

SANATIN İRONİK BOYUTLARI

Hatice Kübra Ergin Halhallı

Sanatta Yeterlik

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mayıs 2013

SANATIN İRONİK BOYUTLARI

Hatice Kübra Ergin Halhallı

Sanatta Yeterlik

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mayıs 2013

SANATIN İRONİK BOYUTLARI

Hatice Kübra Ergin Halhallı

SANATTA YETERLİK

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Rıdvan Coşkun

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mayıs 2013

ÖZET

SANATIN İRONİK BOYUTLARI

Hatice Kübra Ergin Halhallı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mayıs 2013

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Rıdvan Coşkun

İroni kavramı felsefi ve edebi bir kategori olarak retorik sanatlar içerisinde değerlendirilmektedir. Bir çeşit söz oyunu olarak nitelenen kavram, Sokrates’in ironi tanımlamaları doğrultusunda Antik Yunan’a kadar geri götürülmektedir. Tarihsel süreç içerisinde ironi, Sokrates’in diyaloglarındaki ironi alımlayışından farklılıklar göstererek değişir. Sanat özerk bir yapı olmasına rağmen bir yandan da toplumunun önemli bir parçasıdır. Dolayısıyla toplumla, toplumsal hareketler ve dönüşümlerle doğrudan ilişkilidir. Bu durum, sanatçının toplumsal, siyasal ve ekonomik değişimleri sanatın içsel ve hakiki öğeleri olarak görmesini gerektirmiştir. Yaşamdaki ironi, muhatabı olan zekayla ilişkilendirilerek sanatsal ironi ustalığına dönüşmüştür. İroninin içeriği çoğunlukla söylenenle kastedilen ya da imge ile dil arasındaki çelişki aracılığıyla ve gerçekliğin bir başka görüntü üzerinden eleştirilerek gösterilmesi yoluyla oluşmaktadır.

“Sanatın İronik Boyutları” başlıklı bu tez, eserin biçimsel öğelerinin birlikteliğine işaret eden yapıyı temel alan anlayışın ötesinde sanat eserine bakışı eserin ironik katmanlarına yöneltmektedir. Postmodern süreçle birlikte, sanatçı mevcut durumu değil, bir bakıma durumun tam tersini gösterir. Bunun yanı sıra, ironik yapının ikilemler ve çıkmazlar dahilinde kendini tekrarlaması sonucu açmaza düşen yapısı da örneklerde görülmüştür. İktidar mekanizmalarına karşı direnç neticesinde bedenin politik bir araçsallık içerisinde varlık bulması da güncel sanat pratikleri içerisinde ironik bir dilde anlam bulmuştur. Çoğunlukla, edebi ve felsefi bir alanda incelenen ironi kavramının, özellikle avangard dönem sonrası sanata yansımalarının analizi tezin ana yapısını oluşturmaktadır. Tezin birinci bölümünde, özellikle Sören Kierkegard’un ironi üzerine

düşünceleri ışığında ironinin tanımı yapılmış, kavram olarak benzeyen terimler ve kavramın tarihsel açıdan alımlanışı incelenmiştir. İkinci ve üçüncü bölümlerde, tarihsel zeminde ironik bulunabilecek örnekler aranmıştır. Dördüncü bölümde ise avangardın dünyasıyla birlikte, dada hareketi içerisinde ironik ifadeler yer verilmiş, postmodern sürecin bir söylemi olarak ironik dil, sanat hareketleri ve örnekler üzerinden günümüz sanatına dair eserler incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Resim, İroni, Avangard, Postmodernizm, Sanat, Sanatçı.

ABSTRACT

IRONIC DIMENSIONS OF ART

Hatice Kübra Ergin Halhallı

Anadolu University Fine Arts Institute, May 2013

Art Painting Department

Advisor: Assoc. Prof. Rıdvan Coşkun

The concept of irony is used in rhetoric arts as a philosophical and literary category. The concept which is qualified as a kind of word game, is brought back to Ancient Greek with the direction of Socrates' irony descriptions. Irony in historical process, varies from irony perceptions in Socrates' dialogues. Although art is an autonomous structure, it is also an important part of the society. So it is directly related to the society, social movements and social change. This situation requires the artists to see these social, political and economical changes as the inner and true elements of art. Irony in life is changed to the artistic irony mastership by associating with intelligence. Content of the irony is formed mostly by way of paradox between what is said and meant or paradox between image and language and via showing the reality from another scene by criticizing.

This thesis titled "Ironic Dimensions of Art", beyond the mentality that bases the system which refers the association of the formal elements of the work, turns the point of view to the artwork to ironic stages. With the postmodern process, the artist negates the existing state, shows the total opposite of the state. As well as this, it is seen in the examples that the ironic structure is coming to dead end because of dilemmas and dead-ends.

As a result of resistance to the government mechanism, the existence of body in a political instrumentalism also found meaning in current art practice in an ironic language. Mostly, the concept of irony is analysed in literary and philosophical area and

especially the analyse of reflections of irony on the art after avant-garde period forms the main structure of the thesis.

In the first part of the thesis, especially the description of irony is made according to Sören Kierkegard's ideas on irony, and similar terms of the concept and perception of the concept from historical perspective are analysed. In the second and third parts, ironic examples are searched in historical platform. And in fourth part, with avant-garde world, ironic expressions within dada movement are given, and works on modern art are analysed via ironic language, art movements and examples.

Key Words

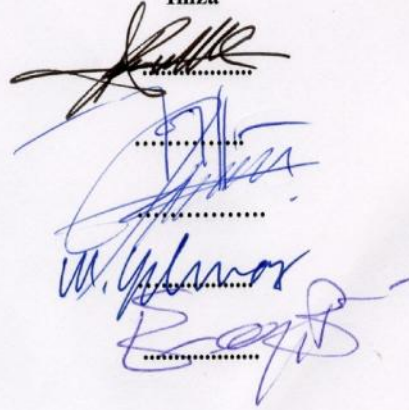
Painting, Irony, Avant-garde, Postmodernism, Art, Artist.

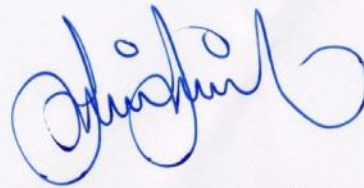
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Hatice Kübra ERGİN HALHALLI'nın "Sanatın İronik Boyutları" başlıklı tezi 29 Mayıs 2013 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Rıdvan COŞKUN
Üye : Prof. Hayri ESMER
Üye : Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK
Üye : Prof. Mehmet YILMAZ
Üye : Yrd. Doç. Emre ZEYTİNOĞLU

İmza





Prof. Sıdika Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

“Sanatın İronik Boyutları” başlıklı tez konusunun belirlenmesinde ve tezin tüm zorluklara rağmen gerçekleşmesinde sahip olduğu birikimleriyle bana destek olan değerli hocam, danışmanım Doç. Rıdvan Coşkun’a, üzerimde emeği büyük olan hocam Prof. Leyla Varlık Şentürk’e, tez taslağını oluştururken önerileriyle bana yardımcı olan Yrd. Doç. Emre Zeytinoğlu ve sevgili Barış Acar’a, değerli görüşlerine başvurduğum sayın Prof. Hayri Esmer’e, beni her koşulda cesaretlendirip, çalışmanın oluşmasında ilham veren sevgili Öğr. Gör. Işılta Ataman’a, ihtiyacım olan her an yanımda bulduğum sevgili Arş. Gör. Duygu Kahraman’a, üzerimdeki emeklerini tarif edemeyeceğim değerli aileme, bana destek olmaktan hiç vazgeçmeyen, tezin biçimsel açıdan düzenlenmesinde yardımcı olan eşim M. Zeki Halhallı’ya ve tez yazım sürecimi varlığıyla kolaylaştıran Yaren Halhallı’ya teşekkürlerimi sunarım.

Hatice Kübra Ergin Halhallı



H. Kübra Ergin Halhallı

Şanlıurfa 1982

ÖZGEÇMİŞ

Yüksek Lisans: 2007 > Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı

Lisans: 2004 > Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Resim Ana Bilim Dalı

İş Deneyimi:2009 >Araştırma Görevlisi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yabancı Dil: İngilizce

E-Posta Adresi: hkergin@hotmail.com

Yayınlar ve Bilimsel Faaliyetler:

“Sanat Eğitimi Sürecinde İmge” Başlıklı Bildiri. 3. Uluslararası Eğitim Bilimleri Kongresi (ICES’11) Doğu Akdeniz Üniversitesi, Gazimagusa, Kıbrıs, 2011.

“Deneyim ve Cinsel İmge: Bir Yüksel Arslan Artürleri Araştırması” Başlıklı Bildiri. 4. Yıllık Uluslar Arası Acsa Konferansı Görsel İmgelem, Sınırlar Ötesi, Bangkok, Tayland, 1-3 Kasım, 2010.

“Dönem Özellikleri ve Grup Anlayışı Bakımından D Grubu ile Hafriyat” Başlıklı Bildiri. İmece, Uluslararası Katılımlı Sanat-Tasarım Sempozyumu, İmece 2009 Sempozyum Bildiri Kitabı: 361-365, 2009.

Seçilmiş Ulusal Etkinlikler:

2012> Süreklilik/ Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü’nün düzenlediği Eskişehir Sanat Günleri kapsamında gerçekleştirilen karma sergi, Arkeoloji Müzesi, Eskişehir

2012> Duyarlılığını Göster/ Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün düzenlediği Eskişehir Sanat Günleri kapsamında gerçekleştirilen Sanat Çalıştayı, Arkeoloji Müzesi, Eskişehir

2012> Silerim Böyle Aşkın İstirabını/ Kişisel Sergi, Galateaart Sanat Galerisi, Beyoğlu, İstanbul

2012> Kadın Akademisyenler/ Kadın Akademisyenler Karma Sergi, Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü, Karabük

2012> Öğretim Elemanları Karma Sergisi/ Abant Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Bolu

2011>Türkiye-Kore Sergisi/ Karma Sergi, Beyoğlu Belediyesi Cihangir Sanat Galerisi, İstanbul

2011> Lisansüstü 2011/ Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Öğrenci Karma Sergisi, A.Ö.F. Yunus Emre Sanat Galerisi, Eskişehir

2011> Artist/ Tüyap Sanat Fuarı,Tüyap Fuar ve Kongre Merkezi, Büyükçekmece İstanbul

2011>Özgürlük Sil Baştan/ UPSD Genç Etkinlik, Beşiktaş Çağdaş Mustafa Kemal Merkezi, İstanbul

2011> Şimdiki Zamanlar/ Karma Sergi, Pera Müzesi, İstanbul.

2011> İz Bırakmak/ Anadolu' da Sanatın Aydınlanması Projesi Sergisi, Işık Üniversitesi Galeri Işık, İstanbul

2010>Hesibolhe/ Kişisel Sergi, Tayyare Kültür Merkezi Sami Güner Sanat Galerisi, Bursa

2010> 20 Sanatçı/ Karma Sergi, Çekirdek Sanat Galerisi, İstanbul

2010> Lisansüstü 2010 / Öğrenci Sergisi, Anadolu Üniversitesi Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir

2010> Yaz Karması/ Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Karma Sergisi, Eldem Sanat Galerisi, Eskişehir

2010>Kübra Ergin Halhallı, Olcay Kuş, Rüveyda Koyuncu Colombin Sergisi/ Galateaart Sanat Galerisi, Asmalımescit, İstanbul

2009>İmece 2009 Uluslararası Katılımlı Güzel Sanatlar ve Tasarım Sempozyumu kapsamında gerçekleştirilen Jürili Karma Sergi/ Anadolu Üniversitesi Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir

2009>Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Karma Sergisi/ İzmir Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İzmir

2009> Yaz Karması/ Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Karma Sergisi,Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir

2009>Grup Dorlion/Tüyap Sanat Fuarı, Tüyap Fuar ve Kongre Merkezi, Büyükçekmece İstanbul

2009>Anadolu'da Sanat Buluşması Resim Sempozyumu/ Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Workshop Alanı, Eskişehir

2009>Anadolu'da Sanat Buluşması Resim Sempozyum Sergisi/ Anadolu Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Merkezi Sanat Galerisi, Eskişehir

2009>Şefik Bursalı Resim Yarışması Jürili Resim Sergisi,Ankara

2009>3.EgeArt Sanat Günleri/Ege Üniversitesi Genç Sanat Yarışmalı Resim Sergisi, Ege Üniversitesi Sergi Salonu, İzmir

2007> Kişisel Sergi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Galeri S, Eskişehir

2003>Kişisel Sergi, Şanlıurfa Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Şanlıurfa

Seçilmiş Uluslararası Etkinlikler:

2012> Benimle Oynar mısın? / Uluslararası Çanakkale Bienali, Mavi Tay Kültür Evi, Çanakkale

2012>Lisansüstü 2012/ Son Dönem Türk Ressamları Çağdaş Yorumları, Romanya-Köstence Başkonsolosluğu, Köstence, Romanya

2011>Uluslararası Tahran Festivali Yarışmalı Sergisi/ Festival Sergi Salonu, İran

2010>Uluslararası Kore Savaşı 60. Yıldönümü Etkinlikleri Karma Resim Sergisi/Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Sergi Salonu, Eskişehir

2010>5. Uluslararası Marmara Trienali/Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Acıbadem, İstanbul

2010> International Exhibitio & Competition Ukrainian Art Week Uluslararası, Ukrayna Sanat Haftası Yarışmalı Sergisi/ Yarışma Sergi Salonu, Ukrayna

2010>International Infinity Art Expo Winter 2010 Corner Stone for the Creative Arts

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	vii
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	viii
ÖZGEÇMİŞ.....	ix
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xvi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAM OLARAK ‘İRONİ’

1. TANIMI VE ORTAYA ÇIKIŞI.....	3
2. BENZER TERİMLER.....	4
3. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE UĞRADIĞI DEĞİŞİMLER.....	8
3.1. Antik Yunan’da İroni Kavramı.....	10
3.1.1. Alay.....	11
3.1.2. Doğurtma.....	12
3.2. Ortaçağda İroni Kavramı.....	13
3.3. Aydınlanma Çağı ve Romantizmin İroni Kavrayışı.....	14
3.4. Modernizmde İroninin Alımlanışı.....	15
3.5. Postmodernizmde İroninin Alımlanışı.....	17

İKİNCİ BÖLÜM

SANATIN İRONİK DİLİ

1. 20. YÜZYIL ÖNCESİ: SANATIN İRONİK DİLİ	20
2. YÜCENİN İRONİYLE ÇİRKİNLEŞTİRİLMESİ.....	22
3. ORJİNALLİĞİN PARODİSİ OLARAK ‘İRONİ’	27

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ İRONİK KIRILMALAR

1.EMPRESYONİZM VE ÇIPLAKLIĞIN İRONİK TEMSİLİ.....	33
2. EKSPRESYONİZM VE SAHTENİN YIKILIŞI.....	35
3. KÜBİZM VE DEĞİŞEN FORM.....	38

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AVANGARD VE İRONİ

1. AVANGARDIN DÜNYASI.....	41
1.1. Geleneğe Karşı Sanat: Dada	43
1.2. Sınırları Yıkılan Sanat.....	45
2. GERÇEK VE ÖTESİ: GERÇEKÜSTÜCÜLÜKTE İRONİ.....	55
2.1. Bilinçdışı ve İroni.....	57
3. AYNILAŞMA VE TEKRAR: POP SANAT.....	60
4. KAVRAMSAL SANATIN İRONİK ALTYAPISI.....	64
4.1. Sanatın Yüce Nesnesi Olarak Dışkı.....	72

4.2. Yok Etme ve Yaratmanın Arasında: Damien Hirst.....	75
5. YERİNDEN EDİLMİŞ AURA: YENİDEN ÜRETİM VE ÇOĞALTIM	78
6. SANATSAL BİR FORM OLARAK BEDEN: PERFORMANS SANATI	87
7. ÇİRKİNLİĞİN MEŞRULAŞMASI OLARAK KİTSCH.....	101
8. KADIN BEDENİ VE FEMİNİST SANATIN İRONİK TEMSİLLERİ.....	110
9. VİDEO SANATINDA İRONİ	119
10. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE İRONİK BİR TEMSİL OLARAK ŞÜKRAN MORAL.....	123
SONUÇ.....	126
KAYNAKÇA.....	128

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Hiereonymus Bosch “Çarmıhını Taşıyan İsa (Detay)”, 1515-1516.....	22
Görsel 2. Quentin Matsys “Çirkin Düşes”, 1925-1930.....	23
Görsel 3. Leonardo da Vinci “Grotesk”, 1490.....	24
Görsel 4. Hans Holbein “Elçiler”, 1533.....	25
Görsel 5. Guiseppe Arcimboldo “İmparator II.Rudolf”, 1591.....	26
Görsel 6. Pieter Bruegel “Ölümün Zaferi (Detay)”, 1562.....	27
Görsel 7. Pieter Bruegel “Ölümün Zaferi”, 1562.....	28
Görsel 8. Francisco Goya “4. Charles ve Ailesi”, 1800.....	29
Görsel 9. Francisco Goya “Capricho 41”, 1799.....	30
Görsel 10. Francisco Goya “Capricho 12”, 1799.....	30
Görsel 11. William Hogarth “Bira Sokağı ve Ginlane”, 1750.....	31
Görsel 12. Honore Daumier “Gargantua”, 1831.....	32
Görsel 13. Edouart Manet “Olympia”, 1863.....	34
Görsel 14. James Ensor “İsa’nın 1889’da Brüksel’e Girişi’nde”, 1888.....	36
Görsel 15. Roland Dorgeles “Boronali”, 1910	37
Görsel 16. Roland Dorgeles “Performanstan Bir Görünüm”, 1910.....	37
Görsel 17. Pablo Picasso “Nedimeler”, 1957.....	39
Görsel 18. Pablo Picasso “Maria Eskizleri”, 1957.....	40
Görsel 19. Marcel Duchamp “Şişelik”, 1914.....	46
Görsel 20. Marcel Duchamp “Bisiklet Tekerleği”, 1913.....	47
Görsel 21. Marcel Duchamp “L.H.O.O.Q.”, 1919.....	48
Görsel 22. Marcel Duchamp “Çeşme”, 1917.....	49
Görsel 23. Marcel Duchamp “Büyük Cam”, 1915-1923.....	51
Görsel 24. Francis Picabia “Denge”, 1919.....	53
Görsel 25. Francis Picabia “Aşk Geçidi“, 1917.....	53

Görsel 26. Kurt Schwitters “Oval Konstriksiyon”, 1925.....	54
Görsel 27. Rena Magritte “Tecavüz”, 1934.....	56
Görsel 28. Rena Magritte “İmgelerin İhaneti”, 1928-1929.....	57
Görsel 29. Meret Oppenheim “Tüylü Kahvaltı”, 1936.....	58
Görsel 30. Salvador Dali “Belleğin Azmi”, 1931.....	59
Görsel 31. Max Ernst “Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk”, 1924.....	60
Görsel 32. Andy Warhol “Yirmibeş Renkli Marliyn”, 1962.....	61
Görsel 33. Richard Hamilton “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir ?”, 1956.....	62
Görsel 34 Andy Warhol “Konserveler”, 1965.....	63
Görsel 35. Jasper Johns “Üç Bayrak”, 1954-1955.....	64
Görsel 36. On Kawara “Hala Hayattayım”, 1970.....	65
Görsel 37. On Kawara “Bugünün Resimleri”, 1966.....	66
Görsel 38. Lawrence Weiner “Kapalı Taraf”, 2007.....	68
Görsel 39. Joseph Kosuth “Bir ve Üç Sandalye”, 1965.....	69
Görsel 40. Pierro Manzoni “Sanatçı Boku”, 1961	72
Görsel 41. John Miller “Dick ve Jane”, 1992.....	74
Görsel 42. Damien Hirst “Yaşayan Birinin Zihninde Fiziksel Ölümün İmkansızlığı”, 1991.....	75
Görsel 43. Damien Hirst “Tanrı Aşkına”, 2007.....	76
Görsel 44. Damien Hirst “Ölü Baş ile”, 1991.....	77
Görsel 45. Damien Hirst “Bu Domuzcuk Pazara Gitmiş, Bu Domuzcuk da Evde Kalmış”, 1996.....	78
Görsel 46. Walker Evans “Büyük Depresyonun Sembolü”, 1936.....	80
Görsel 47. Sherrie Levine “Walker Evans’dan Sonra 4”, 1981.....	81
Görsel 48. Sherrie Levine “Çeşme (Duchamp’ın ardından)”, 1991.....	82

Görsel 49. Pierre Pinoncelli “Çeşme”, 1993.....	83
Görsel 50. Diego Velazquez “Nedimeler”, 1956.....	84
Görsel 51. Joel-Peter Witkin “Nedimeler”, 1987.....	84
Görsel 52. Santi Rafaello “Üç Güzeller”, 1511-1512.....	85
Görsel 53. Joel-Peter Witkin “Üç Güzeller”, 1988.....	85
Görsel 54. Michelangelo Pistoletto “Paçavralar İçinde Venüs”, 1967.....	86
Görsel 55. Yves Klein “Antrophom”, 1960.....	87
Görsel 56. Marina Abromoviç “Yedi Kolay İş”, 2005.....	88
Görsel 57. Marina Abromoviç “Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı”, 1975....	89
Görsel 58. Marina Abromoviç “Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı”, 1975....	90
Görsel 59. Alexander Brener “Performans”, 1997.....	91
Görsel 60. Jean Tinguely “New York’a Saygı”, 1961.....	92
Görsel 61. Robert Rauschenberg “Silinmiş Kooning Çizimi”, 1915.....	94
Görsel 62. Yves Klein “Boşluk”, 1958.....	95
Görsel 63. Fernandez Armand “Doluluk”, 1960.....	96
Görsel 64. Yves Klein “Boşluğa Atlama”, 1960.....	97
Görsel 65. Bruce Nauman “Bir Çeşme Olarak Otoportre”, 1966-1967.....	98
Görsel 66. Mona Hatoum “Fotoğraf”, 1992.....	99
Görsel 67. Vanessa Beecroft “Ordu”, 1998.....	100
Görsel 68. Chris Ofili “Siyah Bakire”, 2002.....	101
Görsel 69. Jeff Koons “Pembe Panter”, 1988.....	103
Görsel 70. Jeff Koons “Michael Jackson ve Bubbles”, 1988.....	104
Görsel 71. Odd Nerdrum “Bok Kayası”, 2001.....	105
Görsel 72. Pierre ve Gilles “Geceyarısı Kovboyu”, 2004.....	106
Görsel 73. Pierre ve Gilles “İsa”, 1988.....	107

Görsel 74. Pierre ve Gilles “Düğün”, 1992.....	107
Görsel 75. Cy Twombly “Apollo”, 1969.....	109
Görsel 76. Cy Twombly “Venüs”, 1975.....	109
Görsel 77. Carolee Schneemann “İç Tomar”, 1975.....	111
Görsel 78. Marie Beth Edelson “Ataerkilliğin Ölümü”, 1976.....	112
Görsel 79. Martha Rosler “Mutfağın Göstergeleri”, 1975.....	113
Görsel 80. Cindy Sherman “İsimsiz Film Stillerinden”, 1977-1982.....	114
Görsel 81. Cindy Sherman “Seks Resimleri” , 1992.....	115
Görsel 82. Cindy Sherman “Seks Resimleri” , 1992.....	115
Görsel 83. Shigeko Kubota “Vajina Resmi”, 1965.....	116
Görsel 84. Femen Grubu, 2013.....	117
Görsel 85. Sarah Lucas “Sahanda Yumurtayla Kendi Portresi”, 1996.....	118
Görsel 86. Sarah Lucas “Çıplak”, 1994.....	119
Görsel 87. Nam June Paik “Elektronik Televizyon”, 1963.....	120
Görsel 88. Nam June Paik “Televizyon Kitsch’tir”, 1996.....	121
Görsel 89. Bruce Nauman “Atölyenin Haritasını Çıkarmak I”, 2002.....	122
Görsel 90. Şükran Moral “Bordello”, 1997.....	123
Görsel 91. Şükran Moral “Bordello”, 1997.....	124
Görsel 92. Şükran Moral “Evli, Üç Erkekli”, 2010.....	125
Görsel 93. Şükran Moral “Evli, Üç Erkekli”, 2010.....	125

GİRİŞ

Kavram olarak *ironi*, başlangıç olarak felsefenin konusudur. Edebi türler içinde oldukça önemli olan kavram, değişen zaman ve sosyal-siyasal oluşumlar neticesinde sahne sanatlarının, görsel sanatların ve resim sanatının da ana meselelerinden biri haline gelmiştir. Edebi türlere kıyasla, resim gibi görsel sanatlar açısından ironi kavramını analiz etmek ve yorumlamak daha karmaşıktır. Retorik bir tür olan ironi kavramının özellikle resim ve diğer görsel sanatlar içerisinde araştırılmasının zorluğu, ‘anlam’ın arandığı yerin dille ilişkili olmasından kaynaklanır. Dolayısıyla, bu çalışmada bir tür ‘çeviri’ yapıldığı söylenebilir. İki alanı kıyaslamadaki zorluk, tıpkı farklı diller konuşan iki kişinin ancak çeviri yoluyla birbirlerini anlamasındaki zorluğa benzemektedir. Bir dilden diğer dile çeviri sırasında ortaya çıkan anlam değişimi, yazının imgeye dönüşümündeki betimsel çıkmazların özündeki sorunsala örnek teşkil edebilir. Bu anlamda ironi kavramını sanat pratikleri açısından dile getirmenin de benzer çeviri problemlerine neden olduğu söylenebilir. Bu çalışmayla, bu problemlerin farkında olarak, güncel sanat pratiklerinin ironik temelde nasıl şekillendiğini araştırmak esas alınmıştır.

Bu araştırma genel olarak sanatın ironik boyutları konusunu irdelemektedir. Günümüzde sanatın ne olduğu, sanatçının kim olduğu problematiği, özellikle resim sanatı ele alınarak seçilen eserler üzerinden açıklamalar ve yorumlar ironik çerçevede araştırılmaya çalışılmıştır. “Sanatın İronik Boyutları” başlıklı bu sanatta yeterlik tez çalışmasının amacı; Antik Yunan’da Sokrates’in diyaloglarıyla başlatılan ironi kavramının, özellikle postmodern dönemin söylemleri etkisinde nasıl anlam bulduğunu ortaya koymaktır.

Tezin ilk bölümünde, metodik tanımlamalarla birlikte ironi kavramına benzerlik gösteren terimler ve ironi kavramının tarihsel süreç içerisinde uğradığı değişimler açıklanmaktadır. Bu tanımlamalar farklı dönemlerden düşünürlere ve eleştirmenlere yer verilerek yapılmıştır. Böylece toplum düzeni ve siyasal yapılanmalardaki farklılıklar neticesinde kavramın tarihsel süreçte değişimi araştırılmıştır. Tezin ikinci bölümünde estetiğin ironik dili başlığı altında ironiyle ilişkilendirilen resim örnekleri bulunmaya

çalışılarak sanatın kökenlerinde ironi aranmıştır. Üçüncü bölüm ise resim sanatında çağdaş ironik kırılmalar üzerinden temellenirken, avangardın dünyasına giriş yapılmıştır. Bu bölümlerin özellikle avangard sonrası sanatsal oluşumların analizinde yardımcı olacağı düşünülmüştür. Çalışmanın son bölümünde avangard dönemle birlikte güncel sanat pratikleri açısından ironik bakış açısıyla çalışmalar değerlendirilmeye çalışılmış, ironi sorunsalının sanatçı-eser-izleyici üçgeninde nasıl anlam bulduğu araştırılmıştır. Avangardın dünyasına giriş yapıldığında güncel sanat pratikleri açısından ironik bakış açısıyla çalışmalar değerlendirilmeye çalışılmıştır. Özellikle avangardla başlayan dönem ışığında, güncel sanat pratikleri içerisinde farklı bakış açılarıyla yorumlanabilen çalışmalar bulunmaya çalışılmıştır. Sanatçının eserini ironik olarak tanımlamasından çok, araştırmacının kavramın tanımları ışığında çalışmaların ne açıdan ironik sayılabileceği üzerine yorumlar geliştirilmiştir. Eserin ironik bulunabileceğini söyleten varsayımların neler olduğu çoğu kez eserler arasında yapılan kıyaslamalarla ve politik sürece işaret eden imgelerin okunmaya çalışılmasıyla açıklanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAM OLARAK ‘İRONİ’

1. TANIMI VE ORTAYA ÇIKIŞI

Düşünceler, çağa ve çağın dönüşümlerine göre kaçınılmaz bir şekilde değişmektedir. İroni kavramı da bu kaçınılmaz sonun bir parçası olarak değişmekte ve karşıt anlamlarını kendi içinde barındırmaktadır. Aristo’nun ‘karşıtlama’ya eş tuttuğu ironi, değişik yapılarda karşımıza çıksa da, kavramı oluşturan ana yapı taşlarının benzer özellikler taşıdığı söylenebilir. İroni kavramının Antik Yunan’a kadar götürülebilen, karmaşık bir tarihsel arka planı vardır. Bu durum, kavramın açıklanmasında birtakım zorluklar yaratmaktadır. İroni kavramı, süreç içerisinde anlam bakımından farklılıklar göstermiş, günümüzde ise bambaşka anlamlar kazanmıştır. Bu nedenle kavramın detaylarına girmeden önce, tanımını ve diğer kavramlarla ilişkisini açıklamak doğru olacaktır. Yunanca “bilmezden gelerek soru sormak” anlamına gelen *eironia* sözcüğü, on üçüncü yüzyılın sonunda Latince *ironia* olarak değişmiş ve buradan batılı dillere aktarılmıştır.

Eirōneia’ nın, Eski Yunan dilinde kullanım biçimlerini göz önüne alıp, Latincedeki benzerlerine baktığımızda, Batı dillerinde dissimulation diyebileceğimiz bir sözcük üzerinden, Türkçede farklı olma, farklı gösterme, farklılıklarla yürüme biçiminde dile getirebileceğimiz bir kavrama ulaşırız. Ama bu “dissimulation” sahtekarlık anlamına da gelebilir. Oysa en azından Sokrates’in veya onun ardından gidenlerin ironiyi felsefi çerçevede nasıl kullandığını incelediğimizde, özellikle on dokuzuncu yüzyılda büyük bir başarıyla Kierkegaard’ın yorumuyla ironiyi anladığımızda, bir sahtekarlık anlamının olmadığı görülür. İroninin amacı, karşı tarafı kandırmak değildir. İroni, daha çok, Türkçede yaptığı çağrışımla, benim zaman zaman eğleni dediğim şeydir. Türkçede eğleni diye bir kelime yok ama biraz şakayla, biraz da Nietzsche’den çıkarak söylersek, ironinin şenlik boyutu da vardır. Bir neşe vardır, biraz sevinç vardır ironinin içinde. Ama ironi bir anlamıyla, muallâta bırakmak, boşlukta bırakmak anlamına geliyor. İroni, ironi olduğunu anladığınızda ironi olmaz, onda öyle paradoksal bir yapı vardır (İnam, 2011:).

Eironia, Sokrates’in diyalektik yöntem içinde başvurduğu tekniğin adıdır. Bu nedenle, Fransızca’da *Ironie Socratique* diye bir terim dahi yer almaktadır. İronin retorik bir sanat olarak Türkçe’deki karşılığı ise Arapça kökenli olan ‘tecahül-ü arifane’ ile örneklenebilir.

İroni, konuşan kişinin muhatabını küçük düşürmek için, övüyor gibi yapıp onu eleştirdiği ve suçladığı durumlarda kullandığı bir söz hüneridir. İroni hem sözcüklere hem de tonlamaya dayanarak yapılır. En çarpıcı ironiler gerçeğin karşıtı ile yapılanlardır. Sözcük Yunanca eironeia'dan gelir. Aldatma ve kandırma anlamına gelir, kandırmak fiilinin Yunancasından türetilmiştir (Güçbilmez, 2005: 20).

Terim, Fransızca 'cılve-i kader', İngilizce ise, 'zamanın acı alayı' deyimlerine karşılık gelmektedir. İroni, görünen veya söylenen anlam ile esasında söylenmek istenenin zıtlığını vurgulayan, bir çeşit kinaye ya da alaycı tesadüftür. Bu tanımlarla beraber biri modernizme diğeri postmodernizme özgü 'ayırıcı' ve 'erteleyici' olarak iki ironi biçimi tanımlanabilir.

Ayırıcı ironi, parçalı bir şekilde algılanan bir dünyaya tepkidir ve hem tutarsızlığa sadık kalma hem de onu asma arzusunu temsil eder... İkili karşıtlıklar (ten ve ruh, benlik ve toplum) halinde tasarlanarak kontrol halinde tutulur. Dolayısıyla paradoks ve bağlantısızlık telafi edilemez, ama tanınabilir bir estetik biçim içinde sınırlanır. Zaten ironinin yeri de, kendi koyduğu ikilemi biçimin yüceliği içinde gidip gelmenin dışında bir karara bağlayamayan ya da çözemeyen, estetik ve estetikleştirici bilinçtir..." Wilde, postmodernizm de "ayırıcı ironi" nin yerini "erteleyici ironi"ye bıraktığını söyler."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 (Connor, 2001: 165-166).

2. BENZER TERİMLER

İroni kavramının anlam olarak karmaşık bir yapısı olduğu söylenmişti. Bu anlamda ironiyle karıştırılan ancak öz ve sonuç bakımından aralarında önemli farklar bulunan terimlere kısaca değinmek bu karmaşayı ortadan kaldıracaktır. Sıkça mizah türleriyle karıştırılan ironinin 'ne olmadığını' belirlemek belki de kavramın açıklanmasını kolaylaştıracaktır.

İroni her ne kadar benzer özellikler göstererek içinde ironik tavrı barındırsa da, *istihza*, *satir*, *ketumluk*, *kinizm*, *mizah*, *parodi*, *pastiş*, *travesti* ya da *groteskten* farklıdır. İstihzada çoğu kez açık bir küçümseme söz konusuysa da ironi, durumu tersinleyerek eleştirmektedir. "İronide karşıtlık ilişkisi söz konusu olduğundan dolayı, Aristoteles'in öğrencisi Theophrastus (M.Ö. 307-287) tarafından ironi ketumlukla aynı şey olarak düşünülmüştür. Theophrastus ironiyi sahte ve aldatıcı ketumluk ve gizleme olarak tanımlar (Kierkegaard, 2004: 265)."

İroni ile ilişki kurulan bir diğer benzer terim ise satirdir. Satirin geçmişin bir takım yönlerine ve anlarına ait eleştiriler içerdiği ve bunu kurgusal bir düzlemde gerçekleştirdiği söylenebilir. Satir, ironi gibi saldırgan bir içerikle neşe ve eleştiriyi aynı anda hissettirir. Satiri kullanan sanatçının, belirli kişi ve hedeflere saldırdığı bilinir. Dönemiyle birlikte önem kazanan satir, o dönemdeki sorunları yine o dönemin sosyolojik koşulları altında eleştirir.

Feinberg'e göre satir, eski inançları, önyargıları, boş inançları, dogmatizmi sarsmakta işe yarar. Diğer yandan, bu türün hedef aldığı bireyleri ıslah etmekten çok, başkalarını uyarma özelliği vardır. Bu açıdan tanıdığı ahlaki misyon geçmişe yönelmek, geçmişte kalanı düzeltmekten çok, geleceğe yönelmek ve geleceği kurmaktır (Cebeci, 2008: 198).

İroni kavramıyla aynı dizi içerisinde yer alabilecek kavramlardan olan ketumluk, öz ile fenomen arasındaki eşitliğin bozulması ve bu iki kavram arasındaki mesafenin uzaması ile ortaya çıkar. Saçmalığın ve boşluğun eleştirel yöntemleriyle gerçekleştiren ironik tavır ise satirden bu anlamda farklılık gösterir. Satirin mevcut duruma karşı tavrındaki muhalefet, taraf tutmadaki netliğine yansımaktadır. Ve politik bir araç olarak çoğu kez feodaliteye karşı bir mücadele ve alay edici tavır olarak rakibin eleştirisidir. Satir sanatçısı taraf tutar ve bu tutum şüphe götürmez bir açıklık içindedir. Bu nedenle, eser satiri yapan sanatçıyı tamamen yansıtır. İronik tavır ise tam tersine konunun içindeyken dahi dışındaymışçasına sahipsiz davranmayı gerektirir. İronik tavrındaki konu ya da durum ile özne arasındaki mesafe, eser, olay ve kişilerin birbiriyle örtüşmesine engel olur ve eleştirel perspektifin muhafaza edilmesini sağlar.

İronide özne nesnenin bir gerçekliği olmadığını bilincinde olarak nesnenin dışına çıkmaya çalışır. Kuşkuadaysa özne sürekli nesnenin içine girmeye çalışır ve nesne tarafından sürekli dışarı atılır. İroni varoluşun bütününe karşı yönelir ve içsel olanla dışsal olan arasındaki karşıtlığı korur. İronide özne olumsuz bağımsızlığını her şeyden korumaya çalışır. Kuşkuadaysa özne her fenomenin yok edilmesine tanıklık yapar; çünkü kuşkuda öz fenomenin arkasında gizlenir (Kierkegaard, 2004: 237).

Kinizm de ironiyle ilişkilendirebilir. Bu iki kavramın birbirlerine olan yakınlığı kimi zaman anlam karmaşası yaratmaktadır. İroni ve kinizm arasında belirgin olarak nezaket farkından söz edilmektedir. Her ikisi de kesinlikle eleştireldir ancak kinizmdeki eleştiri mutlak bir yok etme söyleminden yola çıkmaktadır.

...gerçeğin farklı boyutları olabileceğini göstermeye çalışan, gerçeğin göreceli olduğuna işaret eden ironiden farklı olarak kinizm her türlü gerçek iddiasını reddeder... İroni, şeylerle arasına mesafe koyar, kabul görmüş olana saygı göstermeye son verir, kinizm ise yerleşik, saygın, kutsal olan her şeyi yıkmak ister... Kinizmde bir alçalma, ihlal, provokasyon söz konusudur... İroni mevcut değerleri kibarca eleştirirken, kinizm onları kaba, bayağı bir biçimde yıkar... İroni eleştirel bir söylem oluşturmaya yönelir, sadece negatif değil kurucudur da, Kinizm ise negatif ve yıkıcıdır (Çabuklu, 2004: 68-69).

İroniyle benzer terimlerden biri olan *mizah* ise hüznün arkasındaki neşeli giz olarak tanımlanabilir. Sosyo-politik yapı içerisinde oluşan klişeler ve önyargılar, mizahın bir silah olarak kullanımıyla açıkça alaya alınabilmekte ve eleştirilmektedir. İronik durumdan farklı olarak sonunda gülmecenin garantisiyle yaklaşılın mizah, ironiyle bu noktada ayrılmaktadır. İronide durumun sonucunda tam olarak ne yaşanacağını tahmin edilebilmesi zordur. Karikatür ise, görsel olarak figürün yerilmesi ve abartılarak karakteristik özelliklerinin ya da eleştirilen durumun gözler önüne sunulmasıdır.

Parodi de bir ifade biçimi olarak ironiye benzer terimler arasındadır. Parodi dramatik bir abartı içerir. Yüz ifadesi, ses tonu ve davranışlardaki aşırılık dikkat çeker. Bu abartılı durum tekrar yoluyla yaratılır. Edebi metin üzerinden Göksel'in yaptığı örneklemede parodi ve ironi şu şekilde karşılaştırılmıştır:

Geleneksel olarak parodi, ciddi bir yapının konusunun ya da yöntemlerinin gülünç biçimde değiştirilmesiyle ortaya konan hicivli taklit bir yapıttır. Çağdaş parodi'de söz konusu olan yine bir taklittir ve bu taklit, ironi'nin tersine çeviriciliğiyle metinler arasında eleştirel bir mesafe yaratır. Bugünün metinleri için işte bu mesafe gereklidir. Birbirine benzetilmiş metinler arasındaki bu uzaklık, bu metinlerin benzemezlikleri ile yaratılmıştır. Parodi'nin, parodileştirmek istediği metni yakalama biçimi, sunduğu tekrarda önceki metnin bir benzeri olarak ortaya çıkmak değil, önceki metinle bu tekrar arasındaki mesafeyi açmak, farkı belirgin kılmaktır. Parodi'de metinler arasındaki mesafeyi açan, ironi'dir. İroni, bir kodun karşıt anlamlara gelecek biçimde kullanımıdır. Parodi ile ironi, benzer bir yapı gösterirler ve bu nedenle parodi de ironide ortaya çıkar. İroni tek anlamlılığı yadsır, parodi "tek metinciliği". İroni'nin, anlamsal düzeyde yaptığı şeyi, parodi metinsel düzeyde yapar (Göksel, 2006: 131).

Yine benzer terimlerden biri olan *pastiş* de parodi gibi önceki dönemlerdeki üretimlerin tekrar üretimidir. Fakat bu parodi ve pastişin aynı şey olduğu anlamına gelmemektedir. Parodinin tekrarı, benzerlik üzerine kuruludur ancak içinde alaycı, küçümseyerek eleştiren bir hali de barındırır. Geleneği ve onun araçlarını kullanırken diğer taraftan onlara ihanet eder. Gelenekseli kullanarak geleneği suistimal etmek veya

eleştirmek postmodernist bir tutum içerisinde konumlanan parodi için oldukça anlamlıdır. Eserin orijinalliği sorgulanmaktadır ve bunu yaparken orijinallik kategorik bir biçimde eleştirilmektedir. Duchamp'ın Mona Lisa'yı sakal ve bıyık ekleyerek resmettiği L.H.O.O.Q. adlı çalışması bu terimle ilgili örnek verilebilir (Görsel 21).

Hutcheon parodi ve pastiş karşılaştırırken parodiyi ironik mesafeyle tekrar etmek olarak tanımlar. Pastiche ise farklılıktan çok benzerliği vurgular. Parodi yazarı kopya etmenin ötesinde, özgürleştirici bir manevradır çünkü uyarlamaya yatkındır. Pastiche ise modeliyle aynı türde kalmak zorundadır. Ayrıca pastiş metnin taklididir. Öte yandan bu iki kavramın intertextualiteden fark parodi ve pastişin kaynağının okura bir şekilde belli edilmesidir. Bu anlamda her ikisi de ödünç almakla özdeşleştirilebilir (Hutcheon, 1986: 32-33).

İronik yaklaşım ile parodik yaklaşımın her ikisinde de izleyici tarafından keşfedilmesi beklenen bir sır söz konusudur. İronik yaklaşımdan farklı olarak parodik öğelerle kurulmuş bir düzende sanatçı, izleyiciyi fazla yormadan hedefini gösterir. Ancak ironik tavrındaki sanatçı bu yolu daha da karmaşıktırmak, çıkmaza sürüklemek adına ne gerekiyorsa yapacaktır. Parodiyi amaçlayan sanatçı ise ironiyi bir çeşit gizlenme aracı olarak kullansa da niyetinin hızlıca okunmasını istemektedir. İronik tavrındaki sanatçının buradaki tutumu ise yine karmaşıktır. Çünkü parodiyi ironisinin zemini olarak kullanmış olabilecekken hedefini saklamak amacıyla parodiyi kullanarak bambaşka bir amaca hizmet etmiş olabilir. İroni kullanan sanatçı, anlamın değişmesini, yeni ve farklı anlamlara gelebilecek durumlar yaratmayı hedeflerken, parodiyle yaklaşan sanatçı, anlamın içeriğinden çok, taklidindeki detaya önem gösterir.

İroniyle benzerlik kurulabilecek diğer bir terim ise travestidir. Gülünçlemeye yakın olan bu terim, İtalyanca 'travestira' kelimesinden türer ve kılık değiştirme anlamına gelir. Alay etmenin doğru sayılmadığı konularda kullanılan bu kavram özden çok biçimle uğraşır. Din, yüce nesneler, insanlar, ikonlar ve mitoloji, travestinin alaya aldığı temel başlıklardandır. İfadenin anlamının keskinliği ise tabii ki kullanılan imgenin tanınmışlığıyla doğrudan bağlantılıdır. Gülünçlenecek olan kişi ne kadar bilinirse, ona yöneltilen eleştirel oklar daha iyi ulaşır ve en nihayetinde kurban küçük duruma düşürülmüş olur.

Özellikle antikçağ ve ortaçağ kültüründe, etkinliğini sürdürmüş olan bir diğer benzer kavram ise grotesktir. Terim, izleyiciyi şaşkınlıkla nesneden ve olaydan uzaklaştırarak,

bir bakıma duruma yabancılaştırıp, ilişkisiz ve tuhaf görünen imgeleri bir araya getirir. Güldürmeye yönelik mantıksal anlamaya karşı çıkarak, temelde ciddi, ama görünüşte gülünç ve abartılı olan bu durum, kişi ve olayların fantastik, beklenmedik şekliyle gerçekteki ilişkilerinden uzaklaştıran bir yöntemdir. “Bir zamanlar, komik olanın başlıca biçimi groteskti; çünkü 19. yüzyıldaki Hegelci estetiğin en önemli temsilcilerinden biri olan Vischer’in tanımlamasına göre grotesk ‘şaşırtıcı biçimde komik olan’ ya da ‘mitolojik komik’ idi (Kagan, 1993:189).”

3. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE UĞRADIĞI DEĞİŞİMLER

Kavram olarak kökeni Antik döneme kadar götürülen ironi, bilinen bir olayı, durumu bilmiyormuş gibi yaparak karşıdaki kişinin bilgisizliğini ortaya çıkarmak üzerine kuruludur.

Hegel’e göre:

Bu ironik sanatsal hayat ustalığı, kendisini tanrısal bir yaratıcı deha olarak kavrar; böyle bir deha için herhangi bir şey ve her şey yalnızca tözsel olmayan bir yaratıktır. Öyle ki kendisinin her şeyden bağımsız ve özgür olduğunu bilen yaratıcı, kendi yarattığına bağımlı değildir; çünkü o, bunu yarattığı kadar yok da edebilir. Bu durumda bu tanrısal dehanın bakış açısına yükselmiş olan kimse, bütün diğer insanları kendi yüksek mertebesinden aşağıda görür, çünkü o, diğer insanları, yasayı, ahlakı vb. kendileri için hala sabit, özsel ve zorlayıcı saymalarından ötürü, budala ve sınırlı ilan eder (Hegel, 1994: 65-66).

İroni, yaşamdan yola çıkarak bir takım işaretler ve dolaylı anlatım gibi yollarla ifade edilir. Bunun doğal sonucu olarak ortaya çıkan söz oyunları ve karşıtlıktan kaynaklanan ifadeler, dinleyici ya da izleyici üzerinde gülünç bir etki yaratır. Bu durumda gülmenin zekada temellenişi ironik tavrın esasını oluşturur.

İroninin doğuşu Sokrates diyaloglarına kadar dayanmaktadır. İroniyi kendi oluşum süreci içinde antik, romantik, modern ve postmodern dönemler halinde irdeleyerek sınırlandırmak anlatımı daha açıklayıcı hale getirecektir.

Sanat, mağara resimlerinden, çağdaş sanat eserlerine kadar binlerce yıl süren uzun bir tarihe sahiptir. Modernist ve postmodernist gelişmeler, değişen sanat akımları ve empresyonizmden kavramsal sanata, Nietzsche’den Sartre’a ve Foucault’ya kadar

yaşanan gelişmeler, günümüz sanatını oluşturan önemli etmenlerdendir. Yaşanan bu değişimler ironi kavramının anlamında da genişlemelere neden olmuştur.

Tarihi kökenleri açısından bakıldığında, izi, Platon'un diyaloglarında 'canlandırılan' Sokrates'in 'Saflik taslayarak' muhatapının bilgisizliğini teşhir etmeyi ve böylece onu kendi görüşleri doğrultusunda ikna etmeyi hedefleyen 'taktik'ine kadar sürülebilen 'ironi Kavramı'na ilişkin 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' güzelliğiyle çelişecek biçimde çirkin bir 'dış görünüş' e sahip olması, sözünü ettiğimiz 'gerilimli zıtlık' ilişkisini örneklendirerek, 'ironi' kavramına yönelik tanım çabaları açısından bir başlangıç noktası oluşturur (Cebeci, 2008: 87).

Aristoteles'in gerçek duygularını gizleyip çıkarları doğrultusunda hareket eden bir karakter olarak tasvir ettiği Eiron'dan bahsetmek ironinin tarihsel süreci açısından gerekli görünmektedir. Kendisiyle övünen bir karakter olarak betimlenen Alazon'la iki farklı kutbu oluşturan Eiron, alçakgönüllü görünmeye çaba harcamaktadır. Ancak burada alçakgönüllülük Sokrates'in diyalektiğinden farklı olarak bilginin ortaya çıkmasını tetiklemez ve baştan bunu amaçlamadığı ortadadır. Buradaki eylemin amacı kişisel çıkarlardır. Kişinin düşüncelerini ve duygularını saklayarak kendini sanki safmış gibi göstermesi, Sokrates'in 'saflik taslamak' tanımlamasına uyar. Bu durum, ironinin yapısal bir özelliği olan biçim-içerik arasındaki farka dikkatleri çekmektedir.

'Eiron' tipinin nispeten olumlu özellikler kazanması ise, bir antik çağ düşünürü olan Pyrrho'nun tanımı üzerinden gerçekleşir: buna göre, 'eiron' tutarsız ve çelişkili bir evrende yaşadığımızın farkına varan, dünyayı 'saçma' kavramı açısından değerlendiren, bu saçma evrenin özelliklerini teşhir ederken, bireylere de alaycı bir sükunet haline ulaşmayı tavsiye eden bir kişiliktir (Cebeci, 2008: 88).

Latin dünyasının retorik ustası olarak tanınan Quintilian ise ironinin dille oluşturulan bir olgu olmasından farklı olarak yaşama karşı bir duruş meselesi olduğunu savunur. Bilgiye varmanın ironik bir yolunun saklayıp gizlemek, -mış gibi yapmak olduğunu savunur. Bilgiye ulaşmak için ironinin bu şekilde kullanımına Sokrates örnek verilebilir. Bu örnekten yola çıkarak ironinin duygusal olduğu gibi düşünsel bir yanı olduğunu söylenebilir. Yaşamın kendi iç ironisi bu çelişkinin kaynağını oluşturmaktadır. Bu durumda sanatta ironik olan, yaşamda ironik olanın bir yansıması olarak görülebilir.

Bununla beraber, ironinin biçimlerini algılamak için, kelimeler ile anlamlar, olaylar ile sonuçlar veya görünüm ile gerçeklik arasındaki uyumsuzluğun fark edilmesi gerekir.

İroninin temelde sözel ironi ve durum ironisi olarak ikiye ayrıldığı söylenebilir. Sözel ironide söylenen söz ile sözü söyleyenin niyeti arasında oldukça büyük bir fark vardır. Söylenen şeyin ne anlama gelmediği vurgulanır ancak bu, incelik ve gizlilikle gerçekleştirilir. Bu durum saflıkla karşısındakini ağına düşürmek olarak da yorumlanabilir. Durumsal ironide ise retorik bir durumdan öte, bir olay, bir eylem ironisinden söz etmek gerekir. Bir insanın kendinden emin bir şekilde bir diğerinin başına gelen şanssız olaylara gülerken, aynı zamanda, aynı talihsizliğin, belki de fazlasıyla haberi olmadan kendisine de oluyor olması durum ironisi için basitçe örneklenebilir.

Gündelik yaşamda karşılaşılan ironik durumlar, sanatın iç dinamikleriyle dönüşüme uğrayıp kendini yenileyerek özgün bir biçimde ortaya çıkar. Bu yaklaşım içerisinde bilinçli olmak, farkında olmak, diğer bir deyişle olaylara dışarıdan bakabilmek çok önemlidir. Çünkü ironi çoğu kez bir amaç değil, araçtır. Bu yolla insan kendisini zaman zaman sorgular ve yaşadığı, ürettiği şeylere dışarıdan bakar. Bu sorgulamaları tarihsel süreç içerisinde değerlendirmek, kavramın süreç içerisindeki değişimlerini gözden kaçırmamak için yerinde olacaktır. Bu nedenle, Sokrates, Platon, Aristoteles ve Schlegel'den yararlanarak tarihsel süreç içerisinde devam eden felsefi bir kategori olarak ironinin kökenlerini irdelemek gerekmektedir.

3.1. ANTİK YUNAN'DA İRONİ KAVRAMI

İroninin tarihi genellikle Sokrates'e özgü ironinin incelenmesiyle başlamaktadır. Sokrates öncesi dönem içinde değerlendirebileceğimiz tragedyalar için Sevdâ Şener, şöyle söyler:

Olayların 'ironik' (tersinlemeli) bir anlam taşıması, Antik Yunan Tragedyalarında çok sık rastlanan bir anlatım ustalığıdır. İronik olay veya durum, görünen gerçeğin ötesinde, gizli anlamları anırtması ile öykünün anlamını zenginleştirir. Seyircinin bu gizli gerçeği, baş oyun kişisinden önce fark etmesi, buna karşın, oyun kişisinin bilmezlik içinde hatasını sürdürmesi ve yıkımını hazırlaması seyirciye bir anlayış üstünlüğü verir. İronik anlatım, seyircinin düşüncesini kurcalayan bir anlatım hüneridir (Altıkulaç, 2003: 14).

Antik Yunan’da ironi kavramı Sokratik ironiyle sınırlandırılırsa, Sokrates diyaloglarında ironi, retorik bir anlatımdan farklı olarak, Sokrates’in yaşama biçimi halini almış, bilgisiz insanın cehaletiyle, ondan daha bilgisiz bir konum alarak dalga geçen bir yaşam ironisine dönüşmüştür. Sokrates’in bu diyaloglardaki amacı, her şeyin en iyisini bildiğini sanan kişilere aslında hiçbir şey bilmediklerini göstermektir.

Sonuçta bilmediği bir konu üzerinde bilgece konuşan kişinin Sokrates karşısında konu hakkındaki cehaleti ortaya çıkar. Sokrates, cahil gibi davranarak sorularının yanıtını bulur ve ders alıyormuş gibi yaparak başkalarına ders verir. Bu noktada ironinin öznel yapısı ortaya çıkmaktadır.

Bir varsayımla başlayan her felsefe, doğal olarak o varsayımla biter. Sokrates’in felsefesi, hiçbir şey bilmediği varsayımıyla başladığı için, insanlığın genelde hiçbir şey bilmediği yargısıyla son buldu. Öte yandan Platon felsefesi, düşünce ve varlığın dolaysız birliği ile başlamış ve bunda ısrar etmiştir. İdealizmde yansımanın yansıması olarak kendisini gösteren eğilim, Sokrates’in soruşturmalarında da ortaya çıkmıştır. Sonunda, nesnel ile öznel arasındaki soyut ilişkiyi sorgulamak onun en başta gelen amacı olmuştur (Kierkegaard, 2004: 65).

Sokrates’in ironik yöntemi genel hatlarıyla iki bölümde toplanabilir.

3.1.1. ALAY

Sokrates’in ilk yöntemi olan alay, bir çeşit istihza olarak da görülebilir. Muhatabı olan kişinin tüm duygu ve düşüncelerini çekinmeden anlatacağı bir ortamın hazırlanması sonucu Sokrates, küçümseyerek dalga geçmeye başlar. Alaycı bir eleştiri olarak bahsedilen bu durum için Sokrates, bilmediğini dahi bilmeyen olarak gördüğü muhatabının cehaletini itiraf etmek zorunda bırakır. Karşılıklı diyalog yoluyla kendisinin hiçbir şey bilmediğini söyleyerek karşısındaki kişinin fikirlerini söylemesini sağlayan Sokrates, son olarak da bu düşüncelerin yanıtlarını ortaya koyar.

‘Sokrates’in Savunması’ onun ironik etkinliğini kavramak için uygun bir eserdir. Sokrates bilginin anıtını ayakta tutan sütunları kavrur ve cehaletin hiçliğine savurup atar. Bilge değilken kendini bilge sananları ve onların arasındaki gerçek bilgeleri sorguya çeker. Sokrates’in yaklaşımı her zaman ironikti. Hiçbir şey bilmiyordu ve başkalarının kendisini aydınlatmasını istiyordu. “Sokrates cahilmiş gibi davranır ve ders alma kisvesi altında, başkalarına ders verir. Bu durum Sokrates’in ünlü ironisidir (Kierkegaard, 2004: 60).

3.1.2. DOĞURTMA

Sokrates bu aşamada konuştuğu kişide doğruyu ortaya çıkarmaya çalışır ve o kişinin zihninde saklı kalan bilgileri doğurtmaya çalışır. Soru-cevap yöntemiyle doğruların konuştuğu kişinin tarafından bulunmasını sağlar. Annesinin ebeliğinden yola çıkarak gerçekleştirdiğini söylediği bu yönteme *maieutique* (doğurtma, ebelik) adını vermiştir. Bu noktada annesinin gerçekten ebe olup olmadığı bilinmemektedir. Bunu, yöntemindeki inceliğin daha açıklıkla ortaya konması için kullanmış olması da muhtemeldir.

Sokrates'in diyalektik sorgulamasının temel amacı, sıradan insanların ahlaksal açıdan iyi olana ilişkin kavramlarını aydınlatmalarına yardım etmek olduğu anlaşılmaktadır. Bu sorgulama aracılığıyla onlar, zihinsel açıdan kendilerini yeniden inşa ederek ya da ruhlarında gizil halde yer alan hakikatleri anımsayarak daha iyi bir ahlaksal yaşama uzanırlar. Bundan dolayı Sokrates, diyalektik yönteminin en temel öğelerinden birisi olarak “maieutic” kavramına gönderme yapar. “Maieutic”, doğurtma anlamına gelir; çünkü diyalektik söylem, konuşmacının kendi savlarını ya da tanımlarını ortaya çıkarmasını, bir başka deyişle, doğurmasını erekler. Bu açıdan doğurtma, Sokratik yöntemin en temel unsurudur (Aytaç, 1980 :32-34).

Hegel Sokrates'in aynı ironiyi sofistlerin davranışlarını küçümsemek istediği zaman kullandığını söylemektedir. Bir durumda tek amacı öğretmek iken, öbür durumda sadece küçümsemek istemektedir. ‘Akıl nedir, inanç nedir?’ gibi soyut tasarımların açıklanması Sokrates tarafından başlatılmıştır ve bu Sokrates ironisindeki doğruluk olarak yorumlanabilmektedir. “Sokrates bilgisiz olduğunu söylerken aslında bir bilgiye sahiptir; çünkü bilgisiz olduğunu bilir. Bu bilgi bir şeyin bilgisi değildir. Hiçbir olumlu içeriğe sahip değildir. Bu bağlamda bilgisizliği ironiktir(Kierkegaard, 2004: 65)”.

Öznelliğin belirlemesinin ilk soyut örneğini ise yine Sokrates ile görmek mümkündür. Sokrates' in söyledikleri dış ve iç uyumluluk açısından zıtlasma halindedir. İroni kavramını bir tür konuşma hilesi olarak görürken, iç ve dış uyumluluktaki zıtlasma, söyledikleri ve aslında düşündükleri arasındaki ayrımın, karşısındakine doğruyu göstereceği durumda ortaya çıkmaktadır.

Sokrates'in ironinin antikçağdaki ilk örneği olmasının görsel bir nedeni de vardır. Dış görünümle, onun bedensel görüntüsüyle ilgilidir bu neden. Alkibiades Palaton'un Şölen'indeki ünlü övgüsünde, Sokrates' i Silenlerle, dıştan tuhaf görünümlü Satyrlere benzeyen, ama içlerinde saf altın ve değerli maddeler taşıyan o tanrısal yontularla karşılaştırır; bu şekilde felsefecinin dış görünümüyle entelektüel düzeyinin karşıtlığına vurgu yapılır (Behler, 2008: 20).

3.2. ORTAÇAĞ'DA İRONİ KAVRAMI

Antik Yunan'da bu dünya mutluluğu için çaba harcayarak mutluluğa ulaşmanın imkansızlığı üzerine karar verilmişken, ortaçağda bu arayış yerini öbür dünya ile ilgili olarak mutlak huzur için teolojiye bırakmayı gerekli kılmıştır. Bu amaç doğrultusunda dahi ortaçağ felsefesinin ironiyi gereksiz olmasının yanı sıra tehlikeli de bulunduğu söylenebilir. “Ortaçağ ideolojisi, çilecilik, kasvetli kadercilik, günah, ceza, ıstırap, baskıcılık ve sindiriciliğiyle feodal rejimin karakterini, hoşgörüsüz tek yanlı ciddiyet havasını içerisinde barındırıyordu (Bahktin, 2001: 93)”.

Ortaçağ inancına göre, gülmek şeytan ayartmasıdır ve gülmeyle yanlışla sürüklenen insanları elem dolu bir ahiret hayatı beklemektedir. Bu insanların sonu, tanrıyla ve cennetle ironiyi kullanarak dalga geçmeleri neticesinde acıyla gelecektir. İroni, cennetin şimdi ve burada yaşanabileceğinin mümkün olduğunu imlemektedir.

Gülme eylemi, Ortaçağ'da o zamana kadar belli bir mesafeden bakılan korkunun kaynağı olan kutsal nesneyi sıradanlaştırmış, büyüü ve yanılsamayı bozmuş, baskı kaynağını askıya almıştır. Saygı duyulan şeye gülmek, gülenin korku kaynağı olandan özgürleşmesini ve geçmişin baskıcı yükünden kurtulmasını sağlar. Otorite ilişkisinin yeniden üretimi artık kesintiye uğramaktadır. Otoritenin en büyük düşmanı ve onu zayıflatmanın en kesin yolu kahkahadır (Arendt, 1997: 51).

İronik tavır içerisinde dile getirebileceğimiz gülme ise tüm bu hiyerarşik yapı içerisinde kiliseye karşı kendi otoritesini sunmaktadır. Ortaçağ anlayışı, resmi ve otoriter bir baskı aracı olarak ciddiyeti kullanarak, içinde her tür neşe ve eleştiriyi barındıran sistemi reddettiğinden, bir çeşit korkutma unsuru olarak görünür. İroninin cennetin bu tarafta olduğunu ve şimdi olduğunu tanımlayan tavrı ise, ortaçağ ideolojisinde yer bulamayarak, otoritelerce, baskıya karşı oluşan bu muhalif düşünce şekline yer verilmemeye çalışılmıştır. Hannah Arent otoritenin sorgusuz kabullenilmesi durumunu şu şekilde tanımlamaktadır:

Otorite saygı ile ayakta durur. Saygı, ciddi, ölçülü, dengeli ve ağırbaşlı olmak demektir. Saygının alaya alınması otoritenin ‘kamusal senaryo’ sunun zedelenmesidir. Dünyevi ve dünyaötesi iktidarların mizah anlayışı yoktur. Her gülme eylemi sonunda bir uyumsuzluk yaratır. Bu uyumsuzluk Tanrısal/ilahi kozmosun armoni ve uyumunun bozulmasıdır. Platon’un düşüncesindeki Kozmosu düzenleyen “Evrensel Akıl”a ulaşma çabası her

kahkahada sekteye uğrar. “Voltaire’in kahkahası Rousseau’nun ağlamasından daha yıkıcıdır” (Bakhtin, 2001: 112).

Gülmece, ironik tavır, dünyevi ve dünya ötesi korkunun yarattığı gerçekliklere ve dayatmalara karşı kendi doğrularını söyleyebilen bir gerçeklik yaratmıştır. Bu yeni hakikat insanın bilincini değiştirip yaşama karşı yeni bir bakış açısı geliştirmesini sağlamıştır.

3.3. AYDINLANMA ÇAĞI VE ROMANTİZMİN İRONİ KAVRAYIŞI

Aydınlanma Çağıyla, akıl temel ilke olarak benimsenmiş ve sosyolojik-felsefi konular akıl ilkesi üzerinden hareketle şekillenmiştir. 18. Yüzyılla birlikte Avrupa’da aydınlanma fikriyle gelişen bu dönem, aklın kullanımındaki cesaretle temellenmektedir.

Kant, akıl merkezinde temellendirdiği aydınlanma düşüncesi için şöyle demiştir:

Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır(Kant,1874:94).

Yüzyıllarca bilgiye karşı inancı öne çıkaran bir dönemin yerine geçen aydınlanma çağı düşünüşüyle feodalite ötelenmiş, skolastik düşünce yerini toplumsal bağlamda yapılan gözlemler neticesindeki akılcı çözümlemelere bırakmıştır. Akıl aracılığıyla doğru bilgilere ulaşabilen insan artık bu bilgiler ışığında toplumsal yaşam koşullarını değiştirebilmiş ve çevresiyle ilgili yorumlar yapmaya gönüllü hale gelmiştir. Bilimsel anlamdaki gelişmelerin ışığında bu çağda önemli bilimsel gelişmeler elde edilmiştir. İroni kavramı, aydınlanma çağıyla birlikte, çağın düşünce ve gelişimiyle orantılı olarak bazı değişiklikler göstermiştir. Sorgulamanın gündeme geldiği aydınlanma çağında, toplumsal, ekonomik ve siyasal yapıdaki değişimler artık ‘birey’ olarak tanımlanabilen insanlarda belirli sıkıntılara neden olmuştur. Bu noktada romantik ironi konusuna geçişi sağlayan iki yol ayrımından bahsetmek gerekmektedir. Bunlardan birincisi, sosyolojik olarak çağın getirdiği buhranlara karşı umursamaz bir tutum içerisinde

yaşamın gereklerini yerine getirmek iken, ikincisi ise karşılaşılan tutarsızlıklara aynı derecede tutarsız bir duruşla cevap vermektir.

Bağımsız düşünce temelli oluşumun önünü açan Fransız İhtilali sonucunda ortaya çıkan romantizm, hayal gücü ve sınırsız düşünebilme yetisini önceleyen bir döneme işaret etmiştir. Romantiklere göre: “Sanat bir içe doğmadır, bir coşmadır, taşmadır, akıl ve mantığın baskısı altına giremez. Sezgiler, duygular kurallarla kısıtlanamaz, sanatçı ancak özgür bırakılırsa yaratabilir (Güçbilmez, 2005: 59)”. İroni kavramını Alman felsefesi ise romantik dönem içerisinde melankolik ve yalnızlıkla ifade edilen bir ifade biçimi olarak tanımlamaktadır. Schlegel göre ise:

İroni kusursuz bir dürtünün ve kusursuz bilinçli bir felsefenin karışımıdır. Mutlak ile göreceli olan arasında, eksiksiz iletişimin zorunluluğu ve imkansızlığı arasındaki çözülmez, uzlaşmaz karşıtlığı içerir. Özgürlüklerin en sonuncusudur, çünkü ironi ile kendimizi aşarak kendimizden bile kurtuluruz (Güçbilmez, 2005: 17).

Romantik ironi tanımlamaları içinde nesne ve insan bilinci üzerinden karşılaştırmaları bakımından diğer bir önemli isim Solger’ dir. Cebeci’ye göre,

Solger, Antik çağdaki ironi ile kendi çağındaki ironi anlayışını karşılaştırarak, Antik çağdaki ironinin nesneler üzerinden verildiğini, kendi çağında ise ironinin bulunduğu yerin insan bilinci olduğunu söyler. Solger’e göre ironi sanatçının her şeyi kuşatan ve her şeyi yıkan bakışında toplanır. Solger’in ironinin sanatçıya bağlı olduğu görüşünü savunan diğer bir isim Adam Muller’dir. Muller için de ironi sadece esere bağlı değil, sanatçıya bağlı bir unsurdur. Sanatçının bakış açısını belirleyen önemli bir ölçüttür (Cebeci, 2008: 290).

3.4. MODERNİZMDE İRONİNİN ALIMLANIŞI

Modernizm, modernlik, modernleşme ve postmodernizm kavramları sıkça birbirine karıştırılan ya da bilinçli olarak iç içe geçmeleri sağlanan kavramlardır. Çoğunlukla, postmodern bir pratik olarak değerlendirilen ironi kavramı ise bu kavramlarla ilgili genel bir bilgi üzerinden, birbirleriyle olan ilişkileri bağlamında daha açıklayıcı incelenecektir.

Modern kelimesi tarihi bir kavram olarak, çeşitli anlamları barındırarak ve değişimi imleyerek çeşitli sanat dallarını doğrudan etkilemiştir. Sözcük, 16. yüzyılda, Latince şimdiki ya da benzer anlamlara gelecek şekilde yakın zamanlardakini işaret

etmektedir. ‘Modernus’ yani Latince ‘tam şimdi’ anlamına gelmesi, ortak bir çağa işaret etmesi açısından çağdaş olarak da tanımlanmasını sağlamıştır.

Modernite ise, yaklaşık olarak 17. yüzyılda Avrupa’ dan başlayarak, zamanla dünyaya yayılan sosyal değerlerin organizasyonlarına, toplumsal oluşumlarına denmektedir. Geleneğe karşı olan duruş, gelenekle olan bağların kopuşuyla başlamakta ve politik, bireysel, sosyolojik, ekonomik tüm alanları içine alarak, bir değişimi göstermektedir.

Modernitenin devamsızlık özelliği onu özgün kılmaktadır. Marxist felsefeye dayalı tarihsel materyalizme dayanan bu düşünceye göre özellikle modernite öncesi ile modernite arasında oldukça belirgin bir kırılma söz konusudur. Modernite, toplumsal ve bireysel hayatın her aşamasını hem derinden, hem de geniş bir açıdan sarsmış ve değiştirmiştir. Modernleşme, modernizm ile ilişkili ama bunlara indirgenemeyecek olan bir kavramdır. Ortak bir bağlama dayansalar da tarihsellikleri ve ifade ettikleri anlam alanları bakımından birbirlerinden ayrılırlar (Giddens, 1990: 1-4).

Modernizm ile modernite arasında bazı açık ve örtük ilişkiler olmasına karşın, bunları tabii ki birbirlerine indirgemeyerek açıklamaya çalışmak daha yerinde olacaktır. Modernizm kavramı, moderniteden daha geç tarihli bir adlandırmadır ve çeşitli sanat dallarına egemen olmuştur. Modernizmin klasizmle olan mücadelesi, gelenekten kopuş ve görüntünün ardındaki gizli gerçeği sorgulama ve bulma amacının önem kazanmasındaki ayrımda yatmaktadır.

Modernizmin temel özellikleri kısaca şu biçimde özetlenebilir: Estetik bir öz bilinç ve düşünüm sellik; eş zamanlılık ile kurgu lehine anlatı yapısının reddi; gerçekliğin paradoksal, belirsiz ve kesin olmayan açık uçlu doğasının araştırılması; bütünlüklü kişilik tasarımının, Freudcu “yank” özne (“bölünmüş” kişilik) üzerindeki vurgu lehine reddedilmesi (Sarup, 2004: 187).

Modernleşme kavramının da bu kavramlardan ayrıştırıldığı nokta, kısaca modernitenin bir dünya görüşünü, modernizmin ise, bir kültürel ve sanatsal durumu göstermesinde bulunabilmektedir. Bu anlamda modernleşmeyi de bir ideoloji olarak tanımlamak mümkündür.

3.5. POSTMODERNİZMDE İRONİNİN ALIMLANIŞI

Postmodernizmi tanımlamak muhakkak ki, kavramın çok anlamlılığının neticesinde birçok sorunu da beraberinde getirmektedir. Sözcükte, belirli ve sınırları çizilmiş bir

tanıma indirgenemeyecek kadar karmaşık bir yapının yanı sıra, modernizmin ‘post’ ekiyle bir çeşit karşı duruş ve sonralık da anlaşılmaktadır. İngilizce kökenli olan post eki ‘ardından gelen’ anlamına gelmektedir. “Postmodernizm; sanatsal, toplumsal, entelektüel ve akademik alanlarda ve daha birçok durum ve şekilde kullanılan en genel anlamıyla modernizm sonrasını, modernizm karşıtlığını ifade eden bir terimdir (Pektaş, 2006: 1).”

Postmodernizmin tam olarak ne olduğuna dair sorulara kavramın karmaşıklığı temelinde birden fazla cevap vererek, tarihsel bir dönem adı, bir düşünce felsefesinin adı, maddi bir değişimin adı, yeni bir üslubun adıyla aynı zamanda yeni bir söylemin adıdır demek de yanlış olmayacaktır.

Modernin ilerleme ve gelişmeye olan bağı postmodernizm de yer değiştirmiştir. Modern sonrası dönem için gerçekçilik, nesnellik, bilimsellik gibi modern döneme ait kavramlar bu dönemde eleştirilmiştir. Modern dönemin ilerleme anlayışıyla birlikte gerçeklik anlayışı, postmodernizmle hayalle, ulaşılabilecek herhangi bir noktanın var olmadığı gerçeğiyle karşılaşmaktadır. Kabul edilebilir, genel geçer söylemlerin hepsi yerle bir olmuştur ve gerçekliğin tekil özellikleri, merkeze bağlı varlığı ortadan kalkmıştır. Bu dönemde doğrunun bilinmesi mümkün olmamakla birlikte, doğru üzerine bir söylem de geliştirilmemektedir. Bu süreçte mantıksal çıkarımlar yaparak değerlendirmelerde ve yorumlarda bulunmak mantıklı bir girişim olarak değerlendirilmemektedir. Gerçek olan ile kurgu olan arasındaki ayrımın yok olduğundan da bu noktada bahsetmek gerekmektedir.

Postmodernist yaklaşım, gerçeğin bulanıklaştığı ekonomik, politik ve toplumu ilgilendiren konular üzerindeki modern ilkelerin geçerliliğini yitirdiği ancak, bu noksanlığın yerine tam olarak başka bir değer sisteminin de oturtulamadığı bir döneme işaret etmektedir.

Postmodernizmin, modernizmden bir kopma olduğunu savunanlar olduğu gibi modernizmin kendi içindeki bir eleştiri olduğunu iddia edenler de vardır. Örneğin Habermas, postmodernistlerin savunduklarının aksine, modernlik tamamlanmamış bir projedir ve postmodernizm içinde yer alan unsurlar ona göre zaten modernizmin içinde vardır. İster bir yeniden yapılanma süreci olarak kapitalizmin gelişimine bağlansın ister hiçbir makro değişken ile ilişkilendirilmeden köklü bir değişimden söz edilsin, göz ardı edilemeyecek olan şey son 25-30 yıl içinde yaşanan büyük ve evrensel dönüşüm ve bunu ifade eden postmodern durumdur. Postmodern bilgi modern süreçte oluşan bilimsel bilgi

tekeline karşı bir özgürleşim çabasıdır. Postmodernizm parçalanmayı savunur (Aslan, Yılmaz, 2001: 93).

Postmodern dönemin söylemlerinden olan ironi ise, bazen anlam ve dil farklılığı temelinde, bazen yapıtların taklitlerinde bulunan parçaların ilgisiz ilişkilerinde bulunmaktadır. Buna ek olarak eleştiri eksenli imgenin ya da sözcüğün tekrarlanması eylemiyle birlikte, yüce olarak bilinen sanat eserlerinin yok etme arzusuyla aşağılanması, basitleştirilerek, komikleştirilmesi ve alay edilmesi postmodern dönem içerisinde sayılabilecek ironik sanat pratiklerindendir.

20. yüzyıl ile birlikte ironi felsefi ve retorik bir araç olmaktan çıkar. Sanat eserinin yapısına ait bir araç olarak kullanılmaya başlanır. Bu yüzyılda ironi hedeflediği değere ulaşmış, ironik edebiyat ironik olmayan edebiyata göre daha önem kazanmıştır. Paul de Man, ironiyle ilgili düşünceleri bakımından bu döneme damgasını vuran kişilerdendir. Paul de Man, “*Allegories of Reading*” isimli eserinde ironinin metnin parçalayıcısı olduğunu vurgular. Metindeki anlamı parçalayarak anlaşılmazlığı, her okuyanın farklı anlamlar çıkarmasını sağlayandır. Böylelikle metin hiçbir şekilde tüketilemez, sonsuz anlama sahip olur (Güçbilmez, 2005: 29).

Sanat alanındaki postmodernist yaklaşımla birlikte, sanat ve hayat arasındaki keskin ayrımın yumuşaması, alt kültürle yüksek sanatın iç içe geçmesi neticesinde, postmodernist ifade biçimi olarak parodi, pastiş ve ironi öne çıkmaktadır.

Modernliğin hiyerarşiyle olan ilişkisini ortadan kaldırarak, yücelik ve biriciklik gibi konuların birbirleriyle olan ilişkisi bağlamında, akılcılık önemini yitirmiştir. Postmodernist söylem içerisinde bu tip duygu ve düşünce yapılarıyla dalga geçmek esas olarak alınmıştır. Postmodernist toplum ironiyi, nihilizmi, kinizmi ve popüler kültür imgelerini kullanarak, kapitalizmin ve modernizmin merkezîyetçi duruşuna bir karşı duruş geliştirerek, kabul edilmiş olan yüce değerlerle alay ederek bir bakıma bu yüksek değerleri yok saymıştır. Postmodernist sanatın silahlarından olan ironinin bu anlamda eklektik bir sistemle oluşturulmuş olduğunu söylenebilir. Bu durumda sanat nesnesi bir bütünün parçalarına hizmet etmesinden öte, ana yapıyı düşünmeden parçaların bir araya gelmesiyle eklektik bir sistemle oluşmaktadır ki bu oluşum, klasik estetik değerlere hizmet etmemektedir. Eklektizm bu anlamda; modernist yaklaşım, bütün içerisindeki benzerliklerin akılcı bir yapıyla bir arada bulunmasını sağlamak üzerine kuruluyken, postmodernist yaklaşım benzerliklerin uyumu, farklılıkların bir arada düzen içerisinde bulunmasıyla ilgilenmemektedir. Postmodernist yapı, modernizm karşıtı bir duruşla

farklı ifadelerin bir aradalığını ve tek başınalığını eklektizm olarak açıklamaktadır. Parçalar ne bütüne ne de birbirlerine bir anlam yüklememektedir ve ait olduğu parçayla ilişkisinde de negatif bir durum mevcut görünür. Eklektik yapı, ironiyle ilişkili olarak parçaların bulunduğu yere itaatsizliğini göstermektedir.

Modernist bir yapıtta alıntılar düzlem değiştirir, postmodernist bir yapıtta ise düzlem kaydırma söz konusudur. Birinci durumda alıntılanan şey, bir tarihsel düzlemde diğer bir tarihsel düzleme geçerken aldığı konumuyla yeni bir tarihsel değer yüklenir, ikinci durumda alıntılanansa tarihselliğinden arınarak doğal bir konuma çekilir, yeni bir içerik yüklenmez. Eklektik bir bütünde öğeler tam da bu doğal konumlarından ötürü hiçbir çatışma üretmezler, aralarında keyfi bir biçimde kazandıkları yerlerini her an terk etmeye hazırdırlar; tam bir kayıtsızlık içinde değiş tokuşa girebilirler. Farklılıklar böylece silinir, eski-yeni, seçkin-sıradan, her şey aynı düzlemine çekilerek eşitlenir. Eşitlenmez aslında, her türlü farklılık tam bir tarafsızlıkla onaylanırken, tam da bu biçimde, bütün farklılıklar yok sayılır, mutlaklaştırılır... (Sadak, 1991:).

Tüketim de bütünün birbirinden bağımsız parçaları gibi, postmodern oluşumun neticesinde, postmodern toplumun kültürünü oluşturmaktadır. Endüstriyel üretimin karşısına medya ve enformasyon çıkmaktadır. İletişim ve medya çağı postmodern kültürdeki tüketimin artmasında bir rol oynamış ve üretimi dışlayarak toplumdaki değerleri değiştirmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

SANATIN İRONİK DİLİ

1. 20. YÜZYIL ÖNCESİ: SANATIN İRONİK DİLİ

İlkel insanın mağara duvarlarına büyü ve din amacıyla yapmış olduğu resimler, çoğu kaynakta sanatın başlangıcı olarak ele alınmaktadır. Kendine özgü bir bilinç ve bir çeşit farkında olma biçimi gerektiren sanat eseri yaratımından bu durumda pratik işlevin güçlenmesiyle bahsedilmemektedir. Resmin kökenlerinden bahsederken bu bilinç/bilinçdışı durumu ekseninde hareket etmek daha doğru olacaktır. Rönesansla birlikte sanat yapıtındaki imgelerin görünen kısmından daha fazlasını, sanatçının hangi toplumsal koşullar altında, hangi tarihsel süreçte eserini gerçekleştirdiğini özellikle ironi kavramı çerçevesinde incelerken sembollerin ne ifade ettiğini anlamaya çalışmak gerekmektedir. İroninin çoğu kez bir şeyi anlatırken aslında bir başka şeyi imlemesi, resimlerin gösterdiğinden başka bir şeye gönderme yapması, anlamın tersinlenmesiyle mümkün kılınmıştır.

Resim sanatında ironik üsluptan bahsederken, sanatçının bir durumu ya da kişiyi gülünç hale getirmesinden, bu durumu doğrudan ve plastik sanatlardaki mantıksal dizilim içerisinde anlatmasından bahsetmek gerekir. İronik duruş, bu çerçevenin kendi kurallarıyla genişleyebileceği ve kendi yasalarını işletebileceği bir gerçekliği savunmaktadır. Kavramlar, mantıksal önermeler, olması gereken imgeler ironiyle birlikte bir başka boyutta tartışılabilir.

Resimde ironi uygulayımı edebiyat kadar uzaklara gidebilmektedir. Eski Mısırda bir komutan fare olarak betimlenmiş, yine Roma'daki bir duvar resminde, İsa çarmıha gerilmiş bir eşek olarak gösterilebilmiştir. Diğer yandan Türk ve İran erotik minyatürleri, Çin ve Japon resmindeki erotikleri, yunan vazo resimlerinde Pompei duvar resimlerindeki birçok konu işlenişi açısından ironiktir. Pompei'deki bir duvar resminde, terazinin bir kefesine okkalı cinsel organını, öteki kefesine de meyveleri koyup dengesini tutturmak isteyen bir Romalının resmi önemli örnek sayılabilir (Bal, 2000: 27).

Erken dönem örneklerinin bulunduğu, ironik tavrın gerektirdiği eleştirel mizahi yaklaşıma bu açıdan baktığımızda Bosch, Bruegel, Arcimboldo, Daumier gibi

sanatçıları ele almak gerekmektedir. İroniyi kullanan sanatçı, evreni ve çevresinde olup bitenleri mevcut anlatım dilinden çok öte bir imgelemde ve eleştirel boyutta aktarmaktadır. Bu sanatçıya anlatmak istediği durum için kavram olarak kökleri Sokrates'e dayanan açık uçlu bir hareket alanı sağlamaktadır. Özellikle Dada hareketiyle birlikte belirginleşmeye başlayan bu tavır, resmin düşünsel bir süreç olduğuna işaret etmektedir. Sanatçının bakış açısı, 'gerçeğin' görünür olmasından çok, bilinçdışının ve eleştirel yanın ağır bastığı bir 'öz-gerçekliğe' dönüşmektedir. Gerçek bir bakıma reddedilirken, diğer yandan da zihnin gerçekliğini benimseyen bir yaklaşımdan söz edilir. Bu durumda verilecek örnekler arasında belki de Hieronymus Bosch'tan başlamak yerinde olacaktır.

Daha önce de belirtildiği gibi, Sokrates'in zihinsel yapısındaki berraklığa karşın fiziksel olarak bedbaht görünümü Sokrates ironisini destekleyen bir göstergeye dönüşürken, Hieronymus Bosch için de benzer şeyleri söylemek mümkündür. Bosch'da karanlık bilinçdışı görüntüleri alışılmadık bir üsluptadır. Resimlerindeki dehşet verici şeytani ve gizemli sahnelerin aksine Bosch, toplumla uyumlu ve düzenli bir hayat yaşamıştır. Bu anlamda yaşamsal ironisi Sokrates'le özdeşleştirilir. Yapıtlarında görülen ikonografik yapı, şeytansı figürler, mitler, düşsel yaratıklar bir bakıma ortaçağ öykülerinden, gizemden ve büyüden esinlenmiş olabildiğini düşündürmektedir. Hieronymus Bosch'un yaşadığı çağla birlikte, eserlerinde insanlardaki baskın kitle psikolojisi ve budalalığın gülünçlüğü, insanın acizliği, rıyası görülür. Buna karşıt olarak çıplak figürlerinde saf gizem barındıran ruhani ifade karşıtlık oluşturmakta ve iki farklı kutbun çekişmesiyle ironik bir durum gözlemlenmektedir. Yapıtlarındaki ironik anlatımı oluşturan karakterler Bosch'un hayal dünyasındaki canavarımsı yaratıklar, balıklar, baykuşlar simgeci bir yaklaşımla açıklanabilirken, metaforu ve alegoriyi şeytansı bir yakınlaşmayla ilişkiye sokmuştur. 'Çarmıhını taşıyan İsa' adlı resmi de bu şeytani iktidarın yanında, iyiliği karşıtlayan bir yapıyla oluşturulmuştur (Görsel 1). Çevresindeki kalabalık için, İsa'ya çarmıh taşıtmak, ona uygun görülen cezayı desteklemek niyetindedir ve bu güçlerin haklılığıyla bir hayal içerisinde huzurla uyuklayan İsa figürü durumu saflıkla karşılamaktadır. İsa'nın neredeyse ifadesiz yüzüne karşın, çevresindekilerin şeytansı canlılıkları konuyu dramatikleştirmenin yanı sıra, komikleştirerek abartmaktadır. Bir karnavala gidercesine yapaylaştırılarak resmedilen

figürlerde iki farklı ifade biçimi dikkat çeker. Bunlar sol alt köşedeki hüznü ve temiz kadın figürü ve tam tersi yönde duran yargıç portresidir. Tüm dehşet verici ifadelerin arasında zıt bir ifadeyle duran iyiliği sembolize eden kadın figürü ve kötülükle birlikte kayıtsızlığa gönderme yapan yargıç figürü bu zıtlıkları bir kez daha olumlamaktadır.



Görsel 1. Çarmhını Taşıyan İsa (Detay)

Kaynak: Bosch, 1515-1516.

Bosch'un resimlerindeki gizli simgeler ve ironi, görünenden başka bir gerçekliği vurgular niteliktedir. Sanatçının vurguladığı bu zıtlıklarla kurguladığı resimleri karanlık bulunmakla birlikte dinsel temalara saygısızlık olarak kabul edilerek çoğu kez yok edilmiştir.

2. YÜCENİN İRONİYLE ÇİRKİNLEŞTİRİLMESİ

İronik söylemde anlamın değişmesi, söylenenle kast edilen arasındaki fark, ironik duruşu oluşturmaktadır. *Travestira* yani kılık değiştirmek deyiminden yola çıkarak,

Matsys'in parodik unsurlar taşıyan ve dramatik bir abartıyla resmettiği 'Çirkin Düşes' adlı resmi izleyici için ifade edilen anlamın sorgulanmasını gerekli kılmıştır (Görsel 2).

İktidarın aşağılanması, gerçekliğin parodiyle abartılmasıyla gerçekleşmiş ve sanatçı, dramatik bir şekilde gülünçleme yaparak, eleştirel bir söylem içerisine girmiştir. Matsys için bu resim üzerinden gerçeği abartıyla göstermenin bir yolunu bulmuştur denebilir. Her ne kadar düşesin bir kemik rahatsızlığından dolayı vücudunun ve yüzünün deformasyona uğradığı ya da Matssys'in Leonardo'ya gönderme yaptığı teoriler arasında olsa da, bu resim ironik bağlamda estetiğin çirkinlikle yok edilmesi olarak yorumlanabilir (Görsel 3).



Görsel 2. Çirkin Düşes

Kaynak: Matsys, 1525-1530.



Görsele 3. Grotesk

Kaynak: Leonardo da Vinci, 1490.

Alman ressam Hans Holbein ‘Elçiler’ adlı eseriyle ise, mevki ve şöret sahibi iki bürokratın zenginliklerini ve kültürlerini bulundukları ortamdaki simgesel nesnelerle betimlemiştir (Görsele 4). Bu nesnelerle, eşyanın alt anlamlarını oluşturan gizli simgeci yapısı dikkat çekerken, ölümün varlığı üzerine bir o kadar da ironiyle ders veren kurgusuyla izleyiciye yeni bir gerçeklik yansıtılmıştır.

İki elçinin gösterdikleri anlam birbirinden farklıdır. Birisi din, diğeri ise bilimi sembolize etmektedir. Resmin sol tarafında yer alan elçi bilimin, bilginin ve hayatın olumlanmasıyla, siyah kıyafetiyle, dogmatikliği ve dini sembolize eden diğeri elçinin yaşamın karanlığı ve ölümü anlattığını söylemek mümkündür.



Görsel 4. Elçiler

Kaynak: Holbein, 1533.

Holbein'in iki figürün ortasına yerleştirdiği anamorfik kuru kafanın yine bir karşıtlıklar bütününe işaret ettiğini ve bunun da ironik bir mesajla iletildiği düşünülebilir. Güç ve zenginlik sembollerinin tam ortasında duran şeyin en nihayetinde soğuk bir ölüm olduğu mesajı sanatçı tarafından verilmektedir. Bu anamorfik kuru kafanın tekinsizliği, figürler ve mevcut nesneler arasında konuyla alakalı olmayan bir şekilde fallik bir unsur olarak durmasında görülebilir. Çelişkiler, zıtlıklar ve şaşırtıcı bir şekilde görünmesi beklenen bir imge, resmin bu açmazlar üzerine kurularak, mesajın izleyiciye ulaştırıldığını düşündürmektedir. Bu noktada kuru kafanın şok edici, fallik durumuyla, resmin genelindeki otoriter atmosfer arasındaki çelişkili gerilim esere ironiyle bakılmasını sağlamaktadır.

Gerçeküstücülere ilham kaynağı olan Guiseppe Arcimboldo da ise, organik yapıları kullanarak oluşturduğu portreleriyle, ironik sayılabilir. Sanatçının 'İmparator II. Rudolf'un portresi adlı resmi, eleştirel bir tavrın ötesinde sadece mizah barındıran bir yapıyla oluşturulmuş gibi görünse de tarih itibarıyla, halkın açlık ve hastalıkla başa

çıkmaaya çalıştığı bir dönemi yansıtmassı açısından ironik bulunur (Görsel 5). Bu anlamda iktidarın eleştirisini izleyiciye sunan Arcimboldo, bolluk ve bereketin karşıtını iktidar üzerinden bollukla hileştirmiş ve sınıfsal farkların bir çeşit eleştirisi olarak yorumlamışır denebilir.



Görsel 5. İmparator II. Rudolf

Kaynak: Arcimboldo, 1591.

3. ORJİNALLİĞİN PARODİSİ OLARAK ‘İRÖNİ’

Bosch’ tan ilham aldığı düşünölen Pieter Bruegel’ in resimlerinde trajikomik-ironik-anlamsız olanın acı ve ölümlle karşılandığını söylenebilir. Kitleseel ölümlere neden olan Avrupa’daki hastalıklar ölüm temasının doğmasına yol açmıştır. Sefaletin ve bitmişliğin alinyazısını ironik bir üslupla ele alan Bruegel, yaşadığı çağın çarpıklıkları ve nihayetinde dünyanın sonunu vurgulamaktadır.



Görsel 6. Ölümlün Zaferi (Detay)

Kaynak: Bruegel, 1562.



Görsel 7. Ölümün Zaferi

Kaynak: Bruegel, 1562.

Bosch'un etkisinin gözlemlenebildiği 'Ölümün Zaferi' adlı resimde, ölümün birden fazla ve farklı hallerinin, oldukça ayrıntıyla sahnelenmesi dikkat çekmektedir. Ölümün her yanı kuşattığı enkaz yığına dönüşen mekan içerisinde iskeletler umutsuzca kaçışan insanların üzerine yürümektedirler. Ölümün her toplumsal katmandan insanı bulacağını ve soylu olmanın ölmeye engel olamayacağını vurgulayan bu resimle ayrımlar, karşıtlıklar bir bakıma eşitlenmektedir. Bu trajedi içerisinde iskeletin, kralla alay edercesine ölüm saatinin yaklaştığını imleyen kum saatini göstermesi ve tüm bunlara karşılık her şeyden habersiz bir çift aşığın yaşamlarına devam etmeleri ironik bakış açısından önemlidir (Görsel 6,7).

Dönemi içerisinde, karikatürize ettiği figürleri ve şiddet sonucu yaratılan gülünçleştirmeyle, ironik eser denildiğinde Goya'dan bahsetmek gerekmektedir.

Kierkegaard ironi tanımlamalarında, çelişkilerin ve zıtlıkların birbirini yok ederek oluşturduğu durumun ironik olmasından bahsetmektedir. Goya'nın komikleştirdiği anlatılar ve figürler bir yandan da hiciv örnekleri arasında sayılabilir. Goya, bu

karşıtlıkları tanrısal bir eğlenceye dönüştürerek alay ederek anlatmayı seçmiştir. Resimlerinde görünenle gerçek arasındaki ilişkiyi karşıtlık ilişkisi içinde vermesinden dolayı, resimleri hem korkunç hem de komik olarak değerlendirilmiştir. Üst bakışla resmettiği saray çevresi ve soylu insanlar ondaki bu eleştirel dili fark etmemişlerdir ve Goya asaletin arkasındaki çarpıklığı, tuhaflikları eleştirel bir dille yansıtmıştır. Saray ressamı olduğu dönem bu tarz resimleri yaptığı dönemdir ve bu anlamda iki farklı Goya'dan bahsetmek mümkün olabilmektedir (Görsel 8).

Bir sanatçının iki farklı ruhunun, iki ayrı üslubunun olması mümkün müdür; Goya'nın durumunda cevap kesinlikle evettir. İronik, çoğunlukla şiddet içeren çalışmaları vardır. Ama tamamı görkemli ve kurallara uygun, yine de Goya'nın renk seçimi ve özgün ışık oyunlarına yedirilmiş ironik dokunuşlar içeren resmi yapıtları da vardır... 1800' de en büyük eseri olan IV. Carlos'un ailesinin portresini yapar. Bir araya toplanmış olan aile üyeleri sarayın bir salonunda betimlenmişlerdir: Kraliyet giysilerini giymiş fakat insanlıklarını çıkarmış halde... Sanatçı burada gerçek olanla görünen arasında bariz bir uyumsuzluk yaratmıştır. Sadece çocuklar kendilerini yetişkinlerin akılsızlıklarından kurtarabilmişlerdir...(Rapelli, 2002: 62).



Görsel 8. 4. Charles ve Ailesi

Kaynak: Goya, 1800.

Goya'nın çoğu capricholarının öz-fenomen karşıtlığı ilişkisiyle kurulmadığının söylenmesi daha yerinde olacaktır. Görüntü neyse resmin adı, o görüntüyü doğrular niteliktedir. Dolayısıyla Goya' daki ironiyi bu açıdan aramak yerine, eserin konusunda ve anlatımında aramak gerekmektedir. Durum karşıtlıklar üzerinden kurgulandığı için ironi içermektedir. 'Capricho 41' adlı çalışmasında böyle bir durum söz konusudur (Görsel 9). Normalde olanın tam tersi bir durumdan ironi çıkmaktadır. İki adam eşekleri sırtlarına almış, bilinmeyen bir şey için birbirleriyle yarışmaktadırlar. Burada ironi, olması beklenen durumla, gerçekleşenin uyuşmamasından doğmaktadır. İroni tanımlarında bahsedilen ile olması gereken durum arasındaki karşıtlığın bir üst bakış kazandırılarak gerçekleştiğini söylemek örnekteki resim için uygundur.



Görsel 9. Capricho 41

Kaynak: Goya, 1799.

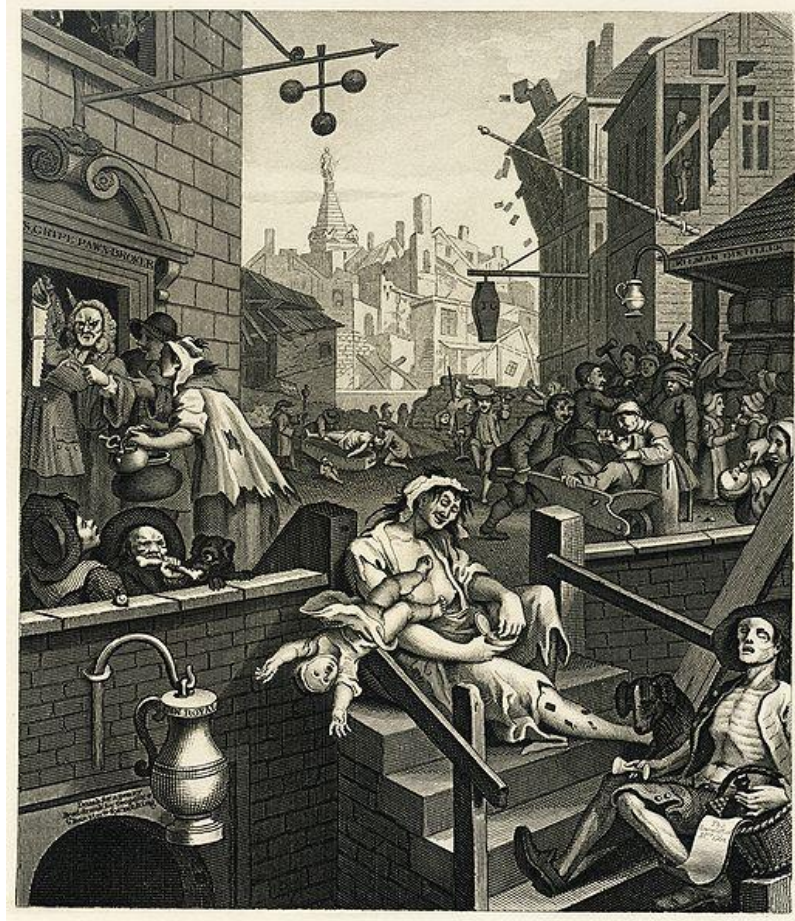


Görsel 10. Capricho 12

Kaynak: Goya, 1799.

Kierkegard'ın ironinin 'yamuk, çarpık, bozuk, hatalı ve kötü yapıdaki her şeyi seçen keskin bir göz olduğu' benzetmesini karşılayan 'Capricho 12'de ise, ölünün dişini çalmaya çalışan kadının yüzündeki beceriksiz ve komik ifade eylemle-özne arasındaki gerilimi yansıtmaktadır (Görsel 10). Bu gerilim aynı zamanda neşeli bir beceriksizliğin getirdiği komik duruma düşme içermesi açısından ironiktir denebilir.

William Hogarth, toplumsal koşullar üzerine acımasız yorumlar getirirken eleştirisini mizahi yollarla vurgulayan ifadelerle karşı yoğun bir gözlem içerisinde siyasi konuları ‘kara mizah’ denilebilecek şekilde muhalif bir tavırla yorumlamıştır. Dönemin politikası ve değerleriyle alay edercesine ifade ettiği karakterler ona o dönem içerisinde bambaşka bir eleştirel duruş getirmiştir. Bu tarz resimlere genelde onun adından gelen Hogarthcı ya da Hogarth tarzı denmiştir (Görsel 11). “Hogarth, tasarımı yaptığı dünya sahnesine yerleştireceği karakter tiplerini yaratabilmek için ortaya çıkan olanakları gördüğünden, sanatın bir dil olduğu düşüncesine hararetle sarılmıştı (Gombrich, 1992: 336)”.



Görsel 11. Bira Sokağı ve Ginlane

Kaynak: Hogarth, 1750.

Politik ve sosyal konulara eleştirel bakış açısıyla eğilen Honore Daumier ise, ironik tavrını özellikle siyaset, din, sosyal kurumlar, sanat ve zengin-yoksul insanlar arasındaki sınıfsal uçurum üzerinden oluşturmuştur. Burjuvanın zayıflıklarını ve adaletteki çökmeyi karikatürize ettiği figürlerin alaycı duruşlarıyla ifade eden Daumier, politik yorumlamalarını ironi ekseninde gerçekleştirmiştir (Görsel 12).



Görsel 12. Gargantua

Kaynak: Daumier, 1831.

Daumier genellikle eleştiri oklarını toplumun sırtından geçinen politikacı ya da burjuva sınıfına yöneltmektedir. Ancak burada, figürlerdeki deformasyon, bir çeşit küçümseme aracı olarak kullanılmakta ve eleştirisinin ironik boyutta algılanmasını sağlamaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ İRONİK KIRILMALAR

1. EMPRESYONİZM VE ÇIPLAKLIĞIN İRONİK TEMSİLİ

Romantizmle, gerçeğin değişen yüzü fark edilmeye başlanmıştır. Sanatın, insandan ve doğadan bağımsız düşünülmemesiyle doğa izlenimciler tarafından bir başka açıyla fark edilmiştir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve tüm sanat dallarını etkileyen empresyonizm, nesnelerden ve olaylardan çok, günün belirli bir saatinin yarattığı görüntülerin değişen gerçekliğini vurgulamaktadır. Gerçeğin ‘an’ın değişimine eş paralellikte gitmesi ve empresyonist sanatçının o anı durdurmak istemesi, renkten ve optik etkilerden yararlanarak yeni bir duyumsama yaratmalarına yol açmıştır. Empresyonistlerce günün değişik saatlerinde yansıtılan doğa, optik bir düzenlemeye dönüşerek, bilimsel bir sonuca vardırılmış ve duyu temeline dayandırılmıştır. Empresyonistler, formları ışık ve renkle belirlemek istemişlerdir. Realizmin boyut değiştirerek, biçimsel anlamda devrim niteliğinde eserler veren empresyonist sanatçıların, kavramsal anlamda aşkın bir ifadeyle ironiyle ilgilenmemelerini de bu teknik yoğunluğun bir sonucu olarak görmek mümkündür.

Edouard Manet sadece realizim akımının öncülerinden değil, aynı zamanda empresyonizm akımına geçişte de öncü ve çağdaşlarına ilham vermiş ressamlardır. Olympia eseri, modern sanatın başlangıcı olarak kabul edilmesi açısından önemlidir (Görsel 13).



Görsel 13. Olympia

Kaynak: Manet, 1863.

Olympia'nın başkaldıran özelliği, çıplak kadının kusursuz bir tanrıça veya ilham aldığı Venüs yerine, bir hayat kadın olarak, siyahi bir kadından hizmet alırken ve o dönem fahişeliğin sembolü olan siyah kedi ile resmedilmiş olmasıdır. Zenci kadının sunduğu çiçek demeti Olympia'nın gerçekte sunduğu bedenini sembolize ederken, aristokrat bir yaşayış tarzıyla resmedilmesi resimdeki zıtlığı ve eleştirel mizahi yapıyı göstermektedir. Kadının tamamen çıplak olması yerine, boynunda siyah kolye, saçlarında amber çiçeği, kolunda bilezikler ve tek ayağında terlik olması daha da erotik algılanarak, sergilediği cüretkar bakış ilgi ve tepki çekmiştir. Çıplak bedeninin altında yatan erotizm 'hizmet veren' Olympia'nın 'hizmet alan' pozisyona geçirilmesiyle resim, tarihsel açıdan önemli bir yerdedir.

Romantizm'den kısa bir zaman sonra, Manet'nin dönemin ahlak anlayışını örtük bir anlatımla sarsma gayreti, verebileceğimiz erken örnekler arasındadır. Belki de tarihin ilk "züppe"si Manet, geçmiş ustaların Venüs kompozisyonlarına öykünerek oluşturduğu "Olympia" adlı eserinde tanrıça olarak bir fahişeyi resmetmiş, kadının boynundaki, dönemin "ahlaksızlığı"nın işareti siyah kurdeleyi de sanat otoritelerinin eskimiş anlayışlarına meydan okurcasına göstermiştir (Dastarlı, 2007:).

2. EKSPRESYONİZM VE SAHTENİN YIKILIŞI

Yirminci yüzyılın başları, tarihsel anlamda biçim ve içerik olarak hızlı bir değişimin yaşandığı, özne olarak sanatçının kendisinin ortaya çıktığı bir dönemdir. Teknolojik gelişmelerin hızla artması, sanatta da yeni biçim arayışlarını gerektirmiştir. Endüstriyel gelişmeler, insan hayatını kolaylaştırırken, yalnızlık duygusunu da beraberinde getirmiştir. Toplumsal-siyasal değişimler, öznesi 'kendi' olan sanatçının, görünen gerçekten farklı olarak kendi gerçekliğini aramasına neden olmuştur. Empresyonizme karşı bir hareket olarak ortaya çıkan bu akım sanatçıları, renklerin bilimsel ifadesiyle değil, rengin ve biçimin arkasındaki duyguyu ve onun hissettirdiklerini konu edinmişlerdir. Yaşadığı toplumdan ve toplumunun sosyal-siyasal durumundan kopmayan sanatçı, eleştirel tavrını dışavurumculukla da ortaya koymaktadır. Bu anlamda örnek verilecek olunursa duygusal ve dramatik imgeleriyle James Ensor'un bazı resimlerinde ironik bulunabilen öğeler vardır denebilir.

James Ensor'un resimlerinde kuklalar, egzotik canlılar, karnavallar, festivaller ile kalabalık sahneler rastlanmaktadır. Resimlerinde, baskılarında, çizimlerinde alaycı bir eleştirel mizaha rastlanır. Toplumun yaşam biçimiyle, davranışlarıyla, ikiyüzlülüğüyle acımasızca dalga geçmektedir. Toplumsal sahteliğin simgesi olarak gördüğü maskelerle yozlaşmayı yansıtan sanatçı, bu tutumuyla Bosch'un ve Bruegel'in alay eden geleneğini devam ettirmektedir. İskeletler, hortlaklar, tuhaf ve komik giysilerin ardına gizlenmiş figürler sıklıkla seçtiği motiflerdendir. Bu fantastik imgelerle, şatafatlı nesnelerle çağın yalnız, umutsuz insanını göstermeye çalışan sanatçının, güçlü duygusal etkilerle ve dramatik öğelerle dolu, sıra dışı, anlatımcı, iğneleyici resimleri ironi kavramı açısından önem taşımaktadır (Görsel 14).

'İsa'nın 1889'da Brüksel'e Girişi' adlı resimde, bir karnaval havasında, dinin, sanatın, politikanın iç içe olduğu görünümle, sanatçının dostlarından, ailesinden, tarihten, siyasi ve alegorik figürlerden oluşan, kimisi sloganların yazılı olduğu pankartlar tutan, caddelerden ve meydandan taşan büyük kitlenin ortasında neredeyse kaybolan İsa yer almaktadır. Onuruna bir tören düzenlenmiş olmasına rağmen İsa, sahte davranılan, maskeler takmış gibi görünen modern toplumda görmezden gelinir. Resim, din kavramını sorgulayan bir bakış açısıyla, İsa şimdiki zamanda gelse ne olurdu sorusuna

cevap arayarak, toplumu, burjuvayı ve otoriteyi eleştirmektedir. Tüm bu şenlik içerisinde kompozisyonun sol alt köşesindeki yeşil siyah şapkalı figür ölümü simgeler. Bu anlamda, Holbein'in 'Elçiler' adlı resmindeki kurukafayla vurgulanan ölüm temasıyla benzerlik kurulur.



Görsel 14. İsa'nın 1889'da Brüksel'e Girişi'nde

Kaynak: Ensor, 1888.

İronik üslup açısından başat kabul edilebilecek Roland Dorgeles'in 1910'da gerçekleştirmiş olduğu performans, 20. Yüzyılın ironik duruşunu belirleyebilecek ipuçları vermesi açısından önemlidir. Bu performans, çağını aşması ve başarıyla sonuçlanması açısından tarihsel süreç içerisinde ironik örneklerin başını çekmektedir.



Görsel 15. Boronali

Kaynak: 1910.



Görsel 16. Performanstan bir görünüm

Kaynak: Dorgeles, 1910.

Paris'te Bağımsız Sanatçılar Sergisi'ne Roland Dorgeles, 'aptal' anlamına gelen 'aliboron' sözcüğünden türetilen 'boronali' imzası taşıyan, 'Adriyatikte Gün Batımı' isimli bir resimle katılmıştır (Görsel 15). Ve resim Bağımsızlar Salonunda sergilenmiştir. Ancak daha sonra resmin ismiyle ve yapılarıyla ilgili anlamı ortaya çıkmıştır. Dorgales, bir eşeğin kuyruğuna fırça bağlamış ve tuvali hareket ettirerek performansını sonlandırmış, aptal kelimesine gönderme yapan bir sözcükle de imzalamıştır (Görsel 16). Dolayısıyla eserin sahibi, bir eşektir ancak bunun hiçbir önemi yoktur. Çünkü resmin diğer tüm ressamlarla birlikte sergi salonunda kendine yer bulabildiği denenmiştir. İronik tavır açısından önemli bir başlangıç olarak kabul edilen bu performatif eylem, yapıldığı dönem içerisinde sanat eserinin el değmemişliği ve sanatçının yüceliğine karşı bir duruş sergilemesi açısından önemlidir.

3. KÜBİZM VE DEĞİŞEN FORM

Yaşanan toplumsal-siyasal değişimlerle birlikte öncü sanat akımının bir sonrakinin koşullarını hazırlaması, resmin göstergelerinin ve dilinin de zamanla değişmesine olanak sağlamaktadır. Kübizm, bu anlamda Picasso ve Braque ile öncü olacak değerle bir anlam taşımaktadır.

Kübizm, gerçekten de yeni bir resimsel dil; yeni bir görme biçimi; dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran başlıca sanat akımıdır. Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl bir resimsel kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir eden kübizm, bu anlamda 20. yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir (Antmen, 2009: 45-46).

Kübist sanatçılar arasında resimleriyle ironik duruşa en yakın olan sanatçı Picasso'dur denebilir. Kavram olarak ironinin tanımlamalarından yola çıkılırsa, ironinin bozuk, hatalı görünen her imgeyi, kendine mal ederek daha bozuk, yamuk, amacından sapmış duruma dönüştürmesinin bu kavramın temel özelliklerinden birisi olduğu sonucuna varılır. Sanat tarihinde önemli bir yer tutan Diego Velazquez'in 'Nedimeler' veya 'Kral IV. Felipe'nin Ailesi' adıyla bilinen yapıtı, her dönemde farklı adlar almış ve farklı biçimlerde değerlendirilmiştir. Anlık bir görüntünün yakalandığı gerçekçi bir yapıt olarak bilinen eser esasında kendi yapıldığı dönemin tam bir ideolojik yansıması olup, derin anlamlar içerir ve işlevsel rollere açılan bir anlamı da vardır denebilir. Picasso'nun

‘Nedimeler’ adlı eserindeki ironi ise, bir başyapıtın alaysı bir biçimde ele alınarak yeniden yorumlanması üzerine kurgulanmıştır (Görsel 17).

Resimdeki küçük kızın (İnfanta Margarita Maria) onlarca eskizini yapan Picasso, her seferinde daha karikatürümsü, gerçeklikten daha uzaklaşan çizimlere varmıştır (Görsel 18). Bu noktada, Marcel Duchamp’ın Mona Lisa için çizdiği bıyık ile başyapıtın komikleştirilerek sıradanlaştırılması, Picasso’nun bu çalışmasıyla bağdaşabilir.



Görsel 17. Nedimeler

Kaynak: Picasso, 1957.



Görsel 18. Maria Eskizleri

Kaynak: Picasso, 1957.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AVANGARD VE İRONİ

1. AVANGARDIN DÜNYASI

Fransızca bir sözcük olan avangard, 1830-1840 yıllarında siyaset diline bir askeri birliğin öncü kolu olarak girmiştir. 1789 devriminin söylemlerinin anlaşılma çalışıldığı bu dönemde, sosyalist ütopyalar, sanata giden yolu sanatla kat ederek, yine sanatın rehberliğinde ulaşılacak nihai bir hedef olarak görmektedirler. Saint Simon, Fourier, Louis Blanc, Marx/Engels, Proudhon, Blanqui, Tocqueville felsefi açıdan belirleyici olacak söylemlerini bu dönem içerisinde oluşturmuştur. Bu söylemler, toplumu değiştirmek ve dönüştürmek için sanattan daha önemli bir yapının olamayacağı eksindedir. Toplumun adına ve toplum için olumlu bir iktidar kurma çabası, St. Simon'a göre ancak sanat aracılığıyla gerçekleşebilir.

Sanat kuramcısı ve eleştirmeni Laverdant, sanatın misyonu ve sanatçıların rolü üzerine şunları söylemiştir:

Toplumun ifadesi olan sanat bize en ileri toplumsal eğilimleri bildirir; yol gösterir, bilinmeyi ifşa eder. Dolayısıyla, sanatın öncülük misyonunu yerine getirip getirmediğini, sanatçının gerçekten avangard olup olmadığını bilmek için, insanlığın nereye gittiğini, insan soyunun ne menem bir yazgısı olduğunu kavramak gerekir (Bürger, 2004:11).

Paris'de 1848 yılında son bulan bu söylemlerle beraber burjuvanın ve işçi sınıfının monarşik düzen karşısında verdikleri mücadele sona ermiş, işçi sınıfı ezilmiş ve eşit toplum hayallerinin yerini sınıfsal mücadeleler almıştır. Sanatçılar tarafından da desteklenmeyen 'sosyal sanat' söylemleri 1871 Paris Komünü sırasında Arthur Rimbaud'nun 'şairin sosyal bir rol alması gerektiği' düşüncesine kadar ilgi uyandırmamıştır.

1848'deki hayal kırıklığının ardından Baudelaire'in 'özerkleşme' kavramı sanat ve edebiyat dünyasında egemen olmuş, gelenekten ve siyasetten kendini yalıtın sanatçı,

burjuva dünyasının güzeli ve iyiyi arama çabası karşısında kötüyü, sahteyi ve çirkinini olumlayarak bir karşı estetik oluşturmuştur. “Sanatın özerk bir alan olarak ayrışması ve yaşam pratiğinden uzaklaşması avangard hareketlerin başlıca karşı çıktığı nokta olmuştur. ‘Sanatın özerkliği’ terimi yaşam pratiğinden kopan sanatın özel bir insan etkinliği alanı olarak tanımlanması için kullanılmaktadır (Sarup, 1995:204)”.

Buna göre sanat, ne doğayı ne gerçeği ne de tanrıyı temsil etmemekte, sanatçısını dahi aşarak yalnızca kendisini temsil etmektedir. Eserin formu onun hikayesini oluşturmaktadır. Bu durumda sanatın hayattan bağımsız biçimde otonom bir varlık kazanması söz konusudur. Dolayısıyla toplumsal sınıflardaki iş bölümünde sınırlar yeniden çizilerek aristokratik ilişkiler azalıp akademinin baskısı son bulmaktadır. Bu dönemde akademik tavır içindeki sergi salonları halka açılarak serbest atölyeler kurulmaya başlanmıştır. Resmi sergiler ise yerini galerilerde düzenlenen kişisel sergilere bırakmıştır.

Bir yandan, kadim himaye sistemi yerini modern sanat piyasasına, salonlar galerilere, toplu/resmi sergiler de kişisel/özel sergilere terk etmektedir. Modern Sanat Tarihi, fotoğrafın icadı sayesinde kurduğu zengin arşivlerin ve yeni müzelerin mekanlarında sanatın tarihini yeniden düzenlemekte ve bağımsız bir disiplin olarak üniversite tedrisatında kabul görmektedir. Kısacası sanat, modernist dönüşümüyle birlikte olabildiğince kurumlaşmıştır (Bürger, 2004:14).

Bürger’e göre avangardın ayırt edici özelliği, sanatın özerkleşmesi karşısındaki eleştirel tavrı ve sanatı hayatla buluşturma çabasıdır.

Sanat, bilim ve felsefenin, özerk birer bilgi alanı olarak gelişmesi, zaten modernizmin bir öngörüsüydü. On sekizinci yüzyılda Aydınlanma filozofları tarafından formüle edilen modernlik projesi, nesnel bilimi, evrensel ahlak ve yasayı ve kendi iç mantığı çerçevesinde sanatın özerkliğini geliştirme çabalarından oluşuyordu (Habermas, 1994:37).

Modernizm, bilgiyi doğaya hakim olmak ve insan yaşamını iyileştirilmeyi amaçlayan ileriye dönük gelişim olarak tanımlar. Süreç içinde bu özerkleşme, kültürün yaşamla bağlarının kopmasına yol açarak çelişkili bir duruma neden olmuştur. Bu anlamda, modernizm içinde bir hareket olarak gelişen avangardın sanat-yaşam ayrışmasına karşı yürüttüğü mücadeleyi, modernizmin iç işleyiş süreçlerinin yol açtığı bir soruna işaret eden ve ‘modernizmin özeleştirisi’ niteliğinde bir tavır olarak saptamak yanlış olmaz.

“Özerk sanat yapıtının üretimi genel olarak dahi bir bireyin edimi olarak görülür. Avangardın buna tepkisi bireysel yaratış ulamını değillemeştir (Sarup, 1995:204)”.

Peter Bürger’e göre, sanatın toplumdan ve siyasetten ayrılarak kendi kendini var ettiğı 1948 yılı modernizmin ve avangardın başlangıcı değildir. Bürger, 18. yüzyılda sanatın önce saray ve kilise, sonrasında ise, piyasa ve kitle kültürüne karşı mücadele vererek özerkleştğini savunmaktadır. 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başında estetik ve sembolizmle zirveye ulaşarak artık sanatın içeriğini kendi biçiminin oluşturduğu düşüncesine inanılmasına sebep olmuştur. Sanat, hayatı değil, kendini temsil etmektedir.

Avangard, sanatın kurumlaşmaya karşı bir saldırısıdır. Özerkleşmenin terk edilerek, sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesidir. Sorun, “gerçek dünyaya müdahale edilmesi... hayatın devrimleştirilmesidir; yoksa estetik haz nesneleri olmaya mahkum formlar yaratmak değil. Bu tutum, 1848 öncesinin avangard ruhundan köklü olarak farklıdır. Çünkü sanatı hayatla ilişkilendirirken, geçerli siyasal-ahlaki tasavvurlar doğrultusunda bir angajmanı kabul etmez. Ütopyaların öngördüğü, toplumsal ilerlemenin öncülüğü gibi bir rolü üstlenmez. Sorun, sanatın toplumsal faydası (realizm) veya bunun reddedilmesi (estetizm); sanatın angaje veya özerk olması değil, sanatın ta kendisidir. Onun toplumsal işleyişi, kavrayışıdır: Kurumudur (Bürger, 2004:14).

Bürger, avangard sanatın ancak bu kurumsallaşmadan kurtulmasıyla özgürleşebileceğini savunmaktadır. Avangard, sanatı bireysel varoluşla örtüşen ya da yaşantıdan soyutlanmış, doğuştan gelen bir yaratıcılık ve yeteneğin nihai sonucu olarak değil, toplumsal ve tarihsel süreçlerle belirlenen bir alan olarak görmektedir. Sanatın estetik ve kurumsal bir kategori olmasını eleştiren avangard, deha ürünü olan, eşsiz ve özerk sanat kavramına ve onun dayandığı toplumsal ilişkiler ağına karşı bir harekettir. Bu anlamda, sanatın yaşamla kopan bağıny yeniden kurmak, onu yeniden yaşam alanına çekmek üzere harekete geçen avangard, yeni bir dil oluştururken, politikasını toplumsal kurumların eleştirisi ve eylemlilik düşüncesi ile ördüğü bu yeni dil üzerine oturtmuştur.

2. GELENEĞE KARŞI SANAT: DADA

İroni kavramının örneklerinin en yoğun görünmeye başlandığı hareket olması açısından, Dada hareketine daha geniş bir yer ayırmak gerekmektedir. Dada düşüncesi, eserin biçimsel güzelliğini, diğer bir deyişle retinal haz deneyimini reddedip tavrın anlam kazandığı bir çerçevede şekillenmiştir. 1916 yılında Birinci Dünya Savaşı sırasında

tarafsız İsviçre'nin Zürih kentinde Hugo Ball'ın açtığı Cabaret Voltaire adlı sanat lokali tüm Dadaist hareketlerin başlangıcının atıldığı mekan olarak bilinmektedir. Alman göçmeni olan Hugo Ball'ın, Birinci Dünya Savaşına muhalif bir grupla sanatsal bir girişim içerisinde bulunma hayali çok kısa sonra gerçekleşmiş ve Cabaret Voltaire, sanatsal eğlencelerin gerçekleştiği bir yer olmuştur. Şair Tristian Tzara, ressam Marcel Janco, ressam ve heykeltıraş Hans Arp oluşan bu yeni alternatif sanat hareketini fark etmekte gecikmemişlerdir. Hugo Ball'ın Richard Hülsencek'le Almanca-Fransızca sözlükten rastgele seçtikleri sözcüklerin arasından 'dada'nın çıkması da akımın rastlantısallık üzerine çalışmalarının ilk örneklerindendir. Bir başka görüşe göre de Tristan Tzara 'dada' sözcüğünü sözlükten rastgele seçmiştir. Dada isminin verilmiş sürecindeki anlamsızlık, sözcük anlamı için geliştirilen varsayımlarda da devam etmiştir.

Dadanın anlamı tam olarak net olmamakla beraber, kelimenin anlamı birden fazla görüşle açıklanmaktadır. Sözcüğün Rumence 'evet', Fransızca 'oyuncak at', ya da sözlükten rastgele seçilmiş kelimelerden mi türetildiği karmaşasını korumaktadır. Ancak Dada, tarihsel süreç içerisinde birçok olaya öncülük etmiş olan sanatın yeni yüzünün adıdır demek yanlış olmayacaktır. Ahu Antmen'in belirttiği üzere, "1918 tarihli Dada Manifestosunu kaleme alan Tristan Tzara için Dada, bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısaca yaşamın kendisidir (Antmen, 2009: 129)".

Dadacı sanatçılara göre sanatın tüm öznelere etkinliğin içinde olmalıdır. Bu sebeple Dadaist sanatçı, monotonluğu kaldırmak istemiş, kaldırdığı monotonluğun yerine aktif bir izleyici kitlesi koyma çabasında olmuştur. Böylece tartışan, yorum yapan ve sanatın içerisinde aktif rol alan bir anlayışı yaymaya çalışmıştır. Amaçları tartışmak olan dadacıların bu yönde başarı kazandıkları söylenebilir.

Dada, modern ideallerin yerle bir olduğunun trajik bir göstergesidir; görüşlerini öncelikle sözcüklerle ifade ediyor ve bunu Zürih, Berlin, New York, Köln, Moskova ve başka yerlerde yayımlanan dergiler aracılığıyla dile getiriyordu. Bu dergilerin şaşırtıcı ve anlamsız basım özellikleri ve anlaşılabilir resimlemeleriyle, ırkçı bir görünüşleri olmakla birlikte, asıl içerik bir okur kitlesine seslenen yazılardan oluşuyordu. Çeşitli yerlerde

düzenlenen Dada gösterileri ancak belli çevrelerle ilişki kurabildiği için fazla etkili olamıyordu. Bu gösteriler, aynı zamanda, daha sonra dünyanın başka yerlerinde basılı olarak yayılacak malzemenin denenmesi niteliğindeydi. Sanat, bu bakımdan ancak üçüncü planda kalıyordu (Lynton, 2009: 126).

Kolajlarla ve asamblajlarla düzenlenen kompozisyonların yanı sıra, rastlantısallık üzerinde duran dadacıların kendilerinden öncekilerden en başat farkı sanat ve yaşam, sıradan olanla biricik olan arasındaki sınırı yıkma, yok etme arzularıdır. Bu arzuyla oluşan sanat karşıtı tavır, belirli bir ortaklığa hizmet etmeden, sanat karşısındaki radikal tutumla ortak bir ruha gönderme yapmıştır. Doğanın sanattan farklı olmadığı düşüncesi yine dadacılara aittir. Ancak dadacılara göre, doğanın ya da yaşamın anlamını yitirdiği noktada sanat da anlamını yitirir, sanata anlam yüklemek ise gereksiz bir çabadır.

Dada, sanata karşı doğanın yanındadır. Dada'ya göre doğada anlam yoktu, öyleyse sanatta da anlam olmamalıydı. Ancak Dadaistler her ne kadar sanata karşı olduklarını, geleneği reddettiklerini ve sadece yozlaşmış bir toplumla alay edip aşağıladıklarını ifade etmiş olsalar da ortaya koydukları çalışmalarla, fütürizmin görsel alfabesini zenginleştirmişlerdir. Kural ve dogmalardan kurtulmak sanatçıyı kendi gerçeğine daha çok yaklaştırmıştır. Şans eseri olarak bilinçsizce yapılanın etkinliği anlaşılınca, Dadaistler kendiliğinden (spontane) olanı planlı davranışlarla birleştirmenin yollarını aramışlardır (Altay, 2004).

2.1. SINIRLARI YIKILAN SANAT

1920'li yıllara gelindiğinde Avrupa'da oldukça yayılmış olan Dada, burjuva değerleri ve mevcut siyasi ortamı eleştiren bir yapıdadır. Dadaistler kendi aralarında ortak bir sanatsal program izlemeden, sanatın dönüşmesi ve politik araçlarla kendi taraflarına çekilmesinin dışında, sanatın yok olmasını ve geleceğin bu süreklilikte giderse yok olmayı hak ettiğine ilişkin bir başkaldırı göstermişlerdir.

Dada hareketi içerisinde Duchamp 'anti art' terimini ilk kez kullanır. Nesnenin tüm sıradanlığıyla sanat yapıtına dönüşmesine olanak sağlayan Duchamp, sanatçı, eser ve alıcı arasındaki alışlagelmiş ilişki biçimiyle beraber eserin biricikliği konusunu gündeme getirmiştir. Duchamp için hazır nesnelerin kopya edilmesinde bir sakınca yoktur, çünkü nesne izleyen için taşıdığı anlam bakımından amacına ulaşmaktadır.

Marcel Duchamp'ın New York'ta sergilediği ve hazır-nesne kullandığı ilk yapıtları arasında 'Şişelik', 'Bisiklet Tekerleği', 'L.H.O.O.Q.' ve 20. yüzyıl sonrasını derinden etkilemesiyle çok tartışılan 'Çeşme' adlı yapıtları sıralanabilir (Görsel 19, 20, 21, 22).



Görsel 19. Şişelik

Kaynak: Duchamp, 1914.

Günlük yaşamın alışıldık eşyalarını yeni bir ifadeye büründürüp galeri ortamına yerleştirerek yaratıcı düşüncenin en şaşırtıcı örneklerini veren Duchamp, görsel parodilerini eserlerine verdiği isimlerle de güçlendirmiştir. Sanatçı estetiğin ilgi alanına giren renk ya da biçim ile bunların tekrarına ve kabul görmüş birçok değere karşı savaş açmıştır. Sanatın fetişistik algılanışını yıkmak için fetiş objeler kullanmış, alışlagelmiş estetik anlayışı ve sanatsal tavırları ironi ve yergi kullanarak yıkmayı amaçlamıştır. Örneğin sıradan bir mutfak taburesine monte ettiği eski bir bisiklet tekerleği sergi salonuna girdiği andan itibaren bir eser kimliği kazanmıştır. Duchamp II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'da Pop Sanatın ve Kavramsal Sanatın temellerinin atılmasında da etkili olmuştur.



Görsel 20. Bisiklet Tekerleği

Kaynak: Duchamp, 1913.

Çalışmalarından bazıları için Duchamp şöyle söylemiştir:

Daha 1913'te, bisiklet tekerliğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşümünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım. Birkaç ay sonra ucuz bir kış akşamı manzarası satın aldım, ufka biri kırmızı öbürü sarı iki küçük tuş vurduktan sonra resmi 'Eczane' diye adlandırdım. 1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de 'Kol kırılması olasılığına karşı' diye yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için Ready-Made sözcüğünü kullanmak işte tam o sıralarda geldi aklıma (Duchamp, 1997: 322).

Şişe kurutucusu, bisiklet tekerleği, pisuar gibi nesneleri mevcut formundan farklı olarak kullanan Duchamp için esas eylemin 'fikir üretmek' olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Buradan çıkarılacak sonuç, Duchamp için sanat eseri sadece el becerisi, tasarım ve uygulamadan fazlası olmalıdır. Bu nedenle çalışmalarında geleneksel sanatı işaret eden estetik değerlerin bulunmaması sanata bakış açısındaki ironik tavrını gözler önüne sermektedir. Duchamp'ın görüntünün izleyicide yaratacağı etki üzerine olan umursamazlığı ise bu ironik tavrı daha da güçlendirmektedir.



Görsel 21. L.H.O.O.Q.

Kaynak: Duchamp, 1919.

Duchamp'ın sanat tarihine mal olmuş baş yapıtlarla ilgili protest tavrına bir örnek de Leonardo Da Vinci'nin ünlü tablosu Mona Lisa'yı alaya aldığı 'L.H.O.O.Q.' adlı çalışmasıdır. Dada hareketinin bir simgesi haline dönüşen bu çalışmada Mona Lisa'ya bıyık ve sakal eklemesi, Mona Lisa'nın sahip olduğu tüm üstün unsurlara bir karşı duruş ve övgü dolu sözleri küçümseyen anlatıma kanıt niteliğindedir. Bir baş yapıt, modele eklenmiş olan bıyık ve sakalla ironik bir ifadeye dönüştürülerek dalga geçilmiş, 'kızın yakıcı kalçaları var' anlamına gelen 'L.H.O.O.Q' isimle Duchamp tarafından yeniden üretilmiştir.

Mona Lisa'ya bıyık takan adam olarak bilinir bilinmesine ya Duchamp, altına yazdığı harfler, genelde görmezden gelinir: L.H.O.O.Q.- elle a chaud au cul - onun kıcı ısınmış. Mona Lisa'nın gülüşünün gizemi üzerine sürdürülen can sıkıcı tartışmaya verilen bir yanıt bu; alçak ve yüksek, erkek ve dişi, sanat olan ve olmayan, yazı ve resim her zaman çifttir. Kaldı ki Duchamp, yazdığı harflerle Mona Lisa'ya bakmayı önerir: Harflerin İngilizce okunuşu, bakmanın emir kipidir. – *Look!* Bakılan, erkek kılığında bir kadın, kadın kılığında bir erkektir, her ikisinin de ötesidir (Kuspit, 2006: 199).

Estetik yargıdan ve onun gerektirdiği ölçüde sanat yapma fikrinden kaçınan Duchamp, geleceğin ve şimdinin takdiri çerçevesinde sanat yapmayı reddetmektedir. Duchamp onaylanmak adına sanatına herhangi bir kısıtlamayı getirmeyerek, izleyiciyle estetik haz veya zevk aracılığıyla ilişki kurmamayı tercih etmiştir. Dolayısıyla sadece olmaya, varlığını idame ettirmeye çalışmak ona göre bir sanatçı için ziyadesiyle yeterlidir.

Sanatçının eseri gerçekleştirmek için verdiği mücadele bir dizi çaba, acı, memnuniyet, ret ve karardan oluşur; bunlar da en azından estetik düzlemde tümüyle bilinçli olarak yapılmaz, yapılmamalıdır da. Estetik düzlemde olmak demek, bu bilinçsiz mücadeleye -tamamen kişisel yaratıcı süreç- duyarsız kalmak demektir. Bu süreç bilişsel, duygusal, iradi bir süreçtir. Sanatçının şahsının baştan aşağıya gözden geçirilmesi başka bir değişle başa çıkılması zor ve katlanılmaz gibi görünen duyguların kökten dönüşmesi ve üstesinden gelinmesidir (Kuspit, 2006: 35).

Duchamp'ın R. Mutt imzalı pisuarının sergilenmesiyle, neyin sanat ve sanat eseri olduğu sorusu ya da her şeyin sanat, dolayısıyla herkesin de sanatçı olabileceği düşüncesi gündeme gelmiştir. Pisuarın sergilenmesi bazı kesimlerce kaba ve ahlaksız bir tavır olarak değerlendirilirken bazılarına göre ise bir tür intihal ya da sadece bir tesisat nesnesinin sanat alanına zorla sokulması çabasıdır.



Görsel 22. Çeşme

Kaynak: Duchamp, 1917.

Duchamp'ın hazır nesneleri birer sanat eseri değil, sanatta bireysel yaratım sürecinin ağır biçimde sorgulandığı birer göstereğidir. Eserin bireysel ve biricik olduğunu belgeleyen imzanın bir seri üretim nesnesinin üzerine atılmasıyla birlikte, sanatın doğasına ilişkin olarak Rönesans'tan itibaren gelişmiş olan eserin biricik olduğu ve tamamen bireysel şekilde yaratıldığı görüşü sorgulanmıştır. Ayrıca Duchamp, dükkânlarda satılan nesneleri galeride sanat eseri olarak sergileyerek yalnız sanat camiası tarafından tanınan bir mekânda sergilenen eserlerin "sanat" sayıldığını da göstermiştir. Çünkü kültür tüketicilerinin sanat algısı eserin içeriğinden çok, sergilendiği mekândan ve üzerindeki imzadan kaynaklanmaktaydı. Sergide karşımızda duran saçmalık sırf sergi salonunda diye sanatmış gibi bir yanılsamaya sebep olmaktadır (Gombrich, 2008: 347).

Duchamp'a göre 'seçmek' sanat açısından oldukça önemli bir fiildir ve sanatçının tavrını esas olarak belirleyen budur. Nesne sanat eseri olur, çünkü sanatçı onu diğer tüm nesnelerin arasından seçmiştir. Pisuarı Bay Mutt'un elleriyle tek başına yapıp yapmamasının hiçbir önemi yoktur çünkü sanatçısı onu seçmiş ve sıradan bir nesneyi, günlük işlevinden uzaklaştırarak yeni bir anlam yüklemiş ve sanat nesnesi durumuna getirmiştir. Günlük yaşama ait olan bu nesne, yeni bir düşünceyle birlikte yeni bir çağırın habercisi konumuna dönüşmüştür. Yaratıcılık ve sanat eseriyle kurduğu ilişki bağlamında Duchamp, bu ironik tavrını sözleriyle de desteklemektedir. Yaratmaya dair sıkıntılara yabancılığı ve kendisini bir anlamı ifade etmek zorunda hissetmeyişi, Sokrates'in dış görünümü ve düşünsel enginliği arasındaki karşıtlığa benzetilebilir.

Duchamp'ın bir görünüş olarak sanatı ciddiye almayışı, 'yeni' ve 'özgün' olana olan düşkünlüğünden, üretmek ve yaratmakla ilgili eylemlere karşı oluşturduğu aşırı duyarlılıktan kaynaklanmaktadır. Başyapıtların değerine duyduğu derin şüphe sonucu müzeleri protesto etmesi, yıllarca resim yapmadan satranç oynayışı, filmlerde rol alması, kadın kılığına girerek poz vermesi, Duchamp'ın yaşamındaki her şeyi hafife alışı büyük bir sorumlulukla ve ciddiyetle yaptığını göstermektedir. İronik tavrı tam da bu noktada ortaya çıkar: 'Yapmaktan çok düşünmek'. Onun sanatındaki ve yaşamındaki bağlantısız görünen zıtlıklar ironi kavramıyla açıklanabilirken, gerekmedikçe bir şey yapmaması, yapay ve kendini tekrarlayan üretimler yerine 'yeni'yi beklemesiyle açıklanabilmektedir. Duchamp, ciddiyetsiz ve alaycı tavrıyla sanatı bir yandan ötelemiş diğer yandan ise, sanat tarihinde devrim yaratmıştır. Tam da bu noktada, sanatın yaşamla aynı düzlem üzerinde kesiştiğini söylemek yerinde olacaktır. Onun sanatı umursamayan tavrı, sanatı umursadığını, ancak 'Duchamp kuralları' ile umursadığını, alışıldık ciddiyet durumlarından farklı olarak ciddiye aldığını göstermektedir. 'Büyük Cam' adlı eseri üzerinde yıllarca düşündüğü hesaba katılırsa, umursamaz tavrı yine kendini yok etmekte ve ironinin ruhunu yansıtmaktadır

(Görsel 23). ‘Bizzat Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin’ olarak da bilinen bu çalışma, ironiyle yüklü olmasının yanı sıra, sanat eserine biçilen ‘başyapıt’ geleneğini eleştiren ve bu gelenek üzerinde yıkıcı eserler üreten Duchamp’ın bir başyapıt üretmesi anlamında durumsal ironi de barındırmaktadır. Ayrıca, eserin paketlenirken kırılmasıyla eserin asıl şimdi kendini sonlandırdığı, oluşumunu tamamladığını söyleyen Duchamp, ardından parçaları toplamış ve eseri yeniden şekillendirmiştir. Bu noktada durup dinlenmek ve sonlanmak bilmeyen durum ironisiyle tekrar karşı karşıya kalınmaktadır. Eserin yüzeyinde okunan ironik tavır, sanatçının eylemiyle de bir anlamda kendini değillemekte ve bir taraftan kendi ironisini yaratırken, diğer yandan yine kendi elleriyle yok etmektedir. ‘Büyük Cam’deki imgelerin her biri belirli bir sözü söylemek üzere bir araya gelmiştir. Gelinin mimari temelini oluşturacak şekilde bekarların altta bir araya gelmeleri sembolik bir anlam taşır. Bakire gelin figürü bu durumda kutsanan kişidir ve kompozisyon birleşilmesi mümkün olmayan bir karışıklığa işaret etmektedir. Gelin bekaretinin kutsanmasını simgelandığı çalışmada Duchamp yüceltilen geleneği ironik bir tavırla eleştirmiştir denebilir.



Görsel 23. Büyük Cam

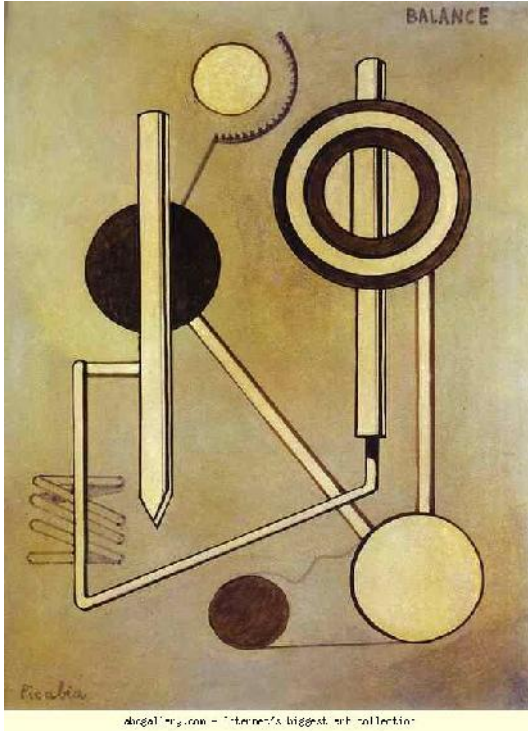
Kaynak: Duchamp, 1915-1923.

Büyük Cam'ın teması cinselliktir... Fakat buradaki cinsellik, sonuçta başarısızlığı yansıtır. Çünkü gelinle bekar delikanlılar bir araya gelemezler, sonsuza kadar gelin ve bekar erkekler olarak kalırlar... İki cam panonun birbirinden ayrılığı bu başarısızlığı kanıtlar ve panolardaki düşünceleri birbirinden ayırır (Lynton, 1991: 136).

Birinci Dünya Savaşı yıllarında gerçekleştirilen bu çalışma için sanatçının tüm savaş dönemi boyunca üzerinde çalıştığı düşünülürse, sanatçının sanata karşı ciddiyetsiz gibi görünen tavrının arkasındaki ciddiyet, ironiyle açıklanabilir.

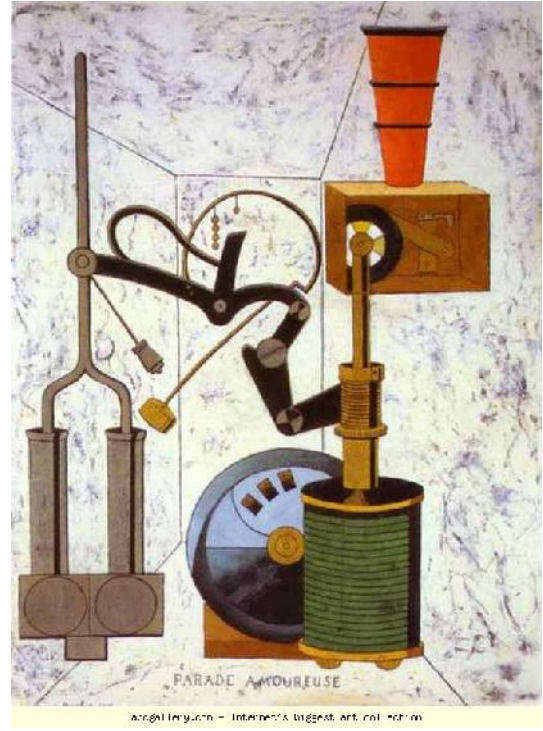
Bu tarihlerde birçok sanatçının teknolojik imgelerden yola çıkarak ve bir şekilde teknolojiyi ve makina parçalarını kullanarak durumdan esinlendikleri bilinmektedir. Francis Picabia da Duchamp gibi teknolojik imgelerin, işlevsiz makine parçalarının saçma birleşmelerinden bir araya gelen kompozisyonlar oluşturmaktadır (Görsel 24, 25). Picabia dadaizmle birlikte makine parçalarını cinsellikle ilişkilendirilerek kullanmaya başlamıştır. Teknolojik gelişmelerin ve teknolojik materyallerin yüceltildiği 20. Yüzyıl başlarında, bu yüceleştirme sanatsal anlamda alaya alınarak kullanılmıştır. Duchamp'da ve Picabia'da makinanın herhangi bir parçası, insan uzvuna dönüşerek teknoloji alaya alınır.

Duchamp'ın Large Glass olarak anılan işinde bir takım 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 her şeyi, yararlılık ve işlevselliği; hayata bulaştırdığı zaman fikrini, tekdüzeliği ve her türlü düzeni; nesnelliği, somutluğu alaya alırlar, horlarlar. Onlar hayal gücünün, düşün, büyümenin, tesadüfün, istisnanın, saçmanın, sürprizin, simyanın erbabıdır (Artun. 2004).



Görsel 24. Denge

Kaynak: Picabia, 1919.



Görsel 25. Aşk Geçidi

Kaynak: Picabia, 1917.

Dadacılar açısından ironi kavramı ele alındığında kurgusal bir malzemeye ironisini yaratan Kurt Schwitters'dan ve özellikle Merz den bahsetmek gerekmektedir. Merz deyiminin Kommerzbank isminin dört harfinden alaycı bir anlamla alındığı söylenebilir. Tam olarak anlamı olmayan bir sözcük buluşu olduğu da söylenmektedir. Sanatçı birbiriyle bağlantısız bir dizi kolajı merz sözcüğüyle tanımlamış, kolaj olarak başladığı süreç, üç boyutlu yapıtlarla devam ederek, evinin bodrum katından çatısına kadar uzanmıştır. Dil ve imge arasındaki saçma ve acayip ilişki Schwitters'in merz yapıtlarında birbirinden kopuk parçaların birlikteliğiyle ironik bir anlama bürünmektedir. Sanatçının çalışmalarındaki görünen ve anlamı arasındaki çelişkili durum, eserlerindeki ironiyi oluşturmaktadır. Dil ve görünen gerçek arasındaki absürt durum, sanatçının "Ben Merz'im" diyerek kendini olumsuzlaması ve kendini yapıtının yerine koyarak bir bakıma kendini yok sayması, sonsuz mutlak olumsuzluk olarak ironi kavramı içerisinde değerlendirilebilir.

Sütunun her yanına fotoğraflar, yazılar, resimler yapıştırmış, oyuklar, dehlizler açmış ve bunları adlandırmıştı. Goethe Mağarası adını verdiği oyukta 'kutsal emanet' olarak Goethe'nin bacağı; Niebelungen Mağarası'ndaki eski Cermen efsanelerinin hazineleri; Aşk

Mağarası'nda kafası ve kolları kopmuş sevgililer, tepelerinde aşk meleği Amor'u simgeleyen frengili bir çocuk; ruhr havzasından kok ve linyit kömürü parçaları; bir genç kız cesedi, üç bacaklı bir fahişe; Persil sabunu ilanı; Noel şarkıları çalan bir laterna; dimdik duran kafası kopuk bir 'harp malulü' vb. imgeler ve sembollerle donatmıştı Merz sütunu'nu Schwitters (İpşiroğlu, 1993: 82).

Kolaj ve asamblaj tekniklerini en abartılı ölçüde uygulayan Schwitters, dadaya katılmak istediğinde sanatının burjuva değerlerine sahip olduğu iddiasıyla reddedilmiştir. Dadacılar, bu parçaların en nihayetinde tasarım ilişkisiyle donatılmış nesneler bütününe veya bir kompozisyona kısaca estetik arzulara işaret etmesi açısından burjuvayla ilişkili bulmuşlardır (Görsel 26).

Merzbilder'lerin den collage olarak bulaşık bezleri kullanmış zarf ve kâğıtlar, tren biletleri yer almıştır. Sanatçının tramvay biletlerinin vestiyer numaralarının tel ve tekerler kırpıntılarının çöplük birikintilerinin endüstri artıklarının bir tablonun yapımında niçin kullanılmadığını anlamıyorum, dediği bilinmektedir. Sanatçının her tükürdüğü sanat eseridir, sözü Schwitters'indir. Sanatçı bu sanat anlayışını uygulamalarıyla da ispatlamak istemiştir. Kunstruktim Merz isimli yapıtları assemblage tekniğinde eserlerdir. Sanatçı evine diktiği bir sütunu Merzbau (Merz Yapısı) anlayışıyla üzerine her gün birçok adı objeleri yapıştırarak mir Merzsaeule / Merz Sütün) örneği haline getirmişti (Korkmaz, 2010:36).



Görsel 26. Oval Konstriksiyon

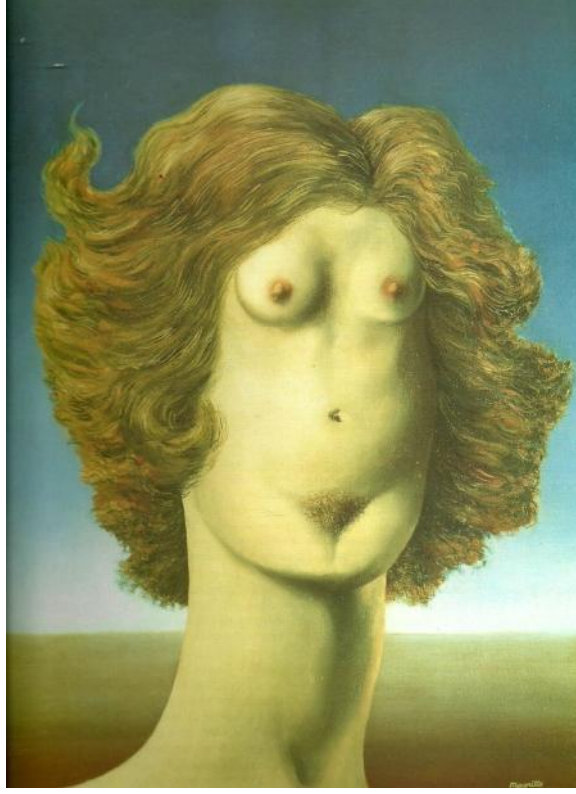
Kaynak: Schwitters, 1925.

2. GERÇEK VE ÖTESİ: GERÇEKÜSTÜCÜLÜKTE İRONİ

İroninin kullanıldığı bir diğer sanat akımı olarak gerçeküstücü tavrındaki eserlerden örnek vermek gerekmektedir. 1920’li yıllarda Avrupa’da önceleri edebiyat alanında etkili olan gerçeküstücülük, sonrasında birçok ressam ve sinema sanatçısının katılımıyla, dadanın küllerinden doğan bir sanat akımı olarak onun savunusunun ete kemiğe bürünüşü olarak yansımıştır. Dadayı savunan sanatçının geleneksel olana karşı tutumu, bilinçaltı dünyasının bilinç üstüne çıkmasıyla, saçma ve sıradan olanın sanat nesnesine dönüşmesiyle sonuçlanmıştır.

Gerçeküstücülük” terimini ilk kullanan Fransız şair Guillaume Apollinaire’dir; dönemin ünlü eleştirmenlerinden Apollinaire bu sözcüğü, 1917 tarihli oyunu “Tiresias’ın Memeleri’yle, Picasso’nun sahne tasarımı yaptığı “Geçit” başlıklı baleyi anlatırken kullanmıştır. Gerçeküstücülük hareketinin babası sayılan, hatta sonraki yıllarda gerçeküstücülüğün papası lakabıyla anılan ünlü Fransız şair-yazar Andre Breton’un(1896-1966), 1922 yılında ‘modern arayışların’ geleceğini tayin edecek uluslararası bir kongre tasarladığını açıklaması, Gerçeküstücülük akımına giden yolun ilk adımı olmuştur. Kongrede o güne kadarki bütün modern sanat akımlarının arasında Dada’yı da saymış, böylece Dada’nın tarihe geçerek, miadını doldurduğunu ima etmiştir (Antmen, 2009: 133).

Mizahın gerçeküstücülerin sınırı olarak belirlenmesi önceki bölümlerde açıklanan ironi kavramı içerisinde benzerlikler gösteren ‘parodi’ye yakınlığı ve bunların biçimleri ve içerikleri arasındaki ilişkilerle kurulmuştur. Fakat bu her zaman neşeli bir mizah anlayışıyla biçim bulmamış, hatta çoğunlukla kara mizah, trajikomik ve trajik anlatımla sonuçlanmıştır. Buna bir örnek olarak Magritte’in ‘Tecavüz’ adlı eseri gösterilebilir (Görsel 27).



Görsel 27. Tecavüz

Kaynak: Magritte, 1934.

Magritte'in bir diğer 'İmgelerin İhaneti' adlı eserinde ise imgenin gerçek anlamıyla ona metin aracılığıyla yüklenen anlam arasında birbirlerine yaklaşmaları mümkün olmayan bir uzaklık vardır. Görünenin anlamına yabancılığı bu akımın ironi açısından sorgulanmasını gerektirir. Bu uyumsuzluk öz-fenomen ilişkisi içerisinde konumlandırıldığında anlamsızlığın merkezinde anlamın aranışı olarak temellenir. İmge ve sözcüklerin arasındaki sıra dışı, anlamsız, yabancı ve tuhaf olarak adlandırılan ilişki, anlamın kendisini saklamasına neden olmaktadır ve bu kurgu gerçeküstücü ironinin temelini oluşturmaktadır (Görsel 28).



Görsel 28. İmgelerin İhaneti

Kaynak: Magritte, 1928-1929.

2.1. BİLİNÇDİŞİ VE İRONİ

Gerçeküstücüler iradenin hiçbir etkisi olmadan zihnin nasıl çalıştığını göstermek için bilinçdışını açığa çıkaracak yöntemler denemiş ve bir bakıma bu yolla algıladıkları gerçekleri biçimlere dönüştürmüşlerdir. Köken ve savunusu olarak dadanın ruhundan beslendiği söylenebilen gerçeküstücüler de dadacılar gibi sanatın retinal haz yaşatmaması gerektiği ve geleneksel formlarla açıklanamayacağı düşüncesiyle burjuvanın değer yargılarına olan düşmanlıkları konusunda hemfikirlerdi. Bu sanatçılar sanatın özerkliğine karşı tavırları açısından sanat-hayat ayrımını reddederek, karşı-sanat hareketleri olarak öncü rol oynamışlardır. Bazı ortak özelliklerine karşı iki akım arasında kesin bir sınırla çizilen ayrım da vardır. Gerçeküstücülük, sanatı Freudyen bir tavırla psikolojik bir duruma, dada ise hiç bir şeye, kökten bir yıkıcılığa ve anlamsızlığa dayandırmaktadır. Bu anlamsızlık, Kierkegard'un tanımlamalarına göndermeyle açıklanacak olunursa zaten anlamsız olanın içinde anlam aramaktır ironik olan. Kierkegard ironik bir yapıdan bahsederken bir şeyin ne kadar boş ve anlamsız olursa, öznelliğinin de o kadar hafif ve uçucu olduğundan bahsetmektedir. Bu noktada ironik özne tüm bu anlamsızlık içinde mevcut anlamsızlığını yitirmeden anlam kazanmaktadır.

Meret Oppenheim 'Tüylü Kahvaltı' adlı çalışmasında sıradan bir çay fincanını kürkle kaplayarak işlevinden uzaklaştırmış farklı bir anlam yüklemiştir. Böylece, kürkle kaplı

fincan gerçeküstücü bir sanat nesnesi olarak, işlevi ortadan kaldırılarak bir ironiye dönüştürülmüştür (Görsel 29).



Görsel 29. Tüylü Kahvaltı

Kaynak: Oppenheim,1936.

Gerçeküstücülerin nesneye yönelimi ve kullanımları kuşkusuz nesneyi görüş ve algılayış konumuna bağlıdır. Sanat nesnesini seçimi ve sanatçının isteği doğrultusunda anlamlandırma süreci beraberinde, doğal nesne ile sanat nesnesi arasında duyumsama ve algılama farklılığının doğmasına neden olmaktadır. Doğal nesnelerin oluş ve varlık nedeni düz algılandığından dolayı sanat nesnesi ile tam bir farklılık içerisindedir. Sanat nesnesinin seçimi, algılama çeşitliliği ve varoluşu tamamen sanatçıya bağlıdır. Bu farklı gerçeklik anlayışı bir bilinçaltı araştırmasına dönüşür. Rüyalarda görülen imgeler, bazen rüyaların boyut kazandıran ve daha sonra aşkınlığının sınır tanımaması yüzünden gruptan atılan Dalí'nin çalışmalarında bilinçaltının farklı kullanımlarını görürüz (Dalbadan, 2006: 33).



Görsel 30. Belleğin Azmi

Kaynak: Dali, 1931.

Nesnelerin bağlamından uzaklaştırılarak tahmin edilemeyen süreçleri yeniden formlaştırma eğilimi Salvador Dali'de de görülmektedir. Gerçeğin sorgulanmasıyla birlikte, düşüncenin eserin oluşumunda başat rol oynaması, biçimin de bununla birlikte yeniden yorumlanmasını gerektirmiştir (Görsel 30).

Gerçeküstücü yapıtlar arasında 'Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk' adlı çalışmanın da ironik bağlamda ele alınması yerinde olacaktır (Görsel 31). Max Ernst'in bu çalışmasındaki ana yapı, farklı amaçlara hizmet eden parçaların birleşiminden oluşmaktadır. Kurguyu oluşturan parçaların birbirleriyle ilgisizliği ve 'toplanmış' olduğu düşüncesi dahi ironik bir yapıya işaret ederken, yapıtın ismi, yaşamda karşılaşılması mümkün olmayan bir durumun gerçekleşmesi üzerine ironik bir bağlamda kurgulanmıştır.



Görsel 31. Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk

Kaynak: Ernst, 1924.

İki çocuğun bir bülbül tarafından tehdit edilmesi gerçeklikten oldukça uzak olmasının yanı sıra, gerilimli bir şekilde gülünçtür. Tanımlanamayan gizem ve karşıtlık ilişkisinin mevcudiyeti, yapıtı saçma, korku dolu ve gülünç kılarken, diğer taraftan esrarengiz bir atmosfere taşımaktadır.

3. AYNILAŞMA VE TEKRAR: POP SANAT

1950’li yıllarda özellikle soyut dışavurumculuk akımını ve tüketim topluluğunu eleştiren sanatçılar, 1960’lı yıllarda, tüketimin ve popüler kültürün bireyi ele geçirmesiyle birlikte bir egemenlik kurmasını sağlayan imgesel bombardımanlara karşı pop sanat akımını başlatmışlardır. 1958 yılında, ilk kez eleştirmen Lawrence Alloway tarafından popüler kültüre ait nesneleri tanımlamak için kullanılan pop terimi 1960 sonrasında resim sanatına olan bu yansımalarla birlikte yeni bir akım olarak pop sanatı tanımlamıştır (Görsel 32). Warhol’un ‘Yirmibeş Renkli Marliyn’ adlı çalışması

örneğinde görüldüğü gibi, genellikle bu sanatçılar çoğunlukla ikonlaşmış karakterleri kullanarak imgeye dönüştürürken çoğaltma yolunu tercih etmiş imgesini biricik olmaktan ve sahip olduğu öznel değerlerden uzaklaştırarak resmi duygudan arındırmıştır.



Görsel 32. Yirmibeş Renkli Marliyn

Kaynak: Warhol, 1962.

Sanattan çok, sanatta yenilik olarak kabul edilen Pop, kullandığı sanat gereçlerinin seyirci tarafından kendi kültürünün bir ürünü olarak kabul edilmesinden ileri gelir. O yüzden ne aşkın bir hakikate yönelmiştir, ne de anıtsallık hedefli yapıtlar üretmiştir. Sadece tüketim toplumunun temel karakteristiklerini harmanlar ve çevrelerinin doğasını resmeden bir dizi sanatçının tepkisini barındırır. Sanattan çok soylu sanata bir tepki vardır. “Amerikan kent soylu sanatı” olarak bilinmesine karşın, gerçekte kent soylu sanatını eleştiren ‘meta’ karakterini taşıyan bir gençlik kültür hareketidir de aynı zamanda (Şahiner, 2001: 56-65).

Görünen dışında bir gerçeklik ve kavram arayışı Warhol’a göre anlamsızdır. Sanatının yüzeye yakınlığıyla birlikte tüketim toplumu eleştirisi olarak yorumlanan imgelerinin art arda tekrarı için Warhol şöyle demiştir:

Bazılarının dediğine göre Brecht, herkesin benzer bir şekilde düşünmesini istiyormuş. Herkesin birbirine benzer şekilde düşünmesini ben de istiyorum. Ama Brecht bunu komünizm yoluyla gerçekleştirmek istiyordu. Rusya bunu devlet gücüyle yapıyor.

Herhangi bir devlet baskısı falan olmadan bu durum burada kendi başına gerçekleşiyor. Madem herkes belli bir zorlama filan olmadan benzer düşünebiliyorsa, neden komünist olmak gereksin ki? Herkes birbirine benziyor, herkes benzer şekilde davranıyor ve gün geçtikçe artan bir hızla bu yolda ilerliyoruz.(...) Keşke birisi bütün resimlerimi benim yerime, benim için yapabilse. (...) Keşke ipek baskıyı daha çok insan becerse de, yapılan işlerin benim mi yoksa başkasının mı olduğunu kimse anlamasa; bu harika olurdu. (...) Bu şekilde resim yapıyor olmam bir makine olmak istememden ileri geliyor. Yaptığım her şeyi bir makine gibi yaptığımı hissediyorum; istediğim şey bu (Warhol'dan Aktaran: Yılmaz, 2001: 151-153).



Görsel 33. *Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?*

Kaynak: Hamilton, 1956.

Hamilton'ın pop sanat için gösterilen önemli eserleri arasında yer alan 'Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, bu Denli Cazip Kılan Nedir?' adlı çalışması, gündemin Amerikan kültürünü işaret eden yaşam biçimini belgelerken, ironik bir dille de reklamını yapmaktadır(Görsel 33). Popüler, kolay harcanabilir, geçici, esprili, seksi, ironik ve iyi bir alış-veriş niteleyen bu kolaj, karmaşık ve bir o kadar da absürt imgelerle doludur. Oldukça yapay ve materyalist bir dünyanın gerçekliğini gündelik yaşamın imgeleriyle aktaran bu kolajda, meta olarak kadın bedeninin sergilenmesine karşılık, erkek bedeni de absürt imgeleriyle karşımızda durmaktadır. Sinema, moda, reklam dünyası, müzik ve iletişime dair kitle kültürüyle ilişkili her türlü materyali işaret eden bu kolaj, doğrudan bir popüler kültür eleştirisi olmasının yanı sıra, günlük yaşamın

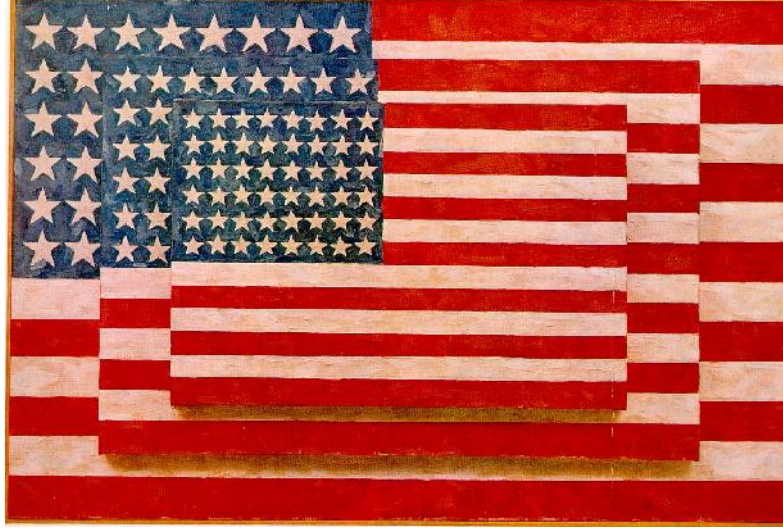
teknolojik, yapay ve sıradan imgelerin birlikteliğinden oluşan yüzey yüksek sanata dönüşmüştür.

Popüler kültür imgelerini, seri üretimle çoğaltan Warhol, sıradan tavrıyla sanatın yanındadır denebilir (Görsel 34). Kuspit'e göre "Postmodern sanatçılar, sanatçı karikatürlerdir, çünkü sanatçıyı kalabalıktan biri haline, başkaları gibi sıradan bir işi olan, sıradan biri haline dönüştürürler (Kuspit, 2006: 72)."



Görsel 34. Konserveler

Kaynak: Warhol, 1965.



Görsel 35. Üç Bayrak

Kaynak: Johns, 1954-1955.

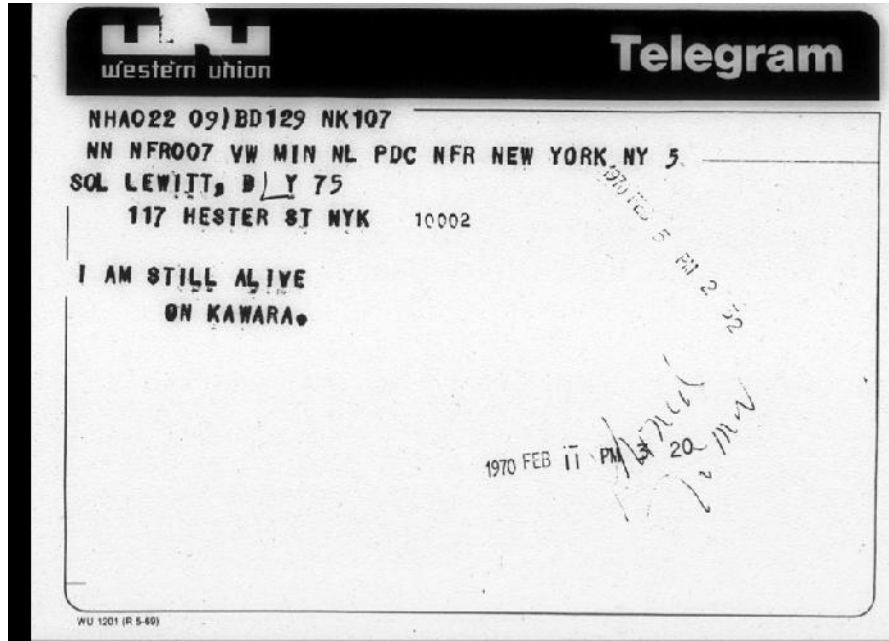
Pop sanat ve Neo-dada hareketi içerisinde yer alan Jasper Johns'un, Robert Rauschenberg ile birlikte kavramsal sanata geçiş sürecinde etkili oldukları bilinmektedir. Jasper Johns'un popüler kültüre ait imgeleri çoğunlukla kullandığı çalışmalarında, zıtlıklar ve çelişkilerin ironik bir dille anlatımına rastlanmaktadır (Görsel 35). Sanatçı, hiç değişime uğramamış, özgün formunu koruyan Amerikan bayrağını resmetmiştir. Seçtiği imgeyi ve imge üzerindeki tekniğini, boş bir bireysel çaba, yapay bir duygusallık eleştirisi gönderdiği soyut dışavurumcularla dalga geçmek için kullanmıştır. Sanatçının, soyut dışavurumculuğa olan tepkisi imgenin olmayışındaki eleştiride bulunabilir.

4. KAVRAMSAL SANATIN İRONİK ALTYAPISI

Duchamp'ın 1917 yılında sergilediği 'Çeşme' isimli çalışması, 1960'lı yıllardan sonra A.B.D.'de yeni bir söylem olarak kavramsal sanatın biçimlenmesinde öncü olmuştur. Duchamp'ın burada yaptığı bir hazır nesneye düşünce yoluyla yeni bir kavram yüklemektir. Düşüncenin ya da belli bir kavramın mesaj vermek adına ya da bir söylem biçimi olarak yeniden yapılandırılması kavramsal sanatın temelini oluşturmaktadır. Burada önemli olan düşüncenin kendisi ve o düşüncenin izleyiciye/topluma sunulmasıdır. Bu sunumu gerçekleştiren kişi sanatçı sıfatını kazanırken, sunulana da

sanat nesnesine dönüştürmüştür. Kavramsal sanatın teorisini açıklayan pratikler ise bu söylemi desteklemektedir.

1960'lardan 70'lere uzanan süreçte etkili olan Minimalizm'le bazı bariz ortak noktaları bulunan Kavramsal Sanat, Minimalizmin kolay kolay dile gelmeyen mesafeli ve sistematik yaklaşımına adeta bir içerik kazandırmıştır. Minimalizmin, yapıtı oluşturan birimlerin tekrarına dayalı seri mantığını paylaşan Kavramsalcular, Douglas Huebler'in(1924-97) 24 dakika boyunca her gün belli saatlerde bir tabureden inip çıkmasının fotoğraflarından oluşan "Basamak İş'i"(1970), Japon sanatçı On Kawara'nın (1932-) tanıdıklarına her gün gönderdiği "Hala Hayattayım" telgrafları ve her gün mesai harcayarak gerçekleştirdiği "Bugünün Tarihi Resimleri" gibi örnekler bu kapsamda düşünülebilir (Görsel 36, 37), (Antmen, 2009 :196).



Görsel 36. Hala Hayattayım

Kaynak: Kawara, 1970.



NOV.26.1966

Görsel 37. Bugünün Resimleri

Kaynak: Kawara, 1966.

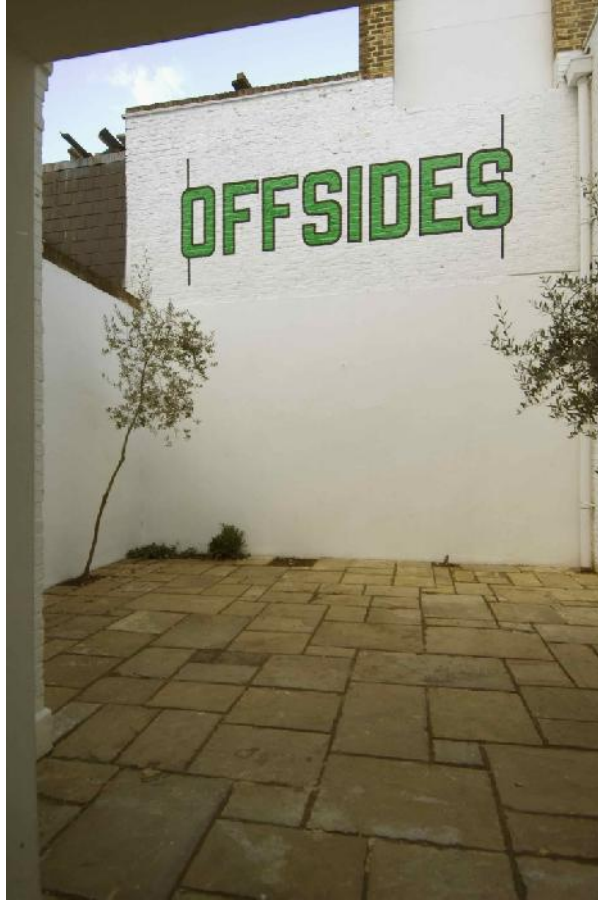
Doğadaki gerçekliğin yansıtılmasıyla, imgeye dönüşen nesneler dünyasının değerinin sorgulanması ve düşüncenin öne çıkması sanatta 1960'lı yılların sonrasında yaşanan en önemli değişimlerin başında gelmiştir. İmgenin, düşüncenin gerisinde kalmasıyla başlayan süreç, Sol Lewitt'in minimal işlerinin *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar* yazısıyla birlikte kavramsal sanat başlığı altında toplanarak genel bir tanım halini almıştır. Bu yazıda, sanatın ve nesnesinin kuramsal anlamda çözümlemesi, anlamının yeniden tartışılması, sanatın zihinsel bir zemindeki gerekliliği savunulmuştur. Sanat nesnesine atfedilen yücelikle metalaşan nesnenin, izleyiciyi edilgen durumda bırakması eleştirilerek, iyi fikrin iyi sanatı getirdiği savunulmuştur. Biçimsel yetkinliğin, sanatın esas amacı olmaması, sanatçının bunu aşarak sanatı bir yaşam pratiği, yeni bir hayat disiplini olarak algılaması gerektiği düşünülmüştür. Galeri ve müze gibi yerlerin tekelinden kurtulması gereken sanat eserleri, izleyiciyle yapıt arasında estetik bir beğeni alanı yaratmaktan öte, eserle düşünsel bir ilişki içerisine girmeyi gerektirmektedir. Sanat nesnesinin ticarileştirilmesine karşı bir çeşit eleştiri olan bu düşünce, performans, enstalasyon, arazi sanatı gibi galerilerin metalaştıramayacağı ifade türlerini

kapsamaktadır. Kavramsal sanat, sanatın geleneksel ve tekil durumunun yerine düşünce ve eylemin kavramsal birlikteliğini seçmektedir.

Nesnesizliği temel alarak düşünceyi merkeze koyan kavramsalcular, projeyi gerçekleştirmek için doğrudan sunumun dil temelli olabileceğini savunmuşlardır. Resim-heykel gibi türler, kaynaklarını geleneksel sanat biçimlerine dayandırdıklarından düşüncenin sanatı olarak kabul edilen kavramsal sanat, sanatın ne olduğuyla ilgili bir araştırma yöntemi geliştirerek meşru galeri-sanat-sanat eseri ilişkisini, metalaşan esere karşı zihinde yaşayan sanatla eleştirmişlerdir.

Felsefeyle dil ilişkisi kurarak sanatsal pratiklerin ötesinde düşünceyle sanat yapılması fikrini benimseyen sanatçılar Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Terry Atkinson, Mel Bochner ve Robert Barry olarak sıralanmaktadır. Mel Bochner'e göre;

İdeal bir kavramsal sanat yapıtı iki nokta üzerine temellenir. Birincisi, yapıtın tam bir dilsel karşılığının olabilmesi, yani tanımlanabilir olması ve dile getirildiğinde de yeniden deneyimlenebilmesi, sürekli tekrar edilebilir olmasıdır. İkincisi yapıtın hiçbir şekilde 'aura'sının ya da tekilliğinin olmamasıdır. Linguistik kavramsalcılığın başlıca temsilcileri arasında yer alan Lawrence Weiner'in, "Benim bir yapıtımdan haberdar olmuşsanız, o yapıt sizin olmuş demektir. Kimsenin kafasına girip yapıtımı geri alamayacağıma göre, bu böyledir" şeklindeki açıklamaları da benzer bir anlayışı duyurur (Görsel 38), (Antmen, 2009: 195).



Görsel 38. Kapalı Taraf

Kaynak: Weiner, 2007.

Kuram çerçevesinde şekillenen kavramsal sanat, metinsel katkıyla kendini tanımlar. Kavramsal sanatta metinsel üretimin görünür kılınması konusu kuram-pratik ilişkisi açısından karmaşık görünmektedir. Bir metinle açıklanmaya başlanmasına rağmen, kavramsal sanat bir sanat pratiği olması yönünde metni, görselleşmeye araç olarak kullanmıştır denebilir. Görselin kuramsal alt yapısını anlaşılabilir kılması açısından bu birliktelik önemlidir. Görsellerle ilişkili olduğunda metin, amacına hizmet ederek kavramsal sanatın kuram olmadığını, bir kuram-pratik ilişkisi olduğunu göstermektedir. Kavramsal sanatta yapıtın anlamı sorununun eleştirmen, galerici, belirli bir izleyici kitlesi, hatta sanatçının kendisi tarafından sorgulanması güçlüklerle neden olmaktadır. Hiçbir otorite tarafından tam olarak alınılması mümkün kılınmayan yapıtın anlamının sorgulanması eserin kendi varlığıyla açıklanmıştır. Yapıtın anlamı kavramsal sanatla değişebilen, tanımlanmak zorunda olmayan bir düzende oluşmaktadır.

Görsel deneyimi ve estetik hazzı dışlayan Kavramsalcılarının bir diğer temsilcisi Joseph Kosuth 'Sanatın sanat olma hali' nin zaten kavramsal bir durum olduğunu ileri sürer. Kosuth'a göre, "dil yoksa sanat da yoktur."1969 yılında yayımlanan "Felsefeden Sonra Sanat" başlıklı makalesinde sanatı Duchamp öncesi ve sonrası olmak üzere ikiye ayıran Kosuth, siyah zemin üzerine beyaz yazıyla gerçekleştirdiği 'tanım resimleri' nde sanat, anlam, resim, boşluk gibi sözcüklerin anlamlarını sorgulamış, "Bir ve Üç Sandalye"(1965) gibi yapıtlarında gerçek bir sandalye, bir sandalyenin fotoğrafı ve tanımı üzerinden görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiştir. Geleneksel anlamdaki sanat tanımının Duchamp'la birlikte sona erdiğine inanan Kosuth' un yapıtları, Duchamp' dan sonra sanatçının sanattan değil, 'sanat kuramı' zemininden hareket etmesinin zorunluluğu yönündeki inancının bir yansımasıdır (Görsel 39), (Antmen, 2009: 196).



Görsel 39. Bir ve Üç Sandalye

Kaynak: Kosuth, 1965.

Sol LeWitt'in *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar* adlı makalesinde belirttiği 'kavram' düşüncesinin bu sanat hareketindeki en önemli ve en belirgin öge olduğunu söylemek gerekmektedir. Kavramsal sanat yapan sanatçı, yapıtının düşünsel alt yapısını önceden tasarlayarak eserle ilgili alması gereken tüm kararları almakta ve sonuçta geriye sadece uygulama kalmaktadır. Kavramsal eser üreten sanatçı burada mevcut metnin pratikteki karşılığını bulmaya çalışmaktan öte, sanat eserinin kendini kendi üzerinden açıklamasına olanak tanır.

Kavramsal sanatçının özellikle izleyiciyle duygusal bir ilişki içerisine girip duygusal bir haz alanı yaratmak gibi bir derdinin olmamasının yanı sıra, akla seslenerek ironi

kavramıyla ilişkilendirebilen mantık ve mantık-dışılık ile ilgili bir durumu söz konusudur.

Kavramsal sanatçı, kullanmış olduğu mantıksal dizgeyi izleyicinin algısını bir noktada yoğunlaştırmak ve bir şey söylemek için kullanabilirken, diğer taraftan bu dizgeyi tam olarak gösterdiği mantıksal önermenin tersini söylemek için de kullanabilmektedir. İronik açıdan bu ikilemli ve çıkmaza sürükleyen durum ele alındığında, yapıtın izleyici tarafından çözümlenmiş olması duygusu, kavramsal sanatçının tam da istediği gibi yapıt ve izleyici arasındaki çatışmadan, ironik, karmaşık ve çelişkili bir mantıksal algı yaratmaktadır. Bu algı, karmaşık görünerek basit bir sonuca işaret edebilirken, basitçe algılanabilecekmiş gibi görünmesine rağmen tam tersi durumu da işaret edebilmektedir.

Düşüncelerin karmaşık olması gerekmez. İyi olan pek çok düşünce aslında son derece basittir. İyi düşüncelerin basit görünmesinin nedeni, kaçınılmaz gibi görünmelerindendir. Düşünce bağlamında sanatçı kendi kendini bile şaşırtmakta özgürdür. Düşüncelere sezgiler yoluyla varılır. Sanat yapıtının nasıl görüldüğü o kadar da önemli değildir. Tabii fiziksel bir biçimi varsa, bir şeye benzemek durumundadır. Ama sonuçta ne biçim alacaksa alsın, bir düşünceden yola çıkmak zorundadır. Sanatçının meselesi kavramsallaştırma ve gerçekleştirme sürecidir. Sanatçı tarafından fiziksel bir gerçekliğe kavuştuktan sonra yapıt, sanatçı da dahil olmak üzere herkesin algısına açık hale gelir (Antmen, 2009: 198).

Dilde temellenen anlatımlar aracılığıyla sanat ve dil arasında bir ilişki kurgulayan ve anlatımını bu temelde gerçekleştiren *Art and Language* grubunun üyeleri de kavramsal-düşünsel pratiklerin ancak dilsel çözümlemelerle mümkün olabileceğini ve sanat ve dil arasındaki ilişkinin kaçınılmaz olduğunu söyleyerek bu ilişkiyi geliştirmeye çalışmışlardır.

1967- 73 yılları arasında Terry Atkinson, David Bainbridge, Michale Baldwin gibi İngiliz sanatçılar, sanata dair sorunlar üzerine ortak projeler geliştirerek “Art and Language” grubunu oluşturmuşlardır. Yoğunlukla dile dayalı sorunlar üzerine, varsayımsal sanat durumları yaratıp, ortak projeler gerçekleştirerek, 1968’de “Art and Language” (Sanat ve Dil) grubu kendini ifade eder hale gelmiştir. Hazırladıkları dergi ile özellikle altını çizdikleri konsept; galerilerdeki sanat nesneleri yerine, sanat kavramlarını dilsel ve metinsel bir kurguda irdelemişlerdir. Bir nesnenin imajını, biçimbilimsel nitelikler yerine, özellikle dil aracılığıyla kavramsal bağlam içerisinde irdelemeyi tercihlemişlerdir. “Sanat ve Dil” grubu üyeleri dergi metinleri ve diyalogları için araştırma ve inceleme yaparken, sanatın ilerleme olanaklarını, sanat paradigmasının yer değiştirmesini, sanatçı-izleyici ilişkisini, sanat kurumları-sanatçı ilişkisini ve sanat kurumları-sanat yapıtı ilişkisini de irdelemişlerdir (Özcan, 2009: 35).

Kavramsal çalışmalarıyla düşünceye analiz eden sanatçılar, seyirciyi bu kodları çözmeye, eserdeki anlam üzerinde düşünmeye sevk eder. Eser, estetik bir obje olarak değil, sanatın tanımlarını sarsacak bir şekilde kavramın formun önüne geçtiği bir düşünce temelinde izlenmektedir. Kavramsal sanatçı bir düşünce fabrikası gibi biçimden önce fikri amaçlamaktadır. Timm Ulrich, Hanover’de bir büro açarak kendisine iletilecek düşüncesi olanları randevu ile kabul ederek bunu örneklendirmiştir.

Sanatçı, eser ve izleyici üçgeninin, değişen toplumsal, ekonomik, siyasi ve psikolojik yapılarla bir bakıma yeniden şekillendiğini söylemek mümkündür. Sanatçının eserini ortaya koyma biçimi, bu süreç ve eserin teşhiri, sanatçı, eser ve izleyici üçlemesini değiştirmektedir. Kavramsal sanatçılar da bu anlamda, pratikteki değişimin yanında, daha derinden sanatın ve sanat nesnesinin ne olup ne olmadığı ve görevi sorunsalına işaret etmişlerdir. Kavramsalcılar çalışmanın teşhiri aşamasında izleyiciyi çalışmanın bir parçası konumuna getirmektedir. Böylece sanatçı hem düşüncesi hem de üretimiyle birlikte hayata işaret etmektedir. Kavramsalcılara göre izleyici pasif bir şekilde estetik haz yaşayan, gösterileni alımlayan ve birbirine benzer şekillerde yorumlayan kişi olmamalıdır. İzleyici, sanat nesnesinin içinde olan, izleyen ve aktif bir şekilde sorgulayarak eleştirebilen, sanatçıdan bağımsız bir şekilde eseri tekrar anlamlandırabilen kişi olmalıdır. Ancak aynı zamanda kavramsal sanatçı ironik sayılabilecek bir şekilde bunu umursamadan eserini ortaya koymuştur. Bu eser her hangi bir tesisat parçası olsa dahi ordadır ve sanatçının sözüne gerek kalmamıştır artık. Özünde soru sorarak bilgeliği ortaya koymak olan ironik tutum ise tam da bu noktada sanat objesi ve izleyici ikiliyle gösterilir. Sorgu ve eleştiri oklarını izleyicisine ya da mevcut sanat düsturuna çeviren sanatçı, eseriyle ironi yaratmaktadır.

Bir taraftan modernizmin ve onun yüksek sanat, ya da “sanat sanat içindir” anlayışın yol açtığı iddia edilen sanat ile yaşam arasındaki ayırımı/uçurumu kapatma iddiasında bulunurken, sanatta somutlaşan içerik-biçim ilişkisi açısından fenomenal dünya ile bağlantısını koparır. Kendi bağlamında, yani ait olduğu fenomenal dünya içinde gizeme ve bilinmezliğe sahip sıradan nesne, sanatın tecrit edici ortamında ve sanatçının entelektüel manipülasyonu sonucu bütün gizemini yitirir. Sanat ile yaşam arasındaki uçurumu kapama girişimi sanatı ve dünyayı bir kez daha bir araya gelmemek üzere ayırır. Sanat ile gerçeklik arasındaki ayırımı belirsizleştirmek, olduğu gibi sanata giren gerçekliği sanat yapmaktan çok sanatı nesneleştirir (Kuspit, 2006: 39).

4.1. SANATIN YÜCE NESNESİ OLARAK DIŞKI

İtalyan sanatçı Pierro Manzoni'nin eserleri ironik çağrışımlarla kavramsal sanat başlığı altında ele alınabilir. Sanatçının iğrençlik, çöplük, gereksizlik olarak görülen nesnelerin varlıklarına sanatsal bir çağrışım, derin bir anlam katılmışcasına sergilemesi şaşkınlık yaratmıştır (Görsel 40). Bu yolla sanatın yüce, biricik, kutsanmış nesnesinin alaşağı edilmesi görsel yüceltmeye karşı olan dadacılarla benzerlik göstermektedir. Ayrıca, Warhol'un 'Konserve Kutuları' adlı eserine konu olan içinde gıda maddesi saklanan çoğaltılmış kutu imgeleri Manzoni'nin çalışmasında sanatçının kendi dışkısını koyduğu bir konserve kutusu olarak izleyiciye sunulmuştur. Böylece Manzoni örneğiyle açıklanmaya çalışılan alışılmış olana karşı tepki, yıkma eylemi, itaat etmeme ve alay etme tutumu ironik olarak değerlendirilen birçok postmodernist sanatçının en başat eylemleri arasındadır.



Görsel 40. Sanatçı Boku

Kaynak: Manzoni, 1961.

Çağdaş sanatta dışkıya yönelik bu eğilim anal ve koklamayla ilgili olanın bastırılışına yönelik bu ilk uygarlaşma adımını simgesel olarak tersine çevirmeyi tasarlar. Bu şekilde aynı zamanda geleneksel resim ve heykelin biçimi olan dik duran beden (Batı sanatında hem özne hem betimlemenin çerçevesi olan insan biçimi) fallık görselliğini de simgesel olarak tersine çevirmeyi tasarlamış olabilir. ...Freud, 1917 yılında özne konulu bir makalesinde, "Anal erotizm, itaatsizliğin üretiminde narsist bir uygulama bulur" şeklinde yazar. Bu durum Duchamp'ın çikolata öğütücülerinden, Pierro Manzoni'nin merde(dışkı) konservelelerine, John Miller'in dışkı benzeri malzemelerle yaptığı tümseklere kadar çeşitli örneklerin eklenebileceği avangard itaatsizliklerde de görülebilir (Foster, 2009:202).

Tam da bu noktada Duchamp’a geri dönmek gerekir. Ona göre herhangi bir nesnenin, zaten en ham haliyle sanat nesnesi olduğunu söylemesi, sergilenen dışkıyla ilişkilendirildiğinde 20. yüzyılda sanat eserinin tanımının değişmesini açıklamaktadır.

Ne var ki aslında Duchamp bir kez daha avangard sanatta ön saflarda yer alıyordu...”İkinci Dünya Savaşı sırasında” Duchamp “dışkı hazırlanmasına yönelik yeni bir ilgi” geliştirdi. “göbekten çıkan küçük pislikler dışkının lüks versiyonuydu.” Sanki Duchamp’ın uzak görüşlülüğünü-yani tüm sanatın dışkıya dönüşeceğine ve dışkının sanat olarak, hem de eğlendirici sanat olması açısı nedeniyle pahalı sanat olarak pazarlanacağına ilişkin postmodern öngörüsünü- doğrulamışçasına Dali şunları ekliyordu: “Günümüzde (1968) Veronalı ünlü bir pop sanatçısı kendi dışkısını (gösterişli bir ambalaj içinde) lüks bir şey olarak satıyor!” Dali’nin de dışkıya karşı çocuksu bir ilgisi vardı, dışkıyı simgelemek için Haşlanmış Fasülyeli Yumuşak Yapı (İç Savaş Sezgisi) (1936) adlı eserinde fasülyeleri kullanmıştı. Belki de bu, geleceği en iyi gören başyapıtıydı (Kuspit, 2006:129).

Kuspit’e göre postmodernizm, dışkının açıkça saygıdeğer bir halde gösterilmesiyle başlamıştır(Kuspit, 2006:130). Dışkı sanatın ve sanatçının merkezinde yer alır. Bunu yaparken yüce sanatın yerine dışkıyı koyar. Bir bakıma dışkıyı –belki de patolojik bir şekilde- yaşamın merkezinde ve nihayetinde sanatın merkezinde bulundurur. Bu durum Duchamp’da rahatsız edici olmaktan ziyade, eğlencelidir. Sanatın çekirdeğindeki o ilahi değer kaybolmuş, acı ve kader üzerine söylenecek bir söz kalmayarak, ontolojik öneminden sıyrılan nesne, yasaları tersine çevirmekle, kutsala olan saygıyı yıkmakla meşguldür. Duygu dolu, hayalperest, güzele ve iyiye düşkün, ruhani, aşkın duygular, anal evrene indirgenmektedir. Aslında Duchamp’la birlikte Manzoni’nin yaptığı, bu evreni yukarıya çıkarmak, bir bakıma aşağı-yukarı ilişkisini eşitleyerek, kutsal olan yaşamı, kutsallığından dışlayarak, anüsü estetikleştirmektir.

Kendi seçtiği herhangi bir şeyi, üzerine imzasını atmak suretiyle sanat eseri diye tanımladı ve sanatsal değerle ilgili birçok geleneksel anlayışa meydan okudu. İmzasını attığı, bir insan da olabilirdi, kendi bedeninden çıkan potansiyel olarak değersiz bir şey de. 1959’da yaşayan insanları sanat diye teşhir etmeyi ve insan bedenini saydam plastik içerisine kapatmayı önerdi. Aynı yıl, hepsini de kendi nefesiyle şişirdiği kırk beş “şişirilmiş heykel” hazırladı. İki yıl sonra içinde kendi dışkısının bulunduğu doksan hava geçirmez kutu yaptı; kutunun içindekiler otuz gram ağırlığındaydı ve her kutu imzalanıp numaralanmıştı (Artun, 2005: 20-21).



Görsel 41. *Dick ve Jane*

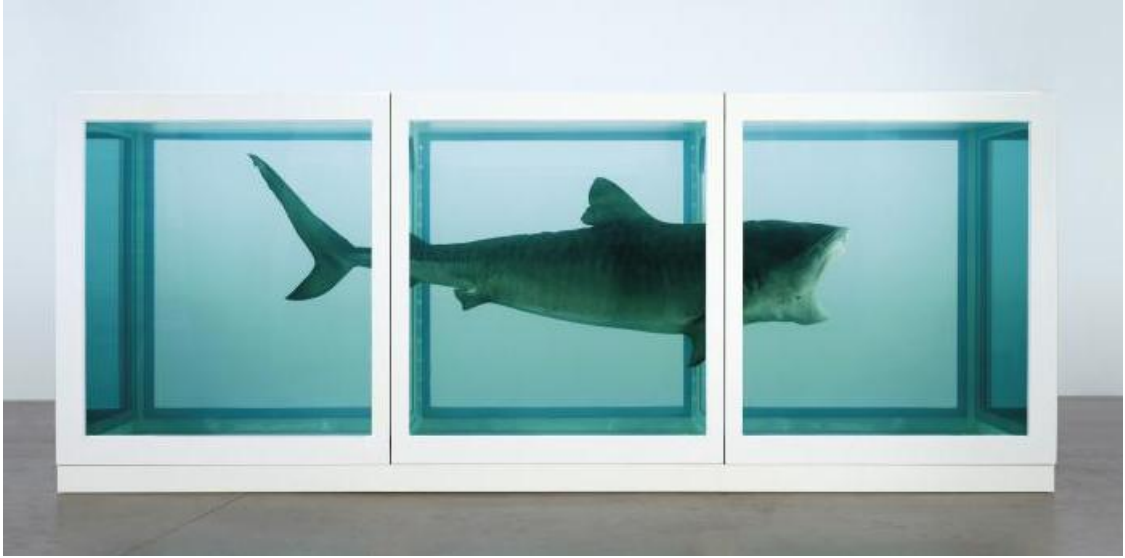
Kaynak: Miller, 1992.

Duchamp'ın başını çektiği sanatın bilindik ifade yollarına olan itaatsizlik, avangard dünyada John Miller'in dışkıya gönderme yapan malzemelerle kurguladığı çalışmalarında da görülmektedir. Cinsel açıdan anal olanla temellenen karşı çıkma durumu, dışkı benzeri malzemenin kullanılmasıyla iğrenci, güzel ve popüler olanla yanyana koymakta, bunu yaparken simgesel olarak birleşimi vurgulayan bir yapıya işaret etmektedir. Sarışın mavi gözlü bir oyuncak bebeği, kahverengiye boyayarak dışkı benzeri bir malzemeye gömen sanatçı artık Dick ve Jane'i tek bir cinsel grupta bütünleştirmiştir. Cinsiyet farklılığı, ten farklılığıyla da birleşerek ayrımlardan arınmıştır. Miller, ayrımlardan, belirli bir gruba ait olma halinden, her şeyin birbirine bağlanması, dolayısıyla artık hiçbir ayrımın kalmaması vurgusuyla uzaklaşmaktadır. Her türlü toplumsal ve sınıfsal sınırlandırmaya karşı çıkar ve bunu yaparken de umursamaz bir tavır takınır. Netleşemeyen, sınırları belli olmayan bu tavrın kendi içinde politik bir duruşu vardır. Dışkıyla olan arzulu hal, cinsiyet ve ırk ayrımı noktasındaki belirsizlik haliyle çelişmekte ve bu noktada Miller'ın iyi ve güzel olanı, terk edilmiş, işe

yaramayan, paçavra ya da ayak takımı olacak kadar iğrenç olanla iç içe geçirerek çelişkilerle kurguladığı bir ironik yapıya dönüştürdüğü söylenebilir (Görsel 41).

4.2. YOK ETME VE YARATMANIN ARASINDA: DAMIEN HIRST

Yaşam ve ölüm, doğa ve çürüme, ironi ve mizah, sevgi ve din duygusu Damien Hirst'ün çalışmalarında birbirini karşılayan, iç içe geçmiş kavramları birlikte barındırmaktadır. Hirst ölümlü bedeni, çürüme, bozulma, yok olma sürecine sokmamak adına koruma yoluyla yok ederek yaratıcı bir eylemle ironik görüntüye dönüştürür (Görsel 42). Az önce bahsedilen temalarda da olduğu gibi, yıkım ve yeniden yaratım birbirine karışarak bir çıkmazı, birbirini takip eden bir paradoksu işaret etmektedir. Sanatçının öncesinde parçalayarak yıktığı hayvan bedenlerinin sonrasında gerçeğinden daha da gerçek, tüm gizeminin yitirilmesiyle -hayvanın içinin gösterilmesi- bütünleştirilmesi, bir çeşit sahte yaşantı yaratmaktadır. Yıkım ve yaratım arasındaki bu gerilimli eylem, sergilenme biçimiyle de otoritesini neredeyse neşeli bir biçimde kanıtlamaktadır.

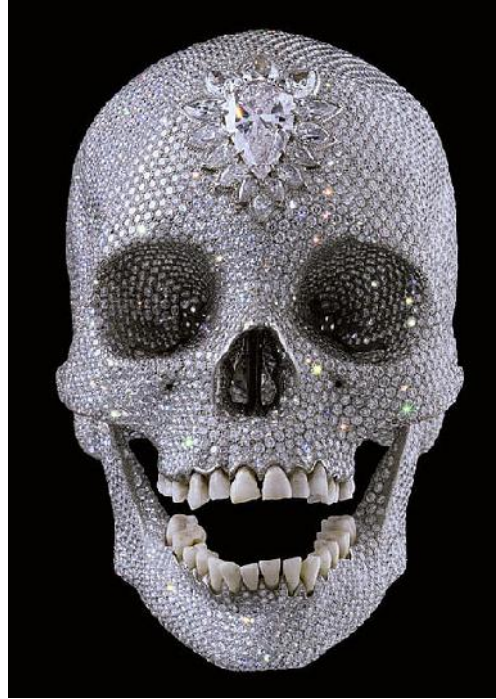


Görsel 42. Yaşayan Birinin Zihninde Fiziksel Ölümün İmkansızlığı

Kaynak: Hirst, 1991.

Hirst, 'Tanrı Aşkına' adlı çalışmasıyla insanın öldükten sonra değersizleşen bir parçasını yine doğadaki en değerli madenler olarak bilinen elmaslar ve pırlantalarla

bezeyerek, bir görsel karşıtlık oluşturmuştur (Görsel 43). Yok oluş, çürüme, kısaca ölümü simgeleyen kuru kafa, maddi gücün simgesiyle bütünleşmektedir. Bu durum, Holbein'ın 'Elçiler' isimli resminde görülen kişilerin zenginliğini işaret eden nesnelerle birlikte, ölümü temsil eden kuru kafa imgesiyle benzeşmektedir. Karşıt kavramlarla verilmek istenen mesaj, Hirst'ün bu çalışmasında da Holbein'da olduğu gibi ironik bir yapı sergilemektedir.



Görsel 43.Tanrı Aşkına

Kaynak: Hirst, 2007.

Morgda kesik bir baş ile poz veren Damien Hirst, yanmış, çürümeye yüz tutmuş, parçalanmış bedenlere ait parçaları kullanmıştır(Görsel 44). Cesetten bu denli etkilenmesine rağmen, onların nasıl olur da hem bu kadar korkunç, hem de bu denli büyüleyici güzellikte olduklarını sorgulamıştır. Ölü beden parçalarının onun bu sorgulamalarına cevap verecek, ölümlülüklerini açıklayabilecek durumlarının olmaması da, Hirst'ün üzerine düşündüğü cesetlerle arasındaki ironik ilişkiyi bir başka boyuta taşımaktadır. Kesik başla hatıra fotoğrafı çektirircesine verdiği pozdaki bu anlamsız ama bir o kadar da gülünç ve tuhaf durumun ironik olduğu söylenebilir.

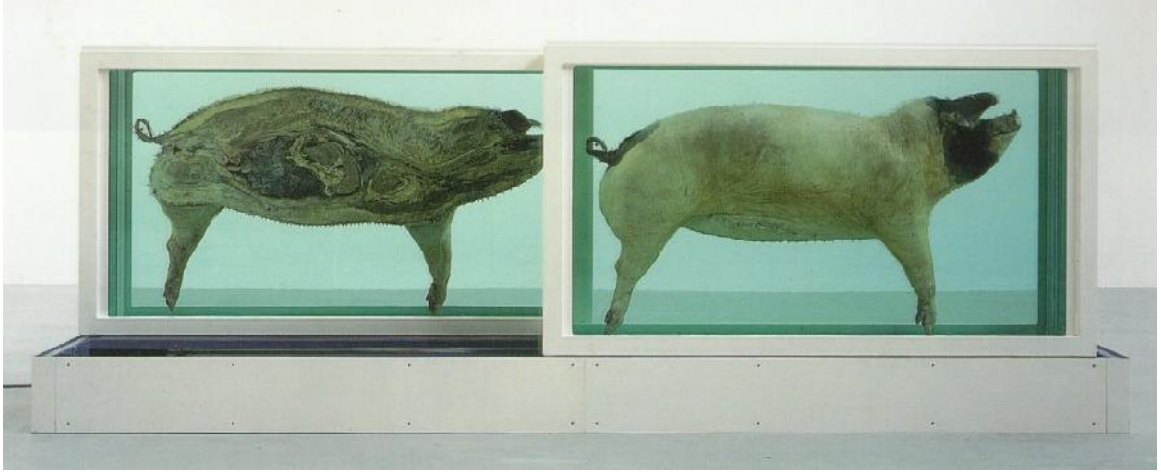


Görsel 44. Ölü Baş ile

Kaynak: Hirst, 1991.

Simber Atay'a göre; Kimliği belirsiz bir insana ait cansız bir beden ya da beden parçalarının görüntüleri diğer bir ifadeyle hayatın sonunun fotoğrafik karşılıkları boyunca söz konusu morg kahramanı paradoksal olarak hayatın kendisine ait felsefi nitelikli enerjik bir tanımlama yöntemi formüle etmektedir. Çünkü konvansiyonel kültürel anlamlarının sterilize edildiği bir ortamda ölümün durağanlığı ve anlamsızlığı, uzunca bir süredir hayatımızın birincil özelliği olarak gittikçe artan popülist dozlarla ifade edilen, özellikle de sonun başlangıcı süreci gibi cazip bir bağlamda sunulan kaos tanımlamasının yetersizliğini ortaya koymaktadır... Böylece ortaya çıkan yorumlar, her bir sanatçının üslubu çevresinde ağırlıklı bir şekilde natüralist, neo-klasik ve barok/ironik niteliklerdir (Atay, 2001:).

Damien Hirst'ün teşhir masasındaki kesik başla birlikte poz verdiği fotoğrafta kendi faniliğini, ölümle eninde sonunda karşılaşılacak olan buluşmayı göz ardı ederek bu bilinçli unutkanlığı hatırlatan bir an görülmektedir. Damien Hirst bu tavrını ölü hayvan bedenleri üzerinden de göstermiştir (Görsel 45).



Görsel 45. *Bu Domuzcuk Pazara Gitmiş, Bu Domuzcuk da Evde Kalmış*

Kaynak: Hirst, 1996.

Hayvanları kesip, iç organlarının görünmesini sağlamak ve dondurup kimyasallar içinde sergilemek, içerdekini dışarıya gösterme çabasında olduğu düşünülmektedir. Çalışmalarındaki korku teması ile bilinmeyeni bilinene taşıyarak bir bakıma insanoğlunun iktidar içinde doğayı kontrol etme çabasını anlatmaya çalışmıştır. Foucault'dan yola çıkarak söylenebilir ki diğer vücutların üzerinde iktidarını sürdürmekte olan bir başka iktidarın varlığı Hirst'ün yaralanmış, paramparça edilmiş, birbirinden ayrılmış hayvan vücutlarında örneklenmektedir. Damien Hirst'ün hayvanları parçalara ayırmasındaki vahşi yaklaşım ve bu parçaların teşhirindeki sterilize edilmiş duruş, bu çelişkilerin uyumlu birlikteliğindeki ironiyle açıklanabilmektedir.

5. YERİNDEN EDİLMİŞ AURA: YENİDEN ÜRETİM VE ÇOĞALTIM

Postmodern bir taktik olarak eseri kendine mal etme, bir çeşit ödünç alma eylemi sanatçı ve sanat nesnesi üzerinden aidiyeti sorgulamaktadır. İronik tavır içerisinde örneklendirilen pastişler, sanat nesnenin orijinalliği nedir ve sahibi kimdir sorularından yola çıkmaktadır. Postmodern süreçte bu sorular oldukça problemli olmalarının yanı sıra, alınan imgeyi ya da üslubu değilleyen, ikincisinin varlığıyla öncekinin yokluğuna işaret etmektedir. Benjamin'in *aura* kavramı bu noktada devreye girmektedir. Walter Benjamin'in ana kavramlarından olan aura kavramı özünde, endüstriyel ve teknolojik gelişmelerin beraberinde kültürün kitleselleşmesini ve sanayileşmeyle birlikte meydana

gelen teknik olanakların eleştirisini merkeze alır. Benjamin, ilahi duruşun çöküşünü aura kavramıyla açıklar.

İzleyicisine daha geniş bir alanda sunulan kopyalanmış eser, tarihsel ve büyüsel varlığını müzeye ve müzecilik anlayışı ekseninde aurasından koparılmış tekrarlarına emanet eder. İzleyici esere istediği her an, evinde, ofisinde, sokakta ulaşır. Yapıtın ‘şimdi ve buradalığı’nın altı oyulmakta ve bu durum, gerçekliğini, hakikatini sarsmaktadır. Zedelenen eserin hakikatini, bir çeşit otorite kaybı ve tarihsel varlığın son bulması olarak nitelemek yanlış olmayacaktır. Bu iktidar kaybı, aura kavramı ekseninde Benjamin tarafından eleştirilir.

Yirminci yüzyılda esere bakışın ve alımlayışın değişiminden söz eden Benjamin, aura kavramının temelindeki dinsel-büyüsel olanın biricikliği ile sanat nesnesinin biricikliği arasında bağ kurarak eserin gerçekliğinin törensel olanın tek olmaya olan yakınlığıyla açıklamaktadır. Sanat eseri ve eserin izleyicisi açısından aura, bir çeşit tılsım taşımaktadır. Sanat eserini çevreleyen bu ışık kümesi, eserin özgünlüğüne, burada ve gerçek oluşuna işaret ederek, tinsel bir atmosferde sanat eserini ilahlaştırmaktadır. Bu durumda, erişilmezliğin sanat nesnesinin başat özelliklerinden biri olduğu göz önünde bulundurularak, izleyicinin esere olan mesafesi, eserin gerçekliğini ve şimdiliğini artıran bir konum olduğu söylenebilir.

Walter Benjamin’e göre, bir sanat eserinin aurası onun “gerçeklik” le ne derece ilişkili olmasıyla ilgilidir. Eserin “şimdiliği ve buradalığı” onun “biricikliğine işaret eder ki bu da doğrudan eserin gerçeklikle olan bağıyla ilgilidir. Dolayısıyla eserin dijital çoğaltımı ya da yeniden inşası eserin, onu sanat eseri yapan özelliklerine engel olmaktadır (Benjamin, 1990: 50-52).

Benjamin’e göre, sanat nesnesinin yeniden üretilebilmesiyle birlikte gücünü kaybetmesini gelenekten kopuşla açıklamak mümkündür. Gelenekten kopuşla imlenen atmosfer bir tür buhran alanı yaratmaktadır. Çünkü yeniden üretim, nesneyi gelenekten ve geleneğin gerektirdiklerinden alıkoymaktadır.

...(Bilgen, 2010: 509)’de belirtildiği üzere, Benjamin’in açıkladığı gelenekle, eserin biriciklik özelliğiyle sıkı sıkıya olan bağı, eski dönemlere kadar götürülerek, büyüsel ya da dinsel ritüellerde kullanılan sanat nesnelerinin, kutsala olan hizmetleriyle açıklamak

mümkündür. Benjamin bu durumdaki en hassas noktanın işte bu sanat yapıtının aurasıyla, törensel işlev arasındaki ilişkinin derin olmasından ve kopamayışından kaynaklandığını belirtmektedir. Eserin tekrar üretimi kutsallığa gölge düşürmektedir ve gerçekliği zayıflayan nesne toplumsal işlevini yerine getirmekten alıkonulmaktadır.

Sanat nesnesinin yeniden üretiminin-tekrarlanması, eserin aurasını kaybetmesiyle ilişkilendirilmesi, eserin kopyalanarak aslının bir çeşit imha sürecine sürüklenmesi de ironik sayılan eserlerde sıklıkla görülmektedir. Ödünç alma, bir eylem olarak sanata dönüşmekte, hatta aslını yok etmektedir. Ödünç almak, sürekli olarak bir önceki süreci göstermekte, alınan bir imge ya da üslup, ondan bir öncekiyle geriye gitmektedir. Bu anlamda, sanat adına ödünç almanın, bir diğer deyişle temellükün sınırlarını sanatın varlığının sınırlarına dayandırmak olasıdır. Sherrie Levine bu anlamda önemli bir örnek olabilir (Görsel 46).



Görsel 46. Büyük Depresyonun Sembolü

Kaynak: Evans, 1936.



Görsel 47. Walker Evans'dan Sonra 4

Kaynak: Levine, 1981.

Sherrie Levine, Walker Evans, Rodchenko gibi ünlü fotoğrafçıların fotoğraflarına hiçbir yenilik katmadan olduğu gibi tekrar sunar. Bu fotoğrafların altına kendi imzasını atarak eseri kendine mal etmesi bir bakıma iktidarı ele geçirmeyi amaçlayan ve böylece içinde ironi barındıran bir tavidir denebilir. Levine ile benzer tavır sergilenmesi bağlamında bu noktada Duchamp'dan tekrar bahsetmek yerinde olacaktır. Duchamp, seri üretim malzemelerini imzalayıp sergi salonlarına göndererek sanatçının bireysel, aşkın ve özgün üretimini olumsuzlamıştı. Sherrie Levine'in başka sanatçıların fotoğraflarının fotoğrafını tekrar çekip, altına imzasını atması ya da sanat nesnesinin kalıbını alıp yeniden çoğaltması da bu anlamda eserin tekilliğini reddetmesi açısından önemlidir (Görsel 47, 48).



Görsel 48. Çeşme (Duchamp'ın ardından)

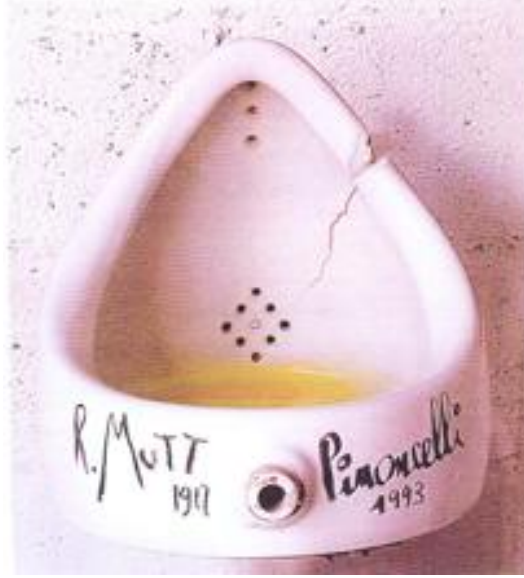
Kaynak: Levine, 1991.

Eserin bireyselliğini, varlığını o tekil sanatçıya borçlu olduğunu belgeleme amacı taşıyan imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya almak üzere, rastgele seçilen bir seri üretim nesnesi üzerine atılır. Duchamp'ın provokasyonu, imzanın eserin niteliğinden daha önemli sayıldığı sanat piyasasının maskesini düşürmekle kalmaz, burjuva toplumunda sanatın, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini de radikal bir şekilde sorgular. Duchamp'ın hazır nesneleri birer sanat eseri değil, birer gösterevidir. Duchamp'ın imzaladığı tekil nesneyi, form-içerik bütünlüğüne bakarak değil, seri üretim nesnesi ile imza ve sanat sergisi arasındaki karşıtlığa bakarak anlamlandırabiliriz (Bürger, 2004:108).

Levine'nin eserlerinde mevcut imgeden imge yaratarak, sanatın biriciklik ve orjinallik dayatmasının bir kopyalama uğraşından başka bir işe yaramadığını düşündüğünü çıkarmak mümkündür. Bu tavrıyla çoğalttığı eserlerin fazlalığıyla, orijinal eserin eşsizliğini ve el değmemişliğini daha da artırmasının ironik bir durum olduğu söylenebilir.

İronik bir yaklaşım içerisinde olan aktivist bir diğer sanatçı ise Pierre Pinoncelli'dir. Centre Pompidou'da gerçekleşen Dada sergisinde Duchamp'ın 'çeşme'sini çekiçle kırmıştır. Sonrasında ise aynı nesneye işeyerek, onu Duchamp'ın eleştirdiği yüksek

sanat nesnesi olmaktan kurtararak eski alışılmış işlevine geri kavuşturduğunu iddia etmiştir (Görsel 49).



Görsel 49. Çeşme

Kaynak: Pinoncelli, 1993.

Duchamp'dan bu yana üretilenlerde, başka işlere yapılan göndermelerle anlamsız oluşturma çabaları; taklit ve deformasyon; röprodüksiyon ve hatta röprodüksiyonun da röprodüksiyonunu üretme ile haleyi kırma gayreti; sıradanlaştırma, hayatın içinde eritme isteği; şaşırtma daha da ötesi şok etmeye duyulan amansız istek; takıntı halini yüzeye çıkarma, fetişlik; blöf; şantaj; hiçleştirme... Müstehzi bir tavırla yapılan tüm provokatif ve ironik meydan okumalar, hem de hepsi, günümüze gelene kadar eğlence halini aldı. Sadece "Fountain"ın dünyanın farklı yerlerindeki sekiz müzede kopyalarının bulunması, sistemin tuttuğu alkışlarla ironiyi eğlenmek için lehine çevirdiğinin en güzel kanıtı (Dastarlı, 2007:).

Amerikalı fotoğrafçı Joel-Peter Witkin'in beden üzerinden ölüm-yaşam, ıstırap-zevk gibi iç içe geçmiş ve zıt kavramları çoğu kez absürt bir atmosfer içerisinde izleyiciye sunması ironik bir tavır olarak nitelendirilebilir. Cinsellik ve fiziksel deformasyonlarla birlikte aşırılıkların ortak bir alanda bir araya gelmesi aracılığıyla bir problem kümesiyle karşılaşmaktadır (Görsel 50). Dönemi itibariyle, *mimetik* sınırın ihlal edildiği Velazquez'in 'Nedimeler' adlı eseri üzerine Witkin'in de kafa yorduğu söylenebilir (Görsel 51). Pastiş örneklendirmeleri arasında ele alınabilecek olan bu çalışma, Witkin'de arzu-ölüm-ıstırap ve gizem gibi kavramları öne çıkararak göndermelerle dolu ironik bir dile dönüşmektedir.



Görsel 50. Nedimeler

Kaynak: Velazquez, 1656.



Görsel 51. Nedimeler

Kaynak: Witkin, 1987.

Witkin'in 'Üç Güzeller' adlı eseri, hem bir tür pastiş örneği hem de korkuyla karışık bir ironi olarak tanımlanabilir. Eril ve dişil özellikler aynı karede, tüm gizemine rağmen apaçıklığıyla izleyiciye sunulmaktadır (Görsel 52, 53).



Görse 52. Üç Güzeller

Kaynak: Raffaello, 1511-1512.



Görse 53. Üç Güzeller

Kaynak: Witkin, 1988.

Michelangelo Pistoletto'nun çalışmalarında tarihsel açıdan önemli kılınan ile değer biçilmeyen, geçmişe ait olanla bugünü ifade eden imgelerin yan yana getirilmesi, bu çelişkileri ve tezatlıkları kullanması açısından ironik örnekler içinde değerlendirilir. 'Paçavralar içinde Venüs'adlı ünlü yerleştirmesiyle Pistoletto çoğaltılmış Venüs heykelinin klasik duruşu ve idealize edilmiş bedeninin karşısına paçavralar, eski kıyafetler ve bez parçaları koymuştur (Görsel 54). İzleyiciye sırtı dönük olarak yerleştirilen Venüs, bir anlamda hem mahrem yerlerini gizlemekte, hem de izleyiciyi Venüs'le aynı konuma getirmektedir. Burada sanatçı, çıplaklığın karşısına alternatif bir giyim şekli sunarak, beden mahremiyeti ve teşhiri arasındaki ilişkiyi sorgulamış, değerli ve kabul gören bir imgenin karşısına bir yığın çöplüğü bırakmıştır. Bu yerleştirme sanat ve yaşam konusundaki farklı imgelerin irdelenmesine ilişkin ipuçları taşıması açısından ironik sayılabilir. Sanatçı birbirinden farklı düzlemdeki parçaları bir araya getirip aralarında belirgin kırılma işaretleri yaratmaktadır.



Görsel 54. Paçavralar İçinde Venüs

Kaynak: Pistoletto, 1967.

6. SANATSAL BİR FORM OLARAK BEDEN: PERFORMANS SANATI

Performans sanatı, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan bir sanat biçimi olarak bazı farkların bulunmasıyla birlikte içinde happeningi de barındırmaktadır. Bunun yanı sıra fluxus, beden sanatı, süreç sanatı ile yakından ilgilidir. Sahne ve gösteri sanatları ile ortak yönler taşısa da, dans, müzik, tiyatro, sirk, jimnastik gibi etkinliklerden farklı olarak görsel sanatların içinden çıkmış öncü bir akım olarak da kabul edilir. Tiyatro performanslarından farklı olarak illüzyon değil olduğu şekliyle olayın kendisi sergilenir. Kökleri 20. Yüzyıl başındaki dada akımının anarşist performanslarına, 1920 ve 30'lu yılların sürrealist ve fütürist performanslarına ve hatta Jackson Pollock'un aksiyon resmine kadar gider. Bilinen anlamıyla performans sanatı 1960'larda doğduktan sonra yaygınlaşıp 70'lerde düşünceleri ön plana çıkaran kavramsal sanatla bağlantılı olarak devam etmiştir. Sanat yapıtının, hiçbir özel beceri gerektirmeden, özel bir işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması anlamına gelmektedir (Görsel 55).



Görsel 55. Antrophom

Kaynak: Klein, 1960.

1913'te Le Musichole gösterisiyle fütürist Marinetti, yine Rus fütüristlerinden Bourliouk kardeşler ya da Mayakovski, Dada hareketi, Marcel Duchamp, Arthur Caravan, "Posieaction"un öncüsü Pierre Albert-Birot ve 1960'lı yıllarda "çevre sanatı" (Environnement) olarak anılan hareketin ünlü ismi Kurt Schwitters, 1960- 61'de maviye boyadığı çıplakların tuval üzerinde hareket ettirerek gerçekleştirdiği "anthropom" gösterileriyle Yves Klein ve "yaşayan heykeller"iyle Piero Manzoni bir anlamda 1970'lerde ortaya çıkanbu sanatın erken temsilcileri olmuşlardır (Dempsey, 2007: 212).

Performans sanatı içerisinde örneklenebilecek olan Marina Abramoviç, bedenle birlikte zihinde yaratılan tahribatı kendi üzerinden deneyimlemektedir. Önceki bölümlerde ironinin söylenenle kastedilen arasındaki çelişki durumunu işaret eden bir özelliğinin de olduğu söylenmişti. Abramoviç'in 'Yedi Kolay İş' adlı bir dizi performansı, kendinden önceki sanatçıların eylemlerine ve özellikle zorluklarına göndermelerde bulunmaktadır (Görsel 56). Abramoviç'in bu anlamda ironik bulunabilecek performanslarından biri olan 'Beden Baskısı', Bruce Nauman'ın performansını tekrarlar niteliktedir. Abramoviç'in kolaylıkla yapılan bir iş olarak betimlediği bu performansta, cam duvar üzerine uyguladığı baskının şiddeti o denli fazladır ki, sanatçının bedeninde tahribatlara yol açmıştır.



Görsel 56. Yedi Kolay İş

Kaynak: Abramoviç, 2005.

Sanatçı bir başka performansında tensel acıyı izleyicinin hayretleri içerisinde deneyimlerken bunu tiyatral bir duruşla tamamlamaktadır. Özellikle ‘Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı’ performansı ironiyle ilişkilendirilir (Görsel 57, 58).



Görsel 57. Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı

Kaynak: Abramoviç, 1975.

Abramoviç 1975’te Kopenhag’taki Charlonttenburg Sanat Festivali’nde çıplak bir şekilde performansına yoğunlaştıktan sonra, elindeki metal fırça ve tarakla saçını canını acıtacak şekilde taramıştır. Bu taramaların tekrarında ise sürekli olarak, ‘sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı’, demektedir. Giderek saldırganlığı artan sanatçının bu eylemi yaklaşık bir saat boyunca saçına ve yüzüne zarar vererek devam etmiştir. Acıyla birlikte sözün sürekli tekrarlanması ile eylem, düşünceyi dilden mahrum bırakır. Çoğaltım ve tekrar ile imgenin yüce estetiğinden kurtuluşu, burada dil temelinde gerçekleşir. Söz, anlamını tekrarlar kaybeder. Performansta altı çizilen güzellik söyleminin tersine, eser patetik bir eyleme işaret eder ve ıstırapla sonuçlanır. Bu anlamda dil ve eylem arasındaki uyumsuzluk ekseninde ironik bir bakış açısıyla performansı değerlendirilir. Aynı ismi verdiği bir diğer performansını sanatçı kendi bedeni üzerinden gerçekleştirmiştir.



Görsel 58. Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı

Kaynak: Abramoviç, 1975.

...(Akman, 2005:)’da belirtildiği üzere Alexander Brener’in vandalist olması yönündeki eleştirilerin yanı sıra ironiyle bakılan işlerinden de bahsetmek gerekmektedir (Görsel 59). 4 Ocak 1997 tarihinde, Stedelijk Museum’da Malevich’in eseri Süprematizm’in üzerine yeşil renkte spreay boyayla dolar işareti çizen sanatçı, sansasyonel bir dizi performansının da başlangıcını yapmış oldu.



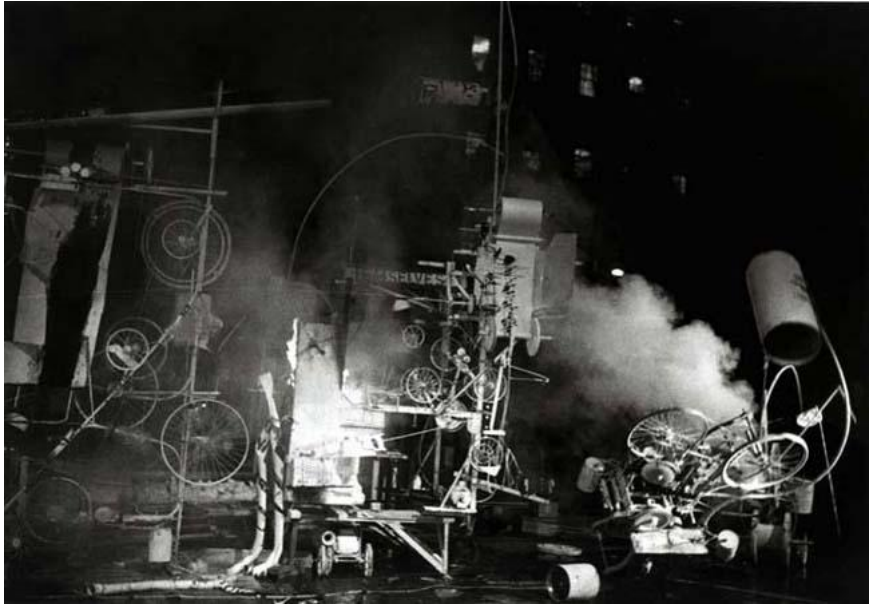
Görsel 59. Performans

Kaynak: Brener, 1997.

Sanatçı asıl niyetinin dolar işaretini çarmıha germek ve sanat dünyasındaki ticari pazarı eleştirmek olduğunu söylemiştir. Protest bir tavırla gerçekleştirilen performatif bir eylem olarak düşünülen bu çalışma, sanat otoritelerince bir çeşit yok etme, sanata ve sanatçıya karşı oluşturulmuş bir savaş olarak adlandırılırken, Brener penceresinden bakıldığında Malevich'in ününe ün katan bir sanat hareketine dönüşmektedir. İroniyle ilişkilendirilen alan tam da bu noktada dikkat çekmektedir. Eser Malevich özelinde sistemin eleştirisi olarak yorumlanabilirken, bir oyunu, kendi kendini yok ederek, varlığını kanıtlayan bir kısır döngüyü de işaret etmektedir. Sanatçının ciddiyetle savunduğu sanat eseri-meta ilişkisine karşı olan ve bir bakıma çocuksu olan durumu mutlak bir çelişkiye işaret etmektedir. Tabii ki anlık bir kararın ötesinde sürekliliği olan bir dizi performanstan söz edildiği için bu durum, sanatçının kasıtlı olarak eylemini gerçekleştirdiğini düşündürür. Şöyle ki, bir anekdot olarak bahsi geçen bir diğer örnekle ilişkilendirilecek olunursa, 1994 yılında Moskova Güzel Sanatlar Müzesi'nde Van Gogh'un eseriyle karşılaştığı anda sanatçı 'Vincent, Vincent' diyerek bağırarak ve aynı zamanda altına pislemiştir. Yine Malevich örneğinde olduğu gibi bir açıklaması vardır. Sanatçı bu performansı 'modernizmin başlangıcı ile bir diyalog' olarak tanımlamaktadır. Bu eylemin bir sonucu olarak sanatçının, müzenin otoritesiyle birlikte Van Gogh'un eseri arasında ilişki kurarak, Van Gogh'un indirgendiği sanat düzlemini

eleştirmek, iktidarların kendi dillerince anlamlandırdıkları, maddileştirdikleri sisteme dışkıladığı söylenebilir.

Yıkım konusunu ironik bir dille ele alan ve sanat nesnelerinin cisimselliğini bir çeşit tahribatla ortadan kaldırmayı amaçlarından biri haline getiren bir diğer sanatçı, Jean Tinguely 1960'ta New York'da Modern Sanat Müzesi'nde 'New York'a Saygı' adlı kendi kendini yok eden ilk büyük ve karmaşık konstrüksiyonunu sergilemiştir (Görsel 60).



Görsel 60. New York'a Saygı

Kaynak: Tinguely, 1961.

Endüstriyel ve teknolojik gelişmenin paralelinde, bu hıza yenik düşen bir önceki üretim nesnelerini sergileyen Tinguely, kendini yok etmeyi amaçlayan bu endüstri parçalarıyla, tam da ironik yapının gerektirdiği gibi sıradanlığını oldukça büyük bir ciddiyetle ortaya koymaktadır. Bu ciddiyetin kendini tahrip etmeyle sonuçlanması beklenmektedir. Ancak tuhaftır ki, karmaşık motor düzeneği ve çarkların zamanında kendilerini yok edememelerine karşın bu hareketli makine bir alev topuna dönüşmüş ve itfaiye yardımıyla söndürülmüştür. Bu noktada Duchamp'ın 'Bizzat Bekarları Tarafından

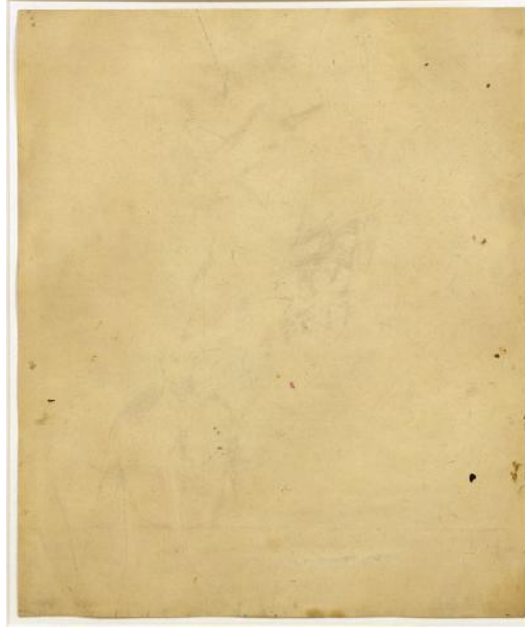
Çınlıçplak Soyulmuş Gelin' (Büyük Cam) adlı çalışmasının taşınırken kırılıp eserin asıl şimdi tamamlandığını söyleyen Duchamp'ın yorumunu da yine ironinin kendini yok ederken dahi, tam olarak niyetinin saflığından emin olunamayıştaki kaygan zeminde aramak gerekmektedir. 'New York'a Saygı'da bu örnekten yola çıkılarak benzer bir şekilde, eserin kendi varlığı üzerinde söz söyleyerek kendini tamamlaması açısından da önem kazanmaktadır.

Modern dünyada yıkıcılık, yapıcı yenilikten daha yaygın görünüyor-birçok teknolojik yenilik ölüm dürtüsüne hizmet etmekte, ama ona kolay kolay yetişememektedir-Tinguely'nin eserinin de yirminci yüzyıl yıkıcılığına saygı olduğu, hatta yıkıcı savaş makinesinin intihar versiyonu olduğu ve bu yönüyle en iyi modern gelenek içinde ironik ve sapık görüldüğü söylenebilir. Tinguely'nin kendi kendini yok eden makinesi hiç kuşkusuz Duchamp'ın-modern dünyadaki sanatın anlamsızlığını ve değersizliğini ilk kez ifade eden-Dada nihilizmi adını verdiği şeyi yeni bir uca götürür. Tinguely'nin makinesi trajik-ama teknolojik açıdan gelişmiş-bir çağın hiç de komik olmayan bir ögesidir (Kuspit, 2006: 83)

Tinguely'nin bu çalışmasında alaycı bir toplumsal eleştiri vardır demek yanlış olmayacaktır. Sanatçı hızla gelişen sanayi toplumunu ve bunun bir sonucu olan ihtiyaçtan fazlasının üretimine bir eleştiri getirmiştir. Aynı eserle bir bakıma da gerek yaşamın, gerek sanatın özünün sürekli değişim, hareket ve geçicilik olduğu yolundaki inancını sergilemekte ve geçmişin durağan sanatını dışlamaktadır. Makinelerin kişileşerek izleyiciyi seyretmesi ve izleyici tarafından da makinelerin seyredilmesi böylece eserin izleyiciyle olan uzaklığının indirgenmesi amaçlanmıştır. Tüm bunlarla beraber sanatçı, aynı zamanda izleyiciyi esere dahil etmiştir.

Tinguely'nin amacı, gelenekle dalga geçen mekanik eserler üretmek olsa bile, görünen o ki ortaya konulan kütle, üreticisinin ona biçtiği rolün ötesine geçerek kendi mekanını tayin etmede dizginleri elinde tutabiliyor. Sergilenen eserin materyali, dokusal özellikleri, yer aldığı salonun boyutları, üzerinde yükseldiği kaide, formun katılığı veya yumuşaklığı vb, seçeneklerle eserin kendisine üç boyutlu hacimler dünyasında tayin etmeye çalıştığı rolün şekli değişebilir (Çalıkoglu, 2000: 37).

Neo-Dada hareketiyle çıkış yapan Rauschenberg, Tinguely'den farklı olarak izleyiciyi pasifize etmiştir. İzleyici üzerinde habersizce tahakküm kurmayı amaçladığı kavramları ironik bir dille eleştirerek absürt bir yolla yok saymış, bir bakıma izleyici üzerinde yaratılan yüce sanat nesnesinin içini dalga geçerek boşaltmıştır (Görsel 61).



Görsel 61. Silinmiş Kooning Çizimi

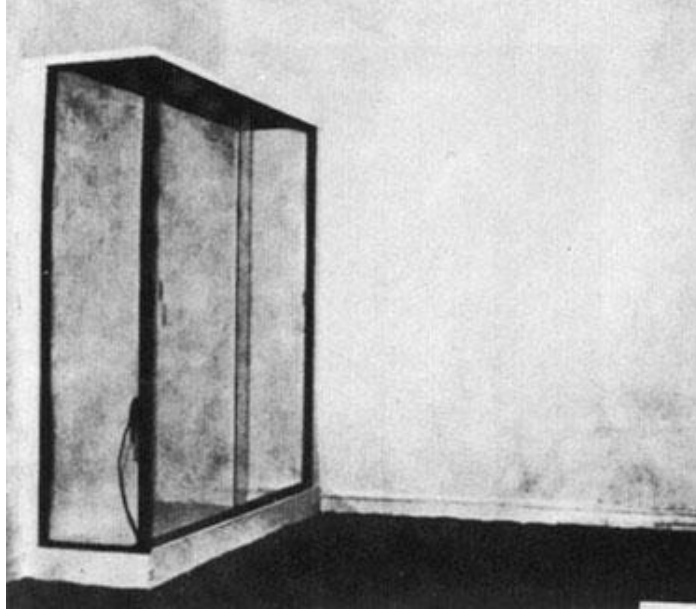
Kaynak: Rauschenberg, 1915.

Nesneden arınmışlığa verilecek en önemli örnek Robert Rauschenberg'in 'Silinmiş de Kooning'in Deseni' adlı yapıttır. Tam 40 adet silgi ile bir ay boyunca Willem de Kooning'in kara kalem desenini silmiştir. 1953 yılında gerçekleştirilen bu eser, soyut ekspresyonist tavırla kendini ifade eden bir sanatçının, sanatı bağlarıyla beraber sorguladığını göstermesi açısından önemlidir (Antmen, 2008: 194).

Rauschenberg, dada hareketinden faydalanarak, saygın varlığın karşısına yaşamın boşluğunu ve varlığın karşısına yıkıcılığı, yokluğu koymasıyla anlamı hiçleştirmiştir. Soyut dışavurumculuk akımının eleştirisi olarak, izleyicilerin içine düşürüldüğü yapay hazzı eleştiren, bu eleştiriyi yaparken de hayranı olduğu Kooning'i kendine kurban seçen Rauschenberg'in tavrı dahiyane bulunmuştur. Willem de Kooning'in eserini, Kooning'in karşısında silmiştir. Birikimin ve sanat tarihindeki saygıdeğer duruşun sadece bir silgi yardımıyla yok edilebileceğini düşündürten sanatçının bu tavrı ironik tutumla ilişkilendirilmesi açısından önem taşımaktadır.

1958 yılında Yves Klein, 'Boşluk' başlıklı sergisinde, galerinin beyaz ve boş duvarlarından birinde içinde hiçbir şey bulunmayan bir camekan sergilemiştir (Görsel 62). Sanatçı, bu tutumuyla sergi mekanını da sanatın kendisi olarak yorumlamıştır. Bu

bağlamda galerinin varlık nedeni değişerek kendisi bir sanat eserine dönüşür. Klein, bu sunumuyla sanat adına metafiziksel bir sanat mekanı yaratmıştır.



Görsel 62. Boşluk

Kaynak: Klein, 1958.

İki yıl sonra, Armand'ın adeta Klein'e yanıt niteliğindeki 'Doluluk' işi ise gündelik sıradan objelerle doldurulmuş bir galeri mekanıdır (Görsel 63). Bu yığının oluşturduğu kalabalıktan dolayı salonun girişi engellendiğinden izleyiciler galerinin dışında kalmıştır. Böylece, galerinin kendisi bir kez daha sanatsal müdahale ve entellektüel düşüncenin nesnesi haline gelmiştir. Klein'in ironik tutumuna nazire olarak Armand'ın performansı yine kendi başına ironiyle açıklanabilir. İki çalışmanın yan yana düşünülmesiyle kendinden öncekini yok sayarak eleştirme düşüncesi ise bir bütünün parçalarını oluşturmaya işaret ederek, farklı boyuttaki ironiyi açıklar.



Görsel 63. Doluluk

Kaynak: Fernandez (Armand), 1960.

Klein'ın performansında ise sanatçı duvarın üzerinden aşağıda bulunan tenteye atlamıştır. Bu performansa ait fotoğraf üzerinden yeni bir çalışma üreten Harry Shunk ise Klein'ın üzerine düştüğü tenteyi fotomontajla kaldırmış, sanatçının boşluğa düştüğü algısını yaratarak boşluk ve doluluk kavramlarıyla ilişkilendirmiştir(Görsel 64).



Görsel 64. Boşluğa Atlama

Kaynak: Klein, 1960.

...(İlkiz, 2010:)’ da bahsettiği üzere, Nasa’nın aya düzenlediği seferlerin ne kadar kibirli ve ahmakça olduğunu göstermektedir sanatçı. Klein kafa tutmaktadır ve ona göre bu fotoğraf yardım almadan aya yolculuk yapabileceğinin bir taahhüdüdür.

Klein performansı ile, Nasa eleştirisi yaparken, malzeme olarak kendi bedenini ve boşluğu kullanmıştır. Yardım almadan da aya yolculuğun bu performansla mümkünlüğünü kanıtladığını göstermek istemiştir. İronik olan da bu tavrın, imkansızlığındadır. Zaten Klein da bu durumla dalga geçerek muhalefet etmiştir.

Bruce Nauman da kendi bedenini bir ifade aracı olarak kullanarak, fotoğraf ve video ile performanslarını kaydetmektedir (Görsel 65). Nauman’ın ‘Bir Çeşme Olarak Otoportre’

adlı performansına iki ironik bakış açısıyla bakılabilir. Birincisi, Nauman'ın kendisini bir çeşmeye, hatta çeşmelerdeki küçük erkek melek figürlerine benzetmesi, diğeri ise, Duchamp'ın çeşmesine olan göndermedir denebilir. Sanatçı, sıradan bir hazır nesnenin ortaya çıktığı yıllarda yarattığı etkiyi, kendi bedenini hazır bir nesne gibi kullanarak yaratmaya çalışmıştır.



Görsel 65. Bir Çeşme Olarak Otoportre

Kaynak: Nauman, 1966-1967.

Filistin'li sanatçı Mona Hatoum politik sorunlarla kişisel mücadelesi bağlamında ürettiği seri enstalasyonlar ve performanslarla ironik bulunmaktadır(Görsel 66). “Tutuklu olma metaforu, sürüldüğü yabancı kültürün Hatoum’u sürekli bir yabancı olarak sınırlayan yöntemlerini de anımsatmaktadır. Hatoum’un çalışmaları kendini anlatma ile politik duruş arasında değişmez bir ayırım yapılmayan sanat ürününün tipik örnekleridir (Clark, 2004: 202)”.



Görsel 66. Fotoğraf

Kaynak: Hatoum, 1992.

Hatoum, sınırlanmayı öznel bir şekilde tiyatral bir tavırla ifade etmektedir. İmgenin tekrarı, bu çalışmasıyla sanatçı tarafından yoklukla, kendi kendini ortadan kaldırmakla son bulmaktadır. Hareketin birbirini takip eden bir dizgi içerisinde tamamlanması, anlama vurgu yapmasıyla birlikte çalışmanın ironik boyutunu oluşturmaktadır.

Kadın bedeninin meta olarak değerlendirilmesi, Vanessa Beecroft'un 'Ordu' olarak isimlediği çalışmalarında ironik bir şekilde sergilenmektedir (Görsel 67). Bir iktidar mekanizması olarak, baskın bir kontrol gücünü imleyen ordu tabiri, çıplak ve yarı çıplak kadın figürlerinin hareketsiz, duygusuz bir şekilde kıpırdamadan durmalarıyla, iktidar söylemini ironik bir dille göstermektedir.



Görsel 67. Performans

Kaynak: Beecroft, 1998.

Çıplak kadınların her biri askerdir ve bu askerler sanatçının elemeleri sonucu orduya dahil olmaktadır. Kadın bedeninin çıplaklığı, cinsellik çağrışımlarından çok uzakta, arzulanan bir meta olmanın ötesinde görülmektedir. Bu çıplaklık yönetime el koyan işlevselliğiyle kompozisyonlardaki disiplinli dizilimle pekişmektedir.

Chris Ofili ise, malzeme olarak kullandığı renklendirilmiş fil dışkısıyla, din, aşk veya ikonlaşmış figürlerin resimlerini yapmaktadır ve burada seçtiği konuyla malzemenin kayıtsızlığı arasında ironik bir ilişki olduğu söylenebilir (Görsel 68).



Görsel 68. Siyah Bakire

Kaynak: Ofili, 2002.

Sanatçının sanat tarihinde ikonlaşmış figürlerin primitif bir dille yeniden yorumlanması ve bunları yaparken de fil dışkısı gibi alışılmışın dışında bir malzemeye eğlenerek meydan okuması, önceki bölümlerde tanımlanan kinik bir yapıyla ironiye yaklaşmasını sağlamaktadır. Bir çeşit iktidarla mücadele yöntemi olarak dışkı kullanımı, yüceyle ilişkilendirilen birçok konu çerçevesinde, sanatçı tarafından dalga geçerek yok saymak maksadında kullanılmıştır denebilir. Bu protest tavrı örnekteki resimde de olduğu gibi, dışkıyla estetikten uzaklaştırılması yönünde yüceltilen imgeleri ironik bir dilde yok saymaya işaret etmektedir.

7. ÇİRKİNLİĞİN MEŞRULAŞMASI OLARAK KİÇ

Günümüzde, “sanat olanla olmayanın sınırının bulanıklaştığı, belirsizleştiği, sıklıkla dile getirilen bir iddiadır.(Kuspit 2006: 80)” Bu anlamda kiçin sorunsalı ortaya çıkmaktadır ki bu problem temel olarak kiçin sanat olup olmayacağı ya da sanattan farklı bir kategoride değerlendirilmesinin olasılığıyla ilgilidir. Bu problemten yola çıkarak, kiç ve sanat arasında çift yönlü bir ilişkinin olduğu varsayılabilir. Bu çıkar bağı, iki tarafın da birbirinden yararlanması bağlamında ele alınmaktadır. Şöyle ki kiç, sanatın amaçlarından farklı olarak insanlar üzerinde aşkın ve

ezberlenmiş, alışagelmiş tepkiler yaratmak, insanın en zayıf durumlarını kullanarak yapay bir duygusallık yaratmak maksadıyla insana dair duygulanımları açığa çıkarmak gayretindedir. Bunu yapmak için de sanatı taklit etmek, sanatın çekiciliğiyle kitleleri toplamak amacı taşır. Kişin tanımlanması noktasında yaşanan karmaşıklıkların ve çok yönlülüklerin nedeni de yine, kavramın kendisinin bir taklit, bir sahtelik üzerine kurulmasındadır.

Taklit yoluyla her kılığa girerek aldatılma ve yalanına ikna edebilme gibi özellikleri sayesinde, kitsch'in, kendisine karşı yaklaşım geliştiren kimselerin, onun ne olduğu ya da olmadığı hakkındaki fikirlerini bunlar kesin doğrularmış gibi görmeleri sonucunda, bu kişilerin kendilerini aldatmalarına sebep olmasında da şaşılacak bir şey yoktur. Nitekim konuya ciddiyetle yaklaşan araştırmacılar, ne ile karşı karşıya olduklarını iyi bilmektedirler. Öyle ki, kitsch'in, "bütün felsefe alanındaki en alaycı ve rahatsız edici sorunlardan biri" olarak ifade edilmesi boşuna değildir (Scruton,2008).

Kiç nesnenin alaycı ve ironik tavrının olmasının yanı sıra, kişi bu nesne karşısında kendisini huzurlu ve güvenli hisseder. Popüler imge kullanımıyla birlikte, duygusallığın daha alışıldık kalıplara indirgenmesi de yine alıcıyla kiç nesne arasındaki mesafenin yakınlaştırılması açısından önemlidir.

Bu anlamda kiç üretimiyle ironik bir tavır içerisinde olduğu söylenebilen isimlerden olan Jeff Koons, kiç nesneyi kavramsal niteliğiyle bu bağlamda değerlendirmektedir. Endüstriyel olanla sanatsal olanı imleyen sanatçı, endüstrinin ürettiği kiç ürünleri, kendi yapmadan sergilemektedir. Bu durum Duchamp'ın eserini hazır nesneler arasından 'seçerek' gerçekleştirmesiyle benzer bir tavidir denebilir. Duchamp'ın hazır nesnelerinin yerini, Koons'un çalışmalarında porselen pembe panterler, melekler, oyuncak ayılar, çocuk figürleri almaktadır. Burada bu ürünleri satın alması ya da siparişe yaptırması, biçimci, modernist yaklaşımları eleştirmesi ve konuyu pazarlama endüstrisi bağlamında tartışmasıyla açıklanabilmektedir.



Görsel 69. Pembe Panter

Kaynak: Koons, 1988.

Koons'un eserlerindeki popüler imgeler, küçük ikonlar, kitleyle olan ilişkiyi hızlandırmakta ve doğrudan bir sempati yaratarak, izleyiciyi zorlamadan alanına çekmektedir(Görsel 69, 70). Eserlerin komikliğinin ve bayağılığının yanında, sanat piyasasında en uç fiyatlara alıcı bulduğu gerçeği eserlerinin atmosferini oluşturan ironiyle açıklanabilmektedir.



Görsel 70. Michael Jackson ve Bubbles

Kaynak: Koons, 1988.

Jeff Koons'la aynı başlık altında ele alınmasına karşılık farklı yönleriyle kiç üreten ve ironik bir tavrı olduğu söylenebilen bir diğer isim de Odd Nerdrum'dur. Nerdrum'un kiç kavramı, kitlesel beğeniye sunulan basit ve aşağı zevklerin ifadesinden ziyade, zıtlıklar üzerine kurulu bir kiç tanımıyla örtüşmektedir. İnsan bedeni ve tenselliğiyle Rembrandt'ı hatırlatan bir barok estetikle betimlenmiş olan yüzey, biçim-içerik ilişkisinde ortaya çıkan zıtlıkla, güzel olan ile çirkin olanın bir resme konu olması ve bunun doğrudan izleyiciye sunulması bağlamında ironik bir tavır olarak görülebilir (Görsel 71).

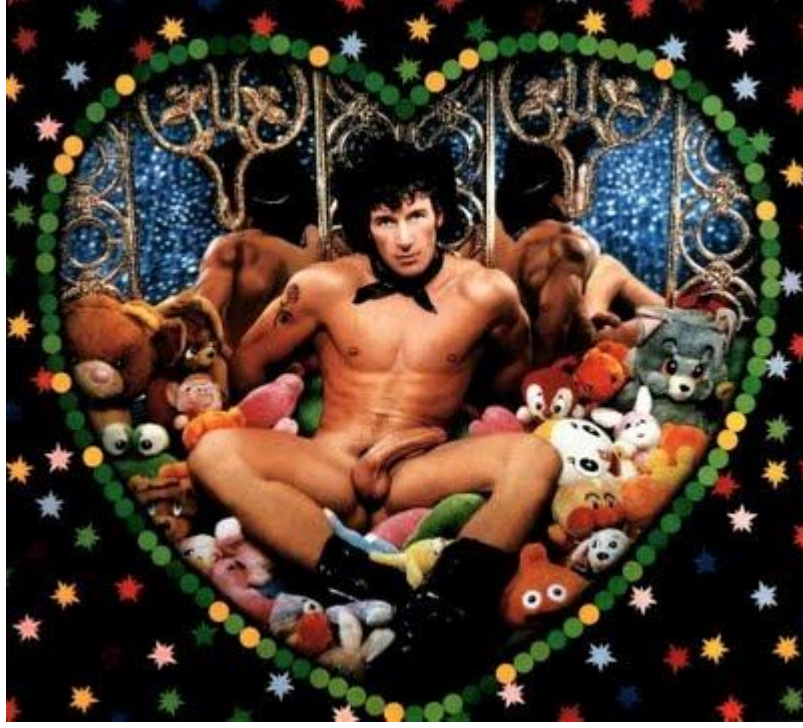


Görsel 71. Bok Kayası

Kaynak: Nerdum, 2001.

Sanatçı, genellikle dışkı, idrar, ereksiyon, ölüm, pornografi gibi konulardan yola çıkarak estetiğin itibarsızlaştırılması sürecini, tensel olarak güzel ve sahip olunası olanla karşıtlamaktadır. ‘Bok kayası’ adlı resmiyle, belki de ‘Üç Güzellere’ye gönderme yapan sanatçı, güzel olanı, beklenmedik bir şekilde dışkıyla buluşturmaktadır. Güzellik imgesi çirkinlik imgesiyle aynı karede bulunarak olumlu ve olumsuz tarafların birbiriyle olan ilişkisi ile eserin ironisini oluşturmaktadır. Figürlerin dışkılama durumunun izleyici tarafından iğrenç algılanmamasının sebebi belki de barok estetiğin güzellik anlayışıyla betimlenmesindendir.

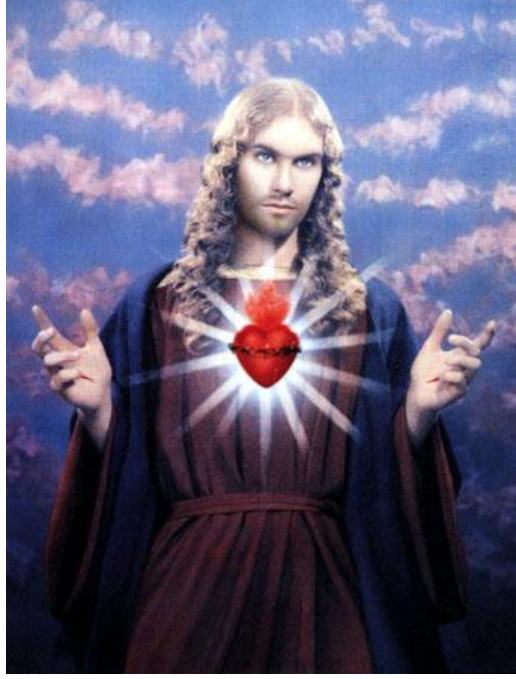
Fransız sanatçılar Pierre ve Gilles cinsel ikonografik öğeler ve onların son derece dekoratif temsilleri için çalışmalarına küçük elemanları dahil eden ve bunu da zıtlıklar üzerine kurulu bir ironik tavırla ifade eden sanatçılardır. Eşcinsel kültür, din, sanat, moda veya reklam dünyasından ilham alan bu sanatçılar, bir film stüdyosuna dönüştürdükleri atölyelerinde, tiyatral bir atmosferde çektikleri fotoğraflar üzerindeki müdahaleleri ile çalışmalarını oluşturmuşlardır(Görsel 72, 73).



Görsel 72. Geceyarısı Kovboyu

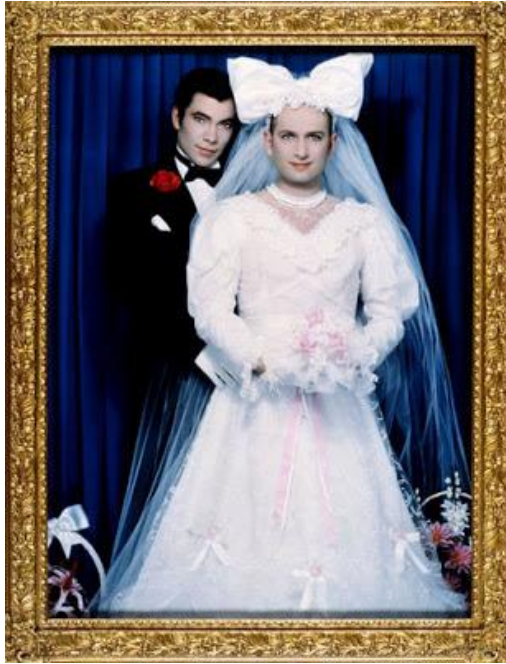
Kaynak: Pierre ve Gilles, 2004.

Bayağı olanla üretilen bu homoerotizm yüklü kareler, birer kiç nesne olarak mevcut sistemle estetik değerler eşliğinde alay etmektedir. Sanat tarihine, dinlere, günümüzün seks sembollerine, pornoya, gay kültürüne abartılı ve kışkırtıcı bir gerçek dışılıkla yaklaşmaktadırlar. Sanatçıların eserlerindeki provoke edici bir imajı tüm masumiyetiyle izleyiciye kiç sembollerle sunması ironiyle yorumlanabilen bir tavidir denebilir.



Görsel 73. İsa

Kaynak: Pierre ve Gilles, 1988.



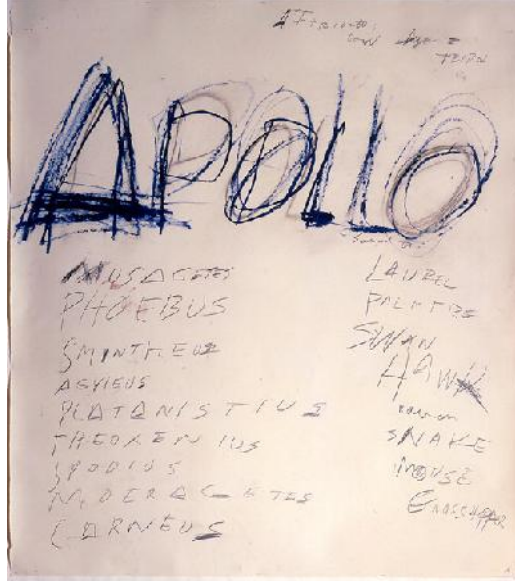
Görsel 74. Düğün

Kaynak: Pierre ve Gilles, 1992.

Sanatçılar, düğün fotoğraflarında, toplum tarafından kadın ve erkek arasındaki cinsel kimlikle ilgili belirlenmişliği ironik bir dille yok sayar görünmektedir (Görsel 74). Kadın-erkek ilişkisindeki düzene ve sisteme uygun, hatta klişe bulunan an karikatürize edilerek dondurulmuştur. Bu anlamda samimiyetten yoksun, kurgusal bir yapıyla parodi yaratan sanatçılar, evlilik törenlerinin de benzer şekilde abartılı ve yapay bir mutluluk alanı yarattığı düşüncesinden yola çıkmaktadırlar.

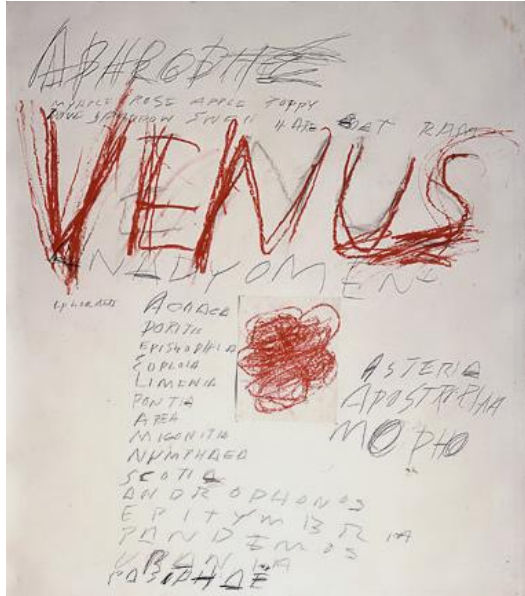
Kitsch, Adorno'ya göre katharsis'in parodisidir. Pierre et Gilles'in yapıtlarında ise doğrudan doğruya katharsis'in tiye alındığını görürüz. Düzanlam, koşulsuz mevcudiyetinin bedelini daima kendi altında kalarak öder burada – ya da şöyle formüle edelim: Mutlak düzanlam, ezici buyurganlığına önce kendisi teslim olduğu için sonunda bağlam boşluğu ile noktalanacak sonsuz sayıdaki yananlaman kuşatması altındadır (Ergüven, 1998: 96).

Yaratım-yıkım ilişkisi postmodernist pratikte, yeniden yaratabilmek için yıkmak, bir bakıma eskiye direnç göstermek olarak yorumlanabilmektedir. Estetik biçimlerin el değmemesi gereken bir hassasiyetle sunulmasını eleştiren Cy Twombly çalışmalarıyla örneklenebilir. Antik Yunan Dönemi'ne ait değerli isimleri, değersizleştirme ve yok sayma, üzerini karalayarak ve gelişi güzel bir isme indirgeme eylemi, simgesel üstünlüğün yok edilişiyle sonuçlanmaktadır. Mitolojik olarak, gücün, kudretin ve aklın sembolü olan tanrı Apollon'un iktidarı ile Roma mitolojisinde aşk ve güzellik tanrıçası Venüs'ün güzelliği bu çalışmanın aleladeliliği içinde ironikleşir(Görsel 75, 76). Sanatçı bu noktada izleyiciyi bu sembolleri sorgulamaya itmektedir.



Görsel 75. Apollo

Kaynak: Twombly, 1969.



Görsel 76. Venüs

Kaynak: Twombly, 1975.

İrade ve teslimiyet, egemen olma ve feragat, yüce olana yönelmenin bir başka çeşidi olan sarsılmaz bir sarmal halinde birbirine dolanır. Böyle bir kuram kendi meşruluğunu kendi otorite kaybının biçimleri yoluyla ileri sürer ve kendisini dağıtıp merkezîleştirmeyi ancak otorite sahibi söylemin daha kıvrak biçimlerini üretmek için kabul eder. Postmodern teori,

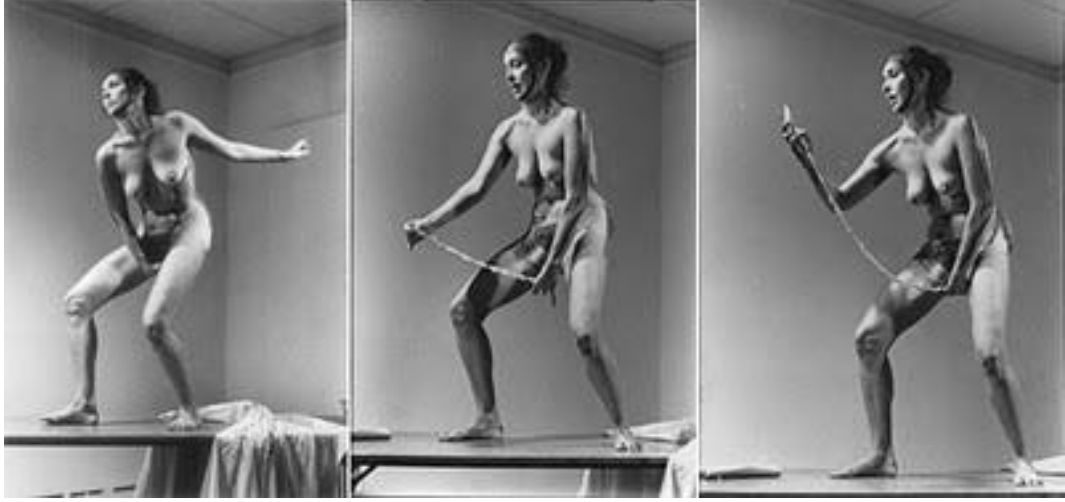
hiçbir kenarı, hiyerarşisi ve merkezi olmayan, ama gene de her zaman varlık kazanmasını istediği bir kültürel “heterotopi” görüşüne izin verir. Bu öyle bir teoridir ki, yayılan bir kapsayıcılık ya da ‘yaysama’ (perclusion) içinde, kendi otoritesiyle otoriteyi reddeder, her yerde onun önüne geçer (Connor, 2001: 33).

8. KADIN BEDENİ VE FEMİNİST SANATIN İRONİK TEMSİLLERİ

Genel olarak feminist hareketin, kadının hareket alanının oldukça daraltıldığı ataerkil toplumlarda, bu tutuma tepki olarak sosyal, siyasal, sanatsal alanlardaki karşı duruş ve özgürlük önermesi içeren hareketleri kapsadığı söylenebilir. Klişeleşmiş toplumsal düzen dayatmalarına ve özel mülkiyetle birlikte kapitalist düzene olan başkaldırıyla eşit paralelde gelişen bu hareket, marksist kuramdan destek alarak kadının ezilen sınıf içerisinde değersizleştirildiği ve şiddete maruz kaldığı noktasından yola çıkar. Feminist sanat da, feminizmi kendine dayanak noktası yaparak bu çerçevede, erkek egemenliğine karşı bir duruş sergilemek ve varlığını eşitlikle ortaya koymak gayretine girmiştir.

İlk başında, eşitlik istemiyle yola çıkan feminizm, “kadın ve felsefe” sorusunu keşfiyle beraber “insan” kavramına yoğun bir biçimde sahip çıkmıştır. Kadının da, erkeğin de “insan” oldukları vurgusuna dayanan ilk eşitlik taleplerinde, henüz sorgulanmamış bir hümanizm göze çarpar. Kadın-erkek eşitsizliği, kadın vücudunun erkek vücudundan biyolojik farkının batı kültüründe kadınların aleyhine çeşitli şekillerde yorumlanmasına dayandığından, feministler ilk başlarda, insan olmakla cinsiyet farkı arasında bir ilişki bulunmadığını tekrarlayarak tarihsel kanıları yıkmaya çalıştılar (Direk, 1997: 87).

Feminist sanat hareketleri için başlangıç oluşturan birinci kuşak kadın hareketlerini 1960 ile başlatmak yerinde olacaktır. Bu ilk kuşak kadın hareketinin eleştirisi, kadınlığa mal edilen duygusallık, süslemecilik, minör ve amatör olma hali gibi negatif çağrışımlara neden olan sözcüklerin eleştirisi üzerinedir. Bu eleştiri, kadın bedeninin temsillerini ikonografikleştirerek kadının biyolojik özelliklerine ve doğurganlığına karşı oluşturulmuş bir toplumsal yer etme biçimine karşıdır denebilir(Görsel 77).



Görsel 77. İç Tomar

Kaynak: Schneemann, 1975.

Marie Beth Edelson 1976 yılında yaptığı ‘Ataerkilliğin Ölümü’ adlı kolaj tekniğindeki resmiyle, Rembrandt’a ait ‘Dr. Tulp’un Anatomi Dersi’ tablosuna gönderme yapmaktadır(Görsel 78). Önceki bölümlerde görülen pastiş örneklerinden de sayılabilen bu çalışma, erkek egemenliğinin yerini, erkeklerin kafalarını kesip çıkarıp, kadın sanatçıların kafalarını koyarak mizahi ve eleştirel bir üslupla gerçekleştirmiştir. Feminist sanatla ilgili haberler ve görseller de çalışmanın çerçevesini oluşturan bir sınır çizmektedir. Feminist sanatın ironiyle söylediği bu söz, hem sanat tarihindeki kadın yokluğuna hem de bilimsel anlamdaki kadın yokluğuna eleştiri niteliği taşımakla beraber bunun artık son bulduğunun da parodik habercisi olması açısından önemlidir.



Görsel 78. Ataerkilliğin Ölümü

Kaynak: Edelson, 1976.

Feminist sanat içerisinde ironik yaklaşımdan söz ederken daha sık bahsedilmesi gereken kuşak ise, 1970 sonları ve 1980’lerde ortaya çıkan ikinci grup sanatçılardır denebilir. Bu sanatçılar, kadının kadın olma hallerinden, biyolojik olarak tanımlanmasından farklı olarak, bu tanımlamaların hangi kültürel oluşumlar dahilinde gerçekleştirildiği üzerine çalışmalarını sürdürmüşlerdir.

...(Antmen, 2009: 242) ‘ da belirttiği üzere feminist sanat içerisinde adından söz ettiren Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger yapısökümcü bir yaklaşımla kültürel çözümlemelerin sanattaki ifadesine yoğunlaşmışlardır. Bu anlamda Martha Rosler, toplumsal olarak kadına biçilen geleneksel rollerin ardındaki geleneksel dayatmaların eleştirilmesi üzerine yapısökümcü bir eleştiri ortaya koyar (Görsel 79).



Görsel 79. Mutfağın Göstergeleri

Kaynak: Rosler, 1975.

Feminist sanat içerisinde çeşitli örnekleri bulunan performans sanatı postmodern bir söylem olarak ironik bir yapıyı işaret etmektedir. Bu yapı, toplumsal eleştiri bağlamında ironiden bağımsız bir ifade biçimini çoğunlukla kullanmamıştır. Kadın bedeninin metalaştırılması da feminist sanatçıların çoğunlukla yine kendi bedenleri üzerinden ironik bir tutumla yaptıkları çalışmalarda ifade edilmiştir. Bu anlamda Cindy Sherman kendi bedeni üzerinden kadın bedeninin metalaştırılması sorununu çalışmalarında dile getirmektedir. ‘İsimsiz Film Stilleri’ adlı serisi tüketim toplumunun, Hollywood tarzında metalaştırılan kadın imgesi ve onun sembollerine eleştiri niteliği taşımaktadır (Görsel 80).

8-10 inçlik siyah beyaz fotoğraflardan oluşan seri, seyirciye kadının belirsiz portresini seks objeleri olarak sunar. Sherman seri hakkında; “rol temsilinin sahteliği, görüntüleri seksi olarak algılayan baskın erkek seyirciler için saygısızca da olabilir” açıklamasını yapmıştır. İngiliz (Orta Çağ asil tabakanın kullandığı) perukları ve kostümleriyle kültürel basmakalıp örneklerle karşı meydan okuyarak kendi fotoğraflarına model olur (Sherman, 2012:).



Görsel 80. İsimsiz Film Stillerinden

Kaynak: Sherman, 1977-1982.

Sherman kadın temsillerinde, tüketim toplumu tarafından kadınlara mal edilen klişeleri, tam olarak tanımlanamayan bir kadın imgesi üzerinden eleştirmektedir. Sherman bu noktada izleyiciye ne bir film idolü görüntüsünde ne de kendi bedeni üzerinden açık bir kaynak ve ifade sunmamaktadır.

1990'ların sonlarına doğru Sherman, oyuncak bebekleri, plastik organları, sekse gönderme yapan malzemeleri kullanmaya başlamıştır (Görsel 81, 82). Kurgularındaki cinsel içerikli materyaller, baskıcı otoritenin, erkek egemenliğindeki cinsellik anlayışının karşısına son derece yapay ve korkutucu parçaları koymaktadır. Bu durum, alışlagelmiş seks imgelerinin dalga geçilerek horlanması ve bunu yaparken de klasik güzellik anlayışındaki yapaylığın tam tersi imgelerle vurgulanması anlamına gelmektedir. Bu noktada Sherman'ın çalışmalarının erkek otoritesinin ihlali anlamında ironik olduğu söylenebilir.



Görsel 81. Seks Resimleri

Kaynak: Sherman, 1992.



Görsel 82. Seks Resimleri

Kaynak: Sherman, 1992.

Geleneksel anlamda kabul görmüş beğeni biçimlerine karşı tutuma ek olarak, erkek egemenliğindeki sanat piyasasına olan eleştiri feminist sanatta gündeme gelmektedir. Bu muhalefetin savunucularından olan Shigeko Kubota, müzelere ve sanat piyasasına mal olmuş resimleri alaycı bir üslupla yeniden yorumlamaktadır (Görsel 83).



Görsel 83. Vajina Resmi

Kaynak: Kubota, 1965.

Jackson Pollock'a bir gönderme içeren bu performansta sanatçı vajinasına yerleştirdiği fırçayla Pollock'un resim dilini tekrar eden bir hareketle boyaları sıçratmaktadır. Pollock'un gelenek içerisindeki aktif yapısının karşısına, kadının edilgen bırakılışını koymakta ve sanatını vajinasıyla gerçekleştirdiği gösteriyle oluşturmaktadır. Bu performans, Pollock'un resminin parodileşmesi anlamında ironik olmasının yanı sıra, feminist sanatçıların çoğunlukla eleştirdiği meta olarak kadın bedeni kullanımının, yine aynı araçla alaya alınmış olmasıyla da ilişkilendirilebilir.

Bedenin politik sayılması, postmodern sanat pratikleri içerisinde feminist sanatta da oldukça açık okunmaktadır. Bedenle ilişki kurulduğu noktada ironik tavır, cinsellik ve

arzu nesneleri üzerinden eril otoritenin horlanmasında bulunur. Bu anlamda bir sanat topluluğu olmayan ancak tavır olarak, bedeninin çıplaklığıyla, bedenin arzu nesnesi haline gelmesindeki eleştirisini yaptığı eylemlerde kullanan Femen grubuyla ilişki kurulabilir. Femen Grubu aktivistlerinin çıplaklıkla, tacize ve kadına yönelik şiddete, otoritenin baskıcı diktasına karşı oluşturdukları tavır ironiktir(Görsel 84).



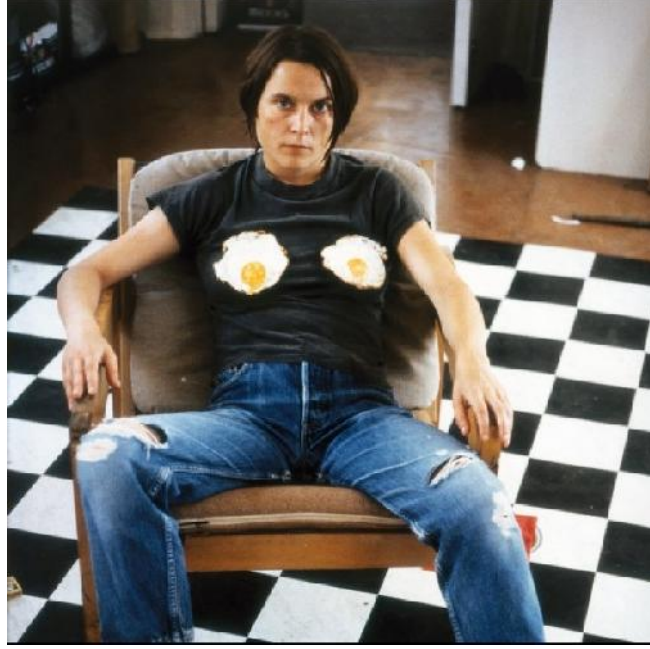
Görsel 84. Femen'in Hannover Endüstri Fuarı eylemi, 2013.

Kaynak: <http://2012.magazin.ata.com.tr/galeri/2/unluler/7/femen-grubunun-istanbul-eylemi.html>

Feminist sanatçıların çalışmalarında çoğunlukla cinsiyet, mahremiyet, toplumsal klişeler ve en temelde hareketin çıkışını oluşturan kadınlık hallerinin çok katmanlı temsillerinin, ironik üslupla eleştirisini görmek mümkündür.

Sıradanlık ve ironiden taraf olan Sarah Lucas ise, çalışmalarını gündelik yaşam malzemelerini abartarak parodik bir dille, gösterdiğinden başka anlaşılması gereken pek bir şey olmadığını vurgulayarak gerçekleştirmektedir. Toplum tarafından kabul edilen tüm kodlar, önyargılar, cinsellik üzerine kurulmuş kalıplar, Lucas'ta parodik bir şekilde eleştirilmektedir (Görsel 85, 86). Ancak Lucas'ın eleştirisi daha önce sözü edilen feminist sanatçılardan bir noktada farklıdır. Lucas, taraf tutmayarak, gündelik bir

söylem içerisindeymişçesine, belirli bir mesafeden arzulanan imgelerle dalga geçerek eleştirilmesini sağlarken ironik bir tavır sergilemiştir.



Görsel 85. Sahanda Yumurtayla Kendi Portresi

Kaynak: Lucas, 1996.

Cinselliğin temsiliyetindeki imgeler, Lucas'ta oldukça temel ilişki kurulabilen nesnelere indirgenerek cinsellik ve cinselliğin arzuları komikleştirilerek abartılmaktadır. Sanatçı bunu yaparken nesneleri en yalın halleriyle arzuya gönderme yapacak şekilde kullanmıştır (Görsel 86).



Görsel 86. Çıplak

Kaynak: Lucas, 1994.

9. VIDEO SANATINDA İRONİ

Tarihsel bir sıralama içerisinde yaşanan teknolojik buluşlara bakıldığında, televizyon, fotoğraf video ya da internetin öncelikle yaşam alanı içerisinde yer aldığı görülür. Zamanla bu teknolojik ilerlemenin araçları, sanatsal ifade olanaklarına da imkan tanımaktadır. Sanat alanına dahil olan araçların hızla gelişmesi, sanatsal alanda da hızlı bir gelişmeye neden olmuştur. 1960 yılıyla birlikte film endüstrisinin tekelinde olan ses ve görüntü kayıt cihazlarının kullanım alanının genişlemesiyle, video kullanımı yaygınlaşmıştır. Önceki bölümlerde, sanatçının ifade olanaklarının sınırsızlığından ve aslında sanatçının her türlü sanatsal girişiminin bir tür dışavurum olduğundan bahsedilmiştir. Bu anlamda sanatçı kendi bedeni üzerinden ya da başka bedenler ve kurgusal planlar üzerinden amacına ulaşabilmektedir. Özellikle 1960'lı yıllarla birlikte Fluxus'un gelişimine bağlı olarak ortaya çıkmış olan Video Sanatı, kalıplaşmış televizyon görüntüsünü tartışmaya açmak için görüntünün bir çeşit harekete dönüşmesini sağlamıştır. Bu sanatsal oluşumu Nam June Paik örneğinden yola çıkarak

ironi kavramıyla ilişkilendirmek mümkündür. Televizyonun insanlar üzerindeki tahribatını ve televizyonun olumsuz kültürel etkilerini yok etmek amacıyla oluşturduğu videolarıyla sağlamaya çalışan sanatçı, nesne ve eylem, arasında ortak araçsallık kurması bakımından ironik sayılabilir(Görsel 87, 88). Televizyon eleştirisine karşı televizyon kullanımı, imgeyi yine aynı imgeyle yok eden çalışmalarla eş tutulmaktadır.



Görsel 87. Elektronik Televizyon

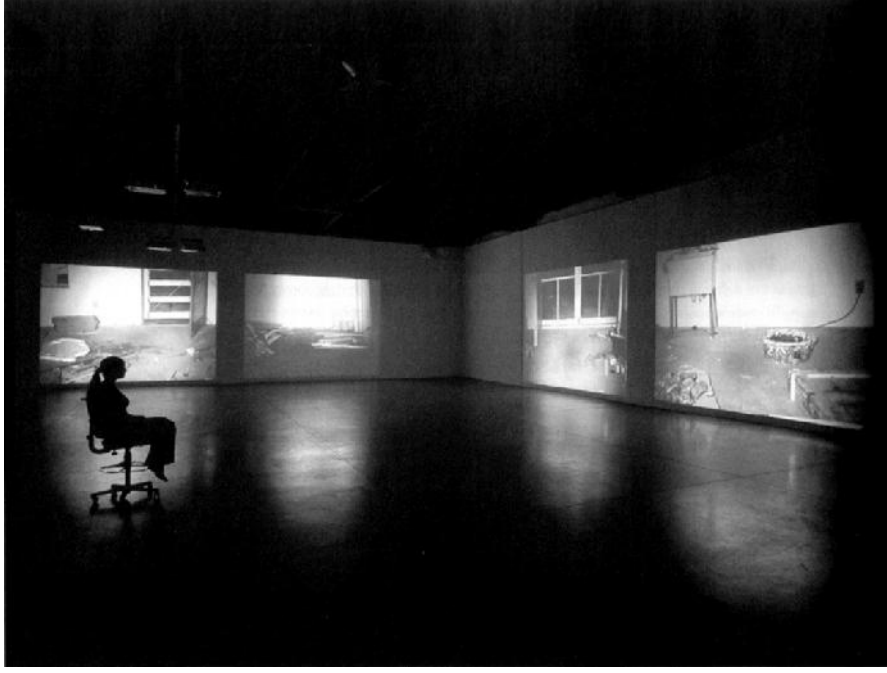
Kaynak: Paik, 1963.



Görsel 88. Televizyon Kitsch'tir

Kaynak: Paik, 1996.

Performans sanatı içerisinde ele alınan Bruce Nauman da kendi bedeninin bir ifade aracı olarak kullanmakta ve örnekte görüldüğü gibi fotoğraf ve video ile performanslarını kaydetmektedir (Görsel 89).



Görsel 89. Atölyenin Haritasını Çıkarmak I

Kaynak: Nauman, 2002.

Nauman'ın bu videosuyla çalışma alanı artık bir çeşit çöplükten farksızdır. Issız bir şekilde, içinde yaşam belirtisi olmayan bu alan, varlığın nihayet son bulacağını müjdelerken, bunu da ironik bir dille sanat nesnesine dönüştürmektedir. Tüm mekanı saran ekranlardaki atölyeden görüntülerin olduğu video, teşhir esnasında izleyiciyi de çalışmanın içine dahil etmektedir. İzleyici sandalyeye oturtulur ve fırçalar verilir. Bu şekilde izleyici, videoyu izlerken bir varoluşun nasıl da bitmiş, atıl hale gelmiş olduğuna şahitlik ederken, bir yandan da sergi alanında, başka bir performansın parçası olmaktadır. Saatlerce oturarak, performansın ana yaratıcısı olması beklenen izleyicinin içinde bulunduğu mekan, tekrar eden imgelerin birlikteliğinden oluşan bir yok etme, boşu boşuna bakma duygusu yaşatmaktadır ki, bu durum, ironiyle başlayan performansın, hiçliğe ve hem sanatçının hem de atölyenin beyhudeliğine işaret etmektedir.

10. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE İRONİK BİR TEMSİL OLARAK ŞÜKRAN MORAL

Çağdaş Türk sanatının önceki bölümlerde detaylandırılan batılı anlamdaki sanat anlayışından, sosyal-kültürel altyapının farklılıklar göstermesi neticesinde tavır olarak ayrıldığı söylemek gerekmektedir. Bu noktadan bakıldığında, Avangard’la birlikte Duchamp’cı geleneğin öngördüğü gibi, sanatın kurumlaşması ve sanat eserin estetize edilen bir kategoriye indirgenmesi eleştirilmiştir. Sanatın bilindik ifade yollarına ve müzecilik anlayışına bir karşı duruş hareketi olarak sanat ait olduğu özgürlüğüne kavuşturulmaya, yüceleştirilen sanat eseri geleneğinin yok edilmesiyle kavuşturulmaya çalışılmıştır. Çağdaş Türk sanatı içerisinde ironik bir yapı arandığında ise bu eleştirel duruşa oldukça yakın bir mesafede Şükran Moral’ ı konumlandırmak mümkündür. Sanatçının mevcut sanat sistemine ironik bir dille yaptığı bir saldırı olarak görülebilen çalışma, çağdaş sanatlar müzesi problemi olarak görülmektedir. Müzecilik ve galericiliğin tarihine ve sanat eserin metalaştırılarak kapitalist sistemde alıcı bulmasını eleştiren Duchamp gibi Moral bir çağdaş sanatçı olarak çağdaş sanat müzeciliğine karşı bir hareket oluşturmaktadır. Sanat Müzesi bir genelevdir ve sanatçılar da burada kendini pazarlamaktadır mesajını veren sanatçı, ‘Bordello’ adlı çalışmasıyla, çağdaş sanat müzesiyle genelev arasında paralellik kurmaktadır (Görsel 90, 91).



Görsel 90. Bordello

Kaynak: Moral, 1997.



Görsel 91. Bordello

Kaynak: Moral, 1997.

Genelev binasının kapısına ‘Modern Sanat Müzesi’ yazan Moral, elinde ‘satılık’ yazan bir kâğıt tutmaktadır. Sanat alanındaki pazarlamacı anlayışı ve fetiş nesne durumundaki sanat eseri algısını kendi bedeni üzerinden sorunsallaştırarak ironik bir duruşla eleştirmiştir. Çağdaş sanat dünyasındaki nesne ve özne arasındaki ilişkiye bir çeşit eleştiri oluşturan çalışma, bir başka bakış açısıyla yaklaşıldığında ise iktidar olarak erkek bakışının, kadın bedeni üzerindeki tahakküm gücüne ve kadın bedenini fetişleştirilmesine yönelik tavra ayna tutmaktadır.

Şükran Moral’ın bir diğer çalışması olan ‘Evli, Üç Erkekli’, adlı performansı ise, ironik yapının tersinlemeye eş tutulan tarafını göstermektedir. Mardin’de gerçekleştirdiği performansla sanatçı, üzerine kuma getirilen kadınların durumunu eleştirmekte ve mevcut durumu tersine çevirerek ironi yaratmaktadır. Kadınlık hallerinin eleştirisi olarak gerçekleşen performansla sanatçı, alışıldık olanı kendi bedeninin araçsallığında tersine çevirerek bir düğün merasiminin gerektirdiği tüm gelenekleri yerine getirmektedir. (Görsel 92, 93).



Görsel 92. Evli, Üç Erkekli

Kaynak: Moral, 2010



Görsel 93. Evli, Üç Erkekli

Kaynak: Moral, 2010

SONUÇ

Sanatsal anlamda ifade olanaklarının sınırsızlığı, geçmişten günümüze, kavramlarda, tekniklerde, üsluplarda ve sanatsal hareketlerin oluşumlarında görülmektedir. İfade biçimlerindeki sonsuz çeşitlilik, tek katmanlı göstergelerin anlamlarından farklı olarak, zihinselliğin ön plana çıktığı ironik söylemlerde kendini göstermektedir. Özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısıyla söz edilen sanat hareketlerini birer estetik kategori olarak görmek bu noktada imkansızlaşmaktadır. Çünkü bahsedilen sanatsal hareket, dille temellenerek, kuramsal açıdan yaklaşıldığında anlamını bulmaktadır.

“Sanatın İronik Boyutları” başlıklı sanatta yeterlik tez çalışmasıyla, dilde temellenen ironi kavramının, imgeye, performansa, videoya kısaca hangi sanat pratiğine dönüşürse dönüşsün, mevcut sanat düsturunun anlamını yine dille ilişki kurarak bulduğu söylenebilir. Özellikle çalışmanın ilk bölümlerinde karşılaşılan zorluk, eserle buluşma ve onu yorumlama sürecinde, gözde anlamlandırılanın, dille anlatılmaya çalışılmasındaki ikilemde bulunabilir. Kavramda mümkün olan tanımlamaların imgeye dönüşmesiyle yaşanan zorluk, çalışmanın bir tür çeviri görevi görmesinden kaynaklanmaktadır. Çalışma, dille ilgili olanın gözle ilişki kurulduğunda geldiği anlamları sorgulamaya çalışmış, bu sorgulamaları da özellikle 20. yüzyıl sonrasında değişen sosyal, siyasal, dolayısıyla da sanatsal pratikler ışığında gerçekleştirmiştir. Antik Yunan’a kadar geri götürülmesi mümkün olan temelde felsefi bir tür içinde değerlendirilen ironi kavramının da özellikle 20. yüzyıl ve sonrası resim sanatında aranması bu çalışmanın ana problematiğini oluşturmuştur.

1960’lı yıllarla beraber toplumsal çalkantılar, iktidar diktası, beden ve temsilleri, sömürü, kapitalizm eleştirisi gibi konular sanatçı tarafından çoğu kez ironik bir dille ele alınmıştır. Burada ironinin gücü, sanatçının toplumuyla olan bağı, toplumuyla birlikteliği ekseninde ortaya çıkmaktadır. Bir çeşit çelişki ve çıkmazlar üzerinde temellendirilen ironik söylem, bu noktada tam da postmodernin silahlarından birine dönüşmektedir. Dadanın yaşamın dolayısıyla da sanatın anlamsızlığı üzerinden kurduğu sanatı reddederken sanata dönüşen yapı ironiyle ilişkilendirilmiştir. Bununla beraber gerçeküstücülerin bilinçdışını kullanarak, sembolleştirdikleri resimler, çoğu kez resmin anlamına, anlamının da dile olan yabancılığı ekseninde ironiyle ilişkilendirilmiştir.

Popsanatla birlikte tüketime ve ikonlaşan popüler kültüre ait imgeler, çoğaltılarak, bu çoğaltımdan bir tür yokluk yaratma gayretine girilmiştir. Bir makine gibi görünmek isteyen sanatçı, pop sanatla, popüler olanı daha da popülerleştirerek eserin anlamındaki gizi kaybettirmiştir. Kavramsal sanat başlığında, performans sanatı, video sanatı, feminist sanat, vb. hareketler düşünülerek, sanat pratikleri açısından ironik eserler incelendiğinde, bu eserlerin çoğu kez postmodern düşüncenin kullandığı yöntemlerden olan iğrençlik, şiddet ve nihilizm üzerinden kurgulandığı gözlemlenmiştir. İroniyle benzer terimler arasında bahsedilen parodi ve pastiş kavramları ise, Benjamin'in *aura* tanımlamaları ışığında açıklanarak örneklenmiş ve bir sanatsal edim olarak *temellük* üzerinde durulmuştur.

İroninin temelini oluşturan sorgulama eylemi, değişen toplumsal koşullarla birlikte 20. yüzyıl ve sonrası sanatında daha fazla yer almıştır. Çalışmanın sınırlarını oluşturan bu zaman aralığında, ironi kavramının tanımları çerçevesinde sanatın ironik söylemleri aranmıştır. .

KAYNAKÇA

BASILI SÜRELİ YAYINLAR

- Direk, Z. (1996). Feminizm ve Felsefe Derrida'nın Cinsiyet Farklılığı Sorununa Yaklaşımı. *Defter*. Sayı: 30, 87-100.
- Direk, Z. (2000). Cindy Sherman. *Defter*. Sayı 39,133-158.
- Benjamin, W. (1990). Baudelaire ve Pasajlar. (Çev.: A. Cemal), *Argos*: 28, 50-52
- Ergüven, M. (1998). Pierre Et Gilles. *Defter*. Sayı: 34, 93-100
- Behler, E. (2008). Antikçağda İroninin Ortaya Çıkışı. *Cogito*. Sayı: 57, 20-24.
- Cebeci, O. (2008). Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri. *Cogito*. Sayı: 57, 87-104.
- Owens, J. (2008). İroninin Yaptırımları: Rort' de İroni, Otonomi ve Olumsuzluk. *Cogito*. Sayı: 57, 196-210.
- Lang, B. (2008). İroninin Sınırları. *Cogito*. Sayı: 57, 231-250.
- Göksel, N. (2006). Unutma, Parodi ve İroni. *Cogito*. Sayı: 47-48, 359-367.
- Nerdrum, O. (1998). Kitsch The Difficult Path. *Art News*. *Defter*. Sayı: 34.
- Şahiner, R. (2001). 1960 Sonrası Sanatın Göstergesel Kaynakları. *Türkiye'de Sanat*. Sayı: 50, 56-65.

KİTAPLAR

- Akay, A. (1999). *Sanatın Sosyolojik Gözü*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Çavuşoğlu A. (2001). *Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol*. İstanbul: YKY.
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Artun, A. (2011). *Sanat Manifestoları*. (Çev: K. Özsezgin, U. Kılıç, C. Gündüz, E. Gen, M. Tüzel, E. Erbay, M.C. Anday, S. Eyüboğlu, E. Alkan) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayıncılık.
- Batur, E. (2002). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: YKY.
- Benjamin, W. (1990). *Baudelaire ve Pasajlar*. (Çev: A. Cemal) İstanbul: YKY.
- Bürger, P. (2003). *Avangart Kuramı*. (Çev: E. Özbek) Sunum Artun, A. Avangart Kuramı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*. (Çeviren: N.Saybaşıllı). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Connor, S. (2001). *Post-Modernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*. (Çev: D. Şahiner). İstanbul: YKY.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. (Çev: E. Hoşsucu). İstanbul: Sanat ve Kuram, Ayrıntı Yayınları.
- Çabuklu, Y. (2004). *Postmodern Toplumda Kriz ve Siyaset*. İstanbul: Kanat Kitap.
- D'emilio, J, Fredmann, B,E. (1988). *Intimate Matters: A History Of Sexuality İn America*. New York: Harper and Row.
- Demiralp, O. (1999). *Tanrı Bakışlı Çocuk*. İstanbul: YKY.
- Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler*. (Çev: O. Akınhay). İstanbul: Akbank.
- Eco, U. (2001). *Açık Yapıt*. (Çev: P. Şavaş). İstanbul: Can Yayınları.
- Ergas, Y. (1996). *1970'lerde Feminizm*. İstanbul: Sanat Dünyamız Dergisi YKY.
- Ewerdell W.R. (2012). *İlk Modernler*. (Çev: H. Kocaoluk). İstanbul: YKY.
- Foster, H. (2011). *Zoraki Güzellik*. (Çev: Ş.Kaptan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşümü, Yüzyılın Sonunda Avangard* (Çev: E. Hoşsucu). İstanbul: Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2004). *Bu Bir Pipo Değildir*. (Çev: S. Hilav). İstanbul: YKY.
- Germaner, S. (1997) *1960 Sonrası Sanat Akımları, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Giddens A. (1990). *The Consequences of Modernity*. Standford: Standford University Press.
- Giderer, H.E.(2003). *Resmin Sonu*. İstanbul: Ütopya Yayınları.
- Güçbilmez, B. (2005). *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Harvey, D. (1998). *Postmodernliğin Durumu*. (Çev: S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hauser, A.(2005). *Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu, Rönesansın Serüveni*. İstanbul: YKY.
- Hutcheon, L. (1986). *A Theory of Parody: The Teachings of the Twentieth Century Art Forms*. NewYork: Methuen.
- İsmet E. (1987). *Postmodernizm ve Edebiyat*. 2. Basım.İstanbul:Anı Yayınları.
- Jameson, F. (1992). *Postmodernism and Consumer Society Modernism Postmodernism*. Peter Brooker (ed). New York: Longman.
- Kahraman, H.B. (2002). *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Everest Yayın Evi.
- Kahraman, H.B. (2003). *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*. (Birinci Baskı).İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kahraman, H.B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteler*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kant I. (1983) *Aydınlanma Nedir*. (Çev: N. Bozkurt). İstanbul: Felsefe Yayınları.

Kaprow, A. (1990). *Assemblages, Environments and Happenings*. Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas.

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

Klee, P. (2011). *Modern Sanat Üzerine*. (Çev: K. Çaydamlı). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Kristeva, J.(2004). *Korkunun Güçleri -İgrençlik Üzerine Deneme*. (Çev: N. Tural) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kuçuradi, İ. (2009). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: TFK Yayınları.

Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. (Çev: Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamların Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (Çev: İ. Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Lyotard, J.F. (1990). *Postmodern Durum*. (Çev: A. Çiğdem). İstanbul: Ara Yayıncılık.

Murphy, J.W. (2000). *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Moran, B. (2008). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Rapelli, P. (2002). *Goya Tutkulu Bir İroni Ustası*. (Çev: A. Hakverdi). İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.

Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*.(Çev:A. Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Sayın, Z. (2003). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları

Shiner, L. (2001). *Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

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

Turani, A. (2000). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tourane, A. (1995). *Modernliğin Eleştirisi*.(Çev: H. Tufan). İstanbul: YKY.

Uçkan, Ö.(11 Kasım 1995). *Fluxus: İnanılmaz bir sessizlik*. Express.

Wolf, J. (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*. İstanbul: Özne Yayınları.

Yalom, M. (1999). *Memenin Tarihi* (Çev: A. Gün). İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Yılmaz, M. (2004). *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2001). *Pop: Tüketim ve Medya Kültürünün Sanatı, Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Zeytinoğlu, E. (2008). *Sanat Üzerine Yersiz Yorumlar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

DİĞER BASILI KAYNAKLAR

Bal, A.A. (2000). *Resim ve İroni, Resimde Bir İfade Biçimi Olarak İroni*.
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Bayhan, H. (2006). *Ulus Devlet, Modernizm ve Postmodernizm*. Yayınlanmamış
Yüksek Lisans Tezi.Diyarbakır: Dicle Üniversitesi.

Daldaban, H.K. (2006.) *Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı
Olarak İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova
Üniversitesi.

Genç, A. (1983). *Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin*

Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması.Yayınlanmamış Doktora Tezi.İzmir:
Dokuz Eylül Üniversitesi.

Karadikme, A. (2006). *‘İroni’ Kavramı ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde İroni*.
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.

Pektaş, H. (2006). Moda ve Postmodernizm. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.

Şahmaran, G. (2006). Postmodern Dönem Sanatında Şiddet ve İroni Kavramlarının Yarattığı Şizofrenik Açılım. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Yılmaz, S. (2008). Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk. Yayınlanmamış Doktora Tezi.İstanbul: Marmara Üniversitesi.

E-KAYNAKLAR

E-Dergilerdeki Makaleler

Dastarlı, E. (2007). Gerçeği Neşeli Bir Kayıtsızlıkla Eleştirmenin Dili: İroni. *eBenzin*. Sayı: 4

<http://ebenzin.blogspot.com/2008/07/gerei-neeli-bir-kaytszlkla.html>.

(Erişim Tarihi:09.01.2012)

Sevim, B.A. (2010).Walter Benjamin’in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: “Aura”, “Öykü Anlatıcısı” ve “Flâneur” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar*.Sayı: 3.

http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi11pdf/sevim_bilgen.pdf. (Erişim Tarihi: 27.02.2012)

Sadak, Y. (1991).Modernist ve Postmodernist Sanatta Alıntılar Sorunu. *Çağdaş Düşünce ve Sanat Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizgisi*.Sayı: 4

<http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/dersbelgeyazilari/yalcinsadak.htm>. (Erişim Tarihi: 18.03.2012)

Muecke, D. (1983). Images of Irony. Australia :Monash University, *Poetics Today*

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1772023?uid=3739192&uid=2&uid=4&sid=21102167617917>. (Erişim Tarihi: 24.04.2012)

Dastarlı, E. (2007). Sanatın Kiçi. Rh+ Sanart Dergisi. 2007 *rh+Plastik Sanatlar Dergisi*. Sayı: 42

<http://www.restoraturk.com/restorasyon-sanat/sanata-dair-restorasyon/766-sanatta-kic-kitsch.html>. (Erişim Tarihi: 10.01.2013)

Çalıkoğlu, L. (2000). Kütlenin Seyri.

<http://www.yunustonkus.com/katalog.php?id=5>(Erişim Tarihi: 09.09.2012)

Aslan, S, Yılmaz, A. (2001). Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm.

http://www.arastirmax.com/bilimsel_yayin/10693/2/2/93-108_modernizme-bir-ba%C5%9Fkaldiri-projesi-olarak-postmodernizm (Erişim Tarihi: 19.02.2013)

Atay, S. (2001).Olmak ya da olmamak, hala!.

http://www.fotografya.gen.tr/issue-11/bw_incolors/bw.html(Erişim Tarihi: 19.02.2013)

Akman, K. (2005). Sanatın Anti-Teknolojileri.

http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi53/kubilay.akman_53.html (Erişim Tarihi: 07.02.2012)

<http://www.kaynakhaber.net/ressamlar-ve-surrealizm.html#ixzz1terpfM7M> (Erişim Tarihi: 09.012.2011)

<http://blog.milliyet.com.tr/uslanmaz-bir-art-terorist--marchelduchamp/Blog/?BlogNo=188908> (Erişim Tarihi: 12.01.2012)

<http://www.yumusak-g.com/blog/page/2/> (Erişim Tarihi: 03.11.2012)

<http://www.2dmblogazine.it/2012/03/words-of-art-by-marcel-broodthaers/> (Erişim Tarihi: 29.09.2012)

<http://daisywarejarrett.wordpress.com/2011/11/18/the-representation-of-religion-in-the-work-of-david-lachapelle-and-pierre-et-gilles/> (Erişim Tarihi: 09.01.2013)

http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/isimler_alfabetik_tinguely.html (Erişim Tarihi: 19.05.2012)

<http://www.sanatblog.com/damien-hirst-sanati-sevmek-zorundasiniz/> (Erişim Tarihi: 13.10.2012)

<http://www.yunustonkus.com/katalog.php?id=5> (Erişim Tarihi: 05.07.2012)

<http://www.gunesintamicinde.com/jean-tinguely-muzesi-isvicre-basel/> (Erişim Tarihi: 14.07.2012)

<http://culturedart.blogspot.com/2010/12/homage-to-new-york-tinguely.html> (Erişim Tarihi: 13.05.2012)

<http://peterandjoan.blogs.wm.edu/2008/10/09/theme-inextricable-art-history-in-sherrie-levines-photography-and-sculpture/> (Erişim Tarihi: 03.11.2012)

<http://arthistoryresources.net/willendorf/willendorfname.html> (Erişim Tarihi: 11.10.2012)

http://www.birgun.net/writer_2009_index.php?category_code=1187090298&news_code=1235042122&year=2009&month=02&day=19 (Erişim Tarihi: 14.01.2012)

http://www.academia.edu/249072/Thoughts_on_Originality_and_Appropriation_Sherrie_Levines_Early_Photographic_Endavors (Erişim Tarihi: 03.11.2012)

<http://nyogalleristny.files.wordpress.com/2011/11/levine001-e1321484274242.jpg> (Erişim Tarihi: 11.12.2012)

<http://www.answers.com/topic/joel-peter-witkin#ixzz2KWMV6CzH> (Erişim Tarihi: 03.11.2012)

<http://fxreflects.blogspot.com/2012/06/joel-peter-witkin-heaven-or-hell.html> (Erişim Tarihi: 24.12.2012)

<http://hazal.tumblr.com/post/214099392/joel-peter-witkin-las-meninas-self-portrait> (Erişim Tarihi: 01.04.2012)

http://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/A_Millett_Performing_2008.pdf (Erişim Tarihi: 11.12.2012)

<http://www.answers.com/topic/joel-peter-witkin#ixzz2KWMV6CzH> (Erişim Tarihi: 03.04.2012)

<http://interartive.org/2008/10/meninas/> (Erişim Tarihi: 24.10.2011)

<http://anaforizm.blogspot.com/2011/02/ambassadors.html> (Erişim Tarihi: 03.12.2011)

<http://thedabbler.co.uk/wp-content/uploads/2010/11/grotesque-head-945.jpg>(Erişim Tarihi: 16.12.2011)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Arcimboldo (Erişim Tarihi: 21.11.2011)

http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6_sakir.pdf (Erişim Tarihi: 13.10.2012)

<http://www.sanatlog.com/etiket/pieter-bruegel-the-triumph-of-death/> (Erişim Tarihi: 07.11.2011)

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/manet/olympia/> (Erişim Tarihi:15.12.2011)

[http://personalinterpretations.wordpress.com/2011/12/04/francisco-goya-the-executions-of-the-third-of-may-1808-1814 /](http://personalinterpretations.wordpress.com/2011/12/04/francisco-goya-the-executions-of-the-third-of-may-1808-1814/)(Erişim Tarihi:23.12.2011)

<http://www.kaynakhaber.net/ressamlar-ve-surrealizm.html#ixzz1terpfM7M> (Erişim Tarihi:13.01.2012)

<http://contemporaryartnow.wordpress.com/2012/05/03/i-am-still-alive-on-kawara/>(Erişim Tarihi:09.10.2012)

<http://arttattler.com/archive11collections.html> (Erişim Tarihi:01.02.2012)

<http://www.kavramsalsanat.com/kavramsal-sanat.html> (Erişim Tarihi:13.10.2012)

<http://silencebutterfly.blogspot.com/> (Erişim Tarihi:20.04.2012)

<http://humanexperience.stanford.edu/walkerevans> (Erişim Tarihi:07.12.2012)

http://tiyatromakinesi.blogspot.com/2013_01_01_archive.html (Erişim Tarihi:13.02.2012)

<http://www.artperformance.org/article-27807641.html> (Erişim Tarihi:24.11.2012)

<http://www.palazzobembo.org/index.php?page=57&lang=en&item=20&n=0> (Erişim Tarihi:13.09.2012)

http://tiyatromakinesi.blogspot.com/2013_01_01_archive.html (Erişim Tarihi:06.11.2012)

<http://sarah4298.wordpress.com/2011/03/03/assignment-4-bruce-nauman/> (Erişim Tarihi: 03.02.2013)

http://www.arastirmax.com/bilimsel_yayin/10693/2/2/93-108_modernizme-bir-ba%C5%9Fkaldiri-projesi-olarak-postmodernizm (Erişim Tarihi: 11.01.2013)

<http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/dersbelgeyazilari/yalcinsadak.htm> (Erişim Tarihi: 09.02.2013)

<http://www.edebiyatogretmeni.net/forum/index.php?action=printpage;topic=19277.0> (Erişim Tarihi: 21.04.2012)

<http://www.msxlab.org/forum/sanat/11442-performans-sanati.html#ixzz2DyW20NY6> (Erişim Tarihi: 08.07.2012)

<http://ozgurpolitika.org/1997/Kasım/1106ksb> (Erişim Tarihi: 21.07.2012)

<http://mazi.futuristika.org/fimg/dusmag.pdf> (Erişim Tarihi: 11.09.2012)

<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1170> (Erişim Tarihi: 18.12.2012)

<http://www.phil.metu.edu.tr/ahmet-inam/erosefe.htm> (Erişim Tarihi: 28.02.2012)

Sinema Filmleri

Tofetti, S, Fernandez, J. (Yapımcı), ve Pozo, J. (Yönetmen). (2007). DonkeyXote [Film]. İtalya-İspanya: LumiqStudios.

Alatan, F, Letta, G, Tenenbaum, S, Aronson, L. (Yapımcı), ve Allen, W. (Yönetmen). (2012). To Rome with Love [Film]. İtalya: GravierProductions | Mediapro | Medusa Film

Devito, D, Bender, L, Weinstein, B, Sher, S, Weinstein, H, Gladstein, R, Shamberg, M. (Yapımcı), ve Tarantino, Q. (Yönetmen). (1994). Pulp Fiction [Film]. A.B.D.: A BandApart

Joffe, C, Gallo, F, Greenhut, R, Rollins, J. (Yapımcı), ve Allen, W. (Yönetmen). (1977). AnnieHall [Film]. A.B.D.:Rollins-JoffeProductions