür... Bu açıdan, romantik ironi ‘genel ironi’ durumlarının sanat aracılığıyla ifade edilmesidir.”¹⁹

Romantik ironi kavramı kendisinden önce tanımlanan ironi kavramından daha geniş bir anlam ifade etmektedir.

Romantik ironi yaşamın tüm açmazlarını, tüm karşıtlıklarını uzaktan görebilmek demektir. Burada sanatçının yaşama karşı üstün durumda oluşu söz konusudur. Sanatçı, dünyada yaşayanların farkedemedikleri, bu yüzden şaşkınlığa düştükleri çelişkileri görmekte, bunları nesnel bir bakışla değerlendirmektedir. Bu bakımdan sıradan insanlardan daha üstündür.

Friedrich Schiller, sanatı oyun olarak nitelerken bu anlayışa öncülük etmiştir. Schiller’e göre sanat bir oyun dürtüsünden doğmaktadır. Özgür bir eylemdir, fakat sorumsuz değildir²⁰

Romantik Dönemde ironi, karşıtların birleşiminden doğan uyumda bulunur ve sanatın özü bunu yansıtmaktadır.

19. yy. dan itibaren, ironi zeka ve mizah duygusuyla ilgili bir kavram olarak ele alınmaya başlamış ve bu çerçevede içinde ironik tanımının olumlu bir anlam ifade etmeye başladığını da söyleyebiliriz... 20. yy. ın başlıca eleştirel akımlarından Yeni Eleştiri’nin önde gelen yazarı Cleanth Brooks, ironiyi iç ve dış arasındaki çelişkiye dayalı bir olgu olarak tanımlamak yerine, farklı yorumların bir arada tutulmasına olanak vererek, izleyiciyi bir eserdeki anlamın belirlenmesinde kullanılan süreçlerin, belirsizliğini görmeye yönlendiren bir güç olarak tanımlar.²¹

¹⁸ Beliz Güçbilmez. a.g.e. s.15–16

¹⁹ Oğuz Cebeci. a.g.e. s.90

²⁰ Sevda Şener. a.g.e. s. 159

²¹ Oğuz Cebeci. a.g.e. s.90

2.3.3. Modern Dönemde İroni

19. Yüzyıldan itibaren, zeka ve mizah duygusuyla ilişkilendirilen ironi kavramı açısından, Modern dönem oldukça verimlidir. Modern sözcüğü Latince'deki 'modo' kökünden türeyen 'modernus' sözcüğünden gelmektedir.²²

Greenberg, “modernizm, sanat ve edebiyattan ibaret değildir.... Tarihsel bir yenilik olduğu da ortada. Batı uygarlığı, dönüp kendi temellerini sorgulayan ilk uygarlık değilse de, bu işi en ileri noktalara götürmüş uygarlıktır. Ben Modernizmi, Kant ile başlayan özeleştirici eğiliminin şiddetlenmesi, hatta azgınlaşması olarak görüyorum”²³ diyerek bu konuya felsefi bir başlangıç sunmaktadır.

Modernizmin, içine doğduğu çağın koşulları da onu anlamak ve doğasını çözümlemek açısından önem arz etmektedir. Endüstri Devrimi sonrası hızla gelişen sanayi ve kentleşme olgusu, teknik ve bilim bu dönemi şekillendiren etkenlerdir. Özellikle bu dönemde öne çıkan teknik ve bilim toplumun alt ve orta sınıfını olumsuz etkilemiştir. Yalnızlaşan, yabancılaşan ve doğadan koparılan bir toplum olgusu da ortaya çıkmaktadır. Toplumun bir bireyi olarak yalnızlaşan sanatçı, kendine ve içine dönmekte, kendini ifade edebileceği özgürlüğü de yakalamış olmaktadır. Modern sanatın kendine has çelişkili ve tutarsız doğası da döneminin bu kendi iç çelişkileridir. Yani Modern Sanat “...sınırsız ilerleme inancı ve artan anomi duygusu gibi paradoksal aşırılıklar doğurmuş derin bir toplumsal parçalanmaya karşı sanatsal bir tepkiydi”²⁴ Bu konuda Nietzsche'nin o yıllarda yaptığı yorum açıklayıcıdır:

‘Sanatçı Ol!’ Çünkü Nietzsche’ye göre sanat dünyanın genel hakikatdışılığını ve yalancılığını insan için katlanılabilir kılan ‘gerçekdışı kültü’ ve onu kusurlu bir dünyaya karşı koruyan iyi görünüş istemiydi. Sanat bize ‘şeylerin üstünde bir özgürlük’, kendimizi gerçeklikten kurtarma, gerçekliği kendi estetik kahkaha ve oyunlarımızla bağlantısız bir şey olarak görme yeteneği verir.²⁵

²² Mehmet Yılmaz. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. (Ankara: Ütopya Yayınları. 2006) s.13

²³ Mehmet Yılmaz. a.g.e. s.14

²⁴ Larry Shiner. *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, Çeviren: İsmail Türkmen. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları.2004). s. 370

²⁵ Mehmet Yılmaz. a.g.e. s.16

Bu çağın sanatçıları kendi düşünsel ve duygusal çelişkilerini sanatlarına yansıtmışlar ve yansıttıkları güçlü dualizm ile ironiyi sanatlarına bir kaynak olarak eklemişlerdir. Örneğin yukarıda sözünü ettiğimiz gibi toplumdaki yabancılaştırma ve dünyanın yıkıcılığına karşı bu dönem sanatının içerdiği ironik tepkinin Brecht'deki karşılığı "...salt retorik düzeyde kalmaz; çok daha verimli bir noktaya doğru yol alır. Yabancılaştırma efektinin de doğrudan katkısıyla insanların ve toplumların ortak eylemleri ile yaratılan tarihin nesnesi olan dünyanın değişebilirliğini gösteren politik bildirime yönelir. Tarihin değişmez katı yüzü, artık kırılıp dağıtabiliyor, parçalar yeniden bir araya getirilerek, yeniden inşa edilebiliyordur."²⁶ İroninin Modern sanattaki karşılığı da tam olarak budur aslında.

Modernizmin doğasına gelindiğinde en önemli öge akıl ve bilimdir. Burada insan aklının merkeze alınması durumu başka bir ifadeyle söylemek gerekirse, insanın merkeze alınmasıdır. Modern dönemden önceki dönemlerde gerçekçilikle ilgilenmiş akımlar, gerçeğin ancak tanrısal bir yol ile bulunabileceği inancı ile tanrıyı merkeze oturtmuşlardır. Bu akımların aksine modernizm, insanı ve insan aklını merkeze almıştır.

İnsanın merkez alındığı ve gerçeğin insana dayalı olarak tanımlandığı düşünce biçimi: Rönesans ve hümanizmin başından modernizmin sonuna kadar geçerli olan, tek gerçeğin insanoğlu ve onun aklı, kavrayışı, duyguları olduğunu öne süren ve evrendeki her şeyin insanın beyin, duygu ve inançlarında anlam kazandığını savunan düşünce biçimidir. Bu düşünceye göre insan tanrı gibi yaratıcı, özgün ve özgürdür; toplumun bireyi olmakla birlikte kendi kararlarını kendi verir; bunu yaparken aklını, bilgisini ve özgür iradesini kullanır.²⁷

Bu gelişmenin sanattaki açılımına bakarsak modern dönemin, sanatçısını tanrılaşştırdığı, bilimi kutsallaştırdığı, bilimin yanı sıra sanatı da din mertebesine yükselttiği görülmektedir.

İroninin modern düşünce içerisinde yerini bulduğu bir başka özellik ise özneliktir. Modern düşüncenin bireyselliğe verdiği önem öznelci bir yaklaşım ile tanımlanmaktadır.

²⁶ Beliz Güçbilmez. a.g.e. s. 106

²⁷ Dilek Doltaş. (n.d.) *Postmodernizmin Getirdikleri ve Götürdükleri*. Alındığı tarih: 23.Temmuz.2010, yer: <http://www.felsefeekibi.com>

Özellik ve özgünlük ülküsünün savunucusu olan modernistlerde başat olarak, olanla olması gereken arasındaki aykırılığı/uçurumu vurgulamak için kullanılan ironi, parçalanmış bir dünya karşısında bütüne/birliğe/ideal bir dünyaya duyulan özlem ve bunun yokluğundan üzüntü duyma noktasında romantizmdeki dışavurumu ile benzerlik gösterir.²⁸

Modernizmin ruhu ile yoğrulmuş bir kavram olarak ironi, tanımlanmış ve ifade edilmiştir. Modernitenin aydınlanmacı, ilerlemeci, idealist savunularının 2. Dünya Savaşının acımasızlığı ile çöküşü, karşı eğilimin de doğmasını sağlamış ve bu yeni dönem Postmodern olarak ifade edilmiştir. Savaşın acımasız yüzü olan atom bombasının kullanılması ve Auschwitz gerçeği gibi birçok insanlık ayıbı, bu yeni kavramın doğumuna yol açmıştır.

2.3.4. Postmodern Dönemde İroni

Modernizm sonrası anlamına gelen ‘post’ önekiyle ‘modern’in birleşiminden oluşan Postmodern kavramı modern sonrası ya da modernin ötesini işaret etmek amacıyla ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıl’ın ikinci yarısında resim, heykel, mimarlık, edebiyat ve felsefe gibi alanlarda kendini göstermiştir. En önemli özelliği, orjinsiz oluşudur. Kendisinden bir önceki dönem olan Modernizm insanı ve akli merkeze almasına karşın postmodern dönemde merkezsiz bir düşünce biçimi benimsenmiştir.

Gerçeği ne tanrı ne de insanoğluna dayanarak tanımlayan düşünce biçimidir. Bu düşünce biçimine göre eğer bir gerçek varsa, kişiden kişiye, durumdan duruma ve tabii, toplumdan topluma değişir. Bir başka deyişle, bu düşünceye göre kesin, evrensel ve tanımlanabilir bir gerçek yoktur. Dolayısıyla ‘merkez’, ‘kaynak’, ‘temel’ ve ‘evrensellik’ gibi kavramlar ve onlara bağlı ideoloji, kuram, yaklaşım, konu ve kurumlar kökten sorgulanır.²⁹

Postmodern Dönemde modern dünyanın tüm kurumlarına karşı bir kötümserlik söz konusudur ve yaşamın şu anı ve şimdisiyle ilgilenilir, gerçeklik anlayışı yadsınmakta ve karşı bir felsefe savunulmaktadır.

²⁸ Funda Kızıl, (n.d.). *Postmodernist İroni*. Alındığı tarih: 23.Temmuz.2010, yer: <http://www.toplumdusmani.net>

²⁹ Dilek Doltaş, (n.d.). *Postmodernizmin Getirdikleri ve Götürdükleri*. Alındığı tarih: 23.Temmuz.2010, yer: <http://www.felsefeekibi.com>

Biçim ve içerik tartışması söz konusu olduğunda vurguyu içerikten biçim ya da usluba kaydıran Postmodernizm, köklü bir farklılık gösteren bağlara ve tarihsel dönemlerden seçilen üslup öğelerinin bir araya getirilmesine önem verir, ama düzenliliği, mantık ve simetriyi yadsır; ayrıca çelişki ve karışıklıktan hoşlanır. İroni duygusuyla birlikte ben bilincinin yoğunlaşmasını yansıtan Postmodernizm, sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırır...³⁰

Postmodernizm, temellerini eklektizm ve ironi üstüne kurarken farklı tarihsel dönemlerden alınan öğeleri eklektizm (seçmecilik) ile bir araya getirmektedir. Bu bakımdan sanatta melezleştirme meşrulaşmış, kültürler yeniden birbirlerine bağlanmış, oyun, ironi ve rastlantısallık önemli öğeler haline gelmiştir. Sanat üretim olmaktan çok, üretim sürecinin ve performansın amaç edinildiği bir alan olarak görülmektedir.

İroniye gelince; “İroni, şeyleri aşırı ciddiye almamaya ya da en azından şeyleri itibari değerleriyle ele almamaya yönelik bir taleple daima ilişkilidir. Hiçbir şey, ironik, tarafsız öz-bilinçliliği kadar, güncel Postmodern ruh durumunun karakteristiği değildir.”³¹ Çünkü hem ironinin, hem de Postmodernin temsil (anti-mimetik) karşıtı karakterleri onları birbirlerine yakınlaştırmaktadır. Postmodernist ironi temsili ortadan kaldırmak adına simülasyon dünyasını kullanmaktadır. İmge ve göstergelerden oluşan bu ironi, genel ironi tanımı olan ‘sarf edilen sözün aksini ima etmek’ anlamından farklı olarak, ‘bir şey söyleyip hiçbir şey kastetmemek ya da hiçbir şey söylemeyi istememek’ anlamındadır.

Modernist ironide olduğu gibi Postmodernist ironi ile Romantik ironi arasında da bir benzerlik söz konusudur, fakat ikisi arasındaki farkı ortaya koyarsak:

Postmodernizm’de eserin kurgulanış biçiminin izlek durumuna getirilmesi, kurmaca gerçekliğin ve gerçek yaşamdan alıntılanan fragmanların bir arada sunulmasıyla izleyici ile oynanan karşılıklı bir oyuna dönüşen anlatı evreninde romantik ironi, üstkurmaca tekniğinde kullanılır... Seçkin modernizmin birbiriyle hiyerarşik karşıtlık ilişkisi içine soktuğu birçok farklı dilsel kodu, eliter/popüler nitelikteki unsurları eşzamanlı bir birliktelik içinde sunan, aralarındaki sınırları çökertmek üzere gerçek/kurmaca düzlemlerini iç içe geçiren, saltık bir gerçeği/anlamı yansıtırma savını bunun olumsuzluğunu/kurmacalığını ortaya çıkaran dil oyunlarıdır.

³⁰ Nejat Bozkurt. *Sanat ve Estetik Kuramları*. (İstanbul : Sarmal Yayınevi, 1995). s. 69–70

³¹ Funda Kızıllar. (n.d.). *Postmodernist İroni*. Alındığı tarih: 23. Temmuz. 2010, yer: <http://www.toplumdusmani.net>

geçersizleştiren, kanonlaşmış türsel bütünlük savına karşı farklı gelenekleri birbirine harmanlayan, özgünlük ülküsünü açığa çıkartarak çökerten postmodernist eserlerde ironi, kaçınılmaz biçimde başrol oyuncusudur.³²

2.4. İroni Türleri

2.4.1. Sözlü İroni

Söz ironisinin yapılan tüm tanımları Sokrates'in ironi kavramıyla yakından ilişkilidir. Üstelik bu durum Antik Yunan döneminin genel bir özelliğini de ifade eder. Yani söz ironisi sadece Sokrates'e özgü olmayıp, halkın genelinin, özellikle de kendilerini çeşitli anlaşmazlıklarda rakiplerine karşı haklı çıkarmak için sıkça başvurdukları bir yöntemdir.

Sözlü ironide; ironi, amaçlı yapıdır ve içeriğinde üç öge söz konusudur. 'ironist', 'kurban' ve 'gözlemci'. İroniyi yaratan gerçek ile görünüş arasında bir zıtlık vardır. İroniyi kullanan bir şeyi söyler görünür, ancak amacı başka bir şeyi kastetmektir. Kurban ise durumu fark edemez ve gaflet düzeyinde aldanır. Gerçek durumu ve kurbanın gafletini fark etmesine rağmen, gözlemci tarafsız kalır durumdadır.³³

Bu tip ironiye, Sophokles'in oyunları iyi bir örnek oluşturmaktadır.

2.4.2. Dramatik İroni

"Dramatik ironinin doğum yeri genellikle Connop Thirlwall'ın 1833'de Sophokles'in ironi kullanımı üzerine yazdığı "Sophokles İronisi Üzerine" adlı makale olarak belirlene gelmiştir."³⁴ Buradan da anlaşılacağı gibi dramatik ironi, tiyatronun esas aldığı bir temeldir. Antik Yunan Tragedyalarındaki 'yazgı' düşüncesi dramatik ironiyi açıklamakta oldukça yardımcıdır. İronik yazgı düşüncesi ile neredeyse oyunlara konu olan trajik kahramanların tüm hayatları yorumlanmaktadır. Dramatik ironi, kullanıldığı eserin dramatik yönünü ortaya koyan bir özelliktir. Dramatik ironide, oyun kahramanının yaptığı trajik hata nedeniyle kendi sonunu hazırlaması ve kahraman tüm bunlardan habersizken, seyircinin konumunun kahramanın konumuna göre üstün

³² Funda Kızılar. (n.d.). *Postmodernist İroni*. Alındığı tarih: 23.Temmuz.2010, yer:

<http://www.toplumdusmani.net>

³³ Duygu Oruçoğlu. a.g.e. s.34

³⁴ Beliz Güçbilmez. a.g.e. s. 23

durumda olması söz konusudur. Böylece tiyatrodaki seyirci olaylara dışarıdan bir gözle bakabilmektedir. Oyun kurgusu da kullanılan dramatik ironi ile çift kodlu sözlerden oluşmaktadır. Çift kodlu sözler dramatik ironinin gerçekleşmesi adına, kurban için yıkıcı bir anlam ifade ederken, diğer anlam ise kurbana göre üstün durumda olan seyirciye yönelik kullanılmaktadır.

19. yüzyıl ile beraber ironi kavramının kavramsal anlamı yeni bir çehreye bürünmüş ve “romantik akımla birlikte felsefi bir anlam yüklenmesinden dolayı özel bir önem kazanmıştır. Romantik dönemde bilimde ve felsefedeki gelişmeler paralelinde, sanat da evrenin kaotik yapısını, bilinemezliğini ve birbirinden farklı boyutlarını sorgulamıştır. Romantizm ve modern sanat dramatik ironiye felsefi bir anlam yüklemiştir ve izleyiciyi yaşamın neresinde olduğunu sorgulamaya itmiştir.”³⁵

³⁵ Duygu Oruçoğlu. a.g.e. s.35

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SANATTA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK İRONİ

3.1. Sanatta İroni

Sokrates ile düşünsel hayatta doğmuş, yine onunla günlük hayatın bir parçası olmuş ironi, birçok filozofun düşün dünyasında şekillenmiş, sanatın içinde ise biçime büründürülmüş ve toplum, dünya hatta evrenin bir eleştirisi olarak hayatın içindeki tüm çelişkilerin, bozuklukların, olumsuzlukların gün yüzüne çıkmasının en güzel yollarından biridir. İnsanlık tarihinde ise dogmatizm'in yıkılması ve baskıcı dinsel yapılanmaların, rejimlerin ve kapalı ideolojilerin eleştirisinde önemli rol oynamış, toplumsal hayatta yolunda gitmeyen olumsuzlukların, haksızlıkların, kısacası adaletsiz dünyanın duyarlı elleri için bir yol olmuştur. Duyarlı ellerin sahibi sanatçı, tüm olumsuzlukları ve yolunda gitmeyen durumları sanatı içinde bir malzeme ve bir yol olarak kullanarak toplumun bilinç düzeyinde uyanması ve uyarılması için sanat eserleri üretmektedir. Gecikmiş ve gelişmemiş hümanizma için bir çeşit tedavi olarak sanatta ironi, önemli bir silahtır adeta.

İroni, sanat tarihi açısından, edebiyat içerisinde oldukça fazla rastlanan bir türdür. Tabiki Yunan tragedyalarından başlayan tiyatrodaki önemi de büyüktür. Plastik sanatlar açısından bakıldığında resim ve heykel sanatında da değerli bir yaklaşımdır ironi. 20. yy. ın ilk yarısındaki tüm öncü sanat akımları, sonrasında Dada Hareketi ve onun açtığı yoldan ilerleyen kavramsal birçok eğilim için ironi en önemli unsurdur.

3.1.1 Sözel ve Görsel Sanatlarda İroni

Sözel ve görsel sanatlar olarak sınıflandırılacak edebiyat, tiyatro ve sinema alanında ironi kavramının kullanılışı ve çeşitli örneklerle ifade edilmiş biçimi ironinin sanat bağlamındaki gelişiminin anlaşılması açısından önemlidir. Özellikle edebiyat türünde sık rastlanılan ironinin, düşünsel bir düzeyden, dilsel bir konuma dönüşmesi ve bu türdeki etkileşimi dikkate değerdir.

3.1.1.1. Edebiyatta İroni

İroni kavramı, edebiyatta kimi zaman bir unsur, kimi zaman da bir tür olarak karışımıza çıkmaktadır. Edebiyat açısından ironi kavramının en temel niteliği eleştirel yaklaşım olmuştur. İroni, bu türde dünyanın, hayatın, yaşamın saçmalığını acımasızca eleştirmiş, bunu yaparken dilin ve sözcük oyunlarının içinde varolmuştur. İroni bir uyanışı ve dirilmeyi sağlamaktadır.

Bazı tarihçiler ve felsefeciler ortaçağ dogmatizmini yıkıp rönesans hareketini belirleyen şeyin ironi olduğunu ileri sürerler. Dogmatizmin doruk noktasında yaşandığı Ortaçağ'da halkı sömüren, kandıran kilise ve papazlara karşı dönemin bazı aydın ve entelektüel kişilikleri tepki göstermiş ve dolaylı yoldan halkı uyandırmak, uyarmak istemişler, bunu da o dönemde edebiyat yapıtları içinde ironiyi kullanarak yapabilmışlerdir.³⁶

Buna bir örnek olarak; “yazınsal düzeyde, ironinin ilk örneği değilse de, kuşkusuz yetkin bir örneği olan, 16. yüzyıl Fransız yazarı Rabelais’nin yapıtlarıdır... İroninin ana ögesi sözcük oyunları, abartmalar, Rabelais’in Gargantua’sında, Pantagruel’inde başköşeye kurulur.”³⁷

Yapıtlarında ironi kullanan ve ironinin edebiyat alanında evrenselleşmesini sağlayan; Jonathan Swift, Thomas De Quincey, Lewis Carol gibi yazarlardır. Bu yazarlar güncel gerçekliğe karşı çıkarlar. “Rebalias’dan günümüze Batı yazınında, ironinin büyük yazarlarının gerçekliği, olağanüstünün, gerçeküstünün, fantastiğin sınırlarında boy atar. Daha doğrusu bu niteliği ile gerçeklerin sınırlarını aşarlar.”³⁸

Yazarların yapıtlarında sergiledikleri yaklaşımlar genellikle olumsuzdur. İroni vasıtası ile yazarlar, “toplumun yerleşmiş değer yargılarına karşı çıkarken, yerleşmiş beğeniye, kurumlaşmış değerlere, bu beğeni ve değerlerin diliyle değil, o dili bozarak, iletim aracı olan dili, gerçekte hiçbir şey iletmediğini ya da yalnızca yerleşmiş değerleri iletmediğini öne sürerek bozarlar”.³⁹

³⁶ Lütüye Kalaycı. Türk Resminden Hicivsel Örnekler. **Türkiye’de Sanat Dergisi**, S. 39, (1999). s.44

³⁷ Ferit Edgü. Sanatta Kara Mizah. **Milyet Sanat Dergisi**, Yeni Dizi 45/1, (1982). s.3

³⁸ Ferit Edgü a.g.e. s.3

³⁹ Ferit Edgü. a.g.e. s.3

Türk Edebiyatı'nda ise yazarlarımız, ironiyi kendi düşünsel dünyalarına göre tanımlarken sözcüğün dilimizdeki karşılığını edebiyatımızda öteden beri var olan edebî türlerle karşılamışlardır. Sevim Kantarcıoğlu yaptığı incelemede 'ironi' karşılığı olarak 'kinaye' kelimesini teklif ederken, Cenap Şehabettin 'istihza, erbâb-ı zekânın hukuk-ı tabiyesidir.' tarifinden hareketle ironiyi 'istihza' kelimesiyle karşıladığı görülür...

Eski devirlerde, özellikle hicvin olduğu her yerde, ironiyi bulmak mümkündür. Hiciv, alaysama, nükte, alay, istihza... gibi Divan ve Halk Edebiyatı ürünlerinde yergi unsurunun olması kavramla bu türler arasındaki bağlamı ortaya koymaktadır.⁴⁰

Bunlardan biri Kaygusuz Abdal'dır.

Kaygusuz Abdal'ın 'bir kısmında tatmin olmayan isteklerin, elde edilemeyen nimetlerin, kavuşulamayan saadetlerin hasreti, bir kısmında ise şuur altında çapraşık hayallerin, karışık rüyaların intibaları görülen şiirleri, bol ironi öğeleri ile doludur.

Kaygusuz Abdal'ın

'Kaplu kaplu bağalar	ya da	Bir kaz aldım ben karıdan
Kanatlanmış uçmaya		Boynuda uzun borudan
Kertenkele derilmiş		Kırk abdal kanın kurutan
Diler kırım geçmeye		Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz'

diye başlayan ünlü şiirlerinde bilinçaltının serbest çağrışımları düş-masal dünyasının tasarımlarıyla birleşir.⁴¹

Türk Edebiyatı'nın Tanzimat sonrası dönemi özellikle roman türü ağırlıklı olmakla beraber, 19. Yüzyılda Batı etkisinde Türk Edebiyatı'nın ironi kavramını içine alarak geliştiği kuşkusuzdur. Tanzimat sonrası dönemin toplum üzerindeki batılılaşma etkilerinin konu edildiği ve yerildiği ironi içeren örnekleri görmek mümkündür.

Karabibik ve Zehra adlı eserlerle Batılı roman anlayışının kapısını açan Türk Edebiyatı'nda özellikle esaret, mirasyedilik, görücü usulüyle evlenme, alafrangalık, devrin sefahat hayatı

⁴⁰ Arzu Karadikme. *İroni Kavramı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde İroni*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Cumhuriyet Üniversitesi, 2006). s.2

⁴¹ Konur Ertop. Türk Edebiyatında Kara Mizah. **Milliyet Sanat Dergisi**, Yeni Dizi 45/1, (1982) s.17

gibi konular ironik olarak ele alınmıştır... 1871'den 1920'ye kadar hatta Çalılıkıuşu'na kadar olan romanlarda problemler bir tavır alma üzerine yoğunlaşır.⁴²

Halit Ziya, 'Aşk-ı Memnu'da, döneminin sefahat hayatını ve zengin bir toplum katının yaşan tarzını eleştirmiş, Ahmet Hamdi Tanpınar, 'Huzur' isimli eseri ile batılılaşma sorunu üzerinde duran başka bir örnektir. Yakup Kadri 'Yaban' isimli eserinde Türk köylüsü ve aydını arasındaki tezatı, Reşat Nuri ise Yeşil Gece'de Cumhuriyet sonrası Laik düşünce sistemi ile Din kisvesi altındaki yönetim şekli arasındaki karşıtlığı vurgulayan ve bu karşıtlıktan doğan ironiyi ortaya çıkarırlar.⁴³

3.1.1.2. Tiyatroda İroni

Tiyatro Sanatı denildiğinde ilk akla gelen dönem Antik Yunan'dır. "Antik Yunan uygarlığı sanat ve kültür açısından en parlak dönemi olarak kabul edilen 5. ve 4. Yüzyıllarda ironinin hem felsefe ve retorikte, hem de oyun yazarlığında belirgin bir biçimde kendini var ettiğı görölmektedir."⁴⁴

Antik Yunan Tiyatrosu'nun ironi kavramı ile örtüşen önemli bir özelliğı de oyunlardaki konuların günlük hayattan seçilmesi ve izleyiciyi eser ile belli bir mesafede tutarak, sanat eserini algılama konusunda seyirciyi daha ön planda tutan bir tutum sergilemesidir. Bu durum Yunan komedyalarında açıkça sezilebilen ve tespit edilmiş bir özelliktir. "Bu temel özellikleriyle komedyanın, ironinin asal özelliğı olan, sanat ürünü ile sanat ürününü tüketen arasında, yeni bir algılama ve görme biçiminin oluşturulmasını sağlayacak bir uzaklık yaratan bir araç olarak tanımlanan ironiyi kaçınılmaz biçimde kendi çerçevesi haline getirmiş olduğı söylenebilir."⁴⁵

Hem söz ironisi hem de aynı dönemde 'yazgı' düşüncesinin öneminden kaynaklanan durum ironisi Yunan Tragedya'larında sık rastlanılan bir özelliktir. Yazgı düşüncesine duyulan inanç, oyunlarda kahramanın trajik bir hata yapması, bu hata sonucunda acı sonu kendi elleriyle hazırlaması biçiminde ortaya konulmuştur ve tüm

⁴² Arzu Karadikme. a.g.e. s.58–59

⁴³ Arzu Karadikme. a.g.e. s. 59–60

⁴⁴ Beliz Güçbilmez. a.g.e. s. 56

⁴⁵ Beliz Güçbilmez. a.g.e. s. 38

bunları kahramanın bilmemesine karşın seyircinin her şeyi önceden bilmesi seyirciye yukarıda bahsettiğimiz özel konumu getirmiştir.

Antik Yunan Tiyatrosu'nun tüm bu özellikleri, ironi kavramını kullanış biçimleri ile ele alınabilecek dönemin iki büyük oyun yazarı olan Sophokles ve Euripides'in oyunlarında görülebilmektedir.

Bir çeşit ironi türüne de ismi verilen Sophokles ironisi 'trajik ironi' adı verilen kavramla oldukça benzer özellikler taşımaktadır. Bu tür ironiyi oyunlarına ustaca yansıtan Sophokles, tragedyalarında oyun kahramanın trajik hatası nedeni ile yavaş yavaş acı sona yaklaşması ve bunu kahramanın bilmemesi, önce sadece seyircinin daha sonra da yavaş yavaş tüm karakterlerin öğrenmesi söz konusudur.

Sophokles tiyatrosunda ironi kaynağını, özellikle onun tragedyalarına seçtiği temalarda bulur; yüksek ruhlu tragedya kahramanının trajik hatası nedeniyle yıkımını hazırlaması; mutlu bir hayatın tam karşısına dönüşmesi. Sophokles'in tragedya kahramanları izleyicide/okurda gerçekten de Aristoteles'in 'acıma ve korku' diye tanımladığı duyguları uyandırır. Bu duygular kahramanın 'yazgılı olduğu' koşullarının ve içinde bulunduğu durumun kötücül oyunuyla birleştiğinde Sophokles'in yaratmakta uzman olduğu trajik ironi de ortaya çıkmış olur.⁴⁶

Sophokles'in oyunlarından olan 'Kral Oidipus', 'Elektra' ve 'Aias'ın diyalogları çeşitli anlam ikiliği yaratacak biçimde hazırlanmış ironik örneklerdir.

Sophokles'in hemen ardından ironiyi oyunlarında oldukça zengin ve bilinçli bir biçimde kullanan yazar Euripides'dir. Kendisinden önceki yazarlardan farklı bir oyun kurgusu içine girmiştir. Yazar iyi başlangıç kötü son gibi net bir kurgudansa, seyircinin beklentisinin bozguna uğradığı, sürekli şaşırdığı ve oyun temposunun, oyunun her bölümünde yüksek tutulduğu bir biçimde sona ulaşılan bir kurguyu tercih etmektedir.

Artık öyküyü bilmenin gevşekliği değil, ne olacağını bilememenin verdiği gergin uyanıklıkta eklenmiştir seyircinin duygusuna. Üstelik Euripides'in hemen hiçbir oyunu

⁴⁶ Beliz Güçbilmez. a.g.e. s. 43

ahlaki, dinsel, siyasal ve duygusal açıdan kesin bir yaklaşım ya da önerme sunmaz izleyicisine. Çelişkileri gösterip, reçete sunmama tercihi, Euripides'i hem kendi döneminin yazarlarından ayırarak ilk modern yazar haline getirmiş, hem de dünyayı bütün acılığıyla saptayıp gösteren ve bu saptamaya acı acı gülünmesini sağlayan ironist tavrını bütün metinlerine yedirmeyi başarak tiyatro tarihinde sarsılmaz yerine oturtmuştur.⁴⁷

Antik Yunan Dönemi'nin hemen ardından ironinin yeniden ele alınması ve daha farklı bir göz ile değerlendirilmesi açısından önemli bir dönem de Romantik Dönem'dir. Onsekizinci yüzyılın sonlarında, Ondokuzuncu yüzyılın başlarında ortaya çıkan Romantik düşünce, Fransız devrimi ile birlikte büyümeye başlarken Alman İdealist Felsefesi ile birlikte kuramsal alt yapısını da oluşturmuştur.

Romantik Dönemin en önemli oyun yazarı William Shakespeare'dir. Klasik Dönemde bile oldukça fazla eleştirilmesine rağmen dehasına yenik düşmüştür birçok eleştiri. Romantik Dönemde ise dehası yüceltilmiş ve Almancaya çevrilmiş eserleri oldukça ilgi görmüştür. Bu dönemde Shakespeare oyunlarının bu denli önemli olmasının nedeni ise, yaşamın uzlaşmazlarının sanat eserinde bir araya gelmesi ve uzlaşması olarak bahsettiğimiz romantik ironiyi en iyi şekilde kullanması, Romantik ruhun yansıtıldığı özgür sanatçı ve içe dönüş gibi öğelerin, yazarın özgür yaratma güdüsü ile bütünleşmesi, ayrıca yazarın özellikle tragedyalarındaki felsefi yapısıdır.

Alman kuramcılar, Shakespear'e yaratıcı zekanın bir mucizesi gözüyle bakmaktadırlar. A.W. Schlegel, Shakespear oyunlarını modern dramın en yetkin örneklerinden saymaktadır. Bu oyunlarda tatlı ile acının, ateşlilikle yumuşaklığın uyumlu olarak bir araya geldiğini, bir kompozisyon mucizesi yarattığını söyler.

F. Schlegel, Cervantes'in ve Shakespear'in hayranıdır. Shakespear'in romantik dramın temelini attığını; oyunlarının yaşamın çeşitliliğini kapsadığını; çelişkileri, karmaşıklığı ile yaşamı tümünden yansıttığını belirtir. F. Schlegel Shakespear'in tragedyalarının felsefi özelliğine de değinmiş, Hamlet'in, bu felsefi tragedyalardan biri olduğunu, bu oyunda düşünce ile eylem gücünün orantısızlığının dile geldiğini, bu oyunun bir uyumsuzluk tragedyası olduğunu söylemiştir.⁴⁸

⁴⁷ Beliz Güçbilmez. a.g.e. s. 53

⁴⁸ Sevda Şener. a.g.e. s.161

3.2. Plastik Sanatlarda İroni

3.2.1. Resim Sanatında İroni

Sanat tarihi gelişimine baktığımızda, resimde ironi kullanımı oldukça eskiye dayanmaktadır. Örnek olarak “Eski Mısır’da bir komutan fare olarak betimlenmiştir, yine Roma’daki bir duvar resminde İsa çarmıha gerilmiş bir eşek olarak gösterilebilmiştir... Pompei’deki bir duvar resminde, terazinin bir kefesine okkalı cinsel organını, öteki kefesine de meyveleri koyup dengeyi tutturmak isteyen bir Romalının resmi”⁴⁹ verilebilir.

... Çelişkilerle dolu bir yapı, ancak kendisi de çelişkili bir tutum tarafından yansıtılabilir. Sanatsal faaliyetler de, bir yandan bu çelişkiyi yansıttıkları, bir yandan da bizzat kendi yapılarında çelişkili ve uyumsuz unsurları barındırdıkları için, ironik bir perspektifi temsil ederler.⁵⁰

3.2.1.1. Tarihi Süreçte Resim Sanatında İroni

Aydınlanma çağı olarak Rönesans birçok bilimsel gelişmenin gerçekleştiği ve aynı tarihlerde sanat tarihi açısından önem arzeden dehaların yetiştiği bir dönem olmuştur. Sanatçılar toplumda istedikleri saygınlığa ulaşmışlardır. Artık sanat bilimsel perspektif yasalarının, matematik biliminin ve anatominin ışığında ufkunu genişletmiştir. Rönesans’ın yayılışı ile beraber İtalya’dan sonra Almanya ve Flemenk ustalar da bu dönemde önemli eserler vermiştir.

Bir Flemenk ressamı olan Hieronymus Bosch ise sanattaki bu yeni görüşe ve onun getirilerine karşı çıkan sanatçılar arasındadır. Çünkü Rönesans’ın resimdeki üç önemli getirisi olan bilimsel perspektif, anatomi bilgisi ve klasik mimari bilgisi onun eserlerinde bulunmamaktadır. Bu tavır, yeni anlayışa karşı açık bir başkaldırıdır denebilir. O kuralları tersine çevirerek, insanoğlunun bilmediği şeylerle de anlamlandırılacak resimler yapılabileceğini düşünmekte ve bunun için şeytanlar, iblisler, yarı insan yarı hayvan zebaniler ve bitkiler gibi bilinçaltının güçlü formlarını

⁴⁹ Ali Asker Bal. a.g.e. s.27

⁵⁰ Oğuz Cebeci. a.g.e. s. 90

izleyiciye sunmaktadır. Sanatçı kurallara bağlı ve insan mantığı çerçevesinde yapılan resimlerin mutlaka tek bir anlatım aracı olamayacağı bilincindedir. İroninin mantıksal sistem ve düşünceye karşı tutumu açısından Bosch, bilinçaltının, mantığın dışındaki figürleri aracılığıyla resimde ironiyi kullanmıştır. “Bilinçaltı dünyasını, ya da dış dünyanın hicve değer olaylarını anlaşılması çoğunlukla güç sembolik formlarla ifade eden bu sanatçı bir bakıma gerçek bir sürrealisttir.”⁵¹ Örneğin, ‘Ot Arabası’ ve ‘Deliler Teknesi’ isimli eserleri halkı hicveden, ‘Cennet ve Cehennem (Resim-1)’ isimli triptiği ise insan günahları üzerine yapılmış yapıtlardır.



Resim-1 Hieronymus Bosch. ‘Cennet Cehennem’ .1510

Bosh kiliseyi ironik bir dille eleştirme yoluna giderken öteki dünya tasvirlerinden yararlanmaktadır. Çünkü kilisenin insanların kalbine saldıgı bu korkuyu kullandığına hiç kuşkusu yoktur. Tarihin karanlık çağı olarak ifade edilebilecek ortaçağı, sanatçı böyle bir sembolik dille eleştirmektedir.

Flemenk ressamlardan biri olan Pieter Brueghel ise mensup olduğı toplumun yaşam ve geleneklerini gerçekliğin en acı ve iğneli anlayışıyla tasvir etmiştir.

⁵¹ Cahid Kınay. *Sanat Tarihi: Rönesans'tan Yüzyılımıza - Gelenekselden Moderne*. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993). s.71

Günlük hayatın çeşitli yönleri sanatçının tuvallerinde yankı bulur. Konuların çoğu atasözlerinden alınmıştır. Hieronymus Bosch ve Pieter Brueghel yaşamın garip ve karamsarlık veren yönlerini, olaylarını ifade etmişlerdir. “Bosch bu amaçla zihinde yarattığı ifritleri, şeytanları ve garip yaratıkları insancıl olayları dolaylı olarak anlamlandırmak için simgelerle yansıtmıştır. Brueghel ise gülünç ve hayal ürünü konuları gerçekler dünyasında bularak tasvir eder.”⁵²



Resim-2 Pieter Brueghel. ‘**Körler**’ 1568

‘Körler (Resim-2)’ isimli yapıta baktığımızda, birbirine değneklerle tutunarak yürümeye çalışan körler tasvir edilmiştir. En öndeki kör, bir çukura yuvarlanmıştır ve ona tutunanlar da ard arda düşmeye başlamıştır. Bu trajikomik olayın tasvirinde tiplerin dikkati çeken çehreleri, trajik bir kör iç dünyasının komedisini veriyor. Belki bu konu, Mattheus’un bir sözünden esinlenmiştir. Bu incil yazarının: ‘Eğer bir kör bir diğerine kılavuz olursa, ikisi de çukura düşer’ sözünün sanatçı için esin kaynağı olabileceği düşünülmektedir.⁵³

Barok Dönemde, Caravaggio gibi bir deha yetiştirmiş ve bu deha 17. yy’ın neredeyse tüm sanatçıları etkilemiştir. Bugün bakıldığında Caravaggio’nun neden bu denli etkili olduğunu anlamak çok daha kolaydır. Çünkü döneminin en devrimci karakteridir. O da çağdaşlarının resim anlayışına oldukça ateşli bir biçimde karşı çıkmaktadır. “Caravaggio, kendisine eski Yunan heykellerini ve Rönesans eserlerini gösteren bir çağdaşına parmağını halka doğru uzatarak cevap vermişti. Ona göre, asıl örnek tabiatın kendisiydi”⁵⁴ Caravaggio kendine has üslubuyla ele aldığı konuları

⁵² Cahid Kınay. a.g.e. s.73

⁵³ Adnan Turanî. *Dünya Sanat Tarihi* (14. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010) s.391

⁵⁴ Zahir Güvemli. *Sanat Tarihi*. (İstanbul: Varlık Yayınları, 2009). s.83

halktan karakterleri kullanarak, olayları bir çeşit güncel realite ile ifade ediyordu. Yoksul emekçiler o güne değin görülmemiş bir biçimde dinsel içerikli bir resimde ortaya çıkabiliyor, bir aziz yoksul halktan biri gibi tasvir ediliyordu.

Caravaggio'ya göre çirkinlikten korkmak, aşağılanması gereken bir güçsüzlüktü. Onun aradığı gerçeğin kendisiydi. Bizzat gördüğü gerçeği arıyordu o. Klasik örnekleri sevmiyor, ideal güzellik kavramına saygı duymuyordu. Alışıldık yöntemlerden uzak durup, sanatı taze bir bakış açısıyla ele almak istiyordu.⁵⁵



Resim-3 Caravaggio. 'İsmail'in Kurban Edilmesi'

1601

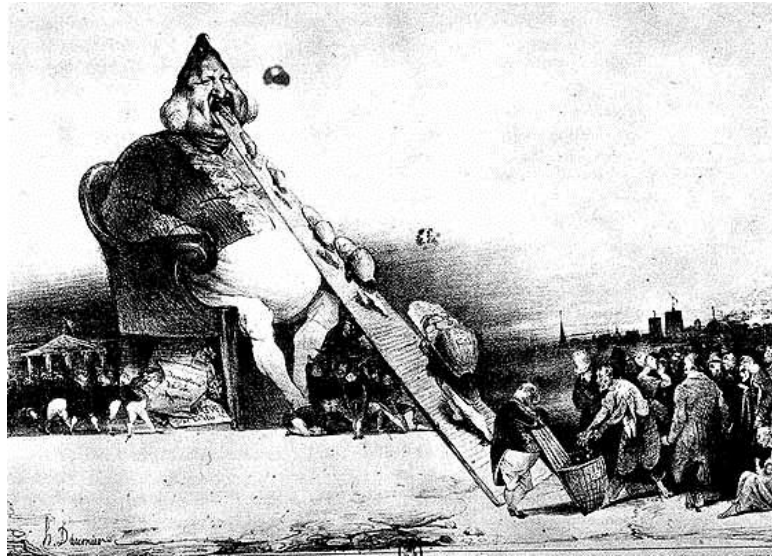
'İsmail'in Kurban Edilmesi (Resim-3)' tablosunda, İbrahim elindeki bıçakla tam oğlunu kurban etmek üzeredir ki melek yetişir ve İbrahim'i bileğinden yakalayarak 'Dur' der; 'Oğlunun yerine bu koçu kes!' tüm bunlar gerçekleşirken İsmail dehşet ve korku dolu bakışlarıyla beklemededir. Koç ise ölümün ne kadar yakında olduğunu anlamaya çalışır bir şekilde melek ve İbrahim'e doğru yöneltmiştir bakışlarını.

İkisinden biri sağ kalacak. Bütün bu görüntü dinsel olmaktan çok, insani bir trajediyi vurguluyor. Bu trajik gerilime Caravaggio'nun ustaca kattığı ışık, sadece gerekli olanı ön plana çıkartıyor. Resmin arka planında kalan yüksek kuleli İtalyan şatosu ise, resmin öyküsünün toplumsal fonunu oluşturuyor. Din, zenginler tarafından yoksullara dayatılan bir öğretiler.⁵⁶

⁵⁵ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü* (5. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007) s. 252

⁵⁶ Cem Yalın, Yoksul Emekçilerin Caravaggio'su, *Evrensel Kültür Dergisi*, S. 15 (1993), s.7

Bir ironi ustası olan Honore Daumier özellikle sanat ve politika ilişkisini kurduğu ironi içeren yapıtlarıyla ünlüdür. Onun resimlerine bakıldığında yaşadığı dönemin Fransa'sını anlamak oldukça kolaydır. Yaşadığı toplumda günlük hayatın acı gerçeklerini gülünçleştirerek ifade etmektedir. “Honore Daumier, bir bakıma zamanının insanlık komedisini kendine konu edinmiştir. Politik hicivlerini Louis Philipp’e ‘Ventre Legistatif’ diye anılan Millet Meclisine, hakimlere ve avukatlara atfen yapıyordu.”⁵⁷ Louis Philipp’e atfettiği resmi ‘Gargantua (Resim-4)’ hiciv ve eleştiri düzeyi oldukça yüksek bir yapıttır. Gargantua, Fraçoise Rabelais’ın döneminin önde gelenlerini eleştirdiği yüksek ve derin bir ironi ile yazılmış bir romandır. Daumier eserinin kahramanı Gargantua’yı halkına eziyet eden bir hükümdar olarak Louis Philipp ile özdeşleştirerek ironik bir anlatım diliyle politik hicvin en iyi örneklerinden birini vermiştir.

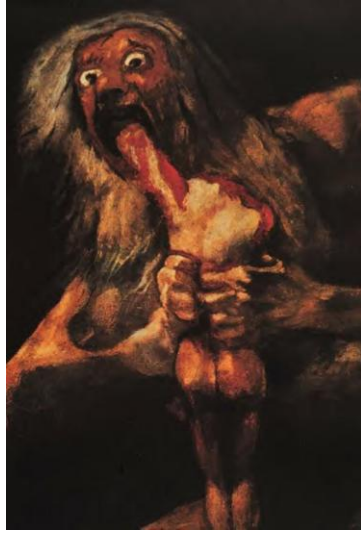


Resim-4 Honore Daumier. ‘Gargantua’. 1832

Yaşadığı dönemin kanlı karmaşıklığında bir büyük İspanyol ressamı Francisco Goya eski konuları bir tarafa bırakmış, ne günlük yaşamdan ne de dinsel konulardan alınmış sahneleri tasvir ediyordu. “Goya, yaşadığı devrin içindeki sarsıntı dolayısıyla dünya ve din düzenine karşı bütün inancını kaybetmiş bir insanın vahşi, yırtıcı davranışıyla konuları işlemiştir. Ressamla hayat arasındaki sıkı bağ, böylece

⁵⁷ Adnan Turani. a.g.e. s.511

sanata girmiş oluyordu.”⁵⁸ Sanatçı, güzelleştirmekten kaçınıyor gerçeği tüm çirkinliğiyle gözler önüne seriyordu. “Modellerine değişik bir gözle bakıyor... Goya’nın hiç acıması yok gibi görünüyor. Modellerini, tüm değersizlikleri, çirkinlikleri, açgözlülükleri ve aptallıklarıyla ortaya çıkarmaktan çekinmiyordu.”⁵⁹ Kraliyet ailesi için yaptığı birçok portre bu türdendir. Diğer yapıtları ise içsel ve fantastik bir dünyanın figürlerini barındıran yapıtlardır. Yapıtları şeytanlar, cadılar, büyücü kadınlar ve devlerden oluşan fantastik, esrarengiz görüntülerden oluşmaktadır. Yaşadığı dönem, İspanya’da yaşanan gericilik, acımasızlık ve bitmek bilmeyen baskıya karşı birer eleştiridir.



Resim-5 Francisco Goya ‘Çocuklarını Yiyen Saturn’. 1746-1828



Resim-6 Francisco Goya ‘Kapriçyolar’. 1800

Sanatçının iki ruhu iki ayrı üslubu vardır: 1- İronik, çoğunlukla şiddet içeren çalışmaları, 2- Genellikle Kraliyet ailesini konu alan, tamamı görkemli ve kurallara uygun, ironik dokunuşlar içeren resmi yapıtlardır. ‘Kapriçyolar (Resim-6)’ isimli eserinde; Meclis başkanı Manuel Godoy, Maria Luisa’nın da onayıyla ne pahasına olursa olsun, soyunun Got krallarından geldiğini ispatlamak ister. Goya, onu biraz acımasız bir biçimde eşekle karşılaştırmıştır.⁶⁰

Belçika’lı James Ensor, önceleri dini ve tarihi içerikli resimler yapmasına karşın sonraları tarzını tamamen değiştirmiş ve Ekspresyonistlere öncülük etmiş

⁵⁸ Zahir Güvemli. a.g.e. s. 86

⁵⁹ E. H. Gombrich. a.g.e. s.487

⁶⁰ Hülya Sakaoğlu. *Resim ve İroni*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Hacettepe Üniversitesi, 2004). s.21-22

sanatçılardandır. Resimlerinde maskeler, iskeletler, hortlaklar en çok kullandığı figürlerdir. Bu figürlerle kendine özgü fantastik bir dünya yaratır ve döneminin hızlı gelişmeleri arasında yalnızlaşan bireyi, ölüm korkusunu anlatır. Çağdaşlaşan toplumun bir o kadar da yoz olmasının ironik bir eleştirisini yapar.

Gönül gözüyle gören, içe dönük, insanlara ve dünyaya yabancılaşan bir kişi olarak gerçeklerden uzaklaşmayı tercih eder. Resimlerinde, baskılarında ve çizimlerinde koyu renklere ve alaycı mizaha rastlanır. Toplumun yaşam biçimiyle, davranışlarıyla, ikiyüzlülüğüyle acımasızca dalga geçer. Toplumsal sahteliğin simgesi gördüğü çılgın maskelerle yozlaşmayı yansıtır. Bu tutumuyla Rönesans Flaman ressamlarından Bosch'un ve Bruegel'in alay eden geleneğini devam ettirir.⁶¹



Resim-7 James Ensor. ‘Asılmış Bir Adamın Bedeni için Kavga Eden İskeletler’.

1891

Ensor'un 1891 yılında yaptığı ‘Asılmış Bir Adamın Bedeni için Kavga Eden İskeletler (Resim-7)’ isimli yapıtını ele alındığında; resmin tam ortasında asılarak idam edilmiş bir adam, onun bedeni için kavga eden iki iskelet ve yüzlerindeki maskelerle olanları şaşkınlıkla izleyen seyirciler yer almaktadır.

⁶¹ Nalan Yılmaz. (n.d.). *James Ensor'da Alay ve Hüzün*. Alındığı tarih: 21.Ekim.2010, Yer: <http://lebriz.com>

Yerdeki de dâhil üç iskelette kadın giysileri içinde. Bu durum cesedin üç kadın tarafından paylaşılmadığını da çağrıştırabilir. Aynı zamanda bu grotesk atmosfer üzerinden dökülen giysiler içinde, elinde şemsiye, sopa veya süpürgeyi silah yapmış ve kendilerini hayal âlemine kaptırmış çocukların oyunlarını da akla getirebilir. Asılmış adam sanatçının bir kurban olarak kendisini, çevresindeki kavga eden ve seyreden figürler ise onu yargılayan, benimsemeyen insanları simgeliyor olabilir. Farklı yorumlamalara açık, acı bir ironi ve yergi ile dolu olan resimde güçlü fırça tekniği ve canlı renkler dikkat çekicidir.⁶²

Bosh, Brueghel, Daumier ve Goya gibi sanatçıların, düşsel fantazilere resimlerinde yer vermeleri ve düşsel fantazilerin resim sanatına girmesi ile 20. yüzyıla gelindiğinde birçok sanatçı ve akımı etkiledikleri ve onlara öncülük ettikleri görülmektedir. İroni açısından bakıldığında, bu sanatçıların bir bölümü ironiyi, hayal dünyasında şekillendirdikleri bir olayı gerçekçi bir anlatım ile ele alırken diğerleri ise yaşamın içinden bir takım olayların fantastik ve düşsel anlatımına yer vermişlerdir. Modernist dönemde birçok sanatçı, kapıları kendilerine öncülük eden ustalar tarafından aralanmış bu fantastik dünyanın anlatımından oldukça etkilenmiştir. Özellikle de Sürrealizm akımı bu fantastik anlatım üzerine temellenmektedir. Yine Ekspresyonist ve Dadaist resimde de ironi önemli bir öğedir.

Sürrealist resim, Sembolistler tarafından benimsenmiş olan bir programı uygulamakta ve temelinde resmin, ruhsal bir etkinlik olduğu gerçeğine dayanmaktadır... Sürrealizmin gerçekleştirdiği devrimse, gözle görünen ve görünmeyen dünyaların tartışıldığı bir oyun alanıdır... Bu, resmin hiçbir şey ile her şeyin diyalektik karşıtlığına sahip olmasından kaynaklanır. Bu demektir ki, görünenle görünmeyen tüm gerçeğin ifade olanakları aranarak görünen gerçekliğin bir çeşit inkarına ulaşılmaktadır.⁶³

Sürrealist düşünce ve sanat kendi görüşlerini ortaya koyarken bunları dadaist mirasa dayandırır. Sürrealite, dünyanın sarsılmaz temellerine karşı bir başkaldırı ve yoketme tavrıdır. Modern ironinin temel dayanaklarından biri olarak parçalanmış bir dünya karşısında duyulan özlem ve bu parçaların yıkılabilirliği, yeniden yapılandırılabilirliği, modern sanat akımlarına da yansımaktadır. Sürrealistler, dünyanın saçma gerçekliğini, bütün dinsel, ahlaksal, toplumsal değerleri ve dünyevi mantığın

⁶² Nalan Yılmaz. (n.d.). *James Ensor'da Alay ve Hüzn*. Alındığı tarih: 21.Ekim.2010, Yer: <http://lebriz.com>

⁶³ Rene Possenon. *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çeviren: Sezer Tansuğ.(İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996) s.37

yıkılmasını ve böylece de yaşanan realitenin karşısına sürrealiteyi koymaktadırlar. Bu açıdan bakıldığında Sürrealizm dönemin Psikoloji alanındaki gelişmeleri ile de yakından ilgilidir. Freud'un bilinçaltını temel aldığı psikanaliz teorisi, Sürrealistlerin oldukça ilgilendikleri ve bir yöntem olarak kullandıkları söylenebilir.

Psikanaliz kuramı ironiyi inceler ve bu tür ironinin de bilinçaltının etkinliği ile ortaya çıktığını ileri sürer.

İronik ifadeler bilinç düzeyinde reddedilen, ancak bilinçaltında kabul gören bir gerçeği dile getirir. Bu durumda, ironistin alaylı olarak söylediği şeye içten içe inandığının da kabul edilmesi gerekir. Bu olgu, psikanalizdeki 'red' ve 'inkar' olgularıyla ilgilidir: Freud'a göre, bastırılmış bir düşüncenin bilinç alanına çıkabilmesi, bu düşüncenin bilinç tarafından reddedilmesi fikrine bağlıdır. İronide, bilincin normalde reddedeceği bir düşüncenin, mümkün olduğunca sansüre tabi tutulmadan dile getirilmesi söz konusudur.⁶⁴

Sürrealizm, bilinçaltının olanaklarıyla sanatın içine dahil olan absürd ve tasadüf ile de özgür ve özgürlükçüdür. Sürreal resimde ironiyi, absürd ögesinde bulmaktayız. Yansıtılan bu gerçeküstü dünyada öyle nesneler yan yana getirilmektedir ki, ironiyi de burada aramamız gerekir. "Breton şöyle söylemektedir: 'Her şey şuna inanmaya götürüyor: Ruhun öyle bir yeri var ki oradan bakınca, yaşam ve ölüm, gerçek ve tasarım, geçmiş ve gelecek, ifade edilebilen ve edilemeyen, yukarı ve aşağı, artık çelişik olarak algılanmazlar.'"⁶⁵ İroninin, karşıtların birleşiminden doğan uyumda bulunması özelliği ile de bu açıdan yakınlaşmaktadır.

Sürrealistler arasında İspanyol deha Salvador Dali, akla gelen ilk isimlerdendir. Dali'nin resimleri için Breton; "ölüm ve yaşam, gerçek ve düşsel, geçmiş ve gelecek, iletilebilen ve iletilemeyen şeyler arasındaki çelişkinin ortadan kalktığı zihinsel bir durumun yansıması"⁶⁶ diyordu. Bu birbirinin zıttı olan kavramlara bakıldığında, Dali'nin resimlerinde ironiyi bulmak oldukça doğaldır.

⁶⁴ Oğuz Cebeci. a.g.e. s.97

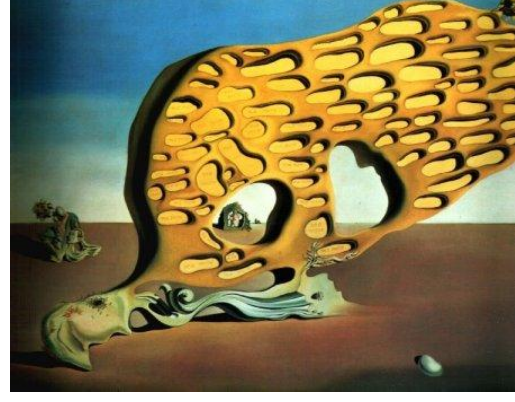
⁶⁵ İsmail Tunalı. *Felsefenin Işığında Modern Resim*. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996) s.206

⁶⁶ Mehmet Yılmaz. a.g.e. s. 143

Sanatçı resimlerine, insan algısındaki boşluğu kullanarak, ayrıntı içine gizli ayrıntılar yerleştirir. Algı ilk olarak biçimi algılar fakat aynı biçime bakıldığında bir başka biçim daha oluşmakta ve böylece algımız şaşırtılmaktadır.



Resim-8 Salvador Dali. ‘Belleğin Sürekliliği’.
1931



Resim-9 Salvador Dali. ‘Arzu Bilmecesi-Annem, Annem, Annem’ 1929

‘Arzu Bilmecesi (Resim-9)’ isimli resim incelendiğinde “profilinden çıkan kaya parçasının oyukları ve girintilerinde ‘Ma Mere-Annem’ yazar. Dalinin birçok yapıtında aynı biçimde karşımıza çıkan kafa genellikle erotik fantazilere dönüşür. Resmin başlığı, Freud’un ruh çözümleme kuramındaki Oedipus kompleksine bir göndermedir...”⁶⁷

Buradaki ironi ‘gizli alay etme’ biçiminde kullanılmıştır. İçselleştirilmiş otorite figürlerine yönelik olarak kullanılan bir ironi söz konusudur.

‘Belleğin Sürekliliği (Resim-8)’ resminde ise sıradan bir manzara üzerine yerleştirilmiş eriyen saatler ve uzun kirpikleriyle şekilsiz bir figür dikkatleri çekmektedir. Sanatçının kendisi, saatleri kullandığı resimleri için: “izafiyet kuramındaki dört boyutlu uzay-zaman süreminin simgeleri olduğunu söylemiştir. Bu kurama göre her cismin, saatlerle ölçülen zamanda bağlı olmayan; kendi devinimine ve enerji durumuna

⁶⁷ Frank Weyers. *Salvador Dali Hayatı ve Eserleri*, Çeviren: Sema Bulutsuz. (İstanbul: Literatür Yayınları, 2005). s.21

göre değişen bir iç zamanı vardır. Manzaranın sonsuzluğuyla karşılaştırıldığında, zamanın teknik olarak ölçümü hiç bir değer taşımaz.”⁶⁸

Dali, parçalanmış bir dünya ve bu dünyanın parçalarının yıkılabilirliği, yeniden yapılandırılabilirliği karşısında ironiyi, mantığın saf dışı bırakıldığı bilinçaltı özgürlüğüyle, herşeyi zihninin hükümdarlığında yeniden kurarak, zihnin ve dünyanın uzlaşmasını düşleyerek kullanır.

Surrealistlerin arasında bir filozof sanatçı ve katıksız bir ironist olarak Belçikalı Rene Magritte, nesneler ile sözcükler arasındaki uçurumu yorumlamış, imgeler üzerinde durmuş bir sanatçıdır. “Belçika sanat imgelemi ve sanatçıları, dünyada neler olup bittiğini neredeyse doğuştan kavrayabilme, ironiyi kendi bilinçlerini uyandıran bir silah olarak hemen hemen baştan beri kullanmayı başarmışlardır.”⁶⁹ Magritte’e göre görme olayı sözcüklerden daha önce gerçekleşmektedir. Bu nedenle de Magritte imgeler üzerinde durmuştur. Bu imgelerle görüntü, gerçek ve kavram arasındaki ilişkileri, algıda şaşkınlık yaratmaktansa, düşündürtmeyi amaçlayarak kullanmaktadır. Sanatçı böylece, “yaşamın gizemi ve dünyanın anlamsızlığı üzerine fizikötesi bir sorgulamaya girişti. Gününün nesnelerini bağlamlarından soyutlayarak bir araya getirdi... Nesneler dünyasına insan varlığını da katarken hem cinselliği hem de kadın gizemini dile getirmiş oluyordu.”⁷⁰

⁶⁸ Weyers, Frank. a.g.e. s. 28

⁶⁹ Ali Asker Bal. a.g.e. s. 86

⁷⁰ Nüvit Özdoğru. *Rene Magritte ve Gerçeküstüçülük*. *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 39, (1998) s.6–7



Resim-10 Rene Magritte. ‘İmgelerin İhaneti’. 1929

Asıl adı ‘İmgelerin İhaneti (Resim–10)’ olan bu yapıt, kocaman bir pipo ve altındaki ‘bu bir pipo değildir’ yazısından oluşmaktadır. Elbette ki, bu bir pipo değil bir resimdir. Ancak gördüğümüz şeyle zihnimizde ilişkilendirdiğimiz kavram, bunu bir pipo olarak algılamamıza yol açmaktadır. Magritte’nin imge, dil ve kavram arasında kurduğu en meşhur oyunudur bu resim. Sanatçı burada, hiç bir şeyin görüldüğü gibi olmadığını söyler, simgeleri sorgular. Toplumun kalıplaşmış görme biçimine bir başkaldırı ve diyalektik düşünme mantığına bir saldırıdır. Michel Faucault ‘Bu bir pipo değildir’ isimli çalışmasında bu durumu şöyle açıklamaktadır:

...dilın resimle ilişkisi sonsuz bir ilişkidir... Ne dil ne de resim birbirlerinin terimlerine indirgenebilir. Ne gördüğümüzü söylememiz boşunadır, çünkü gördüğümüz hiç bir zaman söylediğimizin içine yerleşmiş değildir ve söylediğimizi imgeler, mecazlar ve benzetmeler kullanarak göstermeye çalışmamız da boşunadır; çünkü onların göz kamaştırıcılıklarının dindikleri mekan, gözlerimizin önümüze açtığı mekan değil, söz diziminin ard arda gelen öğelerinin belirlediği mekandır. Bu bağlamda uygun bir ad sadece oyundur ve bize işaret etmemize yarayan bir parmak sağlar; başka bir deyişle kişinin konuştuğu alandan, baktığı alana gizlice geçmesini olanaklı kılar ve bir başka deyişle de sanki eşdeğerliymiş gibi birini ötekinin üzerine katlamamızı sağlar.⁷¹

Modern sanat akımlarından Ekspresyonizm içerisinde de ironi sıkça kullanılan bir yol olarak görülmektedir. Ekspresyonizm öncelikle Empresyonizm ve Naturalizme karşı bir tepki olarak doğmuştur. Onlar nesneye ve dünyaya karşı nesnel

⁷¹ Michel Faucault. *Bu Bir Pipo Değildir*, Çeviren: Selahattin Hilav. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008). s.13–14

bir tavırla yaklaşırken, öznel ya da içsel bir biçimde bunu sanatlarına yansıtmışlardır. Toplumda yer etmiş yerleşik düzen ve inançlara karşı olarak, toplumu sarsmayı amaçlamışlar, yüce dünya imajını bozmaya girişmişlerdir. Artık, “doğa tam olarak bozulmuş, altüst edilmiş ve yeniden oluşturulmuştur – ve bu da ancak tutkuya bağımlı olan bir düzene uyularak gerçekleştirilmiştir. Resmin birliği tümüyle dışavurumcu ögenin gücüne bağımlı kılınmıştır... Jestlerden ve şiddetli haykırışlardan oluşan bir protesto hareketidir.”⁷²

Ekspreyonist resmin gerçeklikle ilişkisi ise dış dünya ile iç dünyanın karşıtlığından oluşmaktadır.

Sanatsal bir hakikat değil de yaşanmış gerçeklik aranır, doğa değil de anlamı araştırılır... Belirleyici öge anlatımsal ögedir, biçimler anlatımsal içeriklerinden dolayı seçilmişlerdir, bu durumu da hiçbir anatomi ve perspektif kuralına uymayan deformasyonlar yaratır ve bu deformasyonlar giderek kimi kez topyekün soyutlamalara ulaşır.⁷³

Ekspresyonizm gerek gerçekle kurduğu zıtlık ilişkisinde, gerekse sanatının koşulu olan ‘iç gerilim’ olgusunda hep ironi ile bir bağlantı kurmaktadır. İroninin kendiyle kurduğu, iç ve dış cephelerin geriliminden doğan zıtlık ilişkisi, dışavurumcu resmin kuramsal olarak açılımına bakıldığında iki kavramın bu açıdan bir paralellik taşıdıkları görülmektedir.

Özellikle Almanya’da oldukça etkili olan akım, Köprü (Die Brücke) grubuna çok şey borçludur. Her ne kadar onlar Ekpreyonizmin, öncesi olmayan bir hareket olduğu konusunda ısrarcı olsalar da James Ensor, Edward Munch ve Fovist Ressamlar bu akımın öncüleri arasında sayılmaktadırlar. Burada, Otto Dix, Georg Baselitz ve Francesco Clemente’i Ekpresif ve ironi yüklü yapıtlarıyla birlikte anmak gerekir.

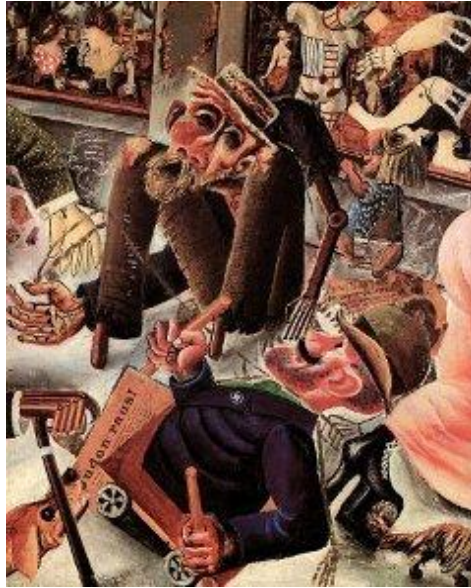
Savaşın korkunç yüzü üzerine çalışmayı kendine konu edinmiş Otto Dix, ...savaş olaylarını yalnızca belgelemekle kalmıyor, aynı zamanda onları kendinden

⁷² Friedrich Bayl. *Resimde Dışavurumculuk, Modernizmin Serüveni*, (Ed: Enis Batur). (8. Baskı, İstanbul: Alkım Yayınları 2009). s.268

⁷³ Friedrich Bayl. a.g.e. s.269

geçmiş dışavurumsal görüntülere dönüştürmeyi de beceriyordu. Kendi düzenleri içinde parçalara bölünmüş gibi görünen bu biçimler ve çizgilerdeki saldırgan ritm, sanatsal sorunların çözümünden çok, dünyayı değiştiren bu büyük ve sarsıcı olayın zaman geçmeden betimlenmesinin tek olanağıydı.⁷⁴

Savaş sonrası yıllarda realizme dayanan ama karikatürize edilmiş ve ironi yüklü çalışmalarını gerçekleştirdi. Kendini politik bir sanatçı olarak ifade etmese de, toplumsal eleştiri üzerinde durduğu bu ironik yapıtlar oldukça güçlüdür. “Otto Dix çağının bir tanığı olarak pek çok yapıtında; birikimlerini, yaşadıklarını, tanığı olduğu olayları zekice örtüştürdüğü etkili ve şok edici anlatımıyla güçlü bir ironi yaratmıştır.”⁷⁵



Resim-11 Otto Dix. ‘Prager Strasse’. 1920

Sanatçının ‘Prager Strasse (Resim–11)’ isimli bu resminde ise savaş sonrası sakat kalmış iki figür bir mağazanın önünde yer almaktadır.

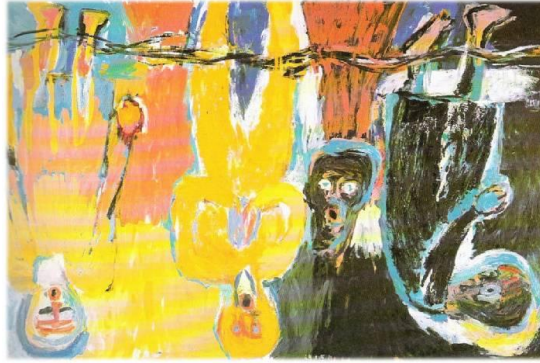
Dix, bu ilginç kahramanlarını 1919 başlarında sivillere karşı işlenen kanlı eylemlerin yapıldığı Dresden’in en önemli caddesi olan Prager Strasse’ye yerleştirir. Bu kalabalık caddedeki yoğun ve telaşlı bir yaşamın aldırmaazlığı, ilgisizliği arasında kamufle edilmiş

⁷⁴ Richard Lionel. *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çeviren: Beral Barda. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991). s. 39

⁷⁵ Hayri Esmer. Parçalanmış Bir Yaşamın Tanığı Olarak Otto Dix ve Prager Strasse. **Anadolu Sanat Dergisi**, S. Güz 13, (2002) s.117

bir yaşamı gün yüzüne çıkarır. Dix, öndeki figürün alt kısmında fark edilen yayının manşetinde ‘Yahudiler Dışarı’ anlamına gelen ‘Juden Raus’ başlığı yer almakta. İronik bir biçimde köpeğin burun kısmına denk getirilen bu kolaj, 1920 seçimlerinde kullanılan broşürün bir parçası idi.⁷⁶

Yeni dışavurumcuğun en etkili isimlerinden biri olan Georg Baselitz, yaptığı başaşağı resimlerle, hem izleyicinin görmeye alıştığı geleneksel bakış açısını değiştirerek, hem de dünya ve evrene tersten bakarak ironiye yaklaşmış bir sanatçıdır.



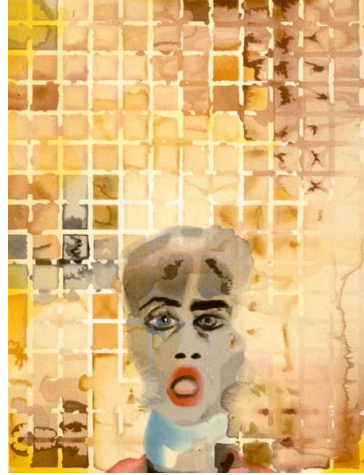
Resim-12 Georg Baselitz. ‘**Brücke Korosu**’. 1986

Jörg Traver’in söylediği gibi “...bugünkü Almanya’da olan septik ve ironik bakışını ifade etmektedir.”⁷⁷ Sanatçının başaşağı resimleri niye yaptığını düşünürsek, “bu noktada muhtemelen pek çok etken bir araya gelmiştir. Sanatçıda uzun zamandan beri olgunlaşan, gözle görünen dünyaya artık güvenilemeyeceği görüşü muhtemelen bunda etkili olmuştur.”⁷⁸

⁷⁶ Hayri Esmer. a.g.e. s. 118

⁷⁷ Adnan Turani. a.g.e. s. 780

⁷⁸ Schmied Wieland. *Bir Baselitz Retrospektifi* Çeviren: Asuman Karakaya. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001)



Resim-13 Francesco Clemente. ‘**Kendi Portresi**’. 1989

Dramatik sahnelerden ironik portrelere kadar geniş olan sanat anlayışında Francesco Clemente ise, izleyiciyi ürküten, şaşırtan imgeler kullanmış, konular seçmiştir. İmgeleri Gerçeküstücülerle benzerlik taşısa da, Gerçeküstücü sanatın aksine Clemente hikayeci olmayan (non-narrative) amaçta figüratif imgeler kullanmıştır. Geleneksel anlamları açıklamak için görsel bir sözlük yaratmaya çalışmıştır. Crone’ye göre, bu yüzden hikaye anlatmaz, ama gerçeği sorgulayarak huzur kaçıır.⁷⁹

İroni kavramı, Birinci Dünya Savaşı ile beraber ortaya çıkan Dada akımının belkemiği olarak yorumlanmaktadır. Akım, bir sanat hareketi olmaktan çok bir tavır ve duruş biçiminde gelişmiş ve yapıtlar ile birlikte, biçimden daha çok tavrın ortaya konulduğu bir düşünce olmuştur. Günümüz sanatını oldukça etkileyen Dada 1916 yılında İsviçre’de savaş karşıtı birçok sanatçının bir araya gelerek, yerleşik tüm kural ve sanat anlayışlarına karşı çıkan, tüm kuralları çiğneyen, sanata o güne kadar görülmemiş bir anlayış getirmiştir. Dadacılara göre onlardan önceki sanat ürünleri tartışılmalı ve gerçeklikleri sorgulanmalıydı, yerleşik tüm sanat görüşleri yıkılmalıydı. Yani yıkmak aynı zamanda yaratmaktır. Yıkma eylemini gerçekleştirirken de “Büyük sanat yapıtlarının üzerinde oynanıyor, çocuksu karalamalar ve yazılarla bunlar maskara edilmeye çalışılıyordu.”⁸⁰

⁷⁹ Yeni Dışavurumculuk. (n.d.). Alındığı tarih: 2. Kasım. 2010, yer: <http://gazideilkayaz.editboard.com/t180-yeni-dyavurumcu-sanat>

⁸⁰ Nazan-Mazhar İpşiroğlu. *Sanatta Devrim* (4. Baskı, İstanbul: Hayalbaz Yayınları, 2009). s.91

O güne değin, sanatın icrasına içkin bu ayaklanmacı baskı, doğaları gereği tutucu olan, toplumsal kurumların olağan işleyişi içinde tutulmuş ve ancak çoğunlukla bireysel yapıtlar ya da tavırlar aracılığıyla ortaya konmuştu... Dada'nın, dümdüz ve iyi yapılandırılmış bir okul olmaktan çok, bir burgaç formu, on yıl kadar bir süre boyunca, çevredeki yenilikçi akımlardan çoğunu kendine çeken sonrada uydulaştıran bir girdap formu edindiği görülür.⁸¹

Dada akımının bir temsilcisi olarak Francis Picabia işlevsiz, hatta saçma kabul edilebilecek makinaların resimlerini yapmaktadır. Mantık dışı ve saçma olması onun resimlerinin Dada akımı içinde değerlendirildiğini göstermektedir. “Dadaizm”den bu yana makineler modern sanat yapmanın bir aşaması olarak görülmektedir. Duchamp ve Picabia da makineleri kesin bir ironik dil ile kullanmışlardır. Bu makineler, cinselliğe yönelik belirsizliği üzerinde taşıyarak ve sembolize ederek, cinsellikle ilgili tabuları kırmak için de kullanılmıştır.”⁸²

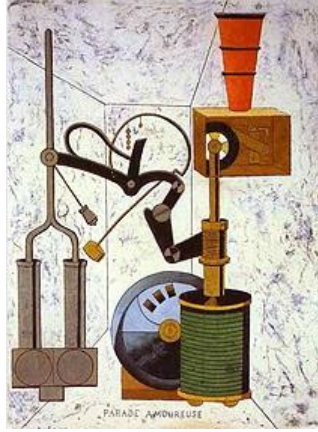
Sanatçının, en ünlü yapıtlarından olan ‘Aşkhane Panayırı (Resim-14)’ ve ‘Çıplak Durumdaki Amerikalı Genç Kızın Portresi (Resim-15)’ isimli iki yapıt onun resimlerindeki ironiyi ifade etmektedir. Resimlerinde makina parçaları ile verdiği yan anlamlarla cinselliği ironik bir dille ifade etmekte ve alaya almaktadır. Resimlerdeki makineler herhangi bir şekilde erotik ya da cinselliği üzerinde taşıyabilecek gibi görünmezler ama yapıtların isimleri bizi bir anda komik yan anlamlara taşımaktadırlar. Benzer şekilde Duchamp’ın ‘Büyük Cam’ı da aynı nitelikleri taşımaktadır. Aşk ve cinsellik makineleşmektedir. Ali Artun’un bu resimlerle ilgili görüşü konuyu açıklar niteliktedir:

Duchamp’ın Large Glass olarak anılan işinde birtakım makinelerle temsil edilen Gelin ve onu arzulayan Bekarlar, ‘aşk benzini’yle harekete geçerek cinselliğin mekanik evreninde birleşirler... Picabia’nın Parade Amoureuse’ünde de aşk makineleşir. Gene Picabia’ya ait Çıplak Durumdaki Amerikalı Genç Kızın Portresi, üzerinde ‘her daim’ yazan bir bujiden ibarettir... Onlar makine-insanları aracılığıyla, başta akıl ve mantık (matematik), makinenin temsil ettiği herşeyi, yararlılık ve işlevselliği; hayata bulaştırdığı zaman fikrini, tekdüzeliği ve her türlü düzeni; nesnelliği, somutluğu alaya

⁸¹ Michel Sanouillet. Dadacılığın Kökleri. **Türkiye’de Sanat Dergisi.** (1998 Ekim). s.74

⁸² Donald Kuspit. (2001). *Steven Montgomery’s Ceramics*. Alındığı tarih: 28. Mayıs. 2011, yer: <http://stevenmontgomery.net/version1/flashhome/flashhome.html>

alırlar, horlarlar. Onlar hayal gücünün, düşün, büyüün, tesadüfün, istisnânın, saçmanın, sürprizin, simyanın erbabıdırılar.⁸³



Resim-14 Francis Picabia. **'Parade Amoureuse'**. 1917



Resim-15 Francis Picabia. **'Çıplak Durumdaki Amerikalı Genç Kızın Portresi'**. 1915

Sanatçının birçok eseri ironi yüklüdür. Bunlardan biri 'L.H.O.O.Q.' (Resim-16) ' isimli çalışmasıdır. Sanatçının 1919'da yaptığı Dadaist çalışmalarından biri olan resimde, Leonardo Da Vinci'nin ünlü resmi Mona Lisa'ya sakal ve bıyık ekleyerek alay etmektedir. Dadaizmin adeta simgesi durumuna gelmiş olan 'L.H.O.O.Q.' ismi Fransızca'da "kızın yakıcı kalçaları var" anlamına gelmektedir. Bu resim ileride Postmodern sanat anlayışının dayanaklarından biri olacak olan parodiye uygun bir örnektir. Duchamp yüksek sanat ve kültür ürünlerine karşı geleneksel düşünme ve kanıları yıkmak amacıyla yaptığı parodilerini, isimleriyle de kuvvetlendirerek dilin tecimselliğine karşı görsel bir oyun oynamaktadır. Bu oyun ironi ile kurulan ilişkide gizlidir.⁸⁴

⁸³ Ali Artun. (2004). *Makine-İnsan Hayali*. Alındığı tarih: 28. Eylül. 2010, yer: <http://www.aliartun.com/content/detail/9>

⁸⁴ L.H.O.O.Q. (n.d.) Alındığı Tarih: 12. Mayıs. 2011, yer: <http://en.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q.>



Resim-16 Marcel Duchamp. ‘L.H.O.O.Q.’
1919



Resim-17 Marcel Duchamp. ‘Bizzat Bekarları
Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin. Eşit’
1915-23

Duchamp’ın hakkında bir çok şey yazılmış en ünlü eserlerinden biri de ‘Büyük Cam’ ya da ‘Bizzat Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin. Eşit (Resim-17)’ isimli çalışmasıdır. “Matematik, teknoloji, simya ve sembolizmden bolca yararlandığı, notlarından anladığımız kadarıyla daha en baştan kompozisyonu tasarlarlarken gelini yukarıda, bekarları da aşağıda düşünmüş. Bekarlar gelinin mimari temelini oluşturuyormuş. Gelin ise bekaretin bir çeşit kutsanmasıymış...”⁸⁵

Sanatçının resimde kullandığı her imge, bir amaca hizmet ediyor ve şifreli anlamlar içeriyordu. Ama bilinmesi gereken bir gerçek var ki, o da resmin cinsellikle ilgili olmasıdır. Görülen tüm nesneler düzlem değiştirmiş ve bağlamlarından koparılarak ironik anlamlarla donatılmıştır.

3.1.2.2. Heykel Sanatında İroni

Tarihi çok eskilere dayanan heykel sanatı, bulunduğu mekan ile ilişkisi kurulan, üç boyutlu estetik biçim yaratmaktır. Önceleri belirli nesne ve betimlemeler için durağan bir biçimde kullanılan heykel, 20. yüzyılda soyut bir düzeye ulaşmıştır.

⁸⁵ Mehmet Yılmaz. a.g.e. s. 123

Sonraları başka üretim medyalarıyla da birleştirilen heykel sanatı farklı bir boyut kazanmıştır. Özellikle Dada ve Sürrealist etkinlikte bu başkalaşım süreci başlamış ve bu akımlar, sürece dair büyük katkı sağlamıştır. Bu nedenle heykel sanatında ironi kavramı da bu akımlar dahilinde görülmektedir.

Heykel sanatında ironik özellikler gösteren Fransız heykeltıraş Louise Bourgeois, yaptığı birçok çalışmada insanı ele almakta, doğanın içindeki fiziksel varoluşları üzerinde durmaktadır. Çalışmalarında kadınsı bir geometri hakimdir ve bu geometrinin çalışmalarındaki önemi; “birinci olarak, kadınların kontrollü ve kendinden emin olmalarıdır, ikinci olarak, dağılmış kadın profili depresyona eğilimli ve melankoliktir.”⁸⁶



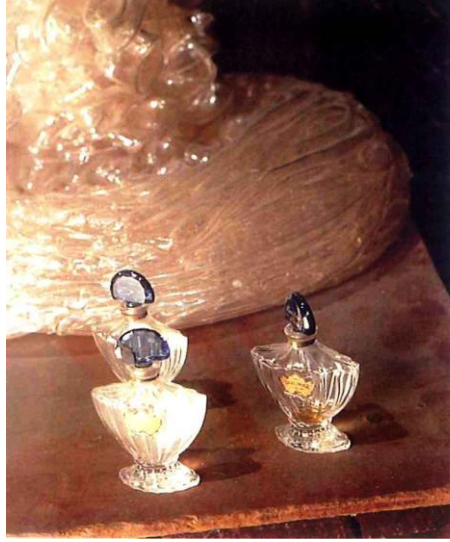
Resim-18 Louise Bourgeois. ‘Hücre Detay’. 1994

Sanatçı, 90’lı yıllarda ‘Cell’ yani ‘Hücre (Resim-18)’ isimli seri çalışmalarına odaklanmıştır.

‘Cell (You Better Grow Up)’ isimli çalışması tel örgüden oluşturulmuş bir hücre içinde, şekillendirilmemiş doğal haliyle bir mermer üzerinde yine mermerden yontulmuş birbirine tutunmuş üç el, bir sandalye üzerinde camdan bir kule, bir bank üzerinde etrafında cam parfüm şişelerinin olduğu seramik bir obje ve bir ayna bulunmaktadır. Çalışmanın bu üç odak noktası, üç farklı seksüel duyguyu ifade etmektedir.

⁸⁶ Robert Storr. Paula Herkenhoff. Allen Schwartzman. *Louise Bourgeois*. (Newyork: Poseidon Yayınları. 2003) s.11

Camdan kule falliğe, seramik form rahime ve üç boş parfüm şişesi ise tecavüzlerin tanıklığını üzerinde taşımaktadır.⁸⁷



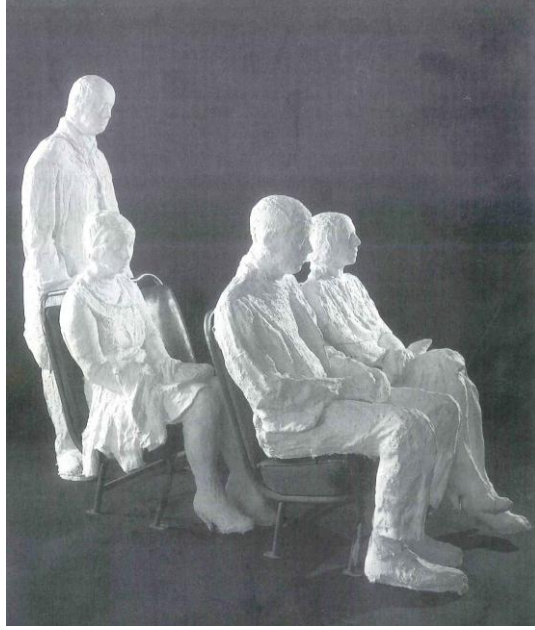
Resim-19 Louise Bourgeois. ‘Hücre Detay’. 1994

Her biçim farklı bir duyguyu sembolize etmekte ve ironik anlamlar yüklenmektedirler. Ayrıca çalışma üç rakamıyla ilgili ezoterik anlamlar ve ironiye de sahiptir. Üç seksüel duygunun varlığında olduğu gibi, üç el, bank üzerindeki üç obje ve üç parfüm şişesi bulunmaktadır.

Genel bir ifadeyle söylemek gerekirse, üç sihirli rakamdır ve üçlemeyi çağrıştırmakta ya da geçmiş, gelecek ve şimdiyi ifade etmektedir. Sanat tarihinin klasik döneminde gördüğümüz üçlü melek kompozisyonlarını da unutmamak gerekir. Ama tüm bu göndermelerin dışında üç rakamı, sanatçının kendi yaşamıyla da ilintilidir. Sanatçı ailesinin üç çocuğundan biridir, üç çocuk yetiştirmiştir ve üç ebeveyne sahiptir.⁸⁸

⁸⁷ Robert Storr. a.g.e. s. 97

⁸⁸ Robert Storr. a.g.e. s. 97-98



Resim-20 George Segal. ‘Otobüs Yolcuları’. 1962

Amerika’lı heykeltıraş George Segal’ın ‘Otobüs Yolcuları (Resim-20)’ isimli çalışması, dört figürden meydana gelen, onun duyduğu endişeleri dilegetirdiği ve politik içerikli bir heykel çalışmasıdır. “Üç oturan figür ve bir ayakta figür uzak bir hedef için binmişlerdir otobüse. Biri uyulamaktadır, bir diğeri ise hayal kurmaktadır. Uzun boylu adam ise belirgin gövdesiyle sabitlenmişçesine donuktur. İzleyici katılımı açısından, üç karanlık yolcu arasına oturması için bir kişilik boşluk bırakılmıştır.”⁸⁹ Bu heykel günlük yaşamdan alınmış bir fragman, insanların gündelik yaşamını konu alan ironik bir yaklaşımdır.

Avustralyalı heykeltıraş Erwin Wurm heykel sanatının 20. yüzyıldaki dönüşümünün bir parçası olarak pop yaklaşımın güncelle uyarlanmış bir versiyonunu, mizahi ve ironik heykelleri ile sunmaktadır. Gündelik yaşamla ilgilenen sanatçı, çağdaş toplumu içeren tüm konu ve nesneler gibi, kendisine yararlı olabilecek her türlü materyalle çevrili olduğunu düşünmektedir. Onun çalışmaları insan olmanın tüm varlığı ile ilgili fiziksel, ruhsal, psikolojik ve politik bir şeyler anlatmakta, heykellerinde biçim açısından ironik bir yaklaşım bulunmaktadır.

⁸⁹ Phyllis Tuchman. *George Segal*. (Paris: Abbeville Yayınları. 1983) s.28



Resim-21 Erwin Wurm. 'İsimsiz'. 2010

Çalışmalarında mizah ve ironi kullanımı hakkında yaptığı bir röportajda: “Eğer bir nesneye yönelik mizahi bir yaklaşım söz konusu ise insanlar hemen ciddiye alınacak bir şey yokmuş kanısına varır. Ama bence, toplum ve insan varlığı hakkındaki gerçeklere farklı şekillerde yaklaşılabılır. Her zaman çok ciddi olmak zorunda değilsiniz. İroni ve mizah, olaylardaki spesifik noktaları görmekte sizlere yardımcı olabilir.”⁹⁰ demiştir.



Resim-22 Jane Alexander. 'Boy Bom'. 1998

⁹⁰ Erwin Wurm. (n.d.). Alındığı tarih: 18. Temmuz. 2010, yer: http://en.wikipedia.org/wiki/Erwin_Wurm

Güney Afrikalı sanatçı Jane Alexander'ın heykelleri ise daha çok yaşadığı çevreyle ilintilidir. Onun melez yaratıkları, yaşadığı afrika kıtasının zenci güney kısmının, sosyal politikası ile ilgilidir. Sanatçı 1980'lerin başında kariyerine insan ve hayvan formlarını birleştirerek başlamış ve Onun 'Boy Bom (Resim-22)' olarak bilinen büyük figür grubu, fiberglass, sentetik kil, ahşap, akrilik boya ve elbise gibi çeşitli malzemelerden oluşturulmuştur.

Genellikle, hayvan başını bir çocuk figürü üzerine aktarmış, böylece onun ırkını ve kişilik özelliklerini gizlemiştir. Onun çalışmaları iyiliğe karşı kötülük, güç ve güçsüzlük, çocuklar ve yetişkinler, zalimler ve mağdurlar gibi ikili karşıtlıklar ile ilgilidir ve aslında bu çocuklar güvensizlik ve savunmasızlığın bir karışımıdır.⁹¹

Tüm bu ikili karşıtlık ilişkisi ve ırkçı ayrımcılığa karşı tavrı onun çalışmalarını ironik yapan özelliklerdendir.

3.1.2.3. Seramik Sanatında İroni

3.1.2.3.1 Modern Dönemde Seramik Sanatının Gelişimi

Çok eski bir sanat olan seramik, insanın inanç ve sığınma ihtiyacının bir parçası olarak toprak heykelcikler, dini törenlerde kullanılan çeşitli kaplar (Riton) oluvermiş ya da yiyecek içecekleri koymak ve saklamak için birer araç olmuşlardır. Yunan vazolarında tanrıların serüvenlerinin resimlendiği bir yüzey ve ticaretin bir yoludur. İlerleyen zamanda, insanların kapacak ihtiyacını karşılamak için küçük atölye üretimleri ile sürmeye devam etmiştir. 18. ve 19. Yüzyılda Sanayi Devriminin gerçekleşmesi, makineleşme ve makineleşmiş endüstrinin doğması, seramiğin de endüstrileşmesine sebep olmuş, bu dönemde seramik belirli bir üretim bandından çıkan seri ürünlerin elde edildiği bir malzemedir. Fakat 20. Yüzyıla gelindiğinde, Arts & Craft, Art Nouveau ve Art Deco gibi hareketler, ayrıca Bauhaus Tasarım Okulu seramiğin 20. Yüzyıldaki seyrini değiştirecek atılımlar olmuşlardır.

20. Yüzyıl'da, seramik sanatının gelişim sürecinde ünlü ressamların da seramiğe duyduğu ilgi ve eserlerinin önemli katkıları olmuştur. 1945 ve 1960 arasındaki

⁹¹ Judith Collins. *Sculpture Today*. (Newyork: Phaidon Yayınları, 2007). s.94

periyotta Pablo Picasso (Resim–25), Joan Miro (Resim–26, 27, 28), Marc Chagal (Resim–30), Georges Braque (Resim–29), Paul Gauguin ve Fernard Leger (Resim–23, 24) gibi isimleri içeren ünlü ressamın seramik sanatı içine dahil olmuşlardır. Seramik çalışmalarının büyük bir bölümü Naguchi, Picasso, Lucio Fontana ve diğerleri tarafından yapılmıştır.

Modern eğilimlerin beklentilerinden uzaklık teşkil eden, yüksek kaygıları olmayan bir unsur öne sürmüşlerdir. Normatif eleştirel söylem içine dahil edilmeyen bu sanatçıların seramiklerinde oyun vardı ve çağdaş eleştirmenler tarafından kabul görmüyordu. Bu sanatçıların tümünde teknik olgusu önemli bir rol oynadı. Bu nedenle geleneksel anlamda çalışan ve teknik yetkinliği yüksek olan zanaatkarlar ile ortak bir çalışma sürdürdüler.⁹²



Resim–23 Fernand Leger. ‘**Bateau Blanc**’. 1951



Resim–24 Fernand Leger. ‘**La Pomme Jaune**’. 1951

⁹² Edmund de Waal. *20th Century Ceramics*. (New York: Thames & Hudson, 2003). S. 133



Resim-25 Pablo Picasso. 'Zoomorfik Form'.
1947



Resim-26 Joan Miro. 'Tete Multicolore'. 1946



Resim-27 Joan Miro. 'Yeşil Tabak'. 1956.



Resim-28 Joan Miro. 'Tete Carree'. 1956

Miro ve Picasso gibi ünlü Sürrealistlerden Marc Chagal (Resim-30) ve bir Kübist ressam Georges Braque (Resim-29) da seramik çalışmıştır.



Resim-29 Georges Braque. 'Assiette A La Mandoline'. 1945



Resim-30 Marc Chagal. 'Poisson Et Amoureux De Vence'. 1955

Modern Dönemin birçok ressamının seramik sanatına katkısı, birçoğunun da ifade ettiği gibi seramiğin bir malzeme olmaktan öte bir sanat dalı ve sanatsal bir ifade aracı olarak görülmesidir. Dada akımının öncüsü olan Marcel Duchamp ve 'Çeşme' isimli çalışmasının bu bağlamda seramik sanatına etkisi büyük olmuştur. Dada akımının Özellikle Marcel Duchamp ve onun hazır-yapım nesneleri, Fluksus, Pop ve Funk, Kavramsal Sanat gibi çeşitli eğilimleri etkileyen önemli devrimci isimlerden biridir. 'Çeşme' isimli pisuarı ile sanata yeni bir yön verirken birçok seramikçiye de ilham kaynağı olmuş ve seramiğin gelişim sürecine katkıda bulunmuştur. Pisuar, 20. Yüzyılın en ünlü seramik nesnesidir. Seramik sanatının Modern'den Postmoderne geçiş döneminde Pop ve Funk akımlarının ilham kaynağı olmuştur.

3.1.2.3.2. Seramik ve İroni

Gauguin birçok seramik form ortaya koymanın yanı sıra seramik heykeller de çalışmıştır. Seramik heykellerinde, 16. Yüzyıl'dan kalma bir geleneğin, onun çağına uzanan bir parçasını kullanmıştır. Bu gelenek tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubunu içeren, karışık görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı bir biçimde birleştiren bir yapıya sahiptir. Kısacası Gauguin'in seramik heykelleri ironik bir yapıya sahiptir. Bu heykeller dekoratif, grotesk ve ironik öğeler içermektedir.



Resim-31 Paul Gauguin, ‘Sanatçının kendi portresi’.
(Tarih Belirtilmemiş)

Baudelaire ‘De l’Essence du rire’ isimli çalışmasında, düşüklüğü ya da fiziksel ve ahlaki alçalmayı insan kahkahasına bağladığını belirtmiştir. Baudelaire, kahkaha olarak ifade ettiği ironi kavramının bir eğlenceden farklı tutarak, sıradan bir komiklik anlayışına karşı olarak, bu kavramı ‘mutlak komik’ ya da ‘garip bir giysiye bürünmüş komik’ şeklinde ifade etmiştir. Ayrıca bu şeytani kahkahanın ilkel olanda bulunabileceğini iddia etmiş ve ona göre vahşi doğa yaratıcı bir güç olarak, insanın üstünlüğünü temsil etmektedir.⁹³

Gauguin’in seramik heykellerindeki ironinin temel karakteristiğinden biri de insan ve hayvan figürlerinin heterojen bir karışımını kullanmasıdır. Bu birleşim çalışmalarının neredeyse fantastik denilebilecek biçimde olduğu düşünülebilir. Canavarca motifleri, egzotik ve dekoratif öğeleri kavramsal bir şekilde kullanması vasıtasıyla birleştirmiştir. Bu çalışmalara bakıldığında doğanın bozulması, absürtlük, zıtlık, kararsızlık gibi kavramlar göze çarpmaktadır.⁹⁴

⁹³ Yeon Shim Chung. (2008). The Monstrous and the Grotesque: Gauguin’s Ceramic Sculpture. Alındığı tarih: 6. Mayıs. 2011, yer: <http://www.imageandnarrative.be/>

⁹⁴ Yeon Shim Chung. (2008). The Monstrous and the Grotesque: Gauguin’s Ceramic Sculpture. Alındığı tarih: 6. Mayıs. 2011, yer: <http://www.imageandnarrative.be/>



Resim-32 Paul Gauguin. ‘Oviri’. (Tarih Belirtilmemiş)



Resim-33 Paul Gauguin. ‘Oviri Detay’. (Tarih Belirtilmemiş)

‘Oviri (Resim-32, 33)’ isimli heykele bakıldığında, “kafasının arkasındaki boşluk, kısmen ifşa edilmiş, vajinal orifisi ortaya koyan, kadını sembolize eden seksüel bir ifadeye sahip olduğu görülür. 1889’da yaptığı ‘Fantastik Vazo’ isimli çalışmasında ise kanca bir burun eklenmiş ironik bir erkek yüzünü temsil eden ön ve arka yüzeyler bir karmaşıklık ortaya çıkarmaktadır. Eklenen kanca burun burada erkek cinsiyetini vurgulamak içindir. Bu iki çalışma karşılaştırıldığında, ‘Oviri’ deki boşluğun tesadüf eseri değil, hesaplanarak yapılmış olduğu gerçeği söz konusudur.”⁹⁵

20. Yüzyılın ilk yarısındaki birçok akım için ironi önemli bir kavram olmuştur. Hem ironi hem de seramik açısından önemli bir isim de İsviçreli Sürrealist Meret Oppenheim olmuştur. 20. Yüzyılda seramiğin değişen çehresinde etkili olmuş bir isimdir. Kürkle kapladığı seramik fincan (Resim-34), ileriki yıllarda seramik sanatının içerisinde değişen nesneye bakış konusunda birçok referansın temelini oluşturmuştur. Oppenheim’im kürk kaplı nesnesi de bunun en ünlü örneklerinden biridir.

Meret Oppenheim tarafından 1936 yılında yapılan kürk kaplı çay fincanı, şiirsel, gizemli ve rüya tabanlı bir erotik eğilimi tanımlamaktadır. Dudak ve bağırsak arasında

⁹⁵ Yeon Shim Chung. (2008). The Monstrous and the Grotesque: Gauguin’s Ceramic Sculpture. Alındığı tarih: 6. Mayıs. 2011, yer: <http://www.imageandnarrative.be/>

bir yerde kusma hissi yaratan, şok edici bir güce sahiptir. Gerçekten de kürk, kapalı ve gizemli görünür, büyük bir tedirginliğe ilham verir. Çünkü Oppenheim, fincanı almış ve tiyatrodan bir oyuncuya dönüştürmüştür.



Resim-34 Meret Oppenheim. ‘Çay Fincanı’ 1936

Bu oyuncu izleyenlere çeşitli göndermeler de bulunmakta ve üzerinde ironik yan anlamlar taşımaktadır. Sanatçı bize, oral bir temasta bulunarak kullandığımız bu fincan ile insan neslinin iki bin yıllık geçmişinde nasıl bir sömürüye maruz kaldığını ima etmektedir. Bu nesneye bugün bile saygı duyulmaktadır çünkü o, sapkın, ürkütücü, aynı zamanda da samimi duyguları kışkırtmaktadır.⁹⁶

Marcel Duchamp’ın ‘Çeşme (Resim-35)’si Avant-Garde Sanatta karşı konulamaz bir yere sahip seramik bir nesnedir. ‘Çeşme’, Duchamp’ın rasgele seçtiği standart, porselen bir pisuardı. Ne çekici ne de günün estetik anlayışına uyan bir obje değildi. Amerika’ya gidişinden bir yıl sonra ise bir sergide sanat ile ilgili tüm düşüncesini ve felsefesini ortaya koyacak şeyi gerçekleştirmiştir. Sonrasında bir dönüm noktası olacak bu serginin, seçici kurulunda yer alan Duchamp, R. Mutt ismiyle imzaladığı “Çeşme” isimli ünlü pisuarı sergiye göndermiştir. Sergi kurulu tarafından reddedilen çalışma büyük yankı ve tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Sanat dünyasında tartışılan bu nesne, aynı tartışmaların seramik sanatı içerisinde de yaşanmasına sebep olmuştur.

Yüzyılın en ünlü seramik nesnesi ile ilgili ilginç birkaç nokta söz konusudur. Birincisi kısa ömürlü oluşudur. Belki en fazla birkaç ay ve bu süre içinde

⁹⁶ Clark, Garth. *Shards*. (Newyork: Ceramic Art Foundation, 2003). s. 335

tabiri caizse sadece bir düzüne insan görebilmiştir onu. Diğer bir özelliği ise, çalışmanın her bir parçasının banallik taşıması ve gücünü bağlam, düzlem değişikliğinden almasıdır. Yani umumi bir erkekler tuvaletinden bir sergi salonuna getirilmiştir.



Resim-35 Marcel Duchamp. ‘Çeşme’. 1917

Bu nesnenin sahip olduğu güç, günün sanatını neden bu kadar rahatsız ediyordu? Ve Neden bugün bile güçlü, tedirgin edici gücünü sürdürebiliyor? Sorularına verilecek cevaplar oldukça önemlidir. Bu porselen nesneye duyulan öfkenin bir parçası nesnenin günlük hayattaki uygunsuz fonksiyonundan kaynaklanmaktadır. Çünkü bir pisuarın sahip olduğu uygunsuz standartlar rahatsız edicidir.

Daha sonraları ‘Çeşme’ için sembolik bir imge olarak değer biçme gündeme geldi. Duchamp’ın biyografisini yazan yazar Calvin Topkins, Pisuarın erkek sıvısı için çiçek olarak hizmet eden bir ‘Kadın Niteliğine’ sahip olduğunu vurguladı. Böylece ‘Çeşme’, sanatçının çalışmalarının temelini oluşturan ‘Cinsel Komedi’ sembolü olarak görülmeye başlandı.⁹⁷

Nesnenin sanat ortamında yarattığı rahatsızlığın bir sebebi de hiçbir geleneksel kaynağa dahil olmamasıydı. Ortaya çıkışının hiçbir beceri ve ustalık gerektirmemesi, açıkça sanat karşıtı olmasıyla yıkıcılık özelliğinin olması ve nesnenin kendi formunun estetiği de tartışma konularındandı. Bir hazır-yapımın estetiği teoride,

⁹⁷ Garth Clark. a.g.e. s.343

görsel ilgisizlikle alakalı, kavramsallık için seçilmiş bir eser olarak tinsel ve manevi olarak gösterilmiştir.

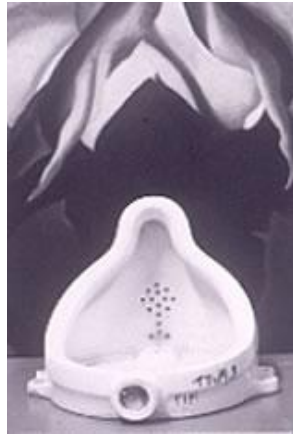
İlerleyen yıllar 'Çeşme'nin ününün daha da artmasını sağladı. 1997 yılında küratörlüğünü Garth Clark'ın yaptığı 'R. Mutt'a Saygı' başlıklı serginin özellikle sanat ortamına etkisi büyük oldu. Bu sergiye katılan sanatçıların sayısı hazır-yapım'a duyulan ilginin ne kadar arttığının bir göstergesiydi. Sanatçılar Duchamp'ın orijinal çalışmalarını birçok farklı malzeme ile birlikte yeniden yorumladılar. Marek Cecula 'Gübre Araştırma Bilimi (Resim-36)' serisiyle, Claes Oldenburg 'Yumuşak Tuvalet' isimli çalışmasıyla, Arneson ilk 'Funk John'u ile Ron Baron 'Amerikan Standartları (Resim-39)' ile ve Kim Dickey ise 'Bayan J's (Resim-37)' ile sergiye katıldılar.⁹⁸



Resim-36 Marek Cecula. 'Gübre Araştırma Bilimi'. 1993



Resim-37 Kim Dickey. 'Bayan J's '. 1994



Resim-38 Mike Biblo. 'Dünyanın Merkezi'. 1995



Resim-39 Ron Barons. 'Amerikan Standartları'. 1997

Pop ve Funk akımlarında oldukça etkili olan ironi özellikle Robert Arneson'un çalışmalarında önemli bir yer tutmaktadır. Postmodern süreçte Pop ve Funk

⁹⁸ Garth Clark. a.g.e. s.344-345

akımları ile seramik sanatında gündeme gelen ironi kavramı, Postmodern yapıtlarda olduğu gibi bu dönemin seramiklerinde de görülen bir kavramdır. Gerek hazır-yapımların kullanımı, gerekse Video, Enstalasyon ve Arazi Sanatı gibi kavramsal eğilimlerin önemli özelliklerinden olan ironi aynı eğilimler kapsamında değerlendirilen seramiklerde de güçlü bir anlatım biçimi, eleştirel bir tavır olarak sunulmaktadır. Ayrıca Postmodernin yükselen sosyo-politik olgularından biri olan Feminizm, seramik sanatçıları da içine alan geniş bir üretim medyasına sahip özel bir alandır. Feminist eğilimli birçok kadın sanatçının, kadın ve kadın kimliği üzerinden hareketle gerçekleştirdiği yapıtlar, eleştiri düzeyi yüksek ve ironi yüklüdür.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. POSTMODERN İRONİ ve SERAMİK SANATI

4.1. Postmodern Sanatta İroni

Birçok sanat ve estetik görüşün temelinde yer aldığı görülen ironi kavramı, Modernizm'in hemen ardılı olarak ortaya çıkmış olan 1960 ve sonrasını kapsayan Postmodern sanat anlayışı içerisinde de başat olarak yer almıştır. Aynı zamanda Postmodern yaratının ve ortaya koyduğu eserlerin oluşumundaki en temel öge olmuştur. Fakat, Modern Sanat kapsamında ele alınan ironi ile Postmodern Sanat kapsamında ele alınan ironi arasında farklar söz konusudur.

Modernizm'in tüm hiyerarşik karşıtlığına ve mesafesine karşılık Postmodern ironi bu durumu yok sayar, modernizmin seçkinciliğini, yücelik duygusunu, akılcılığa dayanan düşüncesine karşıdır. Modernizmin eliterliğine karşı popüler olanı, aşağı olanı koyar. Gerçekliğe karşıdır ve modernizmin gerçekliğine karşı kurmaca olanı koyar ya da tüm bunları eş zamanlı bir şekilde ve birlikte sunar. Modernizm'in 'Ayrımcı İroni'sinin yerini 'Erteleyici İroni' almıştır.

Erteleyici ironi, tutarsızlık bilincinin artık estetiğin düzenleyici çerçevelerinden bile sorumlu tutulamaz ve hatta bu çevreler içinde yer almıyor gibi görüldüğü bir noktaya kadar yoğunlaşmasını ve bununla birlikte düzen ihtiyacının azalmasına ve sonuç olarak örgütlenme yoğunluğunun düşmesine delalet eder. Dolayısıyla, Postmodernist erteleyici ironi, en kötü tutarsızlığın ve yabancılaşmanın katı bir bilinci ile bunlara karşı uysal ve iyi ayarlanmış bir hoşgörüyü bir araya getiren, Modernist hiddet nöbetlerinden türemiş bir sanatın işaretidir.⁹⁹

Postmodern söylem ve üretimin temel dayanakları 'İroni', 'Pastiş', 'Parodi', 'Kinizm' ve 'Eklektizm'dir. Bu olgular vasıtası ile Postmodern eserlerde ironinin oluşturulması sağlanmaktadır. Başka sanatçıların eserlerinin taklit edilmesi yani rekonstrüksiyonlarının yapımı ve farklı ekollerin üslup özelliklerinin bir kısmının ya da tümünün bir arada kullanılması ile ortaya çıkan pastiş, Postmodern eserlerde ironi

⁹⁹ Steven Connor. *Post-modernist Kültür, Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, Çeviren: Doğan Şahiner, (İstanbul: YKY,2001) s.165-166

kullanımının bir yoludur. “Pastiş, benzerliğin tekrarlama eylemi olan, büyük ve yüce eserleri, saldırgan ve yıkıcı bir tutumla gözden düşürerek, itibarsızlaştırarak, komikleştirerek taklit etmesi varsayılan ‘Parodi’ ve ‘Kolaj’ gibi sanatsal ifade araçları, ironi oluşturma hünerine dönüşmüş ve okuma katmanlarını çoğaltmıştır.”¹⁰⁰

Postmodern anlayış başka yapıt ve üsluplardan aldığı öğeler ile sanat yapıtının yapısını değiştirmiş ve eklektik olarak ifade edilen yeni bir türün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Türkçede ‘Seçmecilik’ olarak da bilinen ‘Eklektizm’, farklı dönemlere ait olan üslupların keyfi bir şekilde seçilerek, farklı bir sistemde alıntılanarak bir arada sunulmasıdır. Keyfiyet, belirli bir inanca sahip olmadan düşüncenin, fikirlerin, biçimlerin öylesine seçiminden ileri gelmektedir. Bir araya getirilen parçalarla birlikte, sanat eserini melezleştirmiştir. Postmodern’in tüm bu ifade biçimleri, bu dönem sanatının çoklu bir kodlama ortaya çıkardığını düşündürmektedir. Bu çoklu kodlamada bir araya getirilen parçaların sürekli olarak bizleri asıl dizgesine götürmesine ve farklı referanslara yöneltmesine neden olmaktadır.

Postmodern sanat anlayışına özgü olan düzlem kaydırma ve bağlam değiştirme, Postmodern eserlerin üretiminde önemli bir yere sahiptir. Özellikle Duchamp’ın ‘hazır-yapım’larından sonra Pop Sanat ile başlayan nesneye bakıştaki değişim önemlidir. Keyfi olarak seçilen, günlük hayatta farklı fonksiyonlara sahip nesneler, bağlamlarından koparılmakta ve düzlem kaydırma ile bambaşka bir şekilde yeniden sunumu söz konusu olmaktadır. Bu biçimde nesnelere çeşitli ironik anlamlar yüklenilmektedir.

4.2. Postmodern Dönemde Seramik Sanatının Gelişimi

Postmodernizm, o güne değin algılanan tüm gerçekler hakkında şüphe, sanat yapma ve bunun algılanması konusunda kendinden şüphecilik olarak görülebilir. Seramikte, diğer sanatlarda olduğu gibi 1980 ve 90’larda, kültürel kimliğin baskın kavramlarının, pastiş ve alıntının ironik referansının aşırı kullanımına yol açmıştır. Otantik olmak, bir geleneğe sadık kalmak erişilemez fikirlerdir: Seramikçi bir yorumcu, bir etnograf, resimlerin bir kolajcısıdır ama aynı zamanda hepsinin de üstünde yansıyandır. Postmodern’in en aşırı uygulamalarında, seramikçilerin eserlerini kırmaları ve yeniden inşa etmeleri, aslına uygun parçalar ya da kırıklar yerleştirmeleri söz konusu olmuştur.

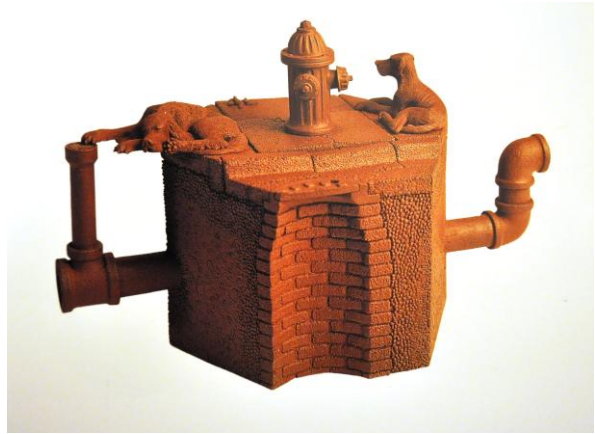
¹⁰⁰ Gökçen Şahmaran. *Postmodern Sanatta Şiddet ve İroni Kavramlarının Yarattığı Şizofrenik Açılım*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, 2006). s.88

Bununla birlikte seramiği, tarihinin doğasıyla birbirine geçmiş esere götürdü: ulusal kimliğin nasıl sergilendiğinin, ya da 'estetik haz' kanonunun nasıl yaratılacağı üzerinden çeşitli soruları doğurdu. Bu da seramikte himaye ya da görüntü ile ilgili belirli formel yapıların, özenli duruş ve süsün yeniden canlanmasına yol açtı. Aslında, seramikteki küçümsenen dekorasyon ve yaldızlamanın aşırı kullanımı, yeteneğin tiyatral görüntüsü gibi niteliklerin çoğunun görkemli aşırılıklar ile sunulması yer bulmuştur.¹⁰¹

Postmodern'in kendisine has eklektik yapısıyla modernizm ile olan iç içe geçmiş yapıt özellikleri seramik sanatı açısından da geçerlidir. Birçok sanatçı tarihsel üslup ve dönemlerden aldıkları unsurları bir araya getirerek çeşitli çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bu çalışmalara örnek olarak Richard Notkin (Resim-41), Hilbert Boxem ve Adrian Saxe (Resim-40) gibi sanatçıları örnek olarak verebiliriz.



Resim-40 Adrian Saxe. 'İsimsiz'. 1989



Resim-41 Richard Notkin. 'Çaydanlık'. 1988

Diğer yandan ise Postmodern seramik yapıtlar oldukça renkli ve geniş bir renk yelpazesine sahiptirler. Yine Postmodern'in doğası olan göstergeler ve çeşitli semboller yolu ile yapılan göndermeler, simgesel bir anlatım tarzı yaratmıştır. "Biçimsel olarak bir uyum, ahenk bulmak zordur, uyum yerine çalışmalardaki uyumsuzluk dikkat çekmektedir. Bazı sanatçıların yapıtlarında hiçbir şeyin çıkarılamayacağı ya da eklenemeyeceği yetkin bütün yerine 'zor bütün' ya da 'parçalanmış bütün' olarak adlandırdıkları özellikler ile karşılaşılmalıdır."¹⁰² Bu dönem seramiklerini tema bakımından incelersek, 'popüler kültür imaj ve mitleri', 'siyaset ve politika', 'toplumsal

¹⁰¹ Edmund de Waal. a.g.e. s.200-201

¹⁰² Yeliz Saydan. *Postmodernizmin Seramik Sanatına Etkileri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2009). s.36

kimlik ve kadın', 'cinsellik', 'ekoloji ve bozulan yeryüzü' gibi konu ve kavramların öne çıktığı görülmektedir.

Örneğin, Adrian Saxe, bir Postmodern seramikçidir. Çalışması hem seramik tarihine hem de çağdaş popüler kültüre göndermelerde bulunmaktadır.

Sanatçı, sözel olarak, çoğunlukla palindromlar ve anagramlar yoluyla, kelime oyunuyla bağlantı içerisinde ve kaynaklardan alıntılama süreci hakkında, farklı oluşturma süreçlerinde, açık olan anlamlar hakkında ve toplama süreci hakkında bilgi sahibidir. Parçaları, kimi durumlarda bir metin kullanımı ya da zeminin ve kabın kontrastı üzerinden çoğunlukla aşırı yapılandırılmış biçimdedir: Zeminler, sırasıyla seramik ve estetik temelleri mecazi olarak belirten kendi malzeme kaynaklarını temsil ederler.¹⁰³

Seramiğin Postmodern serüveni özellikle Peter Voulkos'ın, seramiği bir ifade aracı görerek, Soyut Ekspresyonist eğilim içerisinde deneysel üretimler gerçekleştirmesiyle başlamıştır. Postmodern seramiğin Voulkos'dan sonraki en önemli durağı ise Robert Arneson ve Funk Sanat olmuştur. Ayrıca Funk Sanat ile olan benzer ve ortak yönleriyle Pop sanatın da Seramiğin Postmodern dönüşümüne önemli katkıları bulunmaktadır. Funk Sanat daha sonraları Robert Arneson'un öğrencileri tarafından 'Süper Obje' kavramıyla farklı bir boyuta taşınmıştır. Bu dönemde Pop ve Funk Sanatta, yüzyılın en ünlü seramiği olan 'Çeşme'ye atıfta bulunan çalışmalar yapılmış ve felsefesiyle Postmodernist sanat eğilimlerini derinden etkileyen sanatçı Marcel Duchamp'dan etkilenilmiştir. Bu yapıtların birçoğu tema olarak siyasi ve politiktir. Arneson'un bazı çalışmaları (Resim-42) buna örnek olabilir.

Diğer seramikçiler için de çalışmalarının merkezinde politik yorum söz konusudur. Bu artan bir şekilde seramik baskılar aracılığıyla yapılmakta ve baskılı seramikler, imgelemi daha önceki dönemlerin sanat yapıt ve unsurlarından oluşmaktadır.

¹⁰³ Edmund de Waal., a.g.e. s.202



Resim-42 Robert Arneson. ‘General Nuker’. 1984

“Her durumda bu tür yapıtlar, anımsanan şey ya da fikir üzerindeki oyunu değiştirmek için imgelemi geri dönmeye ya da parodiye duyarlıdır. Buna olanak tanıyan, Pop Sanat’ın popüler kavram ve nesneleri yapıt içerisinde barındırmasının, kendi içinde ikonoklast olmamasından dolayı gerçekleştirildiği düşünülmektedir.”¹⁰⁴ Örnek olarak Charles Crafft (Resim-43) ve Paul Scott’ın çalışmaları (Resim-44) verilebilir.



Resim-43 Charles Crafft. ‘İsimsiz’. 2000



Resim-44 Paul Scott. ‘Beckermets Sokağı’. 1997

¹⁰⁴ Edmund de Waal. a.g.e. s.202

Önemli temalardan olan toplumsal kimlik, kadın ve cinsellik üzerinde yoğunlaşan Feminist sanat pratikleri ise, bu kavramları ironik bir dil ile birçok farklı Postmodern eğilim ve ifade aracı içerisinde gerçekleştirmiştir. Feminizm dışında da cinsellik sanatçıların sıkça üzerinde durduğu popüler bir tema olmuştur. Grayson Perry cinselliği çalışmalarında (Resim-45) ayrıntılı bir şekilde incelemiştir.

Çalışmaları, çömlek formlarının, dekoratif Çin porseleni biçimlerine benzer olarak seçilmesi, baskı, bezeme ve metinlerin arasında, kırsal yaşamla karışık şiddet, seks, travestilik ve grafiti gibi kavram ve biçimleri içeren dekorasyonu ile marjinal yapıtlardır. Perry'nin seramiklerinde dekorasyon, bir giydirme formu olmaktadır: 'basit bir çömleğin' resimler, yıldızlar ve metinle çevrelenmişliğinin, çok sesliliğinde, roller ve kimlikler denemesidir.¹⁰⁵



Resim-45 Greyson Perry. 'Alison Kızları'. 2000

Postmodern kapsamında değerlendirilecek birçok akım ve eğilim seramik sanatı içerisinde de kullanılan ifade araçlarıdır. Özellikle seramik sanatının kavramsal yönünü geliştiren bu atılım, hazır-yapımların seramikte kullanımı, enstalasyonlar, çevre sanatı etkinlikleri, performanslar ve video gibi disiplinleri içine almaktadır. Bu disiplinler ile kurduğu ilişki nedeniyle bu dönemde seramik disiplinlerarası bir etkinlik olarak düşünülmektedir.

¹⁰⁵ Edmund de Waal. a.g.e. s.204

4.3. Seramik Sanatında Değişen Nesneye Bakış ve İroni

Çağdaş teknoloji bugün, insan gücünü çok çok aşan mekanik bir üretim gücü olarak geçirdiği gelişim sonrası, her alanda olduğu gibi sanatsal üretim için de çeşitli olanaklar sağlamaktadır. Sanatsal üretim üzerinde biçimsel yöndeki etkisinin yanı sıra içerik/öz bakımından da ciddi bir etkileşim söz konusudur.

Estetiksel ilişkileriyle kullanımı amaçlayan özgün doğası bağlamında sanat, diğer üretim biçimlerinden farklı gelişen bir üretim ilişkisidir. İnsanın özgün bedensel becerilerini estetiksel üretim ilişkilerine dönüştürerek insanca nitelikli yaşama koşullarını geliştirmektedir. Bu estetiksel üretim ilişkileri: Değişen dünya bağlamında değişen duygu ve düşünce biçimlerinin tinsel alanda üretilip dönüştürülmesi şeklinde gelişen ve yaratıcı nitelikler taşıyan eleştirel bir olaydır.¹⁰⁶

Bu bakımdan çağımızda seramik sanatı teknoloji ile estetik bir bağ kurmakta, düşünce ve kavram ile birlikteliği, yeni bir yaklaşım ortaya koymaktadır.

Özellikle 1960’larda seramik sanatında nesnenin kullanımı ve nesneye karşı yaklaşımın değiştiği görülmektedir. Pop ve Funk akımları, bu dönüşümde önemli birer atılımdır. Ama öncelikle bu değişimi hazırlayan etmen olarak Dada akımını görmekteyiz. Sanattaki en köklü değişim Dada ile gerçekleşmiştir. Avrupa’dan Amerika’ya gelen Marcel Duchamp ve ünlü “Çeşme” isimli Pisuar gelenekleri yıkarken, sanata büyük bir teknik yenilik getirmiştir. Pisuarın ortaya çıkışı ile birlikte sanat ve zanaatın birbirine yaklaşması kaçınılmazdır elbette ama aynı zamanda bir tür seramik olan pisuar, seramiğin o güne değin yoğunluklu karakteri zanaat olan ürünlerinin yaratıcılarına farklı bir yol olduğunu da göstermiştir. Böylelikle seramik sanatı içinde nesneye bakışın ve ortaya konulan çalışmaların karakteri de değişmiştir.

Bu bağlamda seramik sanatı içinde, değişen nesneye bakışın ilk örneklerini Robert Arneson ortaya koymuş ve sıradan nesneleri yeni bir tür realizm ile birlikte sunmuştur.

Eleştirmen Peter Selz bu ifadeleri "Funk" diye farklı biçimde tanımlamaktadır. Funk'un amacı, dünyanın algılanmasını değiştirmektir. Bilindik nesneleri bilinmedik durumlara sokarak yeni bir bakış açısı getirmektir. Realizm Robert Arneson 'un işlerinde kendisini göstermektedir. Realizm,

¹⁰⁶ Atilla Galatalı. *Teknolojik Toplumlarda Sanat ve Sanatçı*. II. Ulusal Sanat Sempozyumu’nda Sunulan Bildiri. (Ankara: Hacettepe Üniversitesi.1988) s.87

yapıtı oluşturan tanımlamaların sanat dışı dünyada rastlanan gerçekliklere doğrudan gönderme yapılmasını amaçlayan anlayıştır. Arneson sıradan nesnelerin heykel konusu olarak seçilebileceğini kabul ettirmekle sanatın objeleri konusunda yeni bir başlangıç yapmıştır.¹⁰⁷



Resim-46 Stefano Della Porta. ‘Endişe’. 1999

Funk akımının akabinde nesneye yeni bir yorum olarak Hiperrealizm ya da ‘Süper Obje’ olarak da tanımlanan bir eğilim ortaya konulmuştur. Marilyn Levine (Resim-47), Richard Shaw (Resim-48), Paul Dresang (Resim-49), Stefana Della Porta (Resim-46) gibi sanatçılar nesneleri inanılmaz bir gerçeklikle, seramik malzemededen, hatta deyim yerindeyse yaşamdan daha gerçek bir biçimde yeniden üretmeye başlamışlardır. Bu da seramik sanatında değişen nesneye bakış açısından önemlidir. Çünkü bu eğilim daha sonraları nesnenin bizzat kendisinin seramik malzeme ile birlikte kullanımını doğurmuştur.



Resim-47 Marilyn Levine. ‘Bob’ın Ceket’i. 1990



Resim-48 Richard Shaw. ‘Gri Başı İle Oturan Figür’. 1985



Resim-49 Paul Dresang. ‘İsimsiz’. 1998

¹⁰⁷ Dilek Alkan. Amerika’da Çağdaş Seramik Sanatı. **Anadolu Sanat Dergisi**, S. 10, (1999, Aralık). s.7

Süper Obje bağlamında, Marilyn Levine deri nesneleri seramikte yeniden yorumlamış ve adeta insan gözüyle bir çeşit ilüzyon oyunu oynamıştır. Deri nesneleri yorumlayan bir diğer sanatçı da Paul Dresang'dır. İkisi arasındaki en önemli fark ise, Dresang'ın çalışmalarının seksüel ve erotik bir amaçla kullanılmasıdır.

İfade edildiği üzere nesnenin seramik sanatı bağlamındaki Postmodern dönüşümü, hem hazır-yapımların, hem de Pop ve Funk Akımlarında ele alınış biçimiyle Modernist seramiklerden oldukça farklıdır. Bu dönüşümün bir parçası da nesneye yüklenen ironik anlam ve ifadelerdir.

4.3.1. Pop, Funk Akımlarında Seramik ve İroni

Politikada, sanatta ve toplumda çağdaş devrimlere yanıt arayan seramik sanatçıları 1950–60'ları etkileyen karşı kültürel bir estetik şekillendirdiler Seramikte ilk kez 1960'larda Robert Arneson'un ortaya çıkışıyla, Modernist suskunluk bozulmaya başlamış, bu dönemde Amerika yeni bir tür seramik ile tanışmıştır. Seramikteki bu yeni eğilimlerin adı Funk (Dehşet) ve Pop Sanat olarak isimlendirilmiştir.

Donald Judd'un 1965'de Claes Oldenburg ile ilgili yazdığı makalesinde söz ettiği gibi bu akımlar, nahoş olarak tanımlanabilecek bir yapıya sahipti. Hem pop, hem de Funk seramikler sıradanlık, banliyö, reklamlar, TV veya filmler vasıtasıyla halihazırda değişmiş olan tüketici hayatının imajları ile ilgili olarak ifade edildiler...

Soyut Ekspresyonizmin duygusal tiyatrosuna sırtını dönen, pop sanatta pürüzsüz ve temiz yüzeyler aşamalı bir anonimlik için fon oluşturmakta, Pop Sanat'ın ikonik figürleri, tüketim kültürünün yumuşak, temiz ve çekici görüntülerini çoğaltmaktadır. Pop sanatta ironi, bu eğilimin yapmaya çalıştığı yüksek ve alçak kültür arasındaki farkları dümdüz etme girişiminde saklıdır. Her iki eğilimde de, sanatçı ile malzeme arasındaki katalitik ifade yerine malzemelerin analitik ve düşünülmüş kullanımı söz konusudur.¹⁰⁸

Funk hareketi, karşı bir mantaliteyle köklenen, toplumsal değerlere yönelik saldırgan tavır göstermektedir. Kişisel ikonografi, tarihsel referanslar ile bir araya getirilerek çalışmalardaki anlatımcı yön, güçlü bir biçimde ortaya konulmuştur. Böylece Funk sanatçıların objeleri birden fazla anlam içerecek biçimde hazırlanmıştır.

¹⁰⁸ Edmund de Waal. a.g.e. s.165

Birçok seramikçi, sıradan şeylerin bir heykel olarak yeniden sunumunu çalışmalarında kullanmaya başlamış, günlük kullanım nesnelerinin bir çeşit yeniden sunumuna imza atmışlardır.

Funk (Dehşet) Sanatı ile seramik ilk defa bir görsel anlatım malzemesi değil de, bir tavır olarak gelişmiştir... Bu karşı durma eylemi seramik sanatında yeni bir ekol oluşturmuştur. Yeni bir yol, yeni bir karşı duruş ve karşı çıkışın kendini gösterdiği bu durumu Harold Paris, ‘Parmağını boğazına sokup, ne çıktığına bakmak’ olarak tanımlamıştır... Funk sanatçıları, sanatçının toplumdan kopuk, sadece burjuva tarafından alınıp, anlaşılıp tüketilmesine ve sadece burjuvanın tekelinde oluşuna karşı, basit malzemeli, düşük dereceli, her amatörün uygulayabileceği düzeyde işler üretmişler, sanat üretiminin çok da hayatın dışında olmadığını göstermek istemişlerdir. Hayatın kötü, pis kokan, dışlanmış ve dışkılanmış olanlarını biçim ve konu edinmişler, her zamanki geleneğine bağlı yüksek dereceli kırılmalı malzemeli form anlayışlarını hiçe sayarak kendi meşruiyetlerini kurmuşlardır. Seramik malzemenin ifade ettikleriyle işlerinin alt yapılarını kurmak yerine, ifade etmediklerini aramışlar, gündelik objeleri fetişleştirerek pop sanata, iç enerjilerini forma yansıtmalarıyla soyut dışavurumculuğa ve hatta güncel ve kişisel yaşamla kurdukları düşünsel ilişkiyle kavramsal sanata referanslar vermişlerdir.¹⁰⁹

Pop ve Funk Akımları günlük, banal imajları kullanmaktadır, ama Pop temiz ise, Funk tam tersi kirlidir. Pop’un cool, düzenli ve bağımsız olduğu yerde, Funk, sıcak, dağınık ve çatışmacı bir hal almaktadır. Her ikisi de ironi ve mizah araçlarını sanatlarında malzeme olarak kullanmakta, fakat kullanım biçimleri açısından fark taşımaktadırlar. Örneğin Pop ironiyi, muzip, kurnaz ve ince bir biçimde kullanırken, Funk, olgunlaşmamış, ham, saldırgan ve açık bir biçimde kullanmaktadır.¹¹⁰

Robert Arneson ve Claes Oldenburg’un çalışmalarını karşılaştırarak bu konuya bir açıklama getirmek mümkündür.

¹⁰⁹ Insel İnal. 20. Yüzyıl’da Yeni İfade Biçimleri ve Seramik Sanatı. **Seramik Türkiye Dergisi**, S. 13 (2006, Ocak). s. 111

¹¹⁰ Mark Del Vecchio. *Postmodern Ceramics*. (Newyork: Thames & Hudson Yayınları, 2001). s. 12



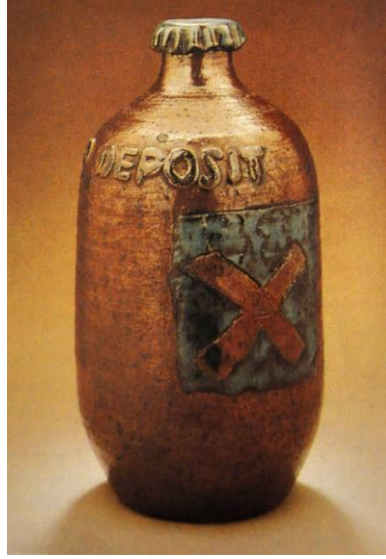
Resim-50 Claes Oldenburg, 'Yumuşak Tuvalet'.
1965



Resim-51 Robert Arneson, 'Herinal'. 1965

Oldenburg'un tuvaleti (Resim-50), beyaz bir tuval üzerine yapılmış, bozulmamış ve hatta zariftir, komikleştirilerek varlığı değiştirilmiştir. Arneson'un aynı dönemde yaptığı tuvaletler (Resim-51) ise, tüm katı-sıvı tuvalet birikintileri ve bilinen tüm insan cinsel organları, lav gibi bir sır kullanımı ile birlikte akmaktadır. Biri çarpık bir eğlenceyi kışkırtır. Diğeri ise kara bir mizah içerir. Arneson ve Oldenburg farklı nedenlerle de olsa, sanat dünyasına ve kamuya uzanan bir saldırgan tutum sergilemişlerdir. 1960'lar boyunca ve sonrasında, genital bölge, dışkı gibi rahatsız edici ve saldırgan konular üzerinde durmuşlar, örneğin, göğüslerden oluşturulmuş telefonlar, ellerden elektrikli tost makineleri ya da penis kulplu kutular yapmışlardır.¹¹¹

¹¹¹ Mark Del Vecchio. a.g.e. s. 13



Resim-52 Robert Arneson.
‘Depozitosuz, Dönüş Yok’. 1961

Arneson, 20. Yüzyılın seramik sanatçılarından en önemlilerinden biri ve Funk seramik eğiliminin öncüsü olarak görülmektedir. O dönemde hem Amerikan Sanatı’na hakim olan Soyut Ekspresyonist eğilimden, hem de seramikteki muhafazakar tavırdan gem vurulmaktadır.

Arneson ilk olarak 1961 yılında bu duruma karşı bir tavır ortaya koymuştur. California’da bir torna gösterisi yaparken, sağlam ama kaba hatlı bir şişe formu yaptı. Bu az çok bir soda şişesine benziyordu, üzerine efsane olmuş ‘No Deposit (Resim-52)’ yazısı baskılanmış ve bir de kapak takılmıştı. Bu çalışmayı takiben Arneson, ‘Pislik (Scatological)’ çalışmaları üzerine yoğunlaşarak, tuvaletleri ve pisuarları, seramik vajinalar, penisler, göğüsler ve dışkı ile kaplamıştır. Böylece Arneson’un ortaya koyduğu bu tavır hem modernistler, hem de anti-modernistler tarafında olumsuz bir tepkiyle karşılanmıştır.¹¹²

Önceleri Soyut Ekspresyonizm üzerine çalışmalar yapan Arneson, 1963’de tuvalet serisini yaratmıştır. Bu çalışma, tıpkı 1917’de Marcel Duchamp’ın gerçekleştirdiği ‘Çeşme’ isimli pisuarına benzer seramik objelerden oluşmaktadır. Bu da Arneson’nun yaratılarının Dada Akımı ile olan bağlantılarını ortaya koyan bir gösterge olarak görülmektedir. Arneson çalışması ile ilgili olarak, “Ben bir tuvalet yaptım. Bu tuvaletin yüzeyi boyunca serbestçe akan düşüncemde her bok edebiyatı

¹¹² Mark Del Vecchio. a.g.e. s. 12

yapan gösteriye izin ve serbestlik tanıdım”¹¹³ demiştir. ‘Funk John (Resim-53)’ isimli bu çalışma, sergiye kabul edilmemiş ve reddedilmiştir. ‘Funk John’un akıbeti de tıpkı Duchamp’ın Pisuarı gibi reddedilmek olmuştur. Çünkü bu nesneler bir tehdit ve arsızlık içermekte, seramik dışkı ve lekelerle kaplı bu nesneler, yarattıkları aura ile rahatsız edici ve huzur kaçırıcı bir duygu yaymaktadır.



Resim-53 Robert Arneson. ‘Funk John’.
1964



Resim-54 Robert Arneson. ‘Daktilo’. 1966

1966 tarihli ‘Daktilo (Resim-54)’ isimli çalışma ise tuşlar yerine uzun manikürlü tırnaklar, yani yazma makinesi olarak kadın imajı yaratmaktadır. Funk Sanatının, döneminin epik sanat anlayışına karşın, banallik ile ilgileniyor olması, Arneson’un çalışmalarındaki amatör görüntüyü de açıklamaktadır. Sözel ve görsel anlamda mizah içeren, bastırılmış duyguların belirginleştiği ve dramatize edildiği bu seri ironi yüklüdür.¹¹⁴

¹¹³ Edmund de Waal. a.g.e. s.167

¹¹⁴ Edmund de Waal. a.g.e. s.169



Resim-55 Robert Arneson.
‘Japon Seramikleriyle Amerika İlişkisi’. 1978



Resim-56 Robert Arneson.
‘Amerikan Ronny’. 1987

Arneson’un akımın tüm özelliklerini yansıtan bu çalışmaları David Gilhooly, Jim Melchert, Kenneth Price, Clayton Bailey gibi akımın birçok ünlü ismini etkilemiş ve bu akıma dahil olmalarını sağlamıştır. Böylece 1967’de Arneson’un başı çektiği, ortak ilgilerini sunabilecekleri bir Funk sergisi açılmıştır. Örneğin Gilhooly, seramik kurbağaların yaşadığı, cinsel, siyasi ve sosyal yorumlara izin verilen bir tür alternatif dünya yaratmıştır (Resim-58). Melchert ise bir tür kırık kaba bloğa kille bağlı arkaik bir uzuv olan ‘Legpot’ u ile başlayan seri çalışmaları üretmiştir.¹¹⁵

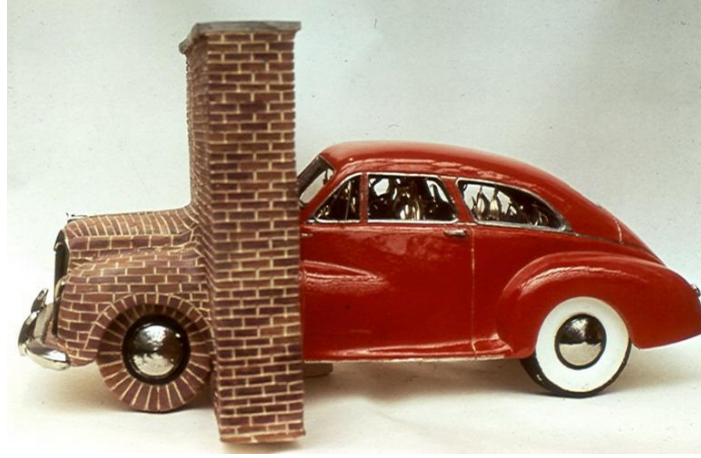
Açılan bu sergi 2004 yılında Arizona Üniversitesinde yeniden gündeme gelmiş ve “Humor, Irony And Wit: Ceramic Funk From The Sixties And Beyond” ismiyle yeni bir sergi izleyiciye sunulmuştur. Sergide,

David Gilholy’ nin kabul edilen bir gerçeklikle yorumladığı mitolojik kurbağa dünyasını (Resim-58) gerçekleştirirken Arneson’nun çalışmaları otobiyografikti. Peter VandenBerge (Resim-59) insan davranışlarının özelliklerini varsayarak, sebzeleri seramikten canlı bir biçimde yaptı. Clayton Bailey (Resim-60), yaratık ve robotlarla insansılaştırılan sürreal bir dünya yarattı. Çalışmaların isimleri, onların niyeti, ya da sözlü sözcük oyunları oluşturmalarında sanatçılar için önemli ipuçları veren bir araç oldu... Howard Kottler, Robert Sperry, Fred Bauer ve Patti Warashina (Resim-57, 62), Mark Burns, David Furman, Joyce Moty ve Irv Tepper’ında aralarında bulunduğu birçok öğrenciye ilham kaynağı oldular.¹¹⁶

¹¹⁵ Edmund de Waal. a.g.e. s.170

¹¹⁶ Peter Held. Introduction & Acknowledgment. **Humor, Irony And Wit: Ceramic Funk From The Sixties And Beyond Exhibition Catalogue**. (Arizona: Arizona State Universitys Art Museum Pulpished. 2004) s.3

Sergide “Arneson, Roy de Forest, Stephen Kaltenbach, William T. Wiley, Peter ValdenBerge ve David Gilholy, kurbağa, köpek, havuç ve robotlar ile güzel sanatlar ve ideolojiyi birleştirerek mitolojik bir ortam oluşturdıklarını görmek mümkündür.”¹¹⁷



Resim-57 Patti Warashina. ‘Araba Serisi’.1970



Resim-58 David Gilhooly. ‘Doğum Günü Partisi’. 1988



Resim-59 Peter VandenBerge. ‘Cumartesi Gecesi Sinemada’. 1970

¹¹⁷ John Natsoulas. Funk. **Humor, Irony And Wit: Ceramic Funk From The Sixties And Beyond Exhibition Catalogue**. (Arizona: Arizona State Universitys Art Museum Published. 2004) s.5



Resim-60 Clayton Bailey. 'Sümük'. 1963



Resim-61 Sean Henry. 'Yutkunmakta Zorlanmak'. 1991



Resim-62 Patti Warashina. 'Nedir Şu Gökyüzünden Düşenler?'. 1980

1970'lerin sonlarına doğru kullanılan 'Süper Obje' terimi, Funk sanatın ikinci aşamasını ifade eden temel göstergesidir. Funk sanatın ikinci aşamasını Arneson'un öğrencileri, Richard Shaw, Howard Kottler, Pati Warashina, Fred Bauer (Resim-63) gibi sanatçılar oluşturmaktadır. Bu sanatçılar Funk sanatın kullandığı sır ve düşük dereceli tekniğini, aynı zamanda da popüler kültür imajlarını kullanmışlardır. 'Süper

Obje' kavramı yüksek bir beceriyi ifade etmektedir. Teknik bir ustalıkla ele alınan bu çalışmalar, kiç endüstrisinden, porselen pislik ve iğrençliklere kadar uzanan geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Bu çalışmaların büyük bir kısmı sanatçıların, mutlulukla kabul ettikleri parodiye örnektir.



Resim-63 Fred Bauer. 'Likeaflex'. 1968

'Süper Obje' kavramı ile ilgili olarak önemli bir nokta da kilin, ahşap, metal, kumaş, deri gibi malzemeleri üstün nitelikli taklit etme yeteneğidir. Funk sanatçıları bu mimetik tekniği, kullanmışlardır, fakat kullanmaktaki amaçları bir yanılsama yaratmaktan çok, kaba bir mizahı ve ironiyi ortaya koymak olduğu söylenebilmektedir. 'Süper Obje' yapımcılarının elinde diğer medyaların taklitleri, öylesine inandırıcı olmuştur ki, insanlar sık sık aslında onların pişmiş birer kil olduğuna kendilerini ikna etmek için onlara dokunmaya zorunlu hissetmişlerdir. "Richard Shaw'ın çalışmaları, sadece yanılsamaya bağlı olmayan, aynı zamanda hem gerçeküstücü nesneden, hem de Amerikan ressamlarının gerçekçi resimlerinin esamblajlarından elde edilen bir tür şiirdir."¹¹⁸

¹¹⁸ Mark Del Vecchio. a.g.e. s. 13



Resim-64 Howard Kottler. ‘Son Akşam Yemeği’. 1972

Kottler’in çalışmaları ise popüler kültür imaj ve konuları üzerinden şekillenmektedir. Amerikan Bayrağı, Pembe Gül, Papanın Portresi gibi. Ayrıca ünlü sanat eserlerini de kullandığı çalışmaları (Resim-64) vardır. Thomas Gainsborough’un ‘Mavi Çocuk’, Leonardo Da Vinci’nin ‘Son Akşam Yemeği ve Mona Lisa’sı ve Grant Wood’un Amerikan Gotik çalışmaları gibi.

Sanatçının bu çalışmalarında özenle sunulmuş bir ironi ve geçmiş eserlere yapılan göndermeler söz konusudur. Bu çalışmalar tabaklar üzerinde oluşturulmuş setlerdir. Belirli temalar üzerinde dururlar. Örneğin ‘Amerikan Gotik’ serisinde Kottler, tıpkı Grant Wood’un ‘Amerikan Gotik’ resminde, suçluluk ve mahcup bir duygu ile cinsiyetleri eşleştirerek ve karşılaştırarak temsil ettiği gibi, tüm Amerikan ailelerini altüst eden eşcinselliği tema olarak almıştır.¹¹⁹

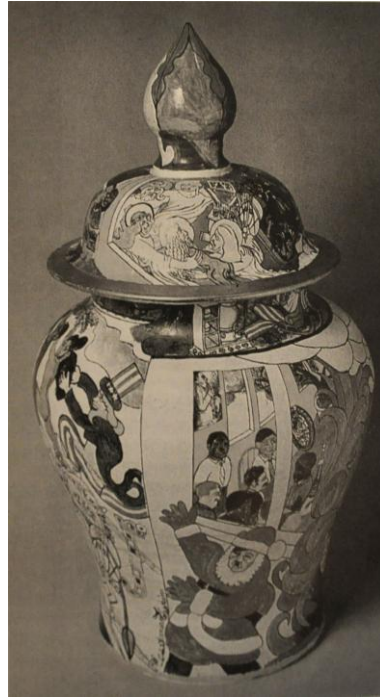
¹¹⁹ Mark Del Vecchio. a.g.e. s. 14



Resim-65 Howard Kottler, 'Benzerlik. 1972



Resim-66 Howard Kottler, 'Mavi Çocuk'. 1969



Resim-67 Michael Frimkes. 'Sıçrama'. 1968

Bir pop sanatçısı olan Michael Frimkes ise Çin vazosu, yunan amforası ve Kızılderili çanakları gibi klasik seramik formların üzerine komik figür ve nesneler dekore etmektedir. İroni ve mizah çalışmanın temel ögesini oluşturmaktadır.¹²⁰

¹²⁰ Edmund de Waal. a.g.e. s.171

“Bir amforanın üzerine siyah ve kırmızı bisikletli işportacı figürler yerleştiriyor, ‘Sam Amca’ bir Çin kavanozu (Resim-67) etrafında birçok ulustan şehvetli ve çıplak kadınları kovalıyor, ya da ünlü jazz grupları bir Kang H’is vazosunun üzerinde müzik yapabilmektedir”¹²¹. Sanatçının amacı, bu tarihi kalıntıların ikonik statüsüne saldırmak ve onları alaşağı etmektir. Böylelikle klasikleşmiş ve büyük saygı gören geçmişin sanat eserleri ironi vasıtasıyla komikleştirilerek alay edilmektedir.



Resim-68 Ken Price. ‘Yumurta’. 1964



Resim-69 Ken Price. ‘Snail Cup’. 1968

Ken Price, Arneson’dan sonra ironi ve mizahın seramikteki yetkin örneklerini veren isimlerden biri olmuştur. Bu çalışmalar absürt unsurları sıkça gördüğümüz ironik yapıtlardır. “Ken Price’in 1960’larda yaptığı seramik kap ve yumurtalar (Resim-68, 69) oldukça dikkat çekicidir. Sırsız yumurta formları Price’in yarattığı canlılık ile Postmodernist çalışmalara dönüştürmüştür. Bunlar genellikle sır yerine otomobil boyasının kullanıldığı, popüler kültür ve tüketim kavramlarının soyut referanslarını üzerinde taşıyan çalışmalardır.”¹²²

4.4. Postmodern Nesne ve Hazır-Yapımlar

Sanat, Modernizm ile birlikte geleneğin yıkılması, sürekli yenilik ve değişim, teknolojiyle beraber de büyüme, türeme ve dolayısı ile çoğalma yoluna girmiştir. Tüm bu kökten değişim geleneksel gerçeklik anlayışını, alışkanlıkları yıkarak sanatta yeni bir yolun açılmasına neden olmuştur. Batı sanatı teknolojik gelişmenin ivme kazanmasıyla yüzyıllardan beri süregelen klasik gelenek ile bir hesaplaşma sürecine girmiş, teknoloji

¹²¹ Edmund de Waal. a.g.e. s.171

¹²² Edmund de Waal. a.g.e. s.175

ve kentlileşme olgusu içindeki sanat sürekli üreyen bir duyarlılık geliştirmiştir. Kübizm, Konstrüktivizm, Gerçeküstücülük ve Dada gibi akımlar büyük ölçüde teknoloji ürünü olan metal, tahta, plastik, makine parçaları gibi malzeme ve nesneler vasıtası ile yeni sanat duyarlılığını ortaya koymaktadırlar. İşte bu noktada sanatta ilk kez endüstri nesnesi plastik sanatlar bağlamında bir değer ve yer kazanmıştır.

20. yy. başlarında, doğayı duyu yolu ile salt biçimsel olarak algılama ve sanatı bir yansıma olarak yorumlama görüşü, Bireşimsel Kübizm ile ters yüz olmuş, ilk defa sanat dışı olan nesneler sanat alanının içine girmiş, daha sonra ise Duchamp, hazır-yapıtları ile sanatı felsefî bir boyutta değerlendirmiştir. Sanatı yüzyıl boyunca etkileyecek bu devrim, günlük hayatın bir parçası olan ve her an kullandığımız nesnelerin gerek felsefi, gerekse mizahi ve ironik yanı ile sanat ürünlerine yeni bir anlayış kazandırmıştır.

Geçtiğimiz yüzyılın tüm bu gelişmeleri ışığında seramik sanatı içerisinde de hazır nesne ve teknolojinin kullanımı üzerinde durmak, bu sanat için yeni bir tavır ve duruş kazandırması açısından önemlidir. Bu bağlamda öncelikle hazır nesne ve teknolojinin sanat ile olan ilişkisinin tarihi sürecinin gözden geçirilmesi yararlı olacaktır. Sanatta hazır yapım sanat eserlerini ve hazır nesne kullanımını anlayabilmek adına, konuyu içine alan sanat eğilimleri, sanatçıların yapıtlarını dayandırdıkları Dada ve Duchamp, doğru biçimde anlaşılmalı ve analiz edilmelidir.

Dadaizm'in en birincil amacı dönemin yerleşik değerlerini, ahlak, sanat ve kültürel tüm yapılarını yıkmaktı. Dönemi içinde Dada, yıkıcı bir eylemdi, savaşın bunalımlı ortamı içinde ateşli bir başkaldırıydı. Bunu yaparken de;

Büyük sanat yapıtlarının üzerinde oynanıyor, çocuksu karalamalar ve yazılarla bunlar maskara edilmeye çalışılıyordu. Ya da tam tersine günlük gereksinimler için kullanılan ütü, telefon, oturma gibi eşya çevresinden koparılıyor, yeni bir ad verilerek bunlara yeni bir anlam kazandırılıyor ve sanat yapıtı olarak ortaya sürülüyordu. Dadalar, hazır eşya üzerine yapılan bu oynamalarla 'ready-made' diye adlandırdıkları bir sanat türü geliştiriyorlardı. Günümüze kadar süren bu türün ilk örneklerini Marcel Duchamp ve Man Ray veriyor.¹²³

¹²³ Nazan - Mazhar İpşiroğlu. a.g.e. s. 91

Duchamp, bir zihin çalışması olarak imal edilmiş nesneler kullandığında (şişe kurutucusu, pisuar, kar küreği), sanatçının el becerisi yerine nesneye yönelen bakışına vurgu yaparak ‘yaratıcı süreç’ sorunsalını dönüştürdü. Seçme ediminin, tıpkı yaratmak, resim yapmak, ya da heykel yapmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli olduğunu ileri sürdü: Bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten bir üretimdir. Duchamp böylece yaratma teriminin tanımını tamamlar: Yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele alır.¹²⁴

Hazır-yapımlarda gerçekleştirilmek istenilen yeni bir nesne üretmek değildir. Önemli olan seçimdir ve bu seçim var olan nesneler arasından seçilenleri, kendi dünyasından arındırmak ve sanatçının istediği özgünlük içeriği doğrultusunda onları dönüştürmektir. Dönüşüm nesneye farklı bir değer ve anlam yükler. Anlam ise genellikle ironiktir. Bu tip bir sanat üretiminin değeri onun bulunduğu kültürel doku içinde nasıl tanımlandığıyla ilişkili olup, fiziki konum ve özellikleri çeşitli göstergeler, imge ve imajlar vasıtasıyla yaptığı göndermelerle ironik anlamı oluşturmaktadır.

Bu bağlamda Duchamp, hazır yapımları kendi ifadeleriyle şöyle açıklamaktadır:

Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu ready-made’lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim, aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla... Aslında tam bir uyumsuzluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti. Önemli bir özellik vardı: Yeri geldiğinde ready-made’in üstüne yazdığım kısa tümceydi bu. Söz konusu tümce tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir.¹²⁵

Burada bahsi geçen kısa tümce ya da başlık, nesneyi kendi kimliğinden uzaklaştırarak üzerine yüklenen ironik anlamı güçlendirmekte ve izleyiciyi de büyük bir ikilemin içine atmaktadır.

Postmodern dönemde Duchamp ve onun hazır-nesnelerinin yeniden ele alındığını hatta birçok çalışmasının rekonstrüksiyonunun yapıldığını görmekteyiz. Bu süreç içinde birçok sanat hareketinde ve güncel sanatçılarda bu eğilim görülmektedir. 1960

¹²⁴ Nicolas Bourriaud., *Postprodüksiyon*, Çeviren: Nermin Saybaşıllı. (İstanbul: Bağlam Yayınları.2004) s.41

¹²⁵ Marcel Duchamp. *Marcel Duchamp ve Ready-Made, Modernizmin Serüveni* (Ed: Enis Batur), (8. Baskı, İstanbul: YKY, 2003), s.322

sonrasında öncelikle Neodada olarak da isimlendirilen Pop sanat etkinliği Duchamp’a dayandırdıkları hazır nesneleri yoğun bir biçimde kullanmaktadır.

Hazır-nesne, Kavramsal Sanat’la ilişkilendirilen çok sayıda sanatsal hareketin temel yönelimlerinden birini oluşturmuştur. Performanslar, Yoksul Sanat, Kavramsal Sanat, Fluxus, Oluşumlar ve Süreç Sanatı gibi avangart hareketler, sıradan nesnelerin işlev ve statüsünü değiştirirken, sanatın tanımını genişleten günümüz sanat uygulamalarında seri üretim nesnelerinin farklı mekan düzenlemelerinde, video ve performanslarda etkin bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Sıradan, gündelik bir nesnenin sanat nesnesi mertebesine yükseltilmesindeki provakatif tavır, ister istemez sanat nesnesinin ontolojik olarak radikal bir dönüşümünü kapsıyordu.¹²⁶

Toparlamak gerekirse, hazır-nesneler, maddeleştirmenin tuzağına düşmeden sanatın kalıplaşmış mantığını yerle bir etmek için uğraşır. Bir çeşit deneyim aracı olarak dünyayı daha yaşanılır bir deneyime dönüştürmektedir. Bu anlamda ironinin Postmodern dönüşümündeki olumlama özelliğiyle de örtüşmektedir. Genellikle kısa ömürlüdürler. Hazır-nesne “yüksek ve alçak kültür, Doğu ve Batı, sanat ve sanat olmayan ile sayısız ironik kayıtların ve üretim biçimlerinin yer aldığı kültürün kaynaştırıldığı kaotik bir potadır.”¹²⁷ Kurgulanmış bir kavramsallık sebebi ile anlam karmaşıktır. Çoğu zaman yapıtın, ironik bir biçimde kendi eleştirisini yapan anlamlar ürettiği görülmektedir.

4.4.1. Hazır-Nesnelerin Seramik Sanatında Kullanımı ve İroni

Nesnelerin mimetik bir yaklaşımla seramik sanatı içerisindeki yeniden yorumunun ardından yeni bir bakış açısı daha gelişti. Artık nesnelerin realist bir yaklaşımla yeniden üretimi değil, onların seramik malzeme ile birlikte direk kullanımı yeni bir ifade aracı olarak gündeme geldi. Bu sayede sanatçının nesne için ön gördüğü ironik anlamlar, alıcıyı düşünmeye, sorgulamaya sevk eden göndermelerde ve iletide bulunmaktadır. Bu süreç Çağdaş Seramik Sanatı açısından kalıpları ve alışılmış biçim özelliklerini yerle bir eden bir yapıya sahiptir.

¹²⁶ Rıfat Şahiner. “Neoavagardistlerin Hazır Yapımlarına Nasıl Bakmalı?”. Hacettepe Üniversitesi Sanat ve Tasarım Sempozyumunda sunulan bildiri. (2006) s.1

¹²⁷ Nicolas Bourriaud. a.g e. s. 67

İzleyiciyi zorlayan, kışkırtan, düşündüren yapıtlar üretilerek izleyicinin zihninde daha önceden zaten yer etmiş klişelerin ve dogmaların yıkılması amaçlanmıştır. Bu bağlamda kendine özgü kural ve yapılanmaları olan seramik malzeme ile bir sanatçı için sanatsal üretim metası olabilecek tüm materyallerin ilişkilendirilip bir arada kullanılması, sanatçı için belli oranda risk taşısa da, sanatsal üretim iyi kottarıldığında sonuç, hem sanatçı hem izleyici açısından tatmin edici olacaktır. Yaşamındaki tüm ayrıntılardan etkilenen, çevresindeki renkleri, sesleri, hisleri ve tüm karmaşayı eserine yansıtan günümüz sanatçısı için çok gereçli yapıt üretme isteği, belki de çağının sanatına yansıtmamasının bir göstergesi olarak kabul edilebilir.¹²⁸

“Bu amaçla yola çıkan sanatçılardan ilki Fred Bauer’dir. Çalışmayan makineleri kendine nesne olarak seçmiş ve çeşitli makine formlarıyla fantastik biçimler oluşturmuştur. (Resim–70)”¹²⁹

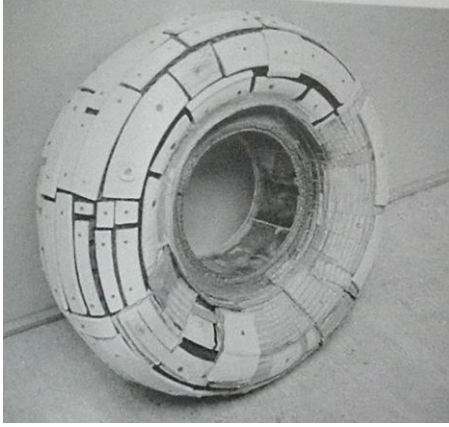
İngiliz sanatçı Paul Astbury ise, hazır nesneler ile seramiği birleştiren sanatçılardan bir diğeri’dir.



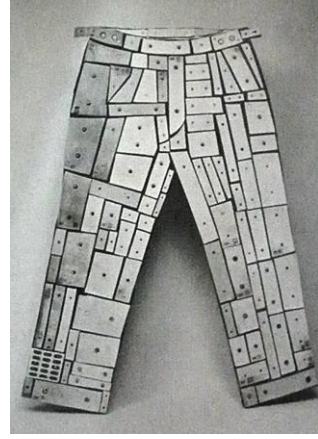
Resim–70 Fred Bauer. ‘Buharlı Matkap-Benzin Pompası’. 1967

¹²⁸ Kemal Tizgöl. (2002). *Günümüz Seramik Sanatında Multi-Medya ve Uygulamaları* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, s. 76

¹²⁹ Dilek Alkan. a.g.e. s. 7



Resim-71 Paul Astbury. ‘Lastik Yenileme’.



Resim-72 Paul Astbury. ‘İş Pantolonu’

Astbury, (Resim-71, 72) araba lastiği, kıyafet, karton, kağıt gibi nesneler üzerine, yaptığı seramik parçaları monte ederek kaplamıştır. Sanatçı, “Porseleni, kağıdı, kartonu kaplama malzemesi olarak kullanmıştır... Onların zamana karşı dayanıklılık ve zaman içerisinde yıpranma özelliklerini irdelemiştir. Onun sanatsal ifadesi, dönüştürmek ve yeniden biçime sokmaktır.”¹³⁰

Sanatçı Holly Hanessian ise çalışmalarında (Resim-73, 74) kağıt, zincir, anahtar, kitap vb. gibi buluntu nesneler kullanmaktadır. Özellikle üzerinde bir anlatının bulunduğu kağıtlar ve kitaplar, onun eserlerini öyküselleştirmeye çalışmasından ileri gelmektedir. Hanessian, öyküsel olarak adlandırdığı çalışmalarını, seçimler ve şans faktöründen kaynaklanan hayat tecrübesi kavramını bu nesneler üzerine yüklenen ironi ile gerçekleştirmektedir.

¹³⁰ Neşe Koçak. *Seramik Sanatında Karışık Malzeme Kullanımı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2009), s.49



Resim-73 Holly Hanessian. 'Nostaljiye Açık'. 1996



Resim-74 Holly Hanessian. 'Eve Giden'. 1996.



Resim-75 John Brickles. 'Garton'. 2006



Resim-76 John Brickles 'Mustang'. 2006

Amerikalı bir sanatçı olan John Brickels, yaklaşık 35 yıldır orijinal otomobil ve motosiklet gövdeleri ile seramiği bir arada kullanarak 'Claymobiles' ismini verdiği seri çalışmalarını (Resim-75, 76) sürdürmektedir. Brickels, 'Claymobile' heykellerini terk edilmiş ahırlarda keşfedilen antika otomobil mitlerine dayandırmaktadır. Onları seramik malzeme ile yeniden biçimlendirmekte ve akıbetlerini değiştirmektedir.¹³¹

¹³¹ John Brickels. (n.d.). *Biography*. Alındığı Tarih: 25 Haziran 2011, yer: <http://www.brickels.com/bio.html>

Hazır-nesneler ile seramiği birleştiren bir başka Amerikalı sanatçı da Kathleen Holmes'dir. Sanatçı yaptığı seramik heykellerde (Resim-77, 78) yazı kağıdı, kitap, zincir gibi nesneleri bir arada kullanmaktadır. Bunları yaparken yerel ikonları, güçlü ve saf bir ironi ile kullanarak gelenekselliği aşmayı amaçlamıştır. Metal olan nesneleri kültürdeki yerleşmiş kalıp düşüncelere dayanarak erkekleri simgelemesi için, kadın yapımı tekstil ürünlerini ise kadınları temsil ettiği gerekçesi ile bir mecazi ikilem yaratmak için kullanmıştır.¹³²



Resim-77 Kathleen Holmes. 'Arşivci'. 2008



Resim-78 Kathleen Holmes. 'Gotik Roman'. 2008

Nesneleri güçlü bir realizm ile mimetik bir biçimde sunan ve bu anlamda ironiyi de kullanan sanatçı Steven Montgomery'nin yapıtları kayda değerdir. Sanatçı, Dadaist mirasa sahip çıkarak yapıtlarında tıpkı Duchamp ve Picabia'nın yapıtlarında (Resim-79, 80) olduğu gibi makineleri seramik malzeme ile yeniden yorumlamıştır.

¹³² Kathleen Holmes. Biography. Alındığı Tarih: 23. Haziran. 2011, yer: <http://www.kathleenholmes.com/>



Resim-79 Steven Montgomery. 'İleri Geri'.
2005



Resim-80 Steven Montgomery. 'Futile x
Four'. 1999

Steven Montgomery'nin seramik makineleri derin bir çağdaş gerçeği ortaya koymaktadır. Makineleri kusurlu gibi görünseler de, birer tanrı haline gelmişlerdir. Sanatçının onları anıtsallaştırması da bunu doğrulamaktadır. Montgomery'nin makineleri tanrıdır ama aynı zamanda da ruhsal açıdan sağlıklı olmayan birçok insanı da simgelemektedir. Yani bu çalışmalar aynı anda hem bir organizma hem de hermetik makinelerdir... Montgomery çalışmalarında, ironik bir diyalektik içinde, gestural ve geometrik soyutlamayı birleştirmektedir... Makinenin sağlamlığı ile kilin kırılganlığının oluşturduğu bir zıtlık mevcuttur ve görüldüğü kadar yenilikçi olmayan bir malzeme olarak kil makinenin bu karakteristik özelliğini kırmaktadır. Onun temsilleri, ironik ve alaycı bir tutumu ifade etmektedir.¹³³

Uluslararası seramik sanatında hazır-nesne kullanımı incelenen bu sanatçılar ve çalışmaları ile örneklendirilirken, ülkemizde de benzer eğilimlere yer verildiği görülmektedir. Tam olarak ülkemizde ilk kim tarafından uygulanmaya başlandığı bilinmemekle birlikte, hazır nesneler ile seramiği birleştiren ilk isim Handan Börüteçene'dir. Börüteçene, kendisinden önce ve kendi döneminin gelişimlerinden uzak kalamamıştır. Burada kastımız Türkiye'de kavramsal sanat yönündeki gelişimdir. 1960 ortalarında Altan Gürman, Sarkis Zabunyan gibi isimlerin öncülüğünde başlamış, ancak 1980'li yıllarda belirginleşerek yaygınlaşmıştır. 1970'li yıllarda yaşanan; politik solcu eğilimlerin sanata etkileri ile toplumsal eleştiri içerikli resim ve heykeller izlenmiştir.

¹³³ Donald Kuspit. (2001). *Steven Montgomery's Ceramics*. Alındığı tarih: 28. Mayıs. 2011, yer: <http://stevenmontgomery.net/version1/flashhome/flashhome.html>

Börüteçene, bu dönemin getirisi olan sanatta kavramsal içerikli eğilimlerden oldukça etkilenmiştir. Bugün de seramik malzeme ile olmasa da, kavramsal içerikli çalışmalarına devam etmektedir.

‘Ütücüler II’ isimli çalışma (Resim-81), pişmiş toprakla bir bedenın üst kısmı formunda biçimlendirilmiş olan, boyun kısmına hazır yapım bir ütüyü ters şekilde ilavesiyle oluşturulmuş özgün bir yapıttır. Kullandığı malzemelerle hazır eşyayı birleştirerek seramiğı kavramsal sanat içine taşıırken, düşünce bağlamında ironik ve eleştirel bir yaklaşım sergiliyor.¹³⁴



Resim-81 Handan Börüteçene.
‘Ütücüler II’. 1987

Fusun Kavalcı tarafından seramik çerçevesinde estetik kaygılar ile kullanılan alüminyum tüpler (Resim-82) , seramik ile çağdaş teknoloji arasında yeni ve farklı bir bağ kurarak kavramsal bir boyut oluşturmuştur. Geleneksel torna formlarına alüminyum tüplerle yapılan müdahaleler, sanatçı tarafından bu formların gelenekselliğini ironik bir biçimde bozmasını sağlamaktadır.

¹³⁴ Ayla Ersoy. *500 Türk Sanatçısı*. (İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları. 2004). s.122



Resim-82 Füsun Kavalcı. ‘Tüpler’. 2005

Mutlu Başkaya ise ‘Akıl Süzgeci (Resim-83)’ çalışmalarında kilin yanı sıra günlük kullanım nesnelerinden çay süzgeçlerini kullanarak, bu nesnelere yüklediği ironik anlam üzerinden eleştirel tavır göstermektedir. Artık nesneler işlevini yitirmiş ve üzerinde taşıdığı kavramın bir sembolü olmuştur. Günümüzü yansıtan ve günden güne çarpıklaşan insan hayatını vurgulayan bu çalışmalar gerçekten de izleyiciyi düşünmeye ve bu süzgeçlerden kendisini geçirmeye sevk ediyor. “Seramik kutuların tanımladığı evren ve bu kutular içinde asılı kalan, aklını bir türlü süzgeçten geçiremeyen birbirinin bir kopyası gibi var olan insanlar, insancıklar bu yapıtta, en yalın fakat en çarpıcı görünümleri ile sergilenmektedir.”¹³⁵



Resim-83 Mutlu Başkaya, ‘Akıl Süzgeci’. 2001

¹³⁵ M.Sıtkı Erinç. (2004). *Mutlu Başkaya Sergisi Katalogu*, Ankara: Karaca Sanat Galerisi

Akıl süzgeci çalışmalarının devamında toplumsal hesaplaşmayı yansıtan atık su süzgeçlerini kullanarak ‘Medyatik Kirlenme’ ye gönderme yaptığı ‘Arıtabildiklerimiz (Resim-84)’ isimli çalışmalarını gerçekleştirmiş, özellikle televizyonun yetişkin ve çocuklar dolayısı ile toplum üzerindeki etkileri üzerinde durmaktadır. Bu noktadan hareketle sanatçının, teknolojinin insan hayatına getirdiği olumsuz etkilere yönelik tepkisini yine süzgeçler vasıtası ile ortaya koyduğu görülmektedir.



Resim-84 Mutlu Başkaya, ‘Arıtabildiklerimiz’. 2004



Resim-85 Mutlu Başkaya, “Kokulu Bahçe”. 2004

Genç sanatçılardan Yeşim Bayrak’ın, Dada ve Duchamp’ın hazır nesnelere yoğun göndermelerde bulunduğu seramik çalışmaları (Resim-86, 87, 88, 89) yetkin birer örnektir. Bayrak, çalışmaları ile ilgili olarak; “işlevsel seramik objeleri, Dadaizm’in ve Sürrealizmin ışığı altında, endüstriyel malzemeler yardımı ile insanoğlunun hayal dünyasının sınırsızlığını yoğurup, farklı bir bakış açısıyla yeni bir söz söylemelerine fırsat veriyorum. Artistik anlamda yeniden değerlendirerek, bu işlevsel seramik objeleri meta olmaktan çıkarıp artistik objelere dönüştürmekteyim”¹³⁶ ifadelerini kullanmıştır.

¹³⁶ (Sanatçı ile e-mail yoluyla yapılan görüşmeden alıntılanmıştır)



Resim-86 Yeşim Bayrak. ‘Dada Sosluk Takımı’. 2007



Resim-87 Yeşim Bayrak. ‘Dada Çorba Kasesi’. 2007



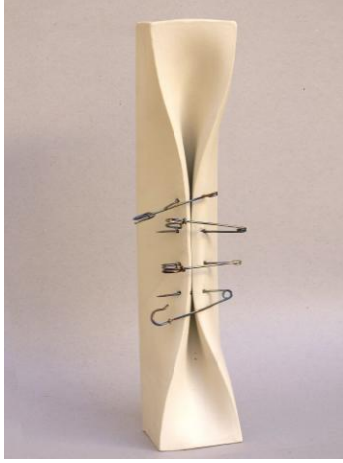
Resim-88 Yeşim Bayrak. ‘Dada Biberlik’
2007



Resim-89 Yeşim Bayrak. ‘Seramik Çıldırılmış Olmalı’
2009

Neşe Koçak’ın seramik çalışmalarındaki hazır-nesnelere yüklediği ironik anlamlar ise şöyledir; “Bu çalışmalar (Resim-90, 91), sökülen yıpranan hayatlarımızı görünmeyen çengelli iğnelerle tutturarak geçici çözümler üretmeyi temsil eder. Çengelli iğneler, günlük hayatın telaşı içinde geçiştirdiğimiz ve önemsiz gördüğümüz bazı şeylere ya da hep ertelenen, ertelendikçe büyüyen, genişleyen yırtıklara geçici çözümler bulmayı sembolize etmektedir.”¹³⁷

¹³⁷ Neşe Koçak. a.g.e. s.75



Resim-90 Neşe Koçak.
‘İliştirilmiş Hayatlar 1’. 2009



Resim-91 Neşe Koçak.
‘İliştirilmiş Hayatlar 2’. 2009

Bu çalışmada ise (Resim-92) “seramik yumurta formları ile yaşanmışlığı olan eski kasık ve çatallar kullanılmıştır. Yumurta formlarının üzerindeki çatallar çocuklarımızı temsil etmektedir. Metal malzemenin deforme edilerek biçiminin bozulmuş olması çocuklarımızın ebeveynleri tarafından kendi istekleri doğrultusunda biçimlendirilmeye çalışılmasını ifade eder.”¹³⁸



Resim-92 Neşe Koçak. ‘Hayatın Oğulları ve Kızları’. 2009

Teknoloji ve günlük kullanım nesnelerinin sanata girmesi ile sanat eserinde biriciklik olgusu yıkılmış, sanatçı soran, sorgulayan ve öneren bir pozisyona gelmiştir. Çalışmalardaki ironi vasıtası ile ‘Sanatçı, Sanat Eseri ve Alıcı’ üçlüsünün sürekli

¹³⁸ Neşe Koçak. a.g.e. s.79

etkileşim halinde olduğu eserler özellikle seyirciyi içine alan ve düşünmeye, sorgulamaya yöneltmektedir. Sanat salt biçimsel olarak değil aynı zamanda bir düşüncenin ve kavramın da ürünü olduğunu ortaya koymaktadır. Hazır nesnenin, seramik malzeme ile birlikte yeni bir kimlik kazandığı ve farklı bir düzlemde yeniden anlamlandırıldığı ortaya çıkmıştır. Bu çalışmalarda biçimin yanı sıra ifade, fikir ve düşünce gücünün önemi, seramiğin gelişim sürecine büyük katkılar sağlayan bu yeni düzlem, bilgi ve teknoloji çağında seramik sanatının teknolojiye ve onun ürünlerine karşı verdiği doğal bir tepkidir.

4.5. Kavramsal Sanatta Seramik ve İroni

4.5.1. Kavramsal Sanatta İroni

Postmodern dönemin hızlı karmaşıklığı içinde, 1960 sonrası sanatın önemli dönüm noktası, yüzyıllardır batılı sanat anlayışında süregelen sanat nesnesine bakışın dikkate değer biçimde dönüşümünde gizlidir. Burada sanat nesnesinin estetik düzlemde çıkarılmasının yanı sıra, sanatın nesneye olan bağımlılığının tartışılması ve hatta sanatın nesnesizleştirilmesinin mümkün olup olmadığının olanakları alternatif bir yol olarak sunulmuştur. Yani yapıtın maddi varlığına karşılık, ‘kavram olarak şey’, ‘kavram olarak nesne’ gündeme gelmiştir. Yapıtın alt yapısı kavramlardan oluşmakta, düşüncenin ön planda olduğu bir sanat anlayışı ortaya çıkmaktadır.

Kavramsal sanat, Sol Lewitt’in çalışmalarını tanımlamak adına makalelerinde kullandığı bir terim olarak yaygınlaşmaya başlarken, sanatsal bir eğilim olarak kökleri Marcel Duchamp’a dayandırılmıştır. Kavramsal sanatın, benimsenmesi ve yaygınlaşmasının ardından dönemin alternatif tüm sanat arayışlarını karşılayan bir başlık halini alması da gündeme gelmiş ve bu eğilim ile Performans, Enstalasyon, Beden sanatı, Video, Fakir Sanat, Oluşumlar, Flüksus vb. gibi birçok etkinlik kavramsal yönleri nedeni ile bu başlık altında görülmüştür.

Kavramsal sanatın gelişiminde gerek Sol Lewitt’in gerekse Art & Language grubunun ve daha sonra bu gruba katılan birçok ismin katkısı büyüktür. Daha sonra bu isim, sanatçıların yazılarını ve düşüncelerin yayınladıkları bir dergi halini almıştır. Bu

yazı ve düşünceler, Kavramsal sanatın ironisini oluşturan bir alt yapı hazırlamışlardır. “Sanatçılar, dergide yayınladıkları bu metinlerde ironik, alegorik ve göndermeli bir dil kullanarak, bilgili okurları hem harekete geçirmiş, hem de zorlamışlar”¹³⁹ böylece de Kavramsal sanatın ironik bir zeminde gelişimini sağlamışlardır.

Kavramsal sanatın ne olduğu ve sanata getirilerine değinmek gerekirse, öncelikle sanat nesnesine atfedilen kutsal aurayı yerle bir etmekte, sanat yapıtının ortaya çıkışındaki sanatçının rolü ve sanatçının eylemi artık yapıtın kendi içeriği olmaktadır. Kavramsal yapıtın en önemli özelliği ‘kavram’dır, mantıklı olmak zorunda değildir, yapıtlarda genelde örtük bir anlam bulunmakta, kavramsallık tıpkı manifestolarda olduğu gibi ironi, kinaye, alegori ve simgede aranmaktadır. Yapıtlardaki örtük anlam ironi vasıtası ile sağlanarak, sanatçıya önemli ölçüde özgürlük vaat etmekte, sanatçı istediği şeyi hiç bir sınırlama gözetmeksizin eleştirebilmektedir. Ayrıca Kavramsal sanatın, sanata getirilerinden biri de, sanatçı, sanat yapıtı ve alıcı üçlüsündeki durağan ve statik yapısıyla alıcıya, farklı bir konum kazandırmasıdır. Bu konum, sanat yapıtının gerçekleşmesi için bir koşul halini almakta ve sanat yapıtı alıcıyı da içine alan bir etkileşim sağlamaktadır. Sanat yapıtının oluşumuna böylelikle üçüncü bir koşul alıcı olarak belirlenmiştir. Kavramsal bir yapıtın alıcıyla buluşması ile alıcı sorgulamaya itilir, alıcıda bilinç düzeyinde bir farkındalık yaratmak amaçlanır. Bu da yapıtın içine sinmiş olan ironi ile gerçekleştirilmektedir.

Kavramsal Sanatın temelinde var olan teoriye, manifestolara dayalı ironik altyapı, izleyiciyle buluştuğunda kuşku, sorgulama, dolayısıyla olumsuz bir duygu oluşturabilir; bu olumsuz, rahatsız edici durum farkındalığa dönüştüğünde olumlama oluşur. Bir diğer deyişle sanat eserinin alıcıda sordurduğu sorular, sorgulamalar olumsuzluk bir süre sonra kaybolabilir ve yeni bir yapılanmaya yol açabilir.

Düşünsel temellere dayalı kavramsal sanatta en temel karşıtlık edimselleşmiş yapılarıdır. Edimselleşmiş yapılar aile, din, ahlak, gelenek, normlar, kurallar, kalıplar v.b.dir. Bu yapının temel taşları olan normları, ironik temelli neden-sonuç yaklaşımına dayalı olarak, sorular sordurarak, sorgulatarak, hem bilişsel, hem duyuşsal, hem algısal, hem sezgisel yönlerle hitap eden, etkileyen sanatsal aktivitelerle, ürünlerle değiştirebilmek, yeni yapılandırmalara, kişisel gelişmeye,

¹³⁹ Nancy Atakan. Sanatta Alternatif Arayışlar. (İzmir: Karakalem Kitabevi, 2008). s.46

farkındalığa, hayata farklı gözle bakmaya yöneltmek ironik temelli eserlerin, düşünce tarzının olumsuzluğuna örneklerdir.¹⁴⁰

4.5.1.1. Enstalasyon ve Seramik Enstalasyonlarda İroni

4.5.1.1.1 Enstalasyon

Enstelasyon, bir mekanın birbiriyle ilintilendirilmiş çeşitli malzemeler ve nesneler vasıtasıyla belirli bir kavram, düşünce ya da duygunun üzerinden hareketle ortaya konan sanatsal bir ifade aracıdır. Her tür malzeme ve medyanın kullanılabileceği gibi önemli bir özelliği de kullanılan birimleri birbiriyle olan ilişkilerinin yanı sıra sanatçısının kendisinin seçimi olan mekan ile bir bütün olması, yani mekan ile olan ilişkisidir. Sanatçı kullandığı nesneler ile mekanı birbiri ile uyumlu ve örtüşen bir biçimde sunmaktadır. “Bir akımdan çok, bir oluşu ifade eden bir yaklaşımdır. Birçok değişik malzemenin bir veya birkaç kavrama refere eder biçimde düzenlenmesini görebiliriz. Tüm teknolojik olanaklar konvansiyonel bütün malzemeler; enstalasyonda kullanılabilir.”¹⁴¹

Enstalasyonlarda disiplinlerarası bir etkileşimden söz edilebilmektedir. Çünkü video, müzik, heykel gibi disiplinler de üretime katkı sağlamaktadır. Önemli temsilcileri arasında Sarkis, Daniel Buren, Richard Long, Joseph Beuys ve Jannis Kounellis sayılabilir.

Yerleştirmeler konusunda yapıt üreten en önemli sanatçılardan biri Joseph Beuys'dur, Duchamp'ın ortaya çıkardığı Ready-Made, nesnenin üzerinde yeniden düşünme fikri ve nesnenin sanatçı tarafından seçildiğinde, sanat nesnesine dönüşme olgusu Beuys'da daha ileriye götürülerek başka bir bağlamda ele alınmaktadır. Sanatçı nesneyi yabancılaştırmak yerine, ondan birimler oluşturup, içerisine girilip, daha çok tanımak ve kavramak doğrultusunda çalışmalar yapmıştır.¹⁴²

Burada Beuys, nesneleri gerçek yaşamdaki anlamları ile ifade etme yolunu seçmiş, onları semantik ve göstergesel bir dil ile kullanmıştır.

¹⁴⁰ Serdar Yılmaz. a.g.e. s. 32

¹⁴¹ Tansel Türkdoğan. *Çağdaş Sanat*. (Ankara: Piramit Yayıncılık, 2004). s.31

¹⁴² Ertürk Boyancı. *Kavramsal Sanat ve Türkiye'deki Kavramsal Sanat Grup Etkinlikleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi, 1994), s.36

II. Dünya Savaşı esnasında Alman ordusunda pilot olarak görev yapan sanatçının, Kırım yakınlarında uçağının düşürülmesi ve ölmek üzereyken Tatarlar tarafından keçe ve içyağı ile iyileştirilmesi süreci, onun Şaman geleneklerini çok yakından tanımasına olanak vermiştir. Yaptığı birçok eylem ve kullandığı her nesne, Şamanlara özgü olan semboller, inançlar ve ironik anlamlar ile yüklüdür.



Resim-93 Joseph Beuys. ‘Sürü’. 1969

‘Sürü (Resim-93)’ isimli bu enstalasyonda Beuys, bir minibüs ve onun arkasına dizdiği otuz iki adet kar kızıağı kullanmıştır. Minibüs kızakları çekmekte, kızaklar ise cankurtaran malzemelerini taşımaktadır. Bu malzemeler fener, keçe ve yağdan oluşmaktadır.

Beuys'a göre sürü tarafından yapılan bir saldırı durumunda Volkswagen minibüs işlevsiz hale gelebilmektedir. Daha ilkel bir araç olan kızak ise sağ kalmayı başarabilmek için daha güvenli taşıma aracıdır. Onların arıza yapması söz konusu değildir. Cep feneri yön düşüncesini ve ışığı, keçe sıcaklığı ve korumayı, yağ ise yiyeceği betimlemektedir.¹⁴³ Sanatçının bu ve diğer eserlerinde kendi sosyal ve politik düşüncesine yönelik, her nesnenin bir enerjisi olduğu ve bu enerjinin yeni anlamlar yükleyerek değiştirebileceğini düşünüyordu. Kavramsal sanatçı olan Beuys ironiyi olumlu olarak pek çok eserinde kullanmıştır.¹⁴⁴

¹⁴³ Ertürk Boyancı. a.g.e. s. 36

¹⁴⁴ Serdar Yılmaz. a.g.e. s.75

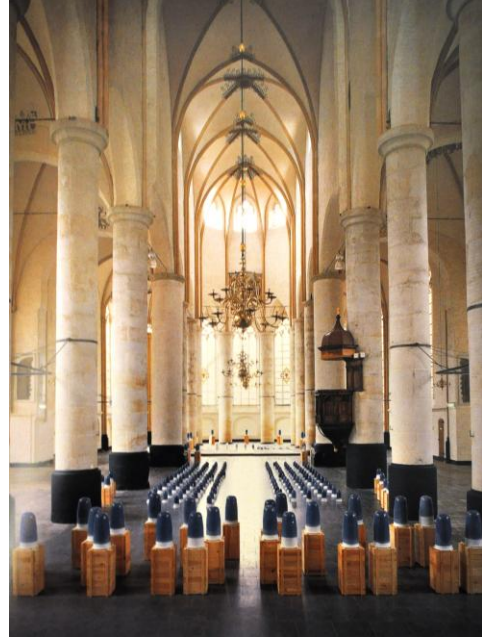
4.5.1.1.2. Seramik Enstelasyonlar

Seramik, 1960-1970'lerin sanat hareketlerinin, kavramsal eğilimlerin ve modaların arkasından izlense de, 'kompleks ve genişletilmiş alan' fikri seramikler için zaten vardı. Mimari ve seramik arasındaki güçlü ilişkinin varlığı ve Bauhaus'la birlikte ortaya çıkan yaratıcı sergileme biçimlerinin yeniden gündeme gelmesi neticesinde, seramikte mimariyle bağlantılı olarak yeni bir ifade aracı ortaya çıkmıştır. İçerisinde sanat yapılan ve maddesellikle içsel bir bağlantı kuran bir sergileme yolu ve bir ortam fikridir.¹⁴⁵

Böylelikle, genişletilmiş alanda heykel fikri seramik sanatında Enstalasyon'u doğurmuştur. Seramik enstalasyonlar açısından bu eğilimin önde gelen sanatçıları, Antony Gormley, Piet Stockmans, Clare Twomey ve Martin Smith'dir.



Resim-94 Martin Smith. 'Dalgaboyu'. 2001



Resim-95 Piet Stockmans. 'İsimsiz'. 1999

Enstalasyonlar, genellikle birden çok biçimle, birden çok içeriği birlikte sunarlar. Birden çok içerik, birden fazla kavrama göndermede bulunmaktadır. 20. Yüzyıl filozoflarından biri olan Kenneth Burke sanat yapıtlarındaki ironiyi; "ikili ve çelişkili anlamlar yaratabilecek bir şeyle, bir nesneyi tanımlayabilir"¹⁴⁶ olarak ifade etmiştir.

¹⁴⁵ Edmund de Waal. a.g.e. s.183-184

¹⁴⁶ Tony Merino. (n.d.). Images as Rhetoric: The Familiar Unknown. Alındığı tarih: 2.Mayıs.2011, yer: <http://www.criticalceramics.org>

Buradaki ironinin çoklu anlamlara gelebilen yapısını, enstalasyonlarda bulmak mümkündür.



Resim-96 Antony Gormley. ‘Avrupa Alanı’. 1993

Amerikalı sanatçı Anne Drew Potter’ın çalışmaları (Resim-97, 98) sosyal, politik ve tarihseldir. Seramik figürler ile yaptığı enstalasyonlarda, cinsiyet, kimlik, yaş ve ırk gibi birçok karakteristik özelliği manipüle ederek, ‘insan’ tanımını biricik yapıyor, statik objelerin entelektüel gerçekliği ile duygusal draması arasında bir yaratım sunmaktadır. Kavramsallıkla yakından ilintilidir.¹⁴⁷

Onun büyük bebekleri, birden fazla ve karmaşık anlatılar içeren bir yapıya sahiptir. Çalışmada iki bebek figürü mevcuttur. Baskın figür canlı parlak sarı sırlı bir bebeğin deforme edilmiş görüntüsüdür.

Sanatçı figürün kol ve bacaklarını oransal olarak olduğundan çok daha küçük göstermiş ve göbek çıkıntısını bir obez kadar abartmıştır. Karşısındaki diğer figür, daha küçük ve fildişi renklidir. Bu figür çok daha az ayrıntılı, kumaştan yapılmış ve yerde yatar pozisyonundadır. Sanki sarı renkli figür için bir kıyaslama örneğidir.

¹⁴⁷ Tony Merino. (n.d.). Images as Rhetoric: The Familiar Unknown. Alındığı tarih: 2.Mayıs.2011, yer: <http://www.criticalceramics.org>



Resim-97 Anne Drew Potter. ‘Büyük Bebek’. 2009



Resim-98 Anne Drew Potter. ‘Büyük Bebek Detay’. 2009

Kollarını açık öylece oturur, bağlam göz önüne alındığında, bu figür sadist bir ifadeye sahip olarak okunur. Sanatçının büyük figür için seçtiği sarı renk, birçok çağrışım yaratmaktadır; Ming Hanedanı’nın imparatorluk seramik ve porselenleri sarı renklere sahiptir, Asyalılar için aşağılayıcı bir kelime olan ‘Korkaklığa’ figüratif bir referanstır. İzleyicinin bu birbirine zıt göndermeleri karşılaştırması görsel bir ironiye eş değerdedir.¹⁴⁸

Büyük Bebek’in bir ironi örneği olarak görünmesinin sebebi onun karmaşık doğasında gizlidir. İnsan zihni daima gördüğü şeylerle bir bağlantı kurmak istemektedir. Oysaki Potter, çalışmasındaki göndermelerin karmaşıklığıyla yarattığı ironi ile zihinde tam bir çatışma ortamı sağlamaktadır.

¹⁴⁸ Tony Merino. (n.d.). *Images as Rhetoric: The Familiar Unknown*. Alındığı tarih: 2.Mayıs.2011, yer: <http://www.criticalceramics.org>

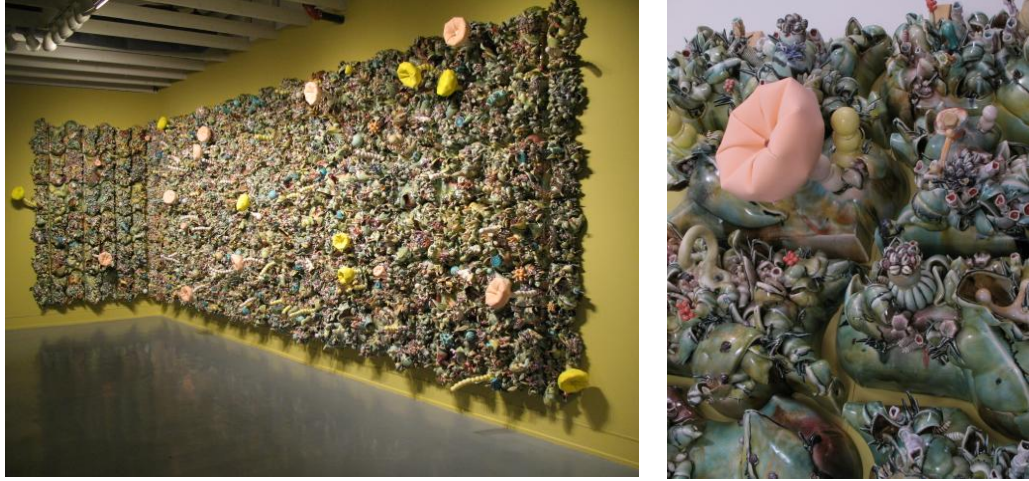


Resim-99 Susan Beiner. ‘Sentetik Gövde ve Sentetik Gerçeklik’. 2009

İronik bir görsel anlatımda belki de en yaygın ifade göndermedir. Göndermeler kendilerini görsel bir anahtar niteliğinde sunar. Böylece görüntü izlenmekten çok okunan bir hal almaktadır.

Susan Beiner’in çalışmalarının (Resim- 99, 100) iki önemli ögesi vardır. Hem çiçek hem de yapraklardan oluşan bir hayvanat bahçesi betimlemektedir. Bunlardan ilki ‘Sentetik Gerçeklik’, opak-mat turkuaz alanların vurgulandığı, yeşil, mavi, pembe bölümlerden oluşmaktadır. ‘Sentetik Gövde’ ise, uzun çubuklara dizilen küre kümelerinden oluşmaktadır. Çiçek formları yarı kürelerin üstüne yerleştirilir. Onun çalışmaları tıpkı bir haritadaki anlam sağlayan semboller gibi stilize edilmiştir. Enstalasyondaki en fantastik unsurlar, pembe ve sarı çiçeklerdir. Bakıldığında bunlar birer çiçek gibi görünmezler ama yine de öyle okunurlar. Bunu yaparak sanatçı, çalışmalarının ironik yönünü daha da güçlendirmektedir.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Tony Merino. (n.d.). *Images as Rhetoric: The Familiar Unknown*. Alındığı tarih: 2.Mayıs.2011, yer: <http://www.criticalceramics.org>

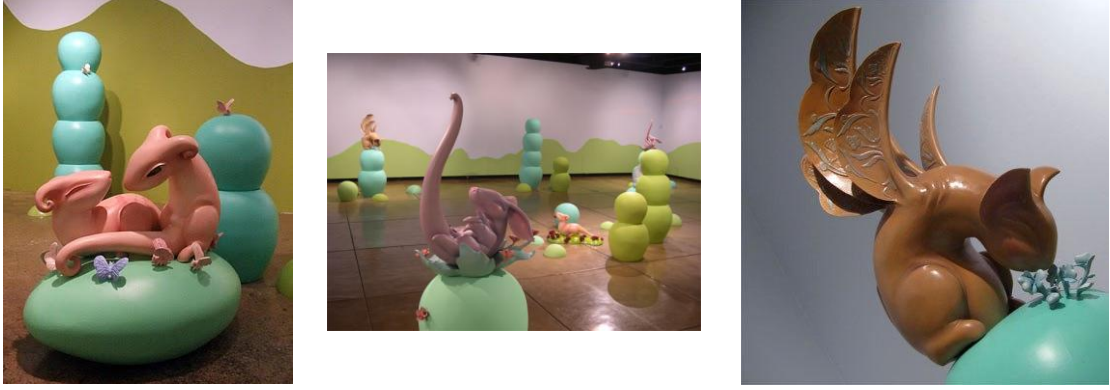


Resim-100 Susan Beiner. ‘Sentetik Gövde ve Sentetik Gerçeklik’. 2009

Rebekah Bogard’ın çalışmaları, ironinin merkezde olduğu enstalasyonlardır. Çalışma üç figür grubundan oluşmaktadır ve    de parlak renkli basık kürelerin üzerine oturtulmuştur. Bu parçalar arasında da üst üste yerleştirilmiş küreler yer almaktadır. Ayrıca, mor ve pembe kelebekler ile de enstalasyonu iyice karmaşık bir hale getirir.



Resim-101 Rebekah Bogard. ‘Yeni Bir Romantizm’. 2009



Resim-102 Rebekah Bogard. ‘Yeni Bir Romantizm’. 2009

Etkisi, rahatsız edici gerçeküstü melez bir dünyayı imlemektedir. Bu çalışmalarda Bogard ironiyi, bir geyik yavrusunu anımsatan yaratıklarının kuyrukları ile oluşturmaktadır. Çünkü kuyruk burada, hem çocuk oyuncakları hem de pornografi açısından bir göndermedir. Sanatta ironi kavramının en iyi şekilde kullanıldığı tüm çalışmalarda olduğu gibi, birçok soyutlamanın bu denli rahatsız ediciliği, bu iki karşıtlıktan kaynaklanmaktadır.¹⁵⁰

4.5.1.2. Video Sanatı ve Seramik Video Enstalasyonlarda İroni

4.5.1.2.1 Video Sanatı

Bir televizyon ekranı, video kamera, projeksiyon cihazı kullanılarak elde edilen görüntülerin oluşturduğu video sanatı, 1960’lı yıllarda Fluksus, Happining ve Performans gibi akımların gelişimine paralel olarak ortaya çıkmış bir sanatsal ifade aracıdır. Özellikle bu akımlardaki eylemlerin gerçekleştirilmesine tanıklık eden, kitlelere ulaşımını sağlayan sanatsal bir araçtır. 1960’ların başında ortaya çıkan bu yeni medya, televizyonun ticari tüketim yönüne ve yapılan programların iyi ya da kötü ayırt etmeksizin her insana ulaşabilirliğini gündeme getiren ve bir tartışma konusu haline dönüştüren bir tepkidir. İlk uygulamaları Naim June Paik ve Wolf Vostel tarafından gerçekleştirilmiştir.

Video Sanatı yönelim olarak kimi döneminde var oluşu, zaman ve uzam kavramlarını kullanmış, kimi döneminde de Postmodern’in üzerinde sıklıkla durduğu ve

¹⁵⁰ Tony Merino. (n.d.). *Images as Rhetoric: The Familiar Unknown*. Alındığı tarih: 2.Mayıs.2011, yer: <http://www.criticalceramics.org>

temel dayanaklarından biri olan sanatın nesnesizleştirilmesi ve imaj üretimi gibi olgularla yakından ilişkili olmuştur. Üretim olarak ise sanatçılar videoyu sadece bir anın basit bir kaydını gerçekleştirmekten öte resimsel ve heykelsi bir yapılanmaya götürmüşlerdir. Bu yöntemle yeni bir sanatsal form ortaya koymaktadırlar. Gelişimi içerisinde bu form oldukça yenilikçi ve farklı boyutlarda çeşitli uygulamalarla gündeme gelmiştir. Genel olarak bu uygulamalar dört gruba ayrılabilir.

Birincisi, video kamera, monitör ve kayıt cihazı kullanılarak, video heykeller, video anvironmanlar (environments) ve video enstelasyon yapılabilir. Bu, son yirmi yıldır sanatçıların geliştirdikleri en kayda değer kategoridir. İkinci kategori ise; portatif bir kamerayla, her gün sokaktaki hareketliliğin kaydedildiği ve genellikle pedagojik ya da politik amaç için kullanılan ‘gerilla video’dur. Gerilla video, başlangıçta moda olduğu dönemden sonra sanatçılar tarafından ihmal edildiyse de, 1980’lerin sonlarında ve 1990’larda tekrar ilgi çekmeyi başarmıştır. Üçüncü kategori; sanatçılar tarafından 1970’lerden beri yoğun olarak kullanılan ve video iletişim çalışmalarının daha incelikli bir biçimi olan ‘teatral video performansları’dır. Dördüncü kategori ise; özellikle son zamanlarda sanat çalışmalarında yer alan bilgisayar gibi gelişmiş teknolojilerle video ekipmanlarının bütünleştirilmesini içermektedir.¹⁵¹

En önemli temsilcisi Naim June Paik videoyu, televizyonun içeriksiz egemenliğine son verecek özel bir sanatsal üretim aracı olarak kullanmıştır. Televizyon yayınlarının içeriksiz tekrarlarının yarattığı tehlikeyi sezinlerken video aracını kullanmasının en önemli sebeplerinden biri de bu olmuştur.

Paik televizyonun ortaya çıkışıyla dünyada birçok şeyin değiştiğini aynı aracı kullanarak vurgulayan bir sanatçıdır. Televizyon her şeyden önce maddi bir nesne, bir ağıt, teknolojik bir sistemdir. Ailevi, toplumsal ve siyasi bir konuma sahip olan televizyon aynı zamanda iyi kötü ayrımı yapılmadan her şeyin üretimine açık, bilimsel ve sanatsal bir deney alanıdır... Sanatçının televizyon gösteriyle birlikte kullandığı, birbirinden farklı nitelikte yeni ve eski nesnelerden oluşan ‘video heykelleri’ ve ‘robotları’ aynı zamanda günümüz televizyon toplumunu ve onun sosyo-kültürel sonuçlarını yansıtmaktadır.¹⁵²

¹⁵¹ Rıfat Şahiner. a.g.e. s.69

¹⁵² Semra Germaner. *1960 Sonrası Sanat Akımları, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. (İstanbul: Kobalci Yayınevi, 1997). s.62



Resim-103 Nam June Paik. ‘Ana Kanal Matrix’.
1993-1996



Resim-104 Nam June Paik ‘TV Buda’. 1974

Paik, tüketim çılgınlığı, mevki ve otorite olma hırsı gibi kavramlarla ilgilenmekte ve bu tip insana özgü olgularla ironik ve alaycı bir tutumla dalga geçmekte, alışılmış kalıpları kırmaktadır.

Kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve bilişim teknolojisinin akıl almaz bir hızla ilerlemesiyle, elektronik donanımlı araçların (bilgisayar, video, televizyon) iletişimsel kapasitelerinin ötesinde, yeni sanatsal formlar ve düşünme-uygulama biçimleri yarattığı ortadadır. Bugün, video uygulamaları projekte edilmiş elektronik görüntü düzenekleri olarak mekanlara sokulan, maddesiz bir estetiğin açılımlarını sunmaktadır.¹⁵³

4.5.1.2.2. Seramik Video Enstelasyonlarda İroni

Hızla gelişen video sanatı güncel olarak ta kullanılmaktadır. Videonun bu denli yaygın bir biçimde kullanılması seramik sanatını da etkilemiş ve seramik ile videoyu birleştirerek yeni bir üretim biçimi sergilenmiştir. Sinisa Kukec ve Sadashi Inuzuka seramik ile video sanatını birleştiren çeşitli projeler gerçekleştirmişlerdir.

¹⁵³ Rıfat Şahiner. a.g.e. s. 90-91



Resim-105 Sinisa Kukec. ‘**Baygın Dans (Fleurir Dance Rouge)**’.

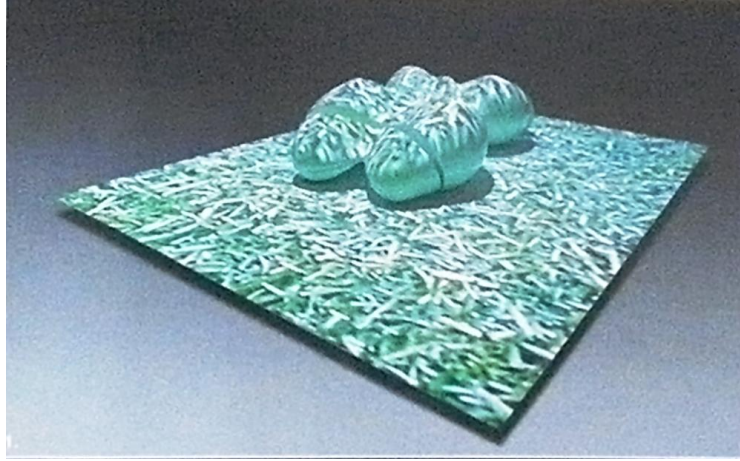
2003

Sinisa Kukec, açık gerçeklik anlayışını aşmak için video kullanmakta (Resim-105) ve videoyu, gerçek zamanlı yanılsamalar yaratmak için bir araç olarak görmektedir. Sanatçı kendisi ile yapılan görüşmede;

Sanat bir dildir, aynı zamanda benim için, bir yaşam tarzı ve bu berbat insan dünyasında yaşamamanın bir yolu. Ben diyalog ve fikirlerin değişimi ile ilgilenmekte ve diğer sevilen-sevilmeyen ilgiler, kabul edilen-edilmeyen çeşitli felsefi konular, öznel ve nesnel bilinç üzerinde durmaktayım. İnsandaki yerleşik bilincin tüm alanlarını yıkmak istiyorum. Daima erotik sanatı, fiziksel bir temas için arzunun sabitlediği durumdaki şehvetli vücudu ilgi çekici buldum ve tıpkı burada olduğu gibi çalışmalarımı arzuladığım şey alıcının tam da böyle bir acizliğini ön plana çıkarmaktır. Çünkü aptal aptaldır, aptal her yerde aptaldır.¹⁵⁴

Gerçekten de sanatçının ‘Lekelerim’ diye ifade ettiği çalışmalar, insanoğlu için ne büyük bir bulmacadır. Tıpkı ironi gibi sorunun ve çözümün içinde olduğu bir bulmaca... İşte sanatçı eserinin anlaşılmazlığı noktasında, sokratik bir tarzla alıcının yani insanlığın büyük bir bölümünün aptallığını ve cahilliğini onların yüzlerine söylemeye cesaret ve cüret etmektedir.

¹⁵⁴ Sanatçı ile yapılan e-mail yoluyla görüşmeden alıntılanmıştır.

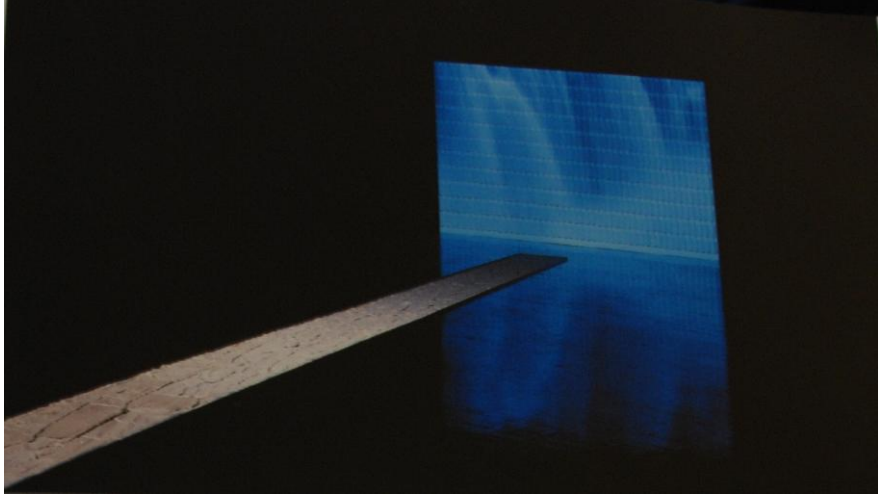


Resim-106 Sinisa Kukec. “Körlük için Şeffaflık”. 2003

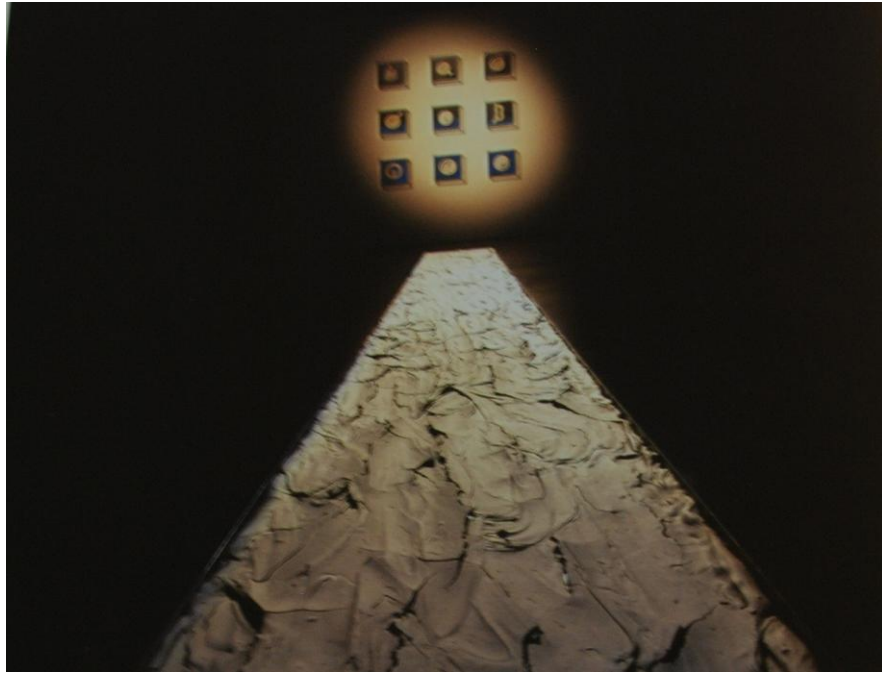


Resim-107 Sinisa Kukec. ‘Körlük için Şeffaflık’. 2006

Sadashi İnuzuka, kariyerinin ilk dönemlerinde kendi duygusal ve zihinsel durumlarından ilham aldığı seramik heykeller üretmiştir fakat zamanla çalışmaları, kendi etrafında olan bitene baktıkça, seramikten yapılmış yüzlerce elemanı içeren büyük enstalasyonlara dönüşmüştür. Sanatçı dünya, çevre ve toplumun hassas dengesi ile olan ilişkisinin ne olduğunu keşfetmeye başlamıştır.



Resim-108 Sadashi İnuzuka. 'Su Ticareti (Water Trade)'. 2003



Resim-109 Sadashi İnuzuka. 'Su Ticareti (Water Trade)'. 2003

Bu enstalasyonlar (Resim-109), su ekolojisi, istilacı türler, gen modifikasyonu gibi önemli konuların sezgisel ve ironik birer yorumudur. Sanatçı bu süreç boyunca geleneksel bir üretim olan seramik ile yeni teknolojileri birlikte kullanmıştır. Söz konusu bu yeni teknoloji videodur. Sanatçının yeni çalışmaları insan vücudundaki biçim, doku ve yansıma gibi duyular vasıtasıyla dünya üzerinde edinilen tecrübelerle bağlı olan bilinç ile ilgilidir. Doğal dünyanın geleceği için çeşitli endişelerini dile getirerek alıcıya çeşitli göndermelerde bulunur. Bu çalışmalar konu ile

ilgili ironik yorumlarla toplumda belirgin olmayan bilinci uyandırmak istemekte ve üzerlerinde daha derin ve daha az belirgin bir biçimde bu kavramları taşımaktadırlar.

4.5.1.3. Çevre-Arazi Sanatı Ve Çevresel Seramik Eserlerde İroni

4.5.1.3.1. Çevre-Arazi Sanatı

Arazi Sanatı da diğer eğilimlerde olduğu gibi Kavramsal Sanat ve Minimal Heykel anlayışı ile yakından ilgilidir.

Sanatın uygulama alanını genişletmek isteyen, sanat pazarına karşı çıkan, galeri ve müzelerin dışında etkinlik gösteren bu eğilim, bölgesel bir ekoloji bilinci ve arkaik kültürlerin yeniden keşfi ile de ilgilidir. Bu yönüyle Minimal Sanat'ın teknolojik biçimciliğine karşı olan Land Art, XIX. yüzyılın romantik manzara ülküsüne bağlanarak doğanın gizemine yeniden dönüşü destekler.¹⁵⁵

Arazi Sanatı'nda sanatçılar doğrudan doğruya doğa üzerinde çalışırlar, doğada belirledikleri alanlara çeşitli müdahalelerde bulunarak, yaptıkları bu müdahalenin doğada bıraktığı izleri, yapıt olarak ortaya koyarlar. Tüm bu değişimin gerçekleşmesi için zaman önemli bir olgudur ve süreç, değişimlerin kaydedilmesi ile tamamlanmaktadır. Bunun için bu yapıtlar fotoğraf ve video ile kaydedilmektedirler. Robert Smithson, Walter De Maria, Nancy Holt, Javacheff Chiristo, Michael Heizer, Robert Morris gibi sanatçılar bu akımın önemli isimlerindendir.

Robert Smithson, 1972 yılında yaptığı arazi sanatı çalışmaları ile gündeme gelmiştir. Özellikle doğanın gizemine yeniden dönüşte manzara, sanatçının görüşlerinde üzerinde durduğu önemli bir kavramdır. 'Kültürel Kapatılmışlık' isimli sanat görüşlerini ifade ettiği yazıda, galeri ve müzelere bağımlı sanatı, bir küratörün kendi düşüncelerini bir sergiye ve sanatçıya sınır çizerek göstermesini ifade etmektedir. Sanatçı günün teknolojisine karşı doğayı işaret etmekte, arındırılmış bir çelik yerine, doğanın müthiş etkisine maruz kalmış paslanmış bir metali tercih etmektedir.

¹⁵⁵ Selma Germaner. a.g.e. s.44-45



Resim-110 Robert Smithson. ‘Sarmal Dalgakıran’. 1969–70

Robert Smithson’un Utah’daki Tuz Gölü üzerinde yaptığı ‘Sarmal Dalgakıran (Resim-110)’ isimli çalışması Spiral şeklinde tasarlanmış bir rıhtım gibidir. İzleyici bu rıhtımdan yürümeye başlar ve en sonunda tam merkeze gelir ve çalışmanın merkezi seyirci haline gelmektedir. “Spiral şeklindeki arkaik bir biçimi doğada organik olarak büyüme şeklinde tasarlayarak göle kabul ettirmiştir.”¹⁵⁶

Çevresel Sanat etkinliklerinde, yapıtın geleneksel sergileme yöntemlerini yıkmak, pazar değerini ortadan kaldırmak yani yerleşik sanatsal yapılarına karşı ironik bir duruş ve eleştirel bir tavır söz konusudur. Ekolojik ve çevresel kirlenmeye karşı, insanın hem bedensel hem de ruhani varlığını doğaya dönerek doğanın içinde onun bir parçası olarak yeniden sunmaktadırlar. Yapıtlarda alıcıya, sanat eserinin bulunduğu doğanın bir parçası olan yere çekilerek, yapıta dahil edilerek ve doğa ile bütünleşmiş sanat eseri vasıtasıyla özel bir deneyim yaşatılmaktadır. Bir ironist olarak çevresel sanatçı, yapıtı ile alıcıya bir takım göndermeler de bulunur ve alıcı yaşadığı bu deneyim yolu ile bazı boşlukları doldurur, sorular sorar, sorgular. Böylelikle çevresel sanatçının alıcıda istediği bilinç uyanmış olur ve yapıtın ironisi doğru bir biçimde istenilen düzeye erişmiştir.

¹⁵⁶ Ertürk Boyancı. a.g.e. s. 28

4.5.1.3.2. Çevre-Arazi Sanatı ve Seramik

“Mevcut sosyal ve politik sistemden memnuniyetsizlik, o sistemi memnun edecek ve sürdürecektir metalat üretmekte isteksizliğe yol açar. Burada, etik ve estetik sahası birleşir. Rose, içerisinde sanatın satıldığı, gösterildiği ve küratörlüğün yapıldığı yolların yakında değişeceğini ifade etmektedir.”¹⁵⁷

Söz konusu sisteme, sanatın kurumsallaşmasına, sanatın alınıp satılabildiği galeri gibi mekanlardaki geleneksel sergileme biçimlerine ciddi bir tepki doğmuştur. Bu, tutkuları canlı tutabilecek ve metalaştırmanın artan bir baskı unsuru oluşturmaya direnecek bir sanatsal ifadeydi. Arazi/Çevre Sanatı, Performans ve kurgu (montaj) gibi eğilimler, sanatın iktidarlığına kurulmuş galeri ve müzelerin getirdiği kısıtlamaya karşı eleştirel bir tavır olarak ortaya çıkmışlardır. Bu eğilimlerde etkinlik gösteren birçok sanatçı, alıcı ile iletişim kurmanın, etkileşim sağlamanın yeni biçimlerde farklı yolları da mevcut olduğunun bilincindeydi. İzleyici yapıta dahil edilmekte, sanat eseri üzerinden kendi deneyimlerini yaşatabilmekte ve böylece de sanat nesnesi alınıp satılabilen bir meta olmaktan kurtarılmaktaydı. “Metinler, fotoğraf ya da video üzerinden nesnenin yaratılması ya da tahribatı sürecinin, alıcıdaki algılanış biçiminin ya da galerilerdeki 'yaşam geçmişinin' kaydedilmesi yaygın bir hale geldi. Sanat nesnesi, seramikler için de artan bir şekilde geçerli olmak üzere maddesel olmaktan çıkıyordu.”¹⁵⁸

1970’li yıllarda, çevre kirliliği, toprağın uğratıldığı hasar ve doğal kaynakların tüketilmesi üzerine çevre sanatına odaklanılmıştır. Özellikle seramik sanatının öz malzemesi olan toprak nedeniyle de bu eğilim içerisinde seramiğe verilen değer yüksektir. Çünkü Çevre/Arazi Sanatında toprağın bir malzeme olarak kullanılması onun bu özel yeri üzerinden daha da anlam kazanan ve göstergesel karakteriyle sanatçının düşüncesini çok daha kolay ifade etmesini sağlayan güçlü bir araçtır.

Ryoji Koie’nin 1972’de Japon endüstriyel seramik şehri Tokoname’de Jun Kaneko’yla beraber düzenlediği Toprak Festivali, 500 katılımcının kendi tercih ettikleri biçimlerde çamuru kullanmasına yönelik olarak gerçekleştirilmiştir. Vurgu kilin

¹⁵⁷ Edmund de Waal. a.g.e. s.175–176

¹⁵⁸ Edmund de Waal. a.g.e. s.176

anlamındaki olumsuzlukta olup, pek çok şekilde kullanılabilir ve her şeyi ifade edebilir nitelikleri ortaya konulmuştur. Bu nitelikler, Postmodern ironide yatan olumsuzluk, çoklu ifade ve anlam açısından da ironi kavramıyla örtüşmektedir.



Resim-111 Ryoji Koie. ‘Yeryüzüne Dönüş’. 1980

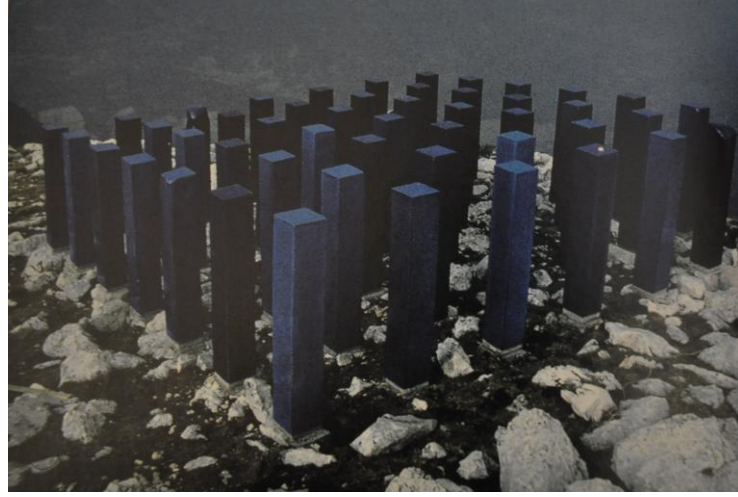
Sanatçının ‘Yeryüzüne Geri Dönüş (Resim-111)’ isimli çevresel uygulaması şok yaratmıştır. Kilin aracısız maddeselliğinin geri kazanılması, tamamlanmamışlığı içerisinde küçümseyici olarak düşünülmüştü. Koie'nin hedefi, aynı 1950 başlarındaki Sodeisha hareketi içerisindeki öncül eserlerde, çömlüklerin ve insanların başlangıcı ve bitişi şeklinde vurguladıkları çalışmalar gibi, şok etmektir.¹⁵⁹

Seramik parçaların arazi üzerinde sunumu sanatçıdan sanatçıya değişen bir takım farklılıklar içermektedir. Bazıları, Miro'nun 1950'lerde Artigas'ın Katalan stüdyosunun dışına sırlanmış kaya parçalarını yerleştirdiği gibi bir eylemdi, bazıları ise us öncesini ve arkaik yaklaşımı totemik nesnelerle toprağa bağlamanın bir yoluydu. Bu türden çalışmalar çevresel olarak isimlendirildi.

İngiliz seramikçi Ewen Henderson (1934–2000) Neolitik dikili taşların seramik versiyonları olan 'menhirleri' yaptı. Fransız camcı ve seramikçi Bernard Dejonghe (d.y. 1942) tarih öncesi sütunları andıran seramik kütleler olan 'stelae'yi yaptı. Her ikisi için de malzeme "olasılıklar sahası" idi: killer deneyimleme ve yansıtmaya için bir temel

¹⁵⁹ Edmund de Waal. a.g.e. s.178

oluşturdu. Hem Anderson hem de Dejonghe, kilin dönüştürülmesi için ne kadar az şeyin yapılması gerektiğiyle ilgili bir örneklerdi. Dejonghe kili donana kadar dışarıda bıraktı ve ardından kayayı ya da ergiyene kadar kili pişirdi; her ikisi de 'ekstrem sınırlardı'.¹⁶⁰

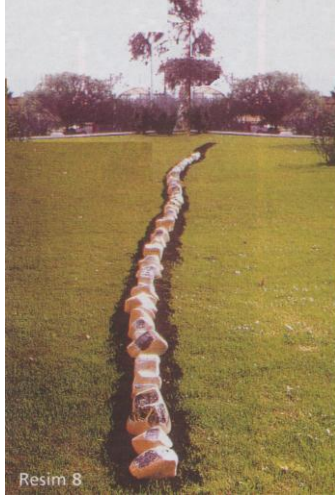


Resim-112 Bernard Dejonghe. ‘**Dikey Mavi**’. 1986

“Bernard Dejonghe, 1986 yılında gerçekleştirdiği ‘Dikey Mavi (Resim-112)’ isimli projesinde, yüksek bir alanda mavileri doğudan batıya dizmiştir. Bu bir araya getirme, değişik bir var oluşturmaktır. Taşlar ve gökyüzüyle nasıl bir diyalogun mümkün olduğu görülmek istenmiştir.”¹⁶¹ Yapıt seyirciye hem kendiyle, hem de bulunduğu doğa parçasıyla diyaloga girmesi için yoğun bir etki yaratır. Alıcıyı asıl dizgesi olan arkaik kültürlere doğru bir yolculuğa çıkarır.

¹⁶⁰ Edmund de Waal. a.g.e. s.181

¹⁶¹ Edmund de Waal. a.g.e. s.183



Resim-113 Nalan Danabaş. “Sevgili İstanbul Nereye?”. 1998



Resim-114 Nalan Danabaş. “Sevgili İstanbul Nereye? Detay”. 1998

Nalan Danabaş'ın 1998 yılında yaptığı “Sevgili İstanbul Nereye?” isimli çalışmasında seramik ve arazi sanatını buluşturmuştur. Yaptığı eserde seramik malzemeye birer taş görünümü vermiş ve üzerine serigrafi baskı ile İstanbul'un bir çok farklı yerinde çekilmiş fotoğrafları yer almaktadır. Kentsel beton yığınlarından, tarihi görüntülere kadar İstanbul'un tüm görünüşleri her parçanın üstünde belirirken, çimler arasında sergilenen eser sanki tarihi bir süreci anlatıyor gibi başlar ve yavaş yavaş gözden kaybolur. İstanbul'un her geçen gün değişen görüntüsünün hepimizin aklına getirdiği bu soruyu İstanbul nereye gidiyor? Sanatçı sormuş ve sorgulamış ve ironik bir dil ile eleştirmiştir.



Resim-115 Lerzan Özer. ‘Calıban’ın Dokunulmaz Halkası’. 1992

Calıban’ın Dokunulmaz Halkası (Resim-115) ismini verdiği çalışmasında birim tekrarından hareketle bir düzenleme yapmıştır. Uygulandığı zeminle ve porselenin beyazlığı ile zıtlık oluşturacak kırmızıya boyanmış kumlardan bir halka çizmiştir. Halkanın üzerinde yer alan her bir form birbirinden farklıdır. Birey olmanın sorgulandığı düzenlemede, tekrarlanan roller dizisine yer vermiştir.¹⁶²

4.6. Seramik Sanatında Feminizm ve İroni

4.6.1. Sanatta Feminizm

Feminist bakış açısına dayalı sanat eleştirisi geçtiğimiz on-on beş yıla dayalı yeni bir durumdur. Feminist eleştirinin kısa geçmişinde iki kuşak ele alınmakta, “ilk kuşak kadın olma hali ve deneyimini vurgularken, 1970’li yılların sonlarındaki ikinci kuşak, diğer disiplinlerdeki feminist eleştiriden etkilendi; sanat üretimini, sanata değer biçerken kullanılan ölçütleri ve sanatçının rolünü sorgulayarak, hem sanat hem de kültüre yönelik daha karmaşık bir eleştirinin doğmasını sağladı”¹⁶³

¹⁶² Yeşim Zümrüt. *1960 Sonrası Çevre Sanatı Kapsamında Yapılan Seramik Eserlerin Analizleri, Çevre Konulu Seramik Atölye Uygulamaları ve Bir Sergi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, 2007). s.134

¹⁶³ Ahu Antmen. *Sanat Cinsiyet- Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008). s.27

Feminist sanatın ilk on yılına bakıldığında ele alınan konular ve ortaya konan bakış açısından yola çıkarak eserlerdeki esin kaynağının bu dönem boyunca kadın duyarlılığına yönelik bir sanat oluşturma, feminist bilinci yerleştirme yönünde olduğu görülür. 1970'lerin ilk yarısından itibaren sanatçılar kadına yönelik toplumsal problemler, kültürel dokudaki çatlaklar olarak sıralanabilecek konuları teşhir ederek gözler önüne sermeyi amaçlayan bir sanat anlayışını sürdürmüşlerdir. Postmodern içerisinde filizlenen bu anlayış, özellikle dönem içerisinde toplumsal anlamda yaşanan önemli gelişmelerle paralellik taşımaktadır. Küreselleşmeye bağlı olarak değişen, pozitif ayrımcılık, toplumsal kimlik ve fark politikalarına karşı yükselen tepkiler, bir kadın hareketi olarak Feminist sanatçıların yapıtlarında yükselmişlerdir. Postmodern'in ironi temelli yapısı bu sanatçıların yapıtlarına adeta sinmiştir. Feminizmin tüm savunuları içerisinde toplumsal eleştiri, Postmodern dahilinde olan hangi sanat akımı ve hangi sanatsal ifade yöntemi ile gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, mutlak ve eleştirel bir ironi söylemi ile ortaya konulmaktadır. Bu sanatçıların eserleri ve gündeme getirdikleri şöyle sıralanabilir;



Resim-116 Nancy Spero. 'Bomba'.
1968



Resim-117 Mary Beth Edelson.
'Kali-Bobbitt'. 1990

Nancy Spero ve May Stevens ataerkil baskıyı teşhir eder; Sylvia Sleight, Joan Semmel ve Hannah Wilke kadın bedeninin manipülasyonunu ve değersizleştirilmesini ifşa eder ve daha olumlu bir beden duygusunun yaratılmasını hedeflerler; Miriam Schapiro, Joyce Kozloff ve Harmony Hammond, güzel sanatlardan zanaata doğru inen yanlış hiyerarşiyi bozmaya girişirler; Mary Beth

Edelson, Büyük Tanrıça gibi kadın arketiplerini derinlemesine inceler; Judy Chicago ve feminist sanat tarihçiler, kadınların tarihini yeniden ele alırlar.¹⁶⁴

Bu sanatçıların yapıtlarında bakıldığında ironi temelli, eleştiri dozu yüksek hatta kimi zaman kinik tutumlu, şizofrenik açılımlı yapıtlar olduklarını söylemek mümkündür.

İkinci kuşak feminist sanat ve eleştirisinde birinci kuşağın uğraşlarına tam ters bir tutum sergilenmektedir. Birinci kuşağın kadın deneyimlerine verdiği değer ve iki cins arasındaki farklılıkların minimize edilmeye çalışıldığı görülürken ikinci kuşak tam tersine farkları ortaya koyarak, fark politikası üzerinden eylemleşmeye çalışmaktadırlar. Kadın cinselliği popüler bir tema olmuştur onlar için. Mary Kelly, Yve Lomax ve Marie Yates gibi sanatçıların kadın cinselliği üzerine çalışmalarını bulmak mümkündür.



Resim-118 Hannah Wilke. ‘S.O.S. Yıldızlaşmış Nesne Serisi’, 1974–82

New York’da yaşayan Hannah Wilke, beden sanatında benzer bir stratejiyi benimser; çalışmalarında “kadınların duygularının ve fantezilerinin ortaya çıkmasına izin vererek yeni bir sanat tipinin doğmasını” amaçlar. ‘Yıldızlaşmış Nesne Serisi’nde (Resim-118) şöyle der: ‘Ben sanatımım. Sanatım da bana dönüşüyor.’ Wilke, bedeninin duruşu ve vajina şeklindeki sakız parçalarını açıktaki kısımlara yapıştırmasıyla bedeninde gerçekleşen değişim ile harflerdeki

¹⁶⁴ Ahu Antmen. a.g.e. s.27

küçük bir değişiklik ya da oynamayla bir sözcüğün ya da sözcük dizisinin anlamının değiştirildiği dil arasında bir denklik kurar.¹⁶⁵

Bu bağlamda tüketim nesnesi olarak metalaştırılan kadın, gövde sanatında sanatın nesnesi konumunda yer alır. Feminist bilincin uyanmasıyla kadına ilişkin tabuların çiğnenmesinin örnekleri Feminist sanatla varlık bulur. Kavramsal bir sanat nesnesi konumuna getirilen kadın bedeni verilmek istenen mesajı iletmek üzere, bu kez sanat nesnesi olarak sahnede yerini alır.¹⁶⁶



Resim-119 Cindy Sherman. ‘İsimsiz’. 1985

Kadın bedeninin nesneleştirilmesine görsel ve basılı medya diliyle tepki veren sanatçı Cindy Sherman ise, kendini fotoğraflar (Resim-119); fakat Sherman kendi portrelerinde, bir portreden beklenenin tersine kimliğini gizlemeyi başarır. Mehmet Yılmaz’ın deyimiyle bunlar birer “Karşı Portre”dir. Medyada, tüketim toplumunda kadın imgesinin kullanılış biçimine, Amerikan filmlerinin seksi sarışın kadın imgesine verdiği birer tepkidir bu fotoğraflar.¹⁶⁷

4.6.2. Seramik Sanatında Feminizm

Zanaat üzerine mevcut olan görüşlerin çoğu, 1970’lerin feminist sanat eleştirisinden kaynaklanmaktadır. Sanat galerilerinde ve müzelerde kadın sanatçıların temsilinin eşitsizliği düşüncesi, sanat dünyasındaki çoğu varsayımın ardında yatan sanat

¹⁶⁵ Ahu Antmen. a.g.e. s.256

¹⁶⁶ Gökçen Şahmaran. a.g.e. s.92

¹⁶⁷ Mehmet Yılmaz. a.g.e. s. 319-320

teorilerinin eleştirisiyle birleştirildi. Amerikan eleştirmen Lucy Lippard'ın belirttiği gibi, “kendisini feminizme yönlendiren bizzat sanat dünyasıydı: ‘kendi başkaldırında feminizmimin tohumları, Clement Greenberg'in bir sınıfın zevklerini herkese empoze etme yoluyla sanatçılara büyüklük taslamasında yatıyordu... Sanat şaheseri sendromunda olduğu gibi, üç büyük sanatçı sendromu ve benzerleri.’ Lippard ve Linda Nochlin gibi feminist sanat eleştirmenleri ve tarihçileri, Garth Clark ve Margie Hughto'nun *Century of Ceramics in United States 1878-1978*'i gibi seramik tarihi eleştirileri ve seramik endüstrisinde kadınlar üzerine öncü çalışmaların hepsi kadınların seramikteki temsilinin gücünü göstermeye yardımcı oldu.”¹⁶⁸ Bu anlamda sanattan zanaata inen hiyerarşik sınıflama sanat ve zanaat ilişkisini oldukça hassas kılmaktadır ve zanaatın dekoratif öğelerinin aşağı ve utandırıcı bir özellik olarak görüldüğü ve kaçınıldığı seramik için, dekoratif olmanın pozitif anlamda geri kazanımı çok önemlidir.

Judy Chicago'nun enstalasyonu *Akşam Yemeği Partisi'nin* (1974–1979) zorlu ve politize edilmiş sonuçları olmuştu. Chicago anıtsal olanın dünyasına kişisel ve dekoratif bir şeyler katıyordu. *Akşam Yemeği Partisi* büyük bir popüler başarı elde etti ve uluslararası dolaşıma çıktı: sağlamlığı ve çarpıcılığı onu ikonik bir sanat eseri haline getirdi¹⁶⁹

J. Chicago, Sanat tarihinin cinsiyet ayrımcı yapılanmasına ve kadın sanatçıların başarılarının göz ardı edilmesine tepki göstermiştir.

Feminist sanatçı ve feminist sanat tarihçilerini ilgilendiren bir konu da ‘Tarihten saklanmış’lar, Chicago'nun ilgilendiği başlıca ilgi alanı oldu. Judy Chicago'nun *Akşam Yemeği Partisi* (Resim- 120, 121, 122) adlı büyük projesi, tarihçiler tarafından ihmal edilmiş olan kadın sanatçıların başarılarını kutlamak için tasarlandı ve bu çalışma feminist düşüncenin ikonu durumuna geldi. Bu çalışma, 999 kadın sanatçının adının altın harflerle yazıldığı porselen bir zemin üzerindeki her bir kenarı 13 metre uzunluğunda olan üçgen biçimindeki bir masadan oluşmaktaydı. Masanın her bir kenarında tarihsel açıdan önemli kadın için 13 yer bulunmaktaydı. Her biri yaldızlı bir şarap kadehi, bıçak, kaşık, bir porselen tabak üzerindeki bir imge ve bütün bunların üzerinde bulunduğu nakışlarla süslenmiş bir kumaşla kutsanmaktaydı; bu masa, kadının evdeki konumunu ve üçgen formundaki masa ise kadının göstergesi olarak genital bölgeyi akla getiriyordu.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Edmund de Waal., a.g.e. s.181

¹⁶⁹ Edmund de Waal., a.g.e. s.193

¹⁷⁰ *Feminist Sanat.* (n.d.). Alındığı tarih: 6.Haziran.2011, yer: <http://www.felsefeekibi.com>



Resim-120 Judy Chicago. 'Yemek Daveti'. 1974-79



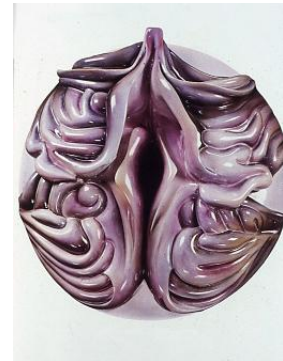
Resim-121 Judy Chicago. 'Yemek Daveti Detay'. 1974-79



Ayrıntı.
Susan Anthony



Ayrıntı.
Margaret Sanger



Ayrıntı.
Giorgia O Keefe

Resim-122 Judy Chicago. 'Yemek Daveti Detay'. 1974-79



Resim-123 Wilma Cruise, ‘Deli Hemşire’. 2000

Wilma Cruise 1945 yılında Jonnesburg’da doğmuş Güney Afrikalı bir seramik sanatçısıdır. Sanatçı sanatında seramik heykeller üzerinde durur ve bedenler üzerinden ironik temelli feminist bir eleştiriye ulaşır.

‘Deli Hemşire (Resim- 123)’ seramik sanatçısı Wilma Cruise’nin bir çalışmasıdır. Curise, her biri kendi sandalyesine yaslanmış ve iki torstan oluşan biçimler ile eserin ismini pekiştirerek hamilelik deneyimini hatırlatır. Tıpkı ahşaptan yapılmış farklı jenerasyonların iç içe olduğu matruşka bebekleri gibidir. Buradaki büyük tors hiç kuşku yoktur ki “anne”dir, küçük tors ise “kız çocuk” u refere etmektedir. Bu aşamada biri diğerini doğurmuştur: Cruise küçük tors için bir kalıp yapmak adına büyük torsu kullanmıştır. Büyük figürün cinsel organı ve koyu işaretli göbek deliği, rahime yapılmış bir müdahale fikrini ya da doğum kavramını ortaya koymaktadır...

Vücut üzerine odaklanmanın dışında Cruise’un 1990’dan beri yaptığı çalışmaların çoğu, batıdaki kadın imajına tarihsel bir bakış ile toplumsal normlar, gelenekler, evlilik ve mutsuzluk gibi kadın deneyimlerine doğru, direkt bir sorgulamadır. 1945 yılında doğan Cruise, Marion Arnold’ın belirttiği gibi, kişisel farkındalık ve toplumsal beklenti arasındaki bağlantıyı kurmuş, muhafazakar bir patriarkada kimliğini elde etmiş bir Güney Afrika kadın jenerasyonunun bilincindedir.¹⁷¹

¹⁷¹ Brenda Schmähmann. (2003). Ceramic Sculptures by Wilma Cruise: Fragments and Feminist Transgressions. Alındığı tarih: 6.Haziran.2011, yer: <http://www.uwic.ac.uk/icrc/issue008/articles/19.htm>



Resim-124 Wilma Cruise.
‘Parçalanma’. 1995

Cruise, 1995 tarihinden itibaren küçük vücut parçalarından oluşan çalışmalara odaklanmıştır ve “Parçalanma” isimli kadın torslarından oluşan enstalasyon çalışmasında parçalanmış kadın vücutlarına bir ayna tutarak, kadınlara ironik göndermelerde bulunmaktadır. Feminist bir amaç güdülerek yapılmış ‘Deli Hemşire’, bilinç ve onaylanmanın anahtar örnekleri ve Cruise’nin parçalanmışlık tedavisidir. Cruise, pasif bir tutku objesi olarak temsil geleneğine karşı vücudu bir tutku öznesi olarak yapılandırır. O, uysallığı ve yumuşak başlılığı reddederek, vücut parçalarını, bir aitlik olgusuna karşı göstermeye çalışmıştır.¹⁷²

¹⁷² Brenda Schmahmann. (2003). Ceramic Sculptures by Wilma Cruise: Fragments and Feminist Transgressions. Alındığı tarih: 6.Haziran.2011, yer: <http://www.uwic.ac.uk/icrc/issue008/articles/19.htm>



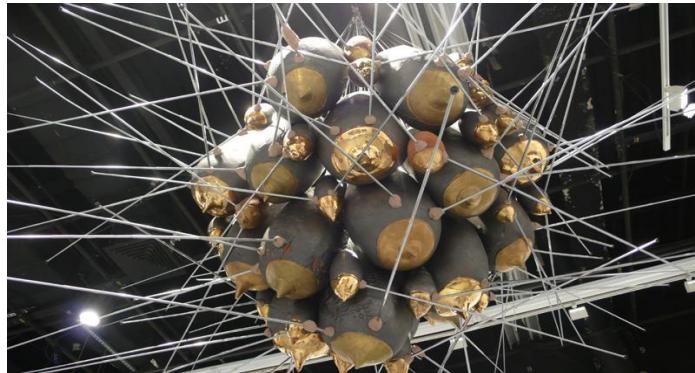
Resim-125 Simone Leigh. ‘Güney Afrikalı Venüs Serisi’.
(Tarih Belirtilmemiş)



Resim-126 Simone Leigh. ‘Güney Afrikalı Venüs Serisi’. (Tarih Belirtilmemiş)

Brooklyn-merkezli siyah feminist bir sanatçı olan Simone Leigh’in çalışmaları Afrika çömlekleri, performans art, feminizm, modernist soyut sanat ve postminimalist heykel olarak düşünülebilir. Onun kavramsal heykelleri çağdaş, görsel ve popüler kültürde siyah kadın vücudunun eleştirel temsilinin bir yolu olarak etnografik ve antropolojik benzetim üzerinden hareketlenir.

Onun keskin zekasının ürünü olan “Güney Afrikalı Venüs Serisi (Resim- 125, 126)” Sarrah Baartman’ın vasiyetini araştırmaya girer. Güney Afrika kadınının vücudu tuhaf bir sirk eylemi olarak Avrupa’nın her yerinde sergilenir. Sanatçı bu seride, birçok sanat yapıtında yer alan beyaz bir kadın ile temsil edilen Venüs’ü, bugüne kadar görülmemiş biçimde siyah kadın vücudunu kullanarak ifade eder ve geçmiş eserlere de ciddi bir ironik gönderme de bulunur.



Resim-127 Simone Leigh. ‘Kraliçe Arı’. 2008

‘Kraliçe Arı (Resim- 127)’ isimli bu çalışma tamamen çağdaş ve gizemli bir biçimde hem doğurgan ve militaristik hem de organik ve endüstriyeldir. “Kraliçe Arı” cinsel istek uyandıran bir avize, yuvarlak efsunlanmış formun filizlenmiş TV antenleri ve feminen çizgileriyle Eva Hesse ve Louise Bourgeois tarafından ayrıcalıklı bir çalışma olarak görülmüştür.¹⁷³

İngiliz seramikçi Claudia Claire, Westminster Üniversitesi’nde yaptığı doktora araştırmasında seksüel şiddet kavramı üzerinde durmuş ve çalışma sonunda seksüel şiddet üzerinden hareketli beş eser ortaya koymuştur. Kırılmış ve tamir edilmiş seramik küpler (Resim- 128, 129), travma ve hayatta kalma için bir metafor olarak sunulmuştur. Her biri iki metre uzunluğundaki beş dev seramik küp, parçalanmışlığın ileri aşamalarında seksüel şiddete maruz kalmış modern kadınların hikayelerini anlatmaktadır. Çağdaş seramiklerde, yergici bir müdahalenin kullanıldığı, alışılmış seramik formların yıkıcılığı uzlaştırıcı hikayelere hakim bir epistemolojik yaklaşım olmaya başlar. Tüm nesnelerin korunumları ve bunun yanı sıra onların kültürel içerikleri ve kolay okunabilir yüzey ifadeleri kendi malzemesinin güçlü öyküsü ve ifadeci drama üzerinde ayrıcalıklı bir konumdadır.¹⁷⁴

Bu çalışma, feminist bir eylem olarak, feminist bir perspektiften bu uzlaştırıcı öyküye, seksüel şiddet araştırmalarının arasındaki bağlantıları da ironik göndermeler ile izleyiciye sorgulatmaktadır.



Resim-128 Claudia Claire. ‘İsimsiz’. 2009



Resim-129 Claudia Claire. ‘Dans’. 2009

¹⁷³ Simone Leigh. (2008,Kasım). Alındığı tarih: 6.Haziran.2011, yer: <http://www.artinfo.com>

¹⁷⁴ Claudia Clair. (n.d.) Alındığı tarih: 12.Nisan.2010, yer: <http://www.claudiacclare.co.uk/ceramics.html>



Resim-130 Leslie Jay Bosch. **'Kadının İşi'**. 1999

Leslie Jay Bosch, yaptığı kadın vücutlarında (Resim- 130, 131, 132) vurguladığı noktalar ile kadının işiymiş gibi görülen çocuk doğurma ve üreme konularına ironik alaycı ve eleştirel bir yaklaşım sergiler. Sanatçı vücutları, insanların kişisel, kültürel ve ruhsal kimliklerinin bir keşfi olarak kullandığını söylemektedir.



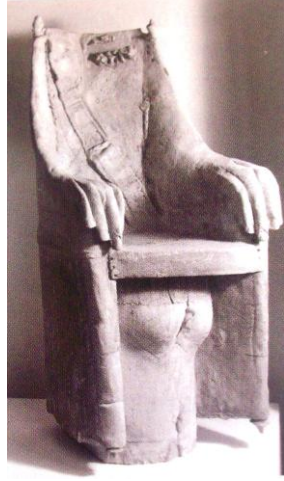
Resim-131 Leslie Jay Bosch. **'Bok Böceği'**. 1999



Resim-132 Leslie Jay Bosch. **'Havva'**. 1999

70'li yılların sonu, 80'li yılların başı Azade Köker için bir geçiş ve değişim dönemi olmuştur. Bu tarihler arasına yıllanan çalışmalarında hem Türkiye'deki, hem de Almanya'daki sosyal, kültürel ve politik konulardan hareketle kimlik, militarizm, kadın kavramları üzerine oldukça eleştirel bir bakış açısı ortaya koymuştur. 1980-84 yılları arasında politik gelişmelerden hareketle dolaysız bir yoldan göndermelerde bulunduğu

‘Taht (Resim–133)’ ve ‘Z (Resim–134)’ gibi çalışmaları 12 Eylül ve sonrasında bir aynası gibidir.



Resim–133 Azade Köker. ‘Taht’.
1983



Resim–134 Azade Köker. ‘Z’. 1983

Sanatçı ‘Taht’ta (Resim–133), devlet, güç/iktidar/militarizm arasındaki ilişkiyi, kadın-erkek dualitesine başvurarak, milliyetçiliğin ve militarizmin oluşumunda toplumsal cinsiyet rollerine vurgu yaparak gösterir. Milliyetçilik ve militarizmle şekillenen, erkek tahakkümü ile hiyerarşik biçimde yapılandırılmış ulus devletin inşasında kadınlara nasıl bir rol biçilmiştir? Köker’in uzun turnaklı, üniformalı, general kuşaklı, madalyalı erkek koltuğu ve koltuğun altındaki kadın gövdesi toplumsal yapının tüm kırılma değerlerinin nasıl ezildiğini gösteriyor. Çalışma, aile ile özdeşleştirilen ulus devlette, kadınların geleneksel ailede olduğu gibi ikincil, mağdur/ezilen olma rollerini, gerektiğinde vatana feda edilmek üzere evlatlar yetiştiren analar oldukları gerçeği üzerinden vurguluyor.¹⁷⁵

Buradan hareketle kadın-militarizm ilişkisini iyiden iyiye sorgulamaya başlayan sanatçı 1983 yılında gerçekleştirdiği ‘Z (Resim–134)’ isimli çalışmasında “12 Eylül sonrasında askeri otoritenin tüm toplumsal kurumları, bireysel hak ve özgürlükleri, sivil ve toplumsal hayatı baskılamasının bir dışavurumudur, devletin de temelde ataerkil bir yapılanma olduğunu vurgulamaktadır.”¹⁷⁶

¹⁷⁵ İpek Duben, Esra Yıldız. *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008). s. 258

¹⁷⁶ İpek Duben, Esra Yıldız. a.g.e. s. 258

Köker'in çalışmaları dönemin tüm politik ve sosyal olayları içerisinde, kadın-erkek ilişkilerine, toplumsal cinsiyet rollerine ve dönemin toplumsal ve politik değişimi içerisinde kadına biçilen rolü toplumun tüm yerleşik inanç ve fikirlerine bir saldırdır. Çalışmalarındaki tutumu ironik bir yaklaşımı ortaya koymaktadır.

Birsen Canbaz çalışmalarında birçok yiyeceği yeniden yorumlamakta, yaptığı seramik ayakkabılarla (Resim-135, 136) kadınlara yürüdükleri yollarda yeni bir deneyim sunmaktadır. Acı biber topuklu ayakkabılar, kadınların yürüdüğü acılı yollara atıfta bulunmaktadır. Fotoğraflarda gördüğümüz acı biberlerden oluşturulmuş elbiseler ise kadınların acıyı bir elbise gibi üzerlerine giymeleri şeklinde yorumlanabilir. Acı çeken kadınlara ithaf edilen bu çalışma için Canbaz;



Resim-135 Birsen Canbaz. 'İsimsiz'. 2002



Resim-136 Birsen Canbaz. 'İsimsiz'. 2002

“Benim yaptığım her şey önce düşüncede başlıyor. Kırmızıbiberli elbisede, kadınların acıyı bir elbise gibi üzerlerine giymelerini anlattım. Yani yaptığım çalışmalar estetik kaygıların yanında fikirsel kaygılar da taşıyor; ama bir mesaj vermek zorunda değiller”¹⁷⁷ diye açıklamaktadır. Sanatçının, özellikle yaptığı seramik ayakkabılar ile izleyiciye yaptığı göndermeler hem mizahi hem de ironi açısından oldukça etkilidir.

¹⁷⁷ Birsen Canbaz. (n.d.) Alındığı tarih: 12.Nisan.2010, yer: www.birsencanbaz.com.tr



Resim-137 Birsen Canbaz, ‘Elbise’. 2003

Kadınlar, tarih boyunca uğradığı haksızlıklara, haklarının gasp edilmesine ve toplumsal cinsiyet rollerinin ezici gücüne karşı birleşmişler ve feminist hareket adı altında dalga dalga yayılan ve büyüyen bir güç ile haklarını aramış hatta geri almışlardır. Dünyanın her yerinde sürdürülen bu kadınca kadın mücadelesi hala sürmektedir ve sürmeye de devam edecektir. Feminist harekete kucak açan sanat, feminist kadın sanatçılar ile bu alanda da haklarını aramış ve savunmuştur. Heykel ve resim gibi geleneksel ifadelerin yanı sıra Postmodern eğilimlerin birçoğunu da kullanmışlardır. Hangi sanatsal ifade aracını kullanırlarsa kullansınlar, Feminist sanatçıların oluşturdukları sanatsal dil ortaktır. Çalışmalarda kullanılan dilin alt yapısında, başat olarak ironi ve kinizm vardır. Seramik sanatı içinde de sanatçılar yapıtları üzerinden feminist bir yaklaşımla ironik bir eleştiriye doğru uzanan ve kadın duyarlılığı çerçevesinde önemli bir yer edinmiştir.

4.7. Figüratif Seramik Heykel ve İroni

Figüratif heykel geleneği ve figüratif seramik heykel insanlık tarihinin ilk çağlarında yapılan tanrıça heykelleri ile başlayan ve günümüze kadar gelişerek farklı üslup ve ifade arayışlarında sonsuz varyasyonlara girebilen özgür bir alandır. Tarihin hemen her döneminde figüratif heykel geleneği gözlenebilen bir özelliktir. 20. Yüzyıla

kadar geçen dönemlerde genellikle anıtsal olarak ifade edilebilecek nitelikte olan heykeller, bu dönemde birçok sanat dalında olduğu gibi bir dönüşüm geçirmiştir. Rodin ile başlayan bu süreçte heykeller insancıl ve anlatımcı yönleriyle sunulmuştur. Sonrasında sanatçının içsel süreçleriyle ilintilenen heykel, artık birçok farklı medya ile birlikte kullanılan bir ifade aracı olmuştur.

20. Yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde özellikle 1960'dan sonra figüratif seramik heykelin yeniden gündeme geldiği ve geçmişten günümüze geleneği de göz önüne alındığında konu ve biçim bakımından farklı oldukları söylenebilir. Postmodern seramik heykel olarak ifade edilen bu tarz çalışmalara ve bu eğilime öncülük eden sanatçılar; Robert Arneson, Viola Frey, Michael Lucero, Sergei Isupov'dur. Postmodern Dönemin figüratif seramik heykellerini, ironi bakımından değerlendirdiğimizde ise bu yapıtların, yoğun bir biçimden mizah, eleştiri ve sürrealist bir tutum sergiledikleri görülmektedir.

Kim Simonsson'un büyük figüratif heykelleri (Resim-138, 139) 19. yy'ın romantik heykel anlayışını akla getirmekte, aynı zamanda da korku filmlerinden fırlamış kabus sahnelerini de anımsatmaktadır. Japon manga çizgi romanları da sanatçı için başka bir ilham kaynağıdır. Çalışmalarında beyaz porselen kullanır. Simonsson, heykellerini el ile şekillendirir ve kalıplarını aldıktan sonra porselen döküm yapar, ardından da sır pişirimini gerçekleştirmektedir. Sanatçı absürt, stilize karikatür çizimlerinden türetilmiş figürler oluşturur ve beyaz porselen yüzey altına gizlenmiş cinsellik ve şiddetin masum anlatılarını yaratır. Bu çağdaş heykellerdeki gerginlik, sofistike bir teknik ile ticari popüler kültürden elde edilen temalar arasındaki zıtlıktan kaynaklanmaktadır.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Asa Hellman. *Ceramic Art In Finland*. (Newyork: Thames & Hudson Yayınları, 2004). s.248.



Resim-138 Kim Simonsson. 'Altın ile Vaftiz Edilen Kız'.
2008



Resim-139 Kim Simonsson. 'İsimsiz'. 2006

Sanatçının figüratif heykellerinin yansıttığı, absürt unsurlar ve çalışmalarındaki karikatürize çizgi, ayrıca gizli içerikteki cinsellik ve şiddet gibi kavramları, tam zıttı olan masumiyet ile ifade etmiş olması çalışmaların ironik yönünü ortaya koymaktadır.



Resim-140 Kerttu Horila. ‘Kadınlar Odası’. 1998

Kerttu Horila, bir seramikçi olarak eğitim almış olmasına rağmen Finli heykeltıraşların düzenlediği birçok sergi ve etkinlikte boy gösterdi. Başlangıçta klasik torna formları çalışan sanatçı sonraları odağını seramik heykel üzerine yoğunlaştırdı. Onun bu heybetli figürleri kırmızı ya da şamotlu çamurdan elle şekillendirme yöntemi ile gerçekleştirilmiş ve sanat eleştirmenlerinin dikkatini çekmiştir.

Horila, seramik heykellerinde (Resim-140), odak olarak kendi bakış açısıyla analiz ettiği, kadını ele almaktadır. Onun büyük gerçekçi kadın figürleri kendileri ile, aynadan yansıyan görüntüleri ile ve geçmişten gelen ünlü kadınların portre resimleri ile iletişim halindedirler. Sanatçı aynı zamanda bir ressam olarak Gerge De La Tour ve Caravaggio gibi sanatçıların resimleri üzerinde değişiklik yaparak heykelleriyle birleştirmektedir.

İzleyici, sanatçının çalışmalarıyla iletmek istediği güçlü duyguları yoğun bir biçimde hisseder. O, her zaman aşırı grotesge kaçarak, ironinin mizahi yönünü kullanarak ve içine bir tutam da absürt unsuru yerleştirerek, kadın olmanın acılarını ve sevinçlerini çalışmalarıyla temsil etmektedir. Onun seramik heykelleri idealize edilmemiştir: onlar günlük hayatın çıkıntılarını ve tüm kadın kahramanları temsil eder.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Asa Hellman. a.g.e. s. 190



Resim-141 Lisa Clague. 'Günaha Sokan'. 2006



Resim-142 Lisa Clague. 'Tutku'. 2006

Lisa Clague, çalışmalarıyla (Resim-141, 142) ilgili olarak: “Benim çalışmalarım bilinçaltı ve maddi olmayan arasında bir yer çağrıştırıyor. Benim maskeli figürlerim, hile ve baştan çıkarıcı cazibenin gizlendiği melez yaratıklardır. Rüyalara benzeyen bu görüntüler tanıdık biçimlerden oluşur ama hayalidir. Rüyalar bastırır ve gerçekliği yükseltir. Bu çalışmalar bir fantezi dünyası oluşturmaktadır. Bu, korkuların, artan görüntü füzyonunun, arzuları, endişeyi ve içsel dünyanın şiirsel cazibesini yansıttığı bir fantezi dünyasıdır. Masallar, çocukluk oyunları ve maskeler, halüsinasyonlar, hayaletler, böcekler, hayvanlar, kemik ve solucanlar, yaklaşan, hatırlanan, yaşanmış ve hayal edilen şeyler arasında bir geçit görüntüsü yaratmaktadır.”¹⁸⁰ demiştir.

Sanatçının çalışmalarındaki imajlar rüyalardan kaynaklanır ve oldukça kişisel deneyimlere yanıt vermektedir. Sanatçının çalışmaları Sürrealizm'den oldukça fazla yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Sürrealistler tarafından öncüleri olarak kabul gören Hieronymous Bosch ve Frida Kahlo ayrıca Sürrealist heykeltıraş Louise Bourgeois sanatçının ilham aldığı kaynaklar olarak düşünülebilir. Sanatçı, insanların bilmediği ve tanışık olmadığı şeylerle anlamlandırabilecekleri seramik heykeller yapmıştır. Birçok

¹⁸⁰ Lisa Clague. (1999–2003). *Statement*. Alındığı tarih: 24.Mayıs.2011, yer: http://www.lisaclague.net/artist_statement.htm

absürt unsuru farklı malzemeyle de birleştirdiği melez, insansı yaratıklar ile bilinçaltının formlarını izleyiciye sunmaktadır. Sanatçının yarattığı bu sürrealist dünyada figürler ile birlikte absürt ögesine bakıldığında, öyle nesneler yan yana getirilmiştir ki, ironiyi de burada aramamız gerekir. İroninin mantıksal sistem ve düşünceye karşı tutumu açısından Clague, bilinçaltından gelen, mantık dışı figürleri aracılığıyla seramikte ironiyi kullanmıştır.



Resim-143 Anna Maria Osipow. ‘Çizgili Kadın’. 2001

Anna Maria Osipow ise, seramik eğitimi almış ve önceleri fonksiyonel torna formları yaparken sonraları birçok farklı medyayı da kullandığı seramik heykeller (Resim-143) üretmeye başlamıştır.

Onun ele aldığı konular, insan figürleri, mitolojik hayvanlar ve el, ayak sandalye, boynuz gibi şeyleri içeren çeşitli sembolik resimsel yüzeylerdir. Ayrıca sanatçı, ahşap gibi birçok farklı malzemeden objeler ile birlikte kombine edilmiş seramik elemanların oluşturduğu enstalasyonlar yaratmıştır. Sürrealizm, Pop Sanat ve Realizm’in kişisel bir kokteyli üreterek, sıcaklık ile saldırganlığın, ironi ile mizahın bir karışımını sunmuştur. Biçimsel ve tematik açıdan Osipow’un çalışmaları, Yirminci Yüzyılın çeşitli ifade araçlarını yansıtmakta ve birçok bakımdan kendi türünde eşsiz olduğunu göstermektedir.¹⁸¹

Californiyalı sanatçı Misty Gamble, figüratif seramik heykelleriyle ünlüdür. Onun çalışmaları, çocukluk döneminde babasının kuklalar ile anlattığı fantastik hikayelerin

¹⁸¹ Asa Hellman. a.g.e. s. 162

animatik görünümünü yansıtır. Sanatçı yaptığı grup figürlerle, alt anlatı ve sosyal statü gibi kavramları yorumlamaktadır. ‘Kanal (Resim–144, 145)’ ve ‘Tatlı Terör (Resim–146)’ isimli çalışmalar, hem ironi, hem de kara bir mizah anlayışının yetkin birer örneği olarak gösterilmektedir.



Resim–144 Misty Gamble. ‘Kanal No. 9 (Detail)’. 2008



Resim–145 Misty Gamble. ‘Kanal No. 2.’ 2008

Figürler genellikle, memnuniyet kılığına bürünmüş gibi görünen ve uğursuz bir anlatı içeren toplumsal bir yorumdur. Gamble, kötülüğün tasvir edildiği tematik figür grupları geliştirmiştir. Onun Chanel serisinde temsil edilen kromatik parçaları, günümüz toplumunun sapkınlıklarının altını çizen abartı ve jestin olduğu uyumsuz bir dünyayı tasvir etmektedir. Bu karikatürize edilmiş kadın figürleri gerçekçi bir tasvirle giydirilmiş ve modaya uygun kıyafetler seçilmiştir. Burada kostüm ve yöntem üzerine yapılan vurgu çift anlamlı kodlar içermektedir. Kıyafetler için seçilmiş moda unsurları figürler için daha belirleyici ve tanımlayıcıdır. Yüz ve ellerin karakteristiği daha ikinci plandadır. Figürlerin yüzlerindeki abartı unsuru ile daha da geliştirilen yanılsama durumu, Chanel serisindeki bir sandalye üzerine oturtulan, toplumsal olarak kabul görmüş orta yaşlı kadın figüründe, aldatıcı bir ifade ve jestle saldırganlığı yansıtmaktadır.¹⁸²

¹⁸² Nancy Servis. *Recent Works by Misty Gamble. Ceramics: Art and Perception*, S. 78, (2009) s.13–14



Resim-146 Misty Gamble. ‘Tatlı Terör’ 2007



Resim-147 Misty Gamble. ‘Nelly’nin Makası Var’. 2006

Gamble çalışmalarını nitelikli bir işçilikle gerçekleştirmiş ve çalışmaları gizli bir biçimde kullandığı mizah ve ironinin ürünleri olmuşlardır. Bu anlamda düşünüldüğünde, satirik bir anlatı ile çatışmacı bir ironik üslup sürdürmektedir. Sanatçının çalışmalarında politik ve satirik düşünceler çağdaş seramik sanatında dile getirilen güçlü bir ifade oluşturmaktadır.



Resim-148 Wesley Andereg, 'Dalgıç'. 2007



Resim-149 Wesley Andereg, 'Adam Asmaca'. 2008

Sanatçı Wesley Andereg, yaptığı seramik heykellerinde (Resim-148, 149) çocuksu bir mizah anlayışı sürdürmüştür. Figürleri neredeyse karikatürize edilmiş ve çocuk resimlerindeki absürt abartıların göze çarptığı, gerçekçi gibi görünen fakat hayali bir dünyadır. Sanatçı kendisiyle yapılan görüşmelerde çalışmaları ile ilgili olarak, “insana özgü birçok duyguyu dile getirdiğini, fakat bunu yaparken ironi ve mizahı kullandığını”¹⁸³ belirtmiştir.

¹⁸³ Sanatçıyla yapılan e-mail yolu ile görüşmelerden alıntılanmıştır

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. KİŞİSEL YORUM ve UYGULAMA

5.1. Melekler, Şeytanlar Ve Arafta Kalanlar

Herkes için bir ömür biçilen hayat, kalıtsal olarak getirdiğimiz ve yaşam içinde öğrendiklerimizle şekillenir, eğilir bükülür. Öğrenmenin en ilkel yıllarından bu yana insanlığın şu iki kutupta yer aldığı kodlanmıştır benliğimize; ya iyisindir ya da kötü. Oysa bugün insanlığın geldiği noktada her iki kavramında hayatımızdaki rolü irdelenmeye değerdir. Dünyada yaşayan insanların birçoğu bu irdelemenin altında ezilmektedir. İşte mantığın sınırlarından çıkıp, gerçeği tamamen içgüdüsel aramak, yaşam koşulu olarak hakikati değil de, hakikat dışılığı seçmek tüm yerleşik değerleri sarsar ve buna kalkışmak insanları iyinin ve kötünün ötesine koymaktadır. İyinin ve kötünün ötesinde olan ‘Arafa’. Arafta olmak yaşamı da bir anlamda yadsımadır. Her yadsımayla farkındalık biraz daha artmaktadır. İşte farkındalığın belirttiği bu noktada insan, ruhunun arafta kalışını kabullenmektedir. Günümüz insan ırkının yarısı, seçimleri, hayatları, iç görüşleri, duygularıyla ruhunu arafta kalmış hissetmektedir. Günümüzün yalnızlaşan insanı tüm ikilemleriyle, işte bu topraktan kurulmuş düşsel hikayenin kahramanlarıdır.

Amaç ezoterik semboller üzerinden günümüz insanının iyi ve kötü kavramlarını ironik bir dille irdelemek ve sorgulamaktır. Cennet, Cehennem ve Araf inançlarından, Melek, Şeytan ve Arafta kalanlar, iyilik, kötülük ve ikisinin ötesinde olanlar için birer semboldür. Genelden özele giden bu yol, insan psikolojisi ve insan dünyası üzerine eğilmektedir. Çalışma, Dante’nin ‘İlahi Komedi’de yaptığı yolculuk üzerinden hareketle, günümüz insanını güncel bir biçimde sunmaktadır. Döneminin ironik bir yapıtı olan ‘İlahi Komedi’nin yapılan bu çalışma için önemi, Dante’nin yapıtında yaşadığı çağın çarpıklıklarını ve çarpık ilişkilerini göstermek adına, görevini kötüye kullanan yöneticileri, dini siyasete alet edenleri, kilisenin baskıcı tavırları için papazları cehenneme göndermesidir. Buradan hareketle seramik olarak ortaya konan bu çalışma da, seyirciye kendi kurgusu ve kendi yolculuğunu yapma şansı vermekte, kendini ve çevresini nerede görmek istiyorsa onu oraya hapsettiği bir ironiyi sunmaktadır.



150- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



151- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



152- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



153- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



154- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



155- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



156- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



157- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



158- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



159- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



160- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



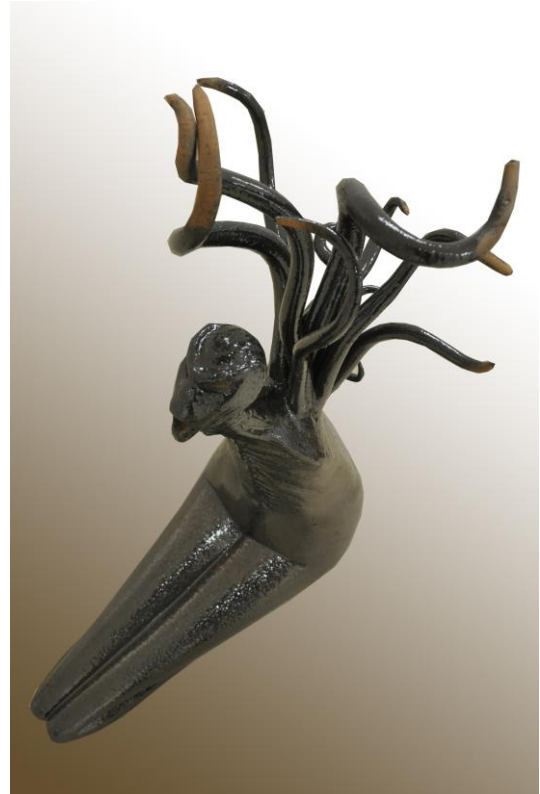
161- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



162- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



163- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



164- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



165- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



166- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



167- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



168- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



169- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



170- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



171- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



172- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



173- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar Detay'. 2011



174- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar'. 2011



175- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar '. 2011



176- Gamze Boz. 'Melekler, Şeytanlar ve Arafta Kalanlar'. 2011

SONUÇ

Geçmiş Antik Yunan'a kadar uzanan ironi kavramı, bir söz hüneri olmanın yanı sıra, zaman içinde sanat tarihinin farklı dönemlerinde sıkça kullanılan bir sanatsal ifade aracına dönüşmüştür. Kullanıldığı her dönemde bir takım farklılıklar gösterse de genel olarak sanatta ironik yaklaşımın temelini soru soran, sorgulayan bakış açısı temellendirmekte ve toplumda kalıplaşmış tüm yerleşik değerleri sarsarak, bilinç düzeyinde bir farkındalık uyandırmayı amaçlamaktadır. Yapılan bu araştırmada önemle üzerinde durulan Dada akımı, savaş sonrası buhranların bir ürünü olarak toplumun tüm çarpıklığını kendisine özgü olan yöntemleriyle sunmuş, akımın tüm yapıtlarına sinmiş ironi ile ateşli bir biçimde eleştirmiş ve dalga geçmiştir. Dada'nın en önemli ismi Marcel Duchamp hem sanatta ironi açısından hem de seramik sanatına katkıları ve gelişimi açısından oldukça önemlidir. Sanatın seyrini değiştiren Duchamp, Postmodern sürecin temellerini oluştururken, bu dönemin birçok eğilimin de felsefelerini dayandırdıkları ve yoğun göndermeler yapılan yüzyılın en önemli isimlerinden biridir. Özellikle hazır-yapımları kavramsal tüm eğilimlerin yolunu açmış, sanat düşünsel ve felsefi bir boyut kazanmıştır.

Seramik açısından bakıldığında Marcel Duchamp'ın "Çeşme" yapıtının bir tür seramik olması, seramiğin zanaat karakterli yapısının dönüşümüne, sanat dünyasına getirdiği tartışmalar ile katkı sağlamıştır. Postmodern Dönemin ironi temelli seramik eserleri bu dönüşümün önemli sonucudur. Pop ve Funk akımları içerisinde ironik birçok yapıtta 'Çeşme'nin etkilerini görmek mümkündür. Seramikler, Postmodern toplum ve kültürel kimliğe dair kavramların ironik referanslarını sunmaktadır. Bu yapıtlar 'popüler kültür ve imajları', 'politik ve siyasi yorumları', 'cinsellik ve toplumsal kimlik' gibi konuları ironik yorumlarla sunmaktadır. Postmodern sanatın üzerinde durduğu bu konu ve kavramları, seramik sanatının ele alışı, aynı zamanda da seramiğin, sanatın güncelini yakaladığının da bir göstergesidir.

Postmodern sanatın temelini oluşturan ironi ve eklektizm, kavramsal eğilimler olarak genel bir başlıkla da ifade edilebilecek Video, Enstalasyon, Hazır-Yapımlar, Çevre/Arazi sanatı gibi ifade biçimlerinin başvurduğu yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatın güncel eğilimlerinin seramikte uygulanışı da benzer biçimdedir.

Seramik sanatçıları, hazır-yapımlar ile seramiği birleştirerek nesneleri bağlamlarından koparmış ve ironik yan anlamlar ile donatmışlardır. Seramik ile video gibi güncel sanatın çok kullanılan medyalarını kullanmışlar, ironik eleştirel tavırlarıyla ifade etmek istedikleri düşünce ve kavramları güncel bir dil ile anlatmışlardır. Kirlenen dünya ve bozulan ekoloji bağlamında doğan Çevre/Arazi Sanatı gibi eğilimlerin, seramik malzeme ile sunumu da yine güncel sanatsal araçlar, ironi kavramı dahilinde sıkça kullanılmıştır.

Postmodern Dönemde yükselen sosyo-politik olayların sanata yansıması olarak, güçlü bir kadın hareketi olan Feminizm, araştırmanın kapsamı dahilinde önemli bir kavram olmuştur. Küreselleşmeye bağlı olarak değişen, pozitif ayrımcılık, toplumsal kimlik ve fark politikalarına karşı yükselen tepkiler, bir kadın hareketi olarak Feminist sanatçıların yapıtlarında yükselmişlerdir. Postmodern'in ironi temelli yapısı bu sanatçıların yapıtlarına adeta sinmiştir. Feminizmin tüm savunuları içerisinde toplumsal eleştiri, Postmodern dahilinde olan hangi sanat akımı ve hangi sanatsal ifade yöntemi ile gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, mutlak ve eleştirel bir ironi söylemi ile ortaya konulmaktadır.

Sanatta figüratif heykel geleneğinin dönem içinde yeniden gündeme gelmesi, bu ifade biçiminin dönemin özelliklerini taşıyan, yeni ve farklı yorumlarla gerçekleştirildiği görülmektedir. Geleneksel figüratif heykel geleneğiyle karşılaştırıldığında konu ve içerik bakımından oldukça farklıdır. Postmodern Dönemin figüratif seramik heykellerinin, yoğun bir biçimden ironi, mizah, eleştiri ve Sürrealist bir tutum sergiledikleri ortaya çıkmıştır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Antmen Ahu. **Sanat Cinsiyet- Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**. İstanbul: İletişim Yayınları. 2008

Atakan, Nancy. **Sanatta Alternatif Arayışlar**. İzmir: Karakalem Kitabevi. 2008

Bayl, Friedrich. (Enis Batur). **Resimde Dışavurumculuk**, Modernizmin Serüveni (8. Baskı). İstanbul: Alkım Yayınları. 2009

Bourriaud, Nicolas. **Postprodüksiyon** (Çev. Nermin Saybaşıllı). İstanbul: Bağlam Yayınları. 2004

Bozkurt, Nejat. **Sanat ve Estetik Kuramları**. İstanbul: Sarmal Yayınevi. 1995

Clark, Garth. **Shards**. Newyork: Ceramic Art Foundation. 2003

Collins, Judith. **Sculpture Today**. Newyork: Phaidon Yayınları. 2007

Del Vecchio, Mark. **Postmodern Ceramics**. Newyork: Thames & Hudson Yayınları. 2001

Duben, İpek, Yıldız, Esra. **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. 2008

Duchamp, Marcel. (Enis Batur). **Marcel Duchamp ve Ready-Made, Modernizmin Serüveni**. İstanbul: YKY.2003

Ersoy, Ayla. **500 Türk Sanatçısı**. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları. 2004

Faucault, Michel. **Bu Bir Pipo Değildir** (Çev. Selahattin Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2008

Germaner, Semra. **1960 Sonrası Sanat Akımları, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**. İstanbul: Kobalcı Yayınevi.1997

Gombrich, E.H. **Sanatın Öyküsü** (5. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi. 2007

Güvemli, Zahir. **Sanat Tarihi**. İstanbul: Varlık Yayınları. 2009

Güçbilmez, Beliz. **Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı**. Ankara: Deniz Kitabevi. 2006

Hellman, Asa. **Ceramic Art İn Finland**. Newyork: Thames & Hudson Yayınları. 2004

İpşiroğlu, Nazan-Mazhar. **Sanatta Devrim** (4. Baskı). İstanbul: Hayalbaz Yayınları. 2009

Kınay, Cahid.(1993). **Sanat Tarihi: Rönesans'tan Yüzyılımıza - Gelenekselden Moderne**. Ankara : Kültür Bakanlığı Yayınları. s.71

Kierkegaard, Soren. **İroni Kavramı: Sokrates'e Yoğun Göndermelerle** (3. Baskı). (Çev. Sıla Okur). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları . 2009

Lionel, Richard. **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi** (Çev. Beral Madra). İstanbul : Remzi Kitabevi. 1991

Possenon, Rene. (1996). **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi** (Çev. Sezer Tansuğ). İstanbul : Remzi Kitabevi. s.37

Shiner, Larry. **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi** (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2004

Steven, Connor, **Postmodernist Kültür, Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş** (Çev: Doğan Şahiner), İstanbul: YKY. 2001

Storr, Robert. Paula Herkenhoff. Allen Schwartzman. **Louise Bourgeois**. Newyork: Poseidon Yayınları. 2003

Şener, Sevda. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi** (5. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. 2008

Tunalı, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1983

Turani, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi** (14. Basım) İstanbul: Remzi Kitabevi. 2010

Tuchman, Phyllis. **George Segal**. Paris: Abbeville Yayınları. 1983

Türkdoğan, Tansel. **Çağdaş Sanat**. Ankara: Piramit Yayıncılık. 2004

Waal, Edmund de. **20th Century Ceramics**. Newyork: Thames & Hudson: World of Art. 2003

Weyers, Frank. **Salvador Dali Hayatı ve Eserleri** (Çev. Sema Bulutsuz). İstanbul: Literatür Yayınları. 2005

Wieland Schmied. (2001). **Bir Baselitz Retrospektifi** (Çev. Asuman Karakaya). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Yılmaz, Mehmet. **Modernizmden Postmodernizme Sanat**. Ankara: Ütopya Yayınları. 2006

MAKALELER

Alkan, Dilek. *Amerika’da Çağdaş Seramik Sanatı*. Anadolu Sanat Dergisi, S. 10. 1999, Aralık

Cebeci, Oğuz. Tarihsel Bir Perspektiften İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri. *Cogito: İroni*, S.57. 2008

Edgü, Ferit. *Sanatta Kara Mizah*. Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 45/1. 1982

Ertop, Konur. *Türk Edebiyatında Kara Mizah*. Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 45/1. 1982

Esmer, Hayri. *Parçalanmış Bir Yaşamın Tanığı Olarak Otto Dix ve Prager Strasse*. Anadolu Sanat Dergisi, S. Güz 13. 2002

Galatalı, Atilla. Teknolojik Toplumlarda Sanat ve Sanatçı. II. Ulusal Sanat Sempozyumu’nda Sunulan Bildiri. Ankara: Hacettepe Üniversitesi. 1988

İnal, İnel. (2006, Ocak). *20. Yüzyıl’da Yeni İfade Arayışları ve Seramik Sanatı*. Seramik Türkiye Dergisi, 13.

Kalaycı, Lütfiye. Türk Resminden Hicivsel Örnekler. Türkiye’de Sanat Dergisi, S. 39. 1999

Özdoğru, Nüvit. *Rene Magritte ve Gerçeküstüçülük*. Milliyet Sanat Dergisi, S. 39. 1998

Sanouillet, Michel. *Dadacılığın Kökleri*, Türkiye’de Sanat Dergisi. Ekim, 1998

Servis, Nancy. *Recent Works by Misty Gamble*. Ceramics: Art and Perception, S. 78. 2009

Şahiner, Rıfat. Neoavagardistlerin Hazır Yapımlarına Nasıl Bakmalı? Hacettepe Üniversitesi Sanat ve Tasarım Sempozyumu. 2006

Yalın, Cem. *Yoksul Emekçilerin Caravaggio’su*. Evrensel Kültür Dergisi, S. 15. 1993

TEZLER

Bal, Ali Asker. *Resim ve İroni*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, 2000

Boyancı, Ertürk. *Kavramsal sanat ve Türkiye’deki kavramsal sanat grup etkinlikleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi, 1994

Zümrüt, Yeşim. *1960 Sonrası Çevre Sanatı Kapsamında Yapılan Seramik Eserlerin Analizleri, Çevre Konulu Seramik Atölye Uygulamaları ve Bir Sergi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Onsekiz Mart Üniversitesi, 2007

Karadikme, Arzu. *İroni Kavramı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde İroni*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Cumhuriyet Üniversitesi, 2006

Koçak, Neşe. *Seramik Sanatında Karışık Malzeme Kullanımı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2009

Oruçoglu, Duygu. *1960 Sonrası Türk Resim Sanatında İroni ve Lisansüstü Eğitimde Sorgulanması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2007

Sakaoğlu Hülya. *Resim ve İroni*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi, 2004

Saydan, Yeliz. *Postmodernizmin Seramik Sanatına Etkileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi. 2009

Şahmaran, Gökçen. *Postmodern Sanatta Şiddet ve İroni Kavramlarının Yarattığı Şizofrenik Açılım*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, 2006

Tizgöl, Kemal. *Günümüz Seramik Sanatında Multi-Medya ve Uygulamaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, 2002

Yılmaz, Serdar. *Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, 2008

KATALOGLAR

Erinç, M. Sıtkı. *Mutlu Başkaya Sergisi Kataloğu*, Ankara: Karaca Sanat Galerisi 2004

Held, Peter. *Introduction & Acknowledgment. Humor, Irony And Wit: Ceramic Funk From The Sixties And Beyond Exhibition Catalogue*. Arizona: Arizona State Universitys Art Museum Ppublished. 2004

Natsoulas, John. *Funk. Humor, Irony And Wit: Ceramic Funk From The Sixties And Beyond Exhibition Catalogue*. Arizona: Arizona State Universitys Art Museum Ppublished, 2004

E- KAYNAKLAR

Artun, Ali. (2004). Makine-İnsan Hayali. Alındığı tarih: 28. Eylül. 2010, yer: <http://www.aliartun.com/content/detail/9>

Brickels, John. (n.d.). Biography. Alındığı Tarih: 25 Haziran 2011, yer: <http://www.brickels.com/bio.html>

Canbaz, Birsen. (n.d.) Alındığı tarih: 12.Nisan.2010, yer: www.birsencanbaz.com.tr

Chung, Yeon Shim. (2008). The Monstrous and the Grotesque: Gauguin's Ceramic Sculpture. Alındığı tarih: 6. Mayıs. 2011, yer: <http://www.imageandnarrative.be/>

Clair, Claudia. (n.d.) Alındığı tarih: 12.Nisan.2010, yer: <http://www.claudiacclare.co.uk/ceramics.html>

Clague, Lisa. (1999–2003). Statement. Alındığı tarih: 24.Mayıs.2011, yer: http://www.lisaclague.net/artist_statement.htm

Doltaş, Dilek. (n.d.) Postmodernizmin Getirdikleri ve Götürdükleri. Alındığı tarih: 23.Temmuz.2010, yer: <http://www.felsefeekibi.com>

Erwin Wurm. (n.d.). Alındığı tarih: 18. Temmuz. 2010, yer: http://en.wikipedia.org/wiki/Erwin_Wurm

Feminist Sanat.(n.d.). Alındığı tarih: 6.Haziran.2011, yer: <http://www.felsefeekibi.com>

Holmes, Kathleen. (n.d.)Biography. Alındığı Tarih: 23. Haziran. 2011, yer: <http://www.kathleenholmes.com/>

Kızılar, Funda. (n.d.). Postmodernist İroni. Alındığı tarih: 23.Temmuz.2010, yer: <http://www.toplumdusmani.net>

Kuspit, Donald. (2001). Steven Montgomery's Ceramics. Alındığı tarih: 28. Mayıs. 2011, yer: <http://stevenmontgomery.net/version1/flashhome/flashhome.html>

Leigh, Simone. (2008, Kasım). Alındığı tarih: 6.Haziran.2011, yer: <http://www.artinfo.com>

L.H.O.O.Q. (n.d.) Alındığı Tarih: 12. Mayıs. 2011, yer: <http://en.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q.>

Merino, Tony. (n.d.). Images as Rhetoric: The Familiar Unknown. Alındığı tarih: 2.Mayıs.2011, yer: <http://www.criticalceramics.org>

Schmahmann Brenda. (2003). Ceramic Sculptures by Wilma Cruise: Fragments and Feminist Transgressions. Alındığı tarih: 6.Haziran.2011, yer: <http://www.uwic.ac.uk/icrc/issue008/articles/19.html>

Yeni Dışavurumculuk. (n.d.). Alındığı tarih: 2. Kasım. 2010, yer: <http://gazideilkyaz.editboard.com/t180-yeni-dyavurumcu-sanat>

Yılmaz, Nalan. (n.d.). James Ensor'da Alay ve Hüzün. Alındığı tarih: 21.Ekim.2010,
Yer: <http://lebriz.com>