

**SANATIN RÖN K BOYUTLARI**

Hatice Kübra Ergin Halhallı

Sanatta Yeterlik

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mayıs 2013

**SANATIN RÖN K BOYUTLARI**

Hatice Kübra Ergin Halhallı

Sanatta Yeterlik

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mayıs 2013

# SANATIN RON K BOYUTLARI

Hatice Kübra Ergin Halhallı

SANATTA YETERL K

Resim Anasanat Dalı

Danı man: Doç. Rıdvan Co kun

Eski ehir

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 de eleştirilmektedir. 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 anlayışından farklılıklar göstermektedir. 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 gerektirmez. Yarımadadaki ironi, muhatap olan zekayla ilişkilendirilerek sanatsal ironi ustalığına dönüşümüdür. İroninin içeriği çoğullukla 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 bakılarak eserin ironik katmanlarına yönelmektedir. Postmodern süreçle birlikte, sanatçı mevcut durumu deşiller, bir bakıma durumun tam tersini gösterir. Bunun yanı sıra, ironik yapının ikilemler ve çıkmazlar dahilinde kendini tekrarlaması sonucu açmazadüzen yapısı da örneklerde görülmüştür. İktidar mekanizmalarına karşı direnç neticesinde beden politik bir araçsallık içerisinde varlık bulması da güncel sanat pratikleri içerisinde ironik bir dilde anlam bulmuştur. Çoğullukla, edebi ve felsefi bir alanda incelenen ironi kavramının, özellikle avangard dönem sonrası sanata yansımalarının analizi tezin ana yapısını oluşturmaktadır. Tezin birinci bölümünde, özellikle Søren Kierkegaard'un ironi üzerine

dü ünceleri 1 1 ında ironinin tanımı yapılmı , kavram olarak benzeyen terimler ve kavramın tarihsel açıdan alımları ı incelenmi tir. kinci ve üçüncü bölümlerde, tarihsel zeminde ironik bulunabilecek örnekler aranmı tır. Dördüncü bölümde ise avangardın dünyasıyla birlikte, dada hareketi içerisinde ironik ifadelere yer verilmi , postmodern sürecin bir söylemi olarak ironik dil, sanat hareketleri ve örnekler üzerinden günümüz sanatına dair eserler incelenmi tir.

### **Anahtar Kelimeler**

Resim, ironi, 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 Co kun

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.

İmza

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

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM  
Anadolu Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## ÖNSÖZ VE TE EKKÜR

“Sanatın ronik Boyutları” ba lıklı tez konusunun belirlenmesinde ve tezin tüm zorluklara ra men gerçekle mesinde sahip oldu u birikimleriyle bana destek olan de erli hocam, danı manım Doç. Rıdvan Co kun’a, üzerimde eme i büyük olan hocam Prof. Leyla Varlık entürk’e, tez tasla ını olu tururken önerileriyle bana yardımcı olan Yrd. Doç. Emre Zeytino lu ve sevgili Barı Acar’a, de erli görü lerine ba vurdu um sayın Prof. Hayri Esmer’e, beni her ko ulda cesaretlendirip, çalı manın olu masında ilham veren sevgili Ö r. Gör. I ıltan Ataman’a, ihtiyacım olan her an yanımda buldu um sevgili Ar . Gör. Duygu Kahraman’a, üzerimdeki emeklerini tarif edemeyece im de erli aileme, bana destek olmaktan hiç vazgeçmeyen, tezin biçimsel açıdan düzenlenmesinde yardımcı olan e im M. Zeki Halhallı’ya ve tez yazım sürecimi varlı ıyla kolayla tıran Yaren Halhallı’ya te ekkürlerimi sunarım.

Hatice Kübra Ergin Halhallı

## Ç İNDEK İLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
JÜR VE ENST TÜ ONAYI.....	vii
ÖNSÖZ VE TE EKKÜR.....	viii
ÖZGEÇM .....	ix
GÖRSELLER L İSTES .....	xvi
G R .....	1

## B İR İNC BÖLÜM

### KAVRAM OLARAK ‘ İRONİ ’

1. TANIMI VE ORTAYA ÇIKI İ.....	3
2. BENZER TER İMLER.....	4
3. TAR İHSEL SÜREÇ Ç İNDE U İRADİ İDE İMLER.....	8
3.1. Antik Yunan’da İroni Kavramı.....	10
3.1.1. Alay.....	11
3.1.2. Do İrtma.....	12
3.2. Ortaça da İroni Kavramı.....	13
3.3. Aydınlanma Ça ı ve Romantizmin İroni Kavrayı ı.....	14
3.4. Modernizmde İroninin Alımlanı ı.....	15
3.5. Postmodernizmde İroninin Alımlanı ı.....	17



4.2. Yok Etme ve Yaratmanın Arasında: Damien Hirst.....	75
<b>5. YER N DEN ED LM AURA: YEN DEN ÜRET M VE ÇO ALTIM .....</b>	<b>78</b>
<b>6. SANATSAL B R FORM OLARAK BEDEN: PERFORMANS SANATI .....</b>	<b>87</b>
<b>7. Ç RK NL N ME RULA MASI OLARAK K TSCH.....</b>	<b>101</b>
<b>8. KADIN BEDEN VE FEM N ST SANATIN RON K TEMS LLER .....</b>	<b>110</b>
<b>9. V DEO SANATINDA RON .....</b>	<b>119</b>
<b>10. ÇA DA TÜRK RESM NDE RON K B R TEMS L OLARAK ÜKRAN MORAL.....</b>	<b>123</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>126</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>128</b>

## GÖRSELLER LİSTESİ

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

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

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

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

## G R

Kavram olarak *ironi*, ba langıç olarak felsefenin konusudur. Edebi türler içinde oldukça önemli olan kavram, de i en zaman ve sosyal-siyasal olu umlar 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 karma ıktır. Retorik bir tür olan ironi kavramının özellikle resim ve di er görsel sanatlar içerisinde ara tırılmasının zorlu u, ‘anlam’ın arandı ı yerin dille ili kili olmasından kaynaklanır. Dolayısıyla, bu çalı mada bir tür ‘çeviri’ yapıldı ı söylenebilir. ki alanı kıyaslamadaki zorluk, tıpkı farklı diller konu an iki ki inin ancak çeviri yoluyla birbirlerini anlamasındaki zorlu a benzemektedir. Bir dilden di er dile çeviri sırasında ortaya çıkan anlam de i imi, yazının imgeye dönü ümündeki betimsel çıkmazların özündeki sorunsala örnek te kil edebilir. Bu anlamda ironi kavramını sanat pratikleri açısından dile getirmenin de benzer çeviri problemlerine neden oldu u söylenebilir. Bu çalı mayla, bu problemlerin farkında olarak, güncel sanat pratiklerinin ironik temelde nasıl ekillendi ini ara tırmak esas alınmıştır.

Bu ara tırma genel olarak sanatın ironik boyutları konusunu irdelemektedir. Günümüzde sanatın ne oldu u, sanatçının kim oldu u problemi i, özellikle resim sanatı ele alınarak seçilen eserler üzerinden açıklamalar ve yorumlar ironik çerçevede ara tırılmaya çalı ılmıştır. “Sanatın ronik Boyutları” ba lıklı bu sanatta yeterlik tez çalı masının amacı; Antik Yunan’da Sokrates’in diyaloglarıyla ba latılan ironi kavramının, özellikle postmodern dönemin söylemleri etkisinde nasıl anlam buldu unu ortaya koymaktır.

Tezin ilk bölümünde, metodik tanımlamalarla birlikte ironi kavramına benzerlik gösteren terimler ve ironi kavramının tarihsel süreç içerisinde u radı ı de i imler açıklanmaktadır. Bu tanımlamalar farklı dönemlerden dü ünürlere ve ele tirmenlere yer verilerek yapılmıştır. Böylece toplum düzeni ve siyasal yapılanmalardaki farklılıklar neticesinde kavramın tarihsel süreçte de i imi ara tırılmıştır. Tezin ikinci bölümünde esteti in ironik dili ba lı ı altında ironiyle ili kilendirilen resim örnekleri bulunmaya

çalı ılarak sanatın kökenlerinde ironi aranmı tır. Üçüncü bölüm ise resim sanatında ça da ironik kırılmalar üzerinden temellenirken, avangardın dünyasına giri yapılmı tır. Bu bölümlerin özellikle avangard sonrası sanatsal olu umların analizinde yardımcı olaca ı dü ünülmü tür. Çalı manın son bölümünde avangard dönemle birlikte güncel sanat pratikleri açısından ironik bakı açısıyla çalı malar de erlendirilmeye çalı ılmı , ironi sorunsalının sanatçı-eser-izleyici üçgeninde nasıl anlam buldu u ara tırılmı tır. Avangardın dünyasına giri yapıldı ında güncel sanat pratikleri açısından ironik bakı açısıyla çalı malar de erlendirilmeye çalı ılmı tır. Özellikle avangardla ba layan dönem ı ı ında, güncel sanat pratikleri içerisinde farklı bakı açılarıyla yorumlanabilen çalı malar bulunmaya çalı ılmı tır. Sanatçının eserini ironik olarak tanımlamasından çok, ara tırmacının kavramın tanımları ı ı ında çalı maların ne açıdan ironik sayılabilece i üzerine yorumlar geli tirilmi tir. Eserin ironik bulunabilece ini söyleten varsayımların neler oldu u ço u kez eserler arasında yapılan kıyaslamalarla ve politik sürece i aret eden imgelerin okunmaya çalı ılmasıyla açıklanmı tır.

## B R NC BÖLÜM

### KAVRAM OLARAK ‘ RON ’

#### 1. TANIMI VE ORTAYA ÇIKI I

Dü ünceler, ça a ve ça ın dönü ümlerine göre kaçınılmaz bir ekilde de i mektedir. roni kavramı da bu kaçınılmaz sonun bir parçası olarak de i mekte ve kar ıt anlamlarını kendi içinde barındırmaktadır. Aristo’nun ‘kar ıtılama’ya e tuttu u ironi, de i ik yapılarda kar ımıza çıksa da, kavramı olu turan ana yapı ta larının benzer özellikler ta ıdı ı söylenebilir. roni kavramının Antik Yunan’a kadar götürülebilen, karma ık bir tarihsel arka planı vardır. Bu durum, kavramın açıklanmasında birtakım zorluklar yaratmaktadır. roni kavramı, süreç içerisinde anlam bakımından farklılıklar göstermi , günümüzde ise bamba ka anlamlar kazanmı tır. Bu nedenle kavramın detaylarına girmeden önce, tanımını ve di er kavramlarla ili kisini açıklamak do ru olacaktır. Yunanca “bilmezden gelerek soru sormak” anlamına gelen *eironia* sözcü ü, on üçüncü yüzyılın sonunda Latince *ironia* olarak de i mi ve buradan batılı dillere aktarılmı tır.

Eirōneia’ nın, Eski Yunan dilinde kullanım biçimlerini göz önüne alıp, Latincedeki benzerlerine baktı mızda, Batı dillerinde dissimilation diyebilece imiz bir sözcük üzerinden, Türkçede farklı olma, farklı gösterme, farklılıklarla yürüme biçiminde dile getirebilece imiz bir kavrama ula ırız. Ama bu “dissimilation” sahtekarlık anlamına da gelebilir. Oysa en azından Sokrates’in veya onun ardından gidenlerin ironiyi felsefi çerçevede nasıl kullandı mı incelendi imizde, özellikle on dokuzuncu yüzyılda büyük bir ba aıyla Kierkegaard’ın yorumuyla ironiyi anladı mızda, bir sahtekarlık anlamının olmadığı görülmü r. roninin amacı, kar ı tarafı kandırmak de ildir. roni, daha çok, Türkçede yaptı ı ça rı ımla, benim zaman zaman e leni dedi im eydir. Türkçede e leni diye bir kelime yok ama biraz akayla, biraz da Nietzsche’den çıkararak söylersek, ironinin enlik boyutu da vardır. Bir ne e vardır, biraz sevinç vardır ironinin içinde. Ama ironi bir anlamıyla, muallâkta bırakmak, bo lukta bırakmak anlamına geliyor. roni, ironi oldu unu anladı mızda ironi olmaz, onda öyle paradoksal bir yapı vardır ( nam, 2011: ).

Eironia, Sokrates’in diyalektik yöntem içinde ba vurdu u tekni in adıdır. Bu nedenle, Fransızca’da *Ironie Socratique* diye bir terim dahi yer almaktadır. ronin retorik bir sanat olarak Türkçe’deki kar ılı ı ise Arapça kökenli olan ‘tecahül-ü arifane’ ile örneklenebilir.

roni, konu an ki inin muhatabını küçük düürmek için, övüyor gibi yapıp onu ele tirdi i ve suçladı ı durumlarda kullandı ı bir söz hüneridir. roni hem sözcüklere hem de tonlamaya dayanarak yapılır. En çarpıcı ironiler gerçe in kar ıtı ile yapılanlardır. Sözcük Yunanca eironeia'dan gelir. Aldatma ve kandırma anlamına gelir, kandırmak fiilinin Yunancasından türetilmi tir (Güçbilmez, 2005: 20).

Terim, Fransızca 'cılve-i kader', ngilizce ise, 'zamanın acı alayı' deyimlerine kar ılık gelmektedir. roni, görünen veya söylenen anlam ile esasında söylenmek istenenin zıtlı ını vurgulayan, bir çe it kinaye ya da alaycı tesadüftür. Bu tanımlarla beraber biri modernizme di eri postmodernizme özgü 'ayırıcı' ve 'erteleyici' olarak iki ironi biçimi tanımlanabilir.

Ayırıcı ironi, parçalı bir ekilde algılanan bir dünyaya tepkidir ve hem tutarsızlı a sadık kalma hem de onu asma arzusunu temsil eder... kili kar ıtlıklar (ten ve ruh, benlik ve toplum) halinde tasarlanarak kontrol halinde tutulur. Dolayısıyla paradoks ve ba lantısızlık telafi edilemez, ama tanınabilir bir estetik biçim içinde sınırlanır. Zaten ironinin yeri de, kendi koydu u ikilemi biçimin yüceli i içinde gidip gelmenin dı nda bir karara ba layamayan ya da çözemeyen, estetik ve estetikle tirici bilinçtir..." Wilde, postmodernizm de "ayırıcı ironi" nin yerini "erteleyici ironi"ye bıraktı ını söyler."Erteleyici ironi, tutarsızlık bilincinin artık esteti in düzenleyici çerçevelerinden bile sorumlu tutulamaz ve hatta bu çevreler içinde yer almıyor gibi göründü ü bir noktaya kadar yo unla masını ve bununla birlikte düzen ihtiyacının azalmasına ve sonuç olarak örgütlenme yo unlu unun dü mesine delalet eder. Dolayısıyla, postmodernist erteleyici ironi, en kötü tutarsızlı ın ve yabancıla manın katı bir bilinci ile bunlara kar ı uysal ve iyi ayarlanmı bir ho görüyü bir araya getiren, modernist hiddet nöbetlerinden türemi bir sanatın i aretidir (Connor, 2001: 165-166).

## 2. BENZER TER MLER

roni kavramının anlam olarak karma ık bir yapısı oldu u söylenmi ti. Bu anlamda ironiyle kar ıtırılan ancak öz ve sonuç bakımından aralarında önemli farklar bulunan terimlere kısaca de inmek bu karma ayı ortadan kaldıracaktır. Sıkça mizah türleriyle kar ıtırılan ironinin 'ne olmadı ını' belirlemek belki de kavramın açıklanmasını kolayla tıracaktır.

roni her ne kadar benzer özellikler göstererek içinde ironik tavrı barındırsa da, *istihza*, *satir*, *ketumluk*, *kinizm*, *mizah*, *parodi*, *pasti* , *travesti* ya da *groteskten* farklıdır. stihzada ço u kez açık bir küçümseme söz konusuyken ironi, durumu tersinleyerek ele tirmektedir. " ronide kar ıtlık ili kisi söz konusu oldu undan dolayı, Aristoteles'in ö rencisi Theophrastus (M.Ö. 307-287) tarafından ironi ketumlukla aynı ey olarak dü ünülmü tür. Theophrastus ironiyi sahte ve aldaticı ketumluk ve gizleme olarak tanımlar (Kierkegaard, 2004: 265)."

roni ile ili ki kurulan bir di er benzer terim ise satirdir. Satirin geçmi in bir takım yönlerine ve anlarına ait ele tiriler iç erdi i ve bunu kurgusal bir düzlemde gerçekle tirdi i söylenebilir. Satir, ironi gibi saldırgan bir içerikle ne e ve ele tiriye aynı anda hissettirir. Satiri kullanan sanatçının, belirli ki i ve hedeflere saldırdı ı bilinir. Dönemiyle birlikte önem kazanan satir, o dönemdeki sorunları yine o dönemin sosyolojik ko ulları altında ele tirir.

Feinberg'e göre satir, eski inançları, önyargıları, bo inançları, dogmatizmi sarsmakta i e yarar. Di er yandan, bu türün hedef aldı ı bireyleri ıslah etmekten çok, ba kalarını uyarma özelli i vardır. Bu açıdan tanıdı ı ahlaki misyon geçmi e yönelmek, geçmi te kalanı düzeltmekten çok, gelece e yönelmek ve gelece i kurmaktır (Cebeci, 2008: 198).

roni kavramıyla aynı dizi içerisinde yer alabilecek kavramlardan olan ketumluk, öz ile fenomen arasındaki e itli in bozulması ve bu iki kavram arasındaki mesafenin uzaması ile ortaya çıkar. Samalı ın ve bo lu un ele tirel yöntemleriyle gerçekle tiren ironik tavır ise satirden bu anlamda farklılık gösterir. Satirin mevcut duruma kar ı tavrındaki muhalefet, taraf tutmadaki netli ine yansımaktadır. Ve politik bir araç olarak ço u kez feodaliteye kar ı bir mücadele ve alay edici tavır olarak rakibin ele tirisidir. Satir sanatçısı taraf tutar ve bu tutum üphe götürmez bir açıklık içindedir. Bu nedenle, eser satiri yapan sanatçıyı tamamen yansıtır. ronik tavır ise tam tersine konunun içindeyken dahi dı ındaymı asına sahipsiz davranmayı gerektirir. ronik tavrındaki konu ya da durum ile özne arasındaki mesafe, eser, olay ve ki iler birbiriyle örtü mesine engel olur ve ele tirel perspektifin muhafaza edilmesini sa lar.

ronide özne nesnenin bir gerçekli i olmadı ının bilincinde olarak nesnenin dı ına çıkmaya çalı ır. Ku kudaysa özne sürekli nesnenin içine girmeye çalı ır ve nesne tarafından sürekli dı arı atılır. roni varolu un bütününe kar ı yönelir ve içsel olanla dı sal olan arasındaki kar ıtlı ı korur. ronide özne olumsuz ba ımsızlı ını her eyden korumaya çalı ır. Ku kudaysa özne her fenomenin yok edilmesine tanıklık yapar; çünkü ku kuda öz fenomenin arkasında gizlenir ( Kierkegaard, 2004: 237).

Kinizm de ironiyle ili kilendirebilir. Bu iki kavramın birbirlerine olan yakınlı ı kimi zaman anlam karma ası yaratmaktadır. roni ve kinizm arasında belirgin olarak nezaket farkından söz edilmektedir. Her ikisi de kesinlikle ele tireldir ancak kinizmdeki ele tiri mutlak bir yok etme söyleminden yola çıkmaktadır.

...gerçe in farklı boyutları olabilece ini göstermeye çalı an, gerçe in göreceli oldu una i aret eden ironiden farklı olarak kinizm her türlü gerçek iddiasını reddeder... roni, eylerle arasına mesafe koyar, kabul görmü olana saygı göstermeye son verir, kinizm ise yerle ik, saygın, kutsal olan her eyi yıkmak ister... Kinizmde bir alçalma, ihlal, provokasyon söz konusudur... roni mevcut de erleri kibarca ele tirirken, kinizm onları kaba, baya ı bir biçimde yıkar... roni ele tirel bir söylem olu turmaya yönelir, sadece negatif de il kurucudur da, Kinizm ise negatif ve yıkıcıdır (Çabuklu, 2004: 68-69).

roniyle benzer terimlerden biri olan *mizah* ise hüznün arkasındaki ne eli giz olarak tanımlanabilir. Sosyo-politik yapı içerisinde olu an kli eler ve önyargılar, mizahın bir silah olarak kullanımıyla açıkça alaya alınabilmekte ve ele tirilmektedir. ronik durumdan farklı olarak sonunda gülmecenin garantisiyle yakla ılan mizah, ironiyle bu noktada ayrılmaktadır. ronide durumun sonucunda tam olarak ne ya anaca ının tahmin edilebilmesi zordur. Karikatür ise, görsel olarak figürün yerilmesi ve abartılarak karakteristik özelliklerinin ya da ele tirilen durumun gözler önüne sunulmasıdır.

Parodi de bir ifade biçimi olarak ironiye benzer terimler arasındadır. Parodi dramatik bir abartı içerir. Yüz ifadesi, ses tonu ve davranı lardaki a ırılık dikkat çeker. Bu abartılı durum tekrar yoluyla yaratılır. Edebi metin üzerinden Göksel'in yaptığı ı örneklemede parodi ve ironi u ekilde kar ıla tırılmı tır:

Geleneksel olarak parodi, ciddi bir yapıtın konusunun ya da yöntemlerinin gülünç biçimde de i tirilmesiyle ortaya konan hicivli taklit bir yapıttır. Ça da parodi'de söz konusu olan yine bir taklittir ve bu taklit, ironi'nin tersine çeviricili iyle metinler arasında ele tirel bir mesafe yaratır. Bugünün metinleri için i te bu mesafe gereklidir. Birbirine benzetilmi metinler arasındaki bu uzaklık, bu metinlerin benzemezlikleri ile yaratılmı tur. Parodi'nin, parodile tirmek istedi i metni yakalama biçimi, sundu u tekrarda önceki metnin bir benzeri olarak ortaya çıkmak de il, önceki metinle bu tekrar arasındaki mesafeyi açmak, farkı belirgin kılmaktır. Parodi'de metinler arasındaki mesafeyi açan, ironi'dir. roni, bir kodun kar it anlamlara gelecek biçimde kullanımımıdır. Parodi ile ironi, benzer bir yapı gösterirler ve bu nedenle parodi de ironide ortaya çıkar. roni tek anlamlılı ı yadsır, parodi "tek metincili i". roni'nin, anlamsal düzeyde yaptığı ı eyi, parodi metinsel düzeyde yapar (Göksel, 2006: 131).

Yine benzer terimlerden biri olan *pasti* de parodi gibi önceki dönemlerdeki üretimlerin tekrar üretimidir. Fakat bu parodi ve *pasti* in aynı ey oldu u anlamına gelmemektedir. Parodinin tekrarı, benzerlik üzerine kuruludur ancak içinde alaycı, küçümseyerek ele tiren bir hali de barındırır. Gelene i ve onun araçlarını kullanırken di er taraftan onlara ihanet eder. Gelenekseli kullanarak gelene i suistimal etmek veya

ele tirmek postmodernist bir tutum içerisinde konumlanan parodi için oldukça anlamlıdır. Eserin orijinali sorgulanmaktadır ve bunu yaparken orijinallik kategorik bir biçimde ele tirilmektedir. 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 pasti i karıştıran parodiyi ironik mesafeye tekrar etmek olarak tanımlar. Pasti ise farklılıktan çok benzerliğin vurgular. Parodi yazarı kopya etmenin ötesinde, özgürle tirici bir manevradır çünkü uyarlamaya yatkındır. Pasti ise modeliyle aynı türde kalmak zorundadır. Ayrıca pastinin metnin taklididir. Öte yandan bu iki kavramın intertextualiteden fark parodi ve pastinin kaynağının okura bir şekilde belli edilmesidir. Bu anlamda her ikisi de ödünç almakla özdeşleştirilebilir (Hutcheon, 1986: 32-33).

ironik yaklaşım ile parodik yaklaşımın her ikisinde de izleyici tarafından kefedilmesi beklenen bir sırsöz konusudur. ironik yaklaşımdan farklı olarak parodik ögelerle kurulmuş bir düzende sanatçı, izleyiciyi fazla yormadan hedefini gösterir. Ancak ironik tavırdaki sanatçı bu yolu daha da karmaşıklaştırmak, çıkmaza sürüklemek adına ne gerekiyorsa yapacaktır. Parodiyi amaçlayan sanatçı ise ironiyi bir çeşit gizlenme aracı olarak kullansa da niyetinin hızlıca okunmasını istemektedir. ironik tavırdaki sanatçının buradaki tutumu ise yine karmaşıktır. Çünkü parodiyi ironisinin zemini olarak kullanılabilecekken hedefini saklamak amacıyla parodiyi kullanarak bambaşka bir amaca hizmet etmesi olabilir. ironi kullanan sanatçı, anlamın derinliğini, yeni ve farklı anlamlara gelebilecek durumlar yaratmayı hedeflerken, parodiyle yaklaşan sanatçı, anlamın içeriğinden çok, taklidindeki detaya önem gösterir.

ironiyle benzerlik kurulabilecek diğer bir terim ise travestidir. Gülünçlemeye yakın olan bu terim, talyanca 'travestira' kelimesinden türer ve kılık değiştirme anlamına gelir. Alay etmenin doruğunda sayılmadığı konularda kullanılan bu kavram özden çok biçimlenmiştir. Din, yüce nesnelere, insanlar, ikonlar ve mitoloji, travestinin alaya aldığı temel başlıklardandır. fadenin anlamının keskinliği ise tabii ki kullanılan imgenin tanınmışlığıyla dorudan başlanmıştır. Gülünçlenecek olan kişi ne kadar bilinirse, ona yöneltilen ele tirmeler daha iyi ulaşır ve en nihayetinde kurban küçük duruma düşürülmüş olur.

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

bir bakıma duruma yabancıla tırıp, ili kisiz ve tuhaf görünen imgeleri bir araya getirir. Güldürmeye yönelik mantıksal anlamaya karşı çıkarak, temelde ciddi, ama görünüşte gülünç ve abartılı olan bu durum, ki i ve olayların fantastik, beklenmedik ekliyle gerçekteki ili kilerinden uzakla tıran bir yöntemdir. “Bir zamanlar, komik olanın ba lıca biçimi groteskti; çünkü 19. yüzyıldaki Hegelci estetiğin en önemli temsilcilerinden biri olan Vischer’in tanımlamasına göre grotesk ‘ a ırtıcı biçimde komik olan’ ya da ‘mitolojik komik’ idi (Kagan, 1993:189).”

### 3. TAR HSEL SÜREÇ Ç NDE U RADİ İDE MLER

Kavram olarak kökeni Antik döneme kadar götürülen ironi, bilinen bir olayı, durumu bilmiyormu gibi yaparak kar ıdaki ki inin bilgisizli ini ortaya çıkarmak üzerine kuruludur.

Hegel’e göre:

Bu ironik sanatsal hayat ustalı ı, kendisini tanrısal bir yaratıcı deha olarak kavrar; böyle bir deha için herhangi bir ey ve her ey yalnızca tözsel olmayan bir yaratıktır. Öyle ki kendisinin her eyden ba ımsız ve özgür oldu unu bilen yaratıcı, kendi yarattı ına ba ımlı değildir; çünkü o, bunu yarattı ı kadar yok da edebilir. Bu durumda bu tanrısal dehanın bakı açısına yükselmiş olan kimse, bütün di er insanları kendi yüksek mertebesinden a a ıda görür, çünkü o, di er insanları, yasayı, ahlakı vb. kendileri için hala sabit, özsel ve zorlayıcı saymalarından ötürü, budala ve sınırlı ilan eder (Hegel, 1994: 65-66).

roni, ya amdan yola çıkarak bir takım i aretler ve dolaylı anlatım gibi yollarla ifade edilir. Bunun do al sonucu olarak ortaya çıkan söz oyunları ve kar ıtlıktan kaynaklanan ifadeler, dinleyici ya da izleyici üzerinde gülünç bir etki yaratır. Bu durumda gülmenin zekada temellenmiş ironik tavrın esasını oluşturur.

roninin do u u Sokrates diyaloglarına kadar dayanmaktadır. roniye kendi olu um süreci içinde antik, romantik, modern ve postmodern dönemler halinde irdeleyerek sınırlandırmak anlatımı daha açıklayıcı hale getirecektir.

Sanat, ma ara resimlerinden, ça da sanat eserlerine kadar binlerce yıl süren uzun bir tarihe sahiptir. Modernist ve postmodernist geli meler, de i en sanat akımları ve empresyonizmden kavramsal sanata, Nietzsche’den Sartre’a ve Foucault’ya kadar

ya anan geli meler, günümüz sanatını olu turan önemli etmenlerdendir. Ya anan bu de i imler ironi kavramının anlamında da geni lemelere neden olmu tur.

Tarihi kökenleri açısından bakıldığında, izi, Platon'un diyaloglarında 'canlandırılan' Sokrates'in 'Saflik taslayarak' muhatabının bilgisizli ini te hir etmeyi ve böylece onu kendi görü leri do rultusunda ikna etmeyi hedefleyen 'taktik'ine kadar sürülebilen 'ironi Kavramı'na ili kin tanıma 'bir olgu/durum/ ey'in iç ve dı cepheleeri arasında gerilim yaratan bir zıtlık ili kisinin bulunabilece i' fikrinden yola çıkılarak varılabilir: akıllı, bilge ve yüksek karakter sahibi Sokrates'in, kendisisini oldu undan 'az' göstermesi, buna ek olarak 'iç' güzelli iyle çeli ecek biçimde çirkin bir 'dı görünü ' e sahip olması, sözünü etti imiz 'gerilimli zıtlık' ili kisini örneklendirerek, 'ironi' kavramına yönelik tanım çabaları açısından bir ba langıç noktası olu turur (Cebeci, 2008: 87).

Aristoteles'in gerçek duygularını gizleyip çıkarları do rultusunda hareket eden bir karakter olarak tasvir etti i Eiron'dan bahsetmek ironinin tarihsel süreci açısından gerekli görünmektedir. Kendisiyle övünen bir karakter olarak betimlenen Alazon'la iki farklı kutbu olu turan Eiron, alçakgönüllü görünmeye çaba harcamaktadır. Ancak burada alçakgönüllülük Sokrates'in diyalekti inden farklı olarak bilginin ortaya çıkmasını tetiklemez ve ba tan bunu amaçlamadı ı ortadadır. Buradaki eylemin amacı ki isel çıkarlardır. Ki inin dü üncelerini ve duygularını saklayarak kendini sanki safmı gibi göstermesi, Sokrates'in 'saflik taslamak' tanımlamasına uyar. Bu durum, ironinin yapısal bir özelli i olan biçim-içerik arasındaki farka dikkatleri çekmektedir.

'Eiron' tipinin nispeten olumlu özellikler kazanması ise, bir antik ça dü ünürü olan Pyrrho'nun tanımı üzerinden gerçekleşir: buna göre, 'eiron' tutarsız ve çeli kili bir evrende ya adı mızın farkına varan, dünyayı 'saçma' kavramı açısından de erlendiren, bu saçma evrenin özelliklerini te hir ederken, bireylere de alaycı bir sükunet haline ula mayı tavsiye eden bir ki iliktir (Cebeci, 2008: 88).

Latin dünyasının retorik ustası olarak tanınan Quintilian ise ironinin dille olu turulan bir olgu olmasından farklı olarak ya ama kar ı bir duru meselesi oldu unu savunur. Bilgiye varmanın ironik bir yolunun saklayıp gizlemek, -mı gibi yapmak oldu unu savunur. Bilgiye ula mak için ironinin bu ekilde kullanımına Sokrates örnek verilebilir. Bu örnekten yola çıkarak ironinin duygusal oldu u gibi dü ünsel bir yanı oldu unu söylenebilir. Ya amın kendi iç ironisi bu çeli kinin kayna ını olu turmaktadır. Bu durumda sanatta ironik olan, ya amda 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.

ironinin 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 gerçekle tirilir. Bu durum saflıkla karışındakini amaçna dönük 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 şeyin başına gelen şanssız olaylara gülerken, aynı zamanda, aynı talihsizliğini, belki de fazlasıyla haberi olmadan kendisine de oluyor olması durum ironisi için basitçe örneklenebilir.

Gündelik yaşamda karşılaşılan ironik durumlar, sanatın iç dinamikleriyle dönüşümü arayıp 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 şeylere dışarıdan bakar. Bu sorgulamaları tarihsel süreç içerisinde de erlendirmek, 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

ironinin tarihi genellikle Sokrates'e özgü ironinin incelenmesiyle başlamaktadır. Sokrates öncesi dönem içinde de erlendirebileceğimiz tragedya için Sevdanın enerjisi, şöyle söyler:

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

Antik Yunan'da ironi kavramı Sokratik ironiyle sınırlandırılırsa, Sokrates diyaloglarında ironi, retorik bir anlatımdan farklı olarak, Sokrates'in ya ama biçimi halini almı , bilgisiz insanın cehaletiyle, ondan daha bilgisiz bir konum alarak dalga geçen bir ya am ironisine dönü mü tür. Sokrates'in bu diyaloglardaki amacı, her eyin en iyisini bildi ini sanan ki ilere aslında hiçbir ey bilmediklerini göstermektir.

Sonuçta bilmedi i bir konu üzerinde bilgece konu an ki inin Sokrates kar ısında konu hakkındaki cehaleti ortaya çıkar. Sokrates, cahil gibi davranarak sorularının yanıtını bulur ve ders alıyormu gibi yaparak ba kalarına ders verir. Bu noktada ironinin öznel yapısı ortaya çıkmaktadır.

Bir varsayımla ba layan her felsefe, do al olarak o varsayımla biter. Sokrates'in felsefesi, hiçbir ey bilmedi i varsayımıyla ba ladı ı için, insanlı ın genelde hiçbir ey bilmedi i yargısıyla son buldu. Öte yandan Platon felsefesi, dü ünçe ve varlı ın dolaysız birli i ile ba lamı ve bunda ısrar etmi tir. dealizmde yansımanın yansıması olarak kendisini gösteren e ilim, Sokrates'in soru turmalarında da ortaya çıkmı tir. Sonunda, nesnel ile öznel arasındaki soyut ili kiyi sorgulamak onun en ba ta gelen amacı olmu tur (Kierkegaard, 2004: 65).

Sokrates'in ironik yöntemi genel hatlarıyla iki bölümde toplanabilir.

### 3.1.1. ALAY

Sokrates'in ilk yöntemi olan alay, bir çe it istihza olarak da görülebilir. Muhatabı olan ki inin tüm duygu ve dü üncelerini çekinmeden anlataca ı bir ortamın hazırlanması sonucu Sokrates, küçümseyerek dalga geçmeye ba lar. Alaycı bir ele tiri olarak bahsedilen bu durum için Sokrates, bilmedi ini dahi bilmeyen olarak gördü ü muhatabının cehaletini itiraf etmek zorunda bırakır. Kar ılıklı diyalog yoluyla kendisinin hiçbir ey bilmedi ini söyleyerek kar ısındaki ki inin fikirlerini söylemesini sa layan Sokrates, son olarak da bu dü üncelerin yanlı larını ortaya koyar.

'Sokrates'in Savunması' onun ironik etkinli ini kavramak için uygun bir eserdir. Sokrates bilginin anıtını ayakta tutan sütunları kavrar ve cehaletin hiçli ine savurup atar. Bilge de ilken kendini bilge sananları ve onların arasındaki gerçek bilgeleri sorguya çeker. Sokrates'in yakla ımı her zaman ironikti. Hiçbir ey bilmiyordu ve ba kalarının kendisini aydınlatmasını istiyordu. "Sokrates cahilmi gibi davranır ve ders alma kisvesi altında, ba kalarına ders verir. Bu durum Sokrates'in ünlü ironisidir (Kierkegaard, 2004: 60).

### 3.1.2. DO URTMA

Sokrates bu amada konu tu u ki ide do ruyu ortaya çıkarmaya çalı ır ve o ki inin zihninde saklı kalan bilgileri do urtmaya çalı ır. Soru-cevap yöntemiyle do ruların konu tu u ki inin tarafından bulunmasını sa lar. Annesinin ebeli inden yola çıkarak gerçekle tirdi ini söyledi i bu yönteme *maieutique* (do urtma, ebelik) adını verdi tir. Bu noktada annesinin gerçekten ebe olup olmadı ı bilinmemektedir. Bunu, yöntemindeki inceli in daha açıklıkla ortaya konması için kullanımı olması da muhtemeldir.

Sokrates'in diyalektik sorgulamasının temel amacı, sıradan insanların ahlaksal açıdan iyi olana ili kin kavramlarını aydınlatmalarına yardım etmek oldu u anlaşılmaktadır. Bu sorgulama aracılığıyla onlar, zihinsel açıdan kendilerini yeniden in a ederek ya da ruhlarında gizil halde yer alan hakikatleri anımsayarak daha iyi bir ahlaksal ya ama uzanırlar. Bundan dolayı Sokrates, diyalektik yönteminin en temel ö elerinden birisi olarak "maieutic" kavramına gönderme yapar. "Maieutic", do urtma anlamına gelir; çünkü diyalektik söylem, konu macının kendi savlarını ya da tanımlarını ortaya çıkarmasını, bir ba ka deyi le, do urmasını erekler. Bu açıdan do urtma, Sokratik yöntemin en temel unsurudur (Aytaç, 1980 :32-34).

Hegel Sokrates'in aynı ironiyi sofistlerin davranı larını küçümsemek istedi i zaman kullandı mı söylemektedir. Bir durumda tek amacı ö retmek iken, öbür durumda sadece küçümsemek istemektedir. 'Akıl nedir, inanç nedir?' gibi soyut tasarımların açıklanması Sokrates tarafından ba latılmış tir ve bu Sokrates ironisindeki do ruluk olarak yorumlanabilmektedir. "Sokrates bilgisiz oldu unu söylerken aslında bir bilgiye sahiptir; çünkü bilgisiz oldu unu bilir. Bu bilgi bir eyin bilgisi de ildir. Hiçbir olumlu içeri e sahip de ildir. Bu ba lamda bilgisizli i ironiktir(Kierkegaard, 2004: 65)".

Öznelli in belirlemesinin ilk soyut örne ini ise yine Sokrates ile görmek mümkündür. Sokrates' in söyledikleri dı ve iç uyumluluk açısından zıtlı ma halindedir. roni kavramını bir tür konu ma hilesi olarak görürken, iç ve dı uyumluluktaki zıtlı ma, söyledikleri ve aslında dü ündükleri arasındaki ayrımın, kar ısındakine do ruyu gösterece i durumda ortaya çıkmaktadır.

Sokrates'in ironinin antika daki ilk örne i olmasının görsel bir nedeni de vardır. Dı görünümle, onun bedensel görüntüsüyle ilgilidir bu neden. Alkibiades Palaton'un ölen'indeki ünlü övgüsünde, Sokrates' i Silenlerle, dı tan tuhaf görünümlü Satyrlere benzeyen, ama içlerinde saf altın ve de erli maddeler ta ıyan o tanrısal yontularla kar ıla tırır; bu ekilde felsefecinin dı görünümüyle entelektüel düzeyinin kar ıtlı ına vurgu yapılır (Behler, 2008: 20).

### 3.2. ORTAÇA 'DA RON KAVRAMI

Antik Yunan'da bu dünya mutluluğu için çaba harcayarak mutluluğa ulaşmanın imkansızlığı üzerine karar verilmişken, ortaçağ da 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 bulduğunu söylenebilir. “Ortaçağ ideolojisi, çilecilik, kasvetli kadercilik, günah, ceza, ıstırap, baskıcılık ve sindiricilikle feodal rejimin karakterini, hoşgörüsüz tek yanlı ciddiyet havasını içerisinde barındırıyordu (Bahktin, 2001: 93)”.

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

Gülme eylemi, Ortaçağ'da o zamana kadar belli bir mesafeden bakılan korkunun kaynağı olan kutsal nesneyi sıradanlaştırmayı, büyüğü ve yanılmazı bozmayı, baskı kaynağını askıya almıştır. Saygı duyulan şeyi gülmek, gülenin korku kaynağı olandan özgürleştirmesini ve geçmişi baskıcı yükünden kurtulmasını sağlar. Otorite eli kisinin yeniden üretimi artık kesintiye uğramaktadır. Otoritenin en büyük düşmanı ve onu zayıflatmanın en kesin yolu kahkahadır (Arendt, 1997: 51).

Ironik 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 neşeli ve eleştiriyi barındıran sistemi reddettiğinden, bir çeşit korkutma unsuru olarak görünür. Ironinin cennetin bu tarafta olduğunu ve imdi olduğunu tanımlayan tavrı ise, ortaçağ ideolojisinde yer bulamayıp, otoritelerce, baskıya karşı olan bu muhalif düşünce ekline yer verilmemeye çalışılmıştır. Hannah Arendt otoritenin sorgusuz kabullenilmesi durumunu şu şekilde tanımlamaktadır:

Otorite saygı ile ayakta durur. Saygı, ciddi, ölçülü, dengeli ve arıbaşı 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”ı ulaşma çabası her

kahkahada sekteye u rar. “Voltaire’in kahkahası Rousseau’nun a lamasından 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 de i tirip ya ama karşı yeni bir bakış açısı geli tirmesini sağlamıştır.

### 3.3. AYDINLANMA ÇA İ VE ROMANT ZM N RON KAVRAYI İ

Aydınlanma Ça ıyla, akıl temel ilke olarak benimsenmiş ve sosyolojik-felsefi konular akıl ilkesi üzerinden hareketle ekillenmiştir. 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 dü mü oldu u bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayı durumu ise, insanın kendi aklını bir ba kasının kılavuzlu una ba vurmaksızın kullanamayı ıdır. te bu ergin olmayı a insan kendi suçu ile dü mü tür; bunun nedenini de aklın kendisinde de il, fakat aklını ba kasının kılavuzlu u ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılı nı ve yüreklili ini gösteremeyen insanda aramalıdır(Kant,1874:94).

Yüzyıllarca bilgiye karşı inancı öne çıkaran bir dönemin yerine geçen aydınlanma ça ı düşünüşüyle feodalite ötelenmiş, skolastik düşünce yerini toplumsal bilimlerde yapılan gözlemler neticesindeki akılcı çözümlere bırakmıştır. Akıl aracılığıyla doğrudan bilgilere ulaşabilen insan artık bu bilgileri toplumsal yaşam koşullarını deği tirebilmiş ve çevresiyle ilgili yorumlar yapmaya gönüllü hale gelmiştir. Bilimsel anlamdaki gelişmelerin yanında bu çağda önemli bilimsel gelişmeler elde edilmiştir. İroni kavramı, aydınlanma ça ıyla 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 geçiş sağlayan iki yol ayrımından bahsetmek gerekmektedir. Bunlardan birincisi, sosyolojik olarak çağın getirdiği buhranlara karşı umursamaz bir tutum içerisinde

ya amın gereklerini yerine getirmek iken, ikincisi ise kar ıla ılan tutarsızlıklara aynı derecede tutarsız bir duru la cevap vermektir.

Ba ımsız dü ünce temelli olu umun önünü açan Fransız htılali sonucunda ortaya çıkan romantizm, hayal gücü ve sınırsız dü ünebilme yetisini önceleyen bir döneme i aret etmi tir. Romantiklere göre: “Sanat bir içe do madır, bir co madır, ta madır, akıl ve mantı ın baskısı altına giremez. Sezgiler, duygular kurallarla kısıtlanamaz, sanatçı ancak özgür bırakılırsa yaratabilir (Güçbilmez, 2005: 59)”. roni kavramını Alman felsefesi ise romantik dönem içerisinde melankolik ve yalnızlıkla ifade edilen bir ifade biçimi olarak tanımlamaktadır. Schlegel göre ise:

roni kusursuz bir dürtünün ve kusursuz bilinçli bir felsefenin karı ımıdır. Mutlak ile göreceli olan arasında, eksiksiz ileti imin zorunlulu u ve imkansızlı ı arasındaki çözülmaz, uzla maz kar ıtlı ı içerir. Özgürlüklerin en sonucusudur, çünkü ironi ile kendimizi a arak kendimizden bile kurtuluruz (Güçbilmez, 2005: 17).

Romantik ironi tanımlamaları içinde nesne ve insan bilinci üzerinden kar ıla tırmaları bakımından di er bir önemli isim Solger’ dir. Cebeci’ye göre,

Solger, Antik ça daki ironi ile kendi ça ındaki ironi anlayı ını kar ıla tırarak, Antik ça daki ironinin nesnelere üzerinden verildi ini, kendi ça ında ise ironinin bulundu u yerin insan bilinci oldu unu söyler. Solger’e göre ironi sanatçının her eyi ku atan ve her eyi yıkan bakı ında toplanır. Solger’in ironinin sanatçıya ba lı oldu u görü ünü savunan di er bir isim Adam Muller’dir. Muller için de ironi sadece esere ba lı de il, sanatçıya ba lı bir unsurdur. Sanatçının bakı açısını belirleyen önemli bir ölçüttür (Cebeci, 2008: 290).

### 3.4. MODERN ZMDE RON N N ALIMLANI I

Modernizm, modernlik, modernleşme ve postmodernizm kavramları sıkça birbirine karı tırılan ya da bilinçli olarak iç içe geçmeleri sa lanan kavramlardır. Ço unlukla, postmodern bir pratik olarak de erlendirilen ironi kavramı ise bu kavramlarla ilgili genel bir bilgi üzerinden, birbirleriyle olan ili kileri ba lamında daha açıklayıcı incelenecektir.

Modern kelimesi tarihi bir kavram olarak, çe itli anlamları barındırarak ve de i imi imleyerek çe itli sanat dallarını do rudan etkilemi tir. Sözcük, 16. yüzyılda, Latince imdikini ya da benzer anlamlara gelecek ekilde yakın zamanlardakini i aret

etmektedir. ‘Modernus’ yani Latince ‘tam imdi’ anlamına gelmesi, ortak bir ça a i aret etmesi açısından ça da olarak da tanımlanmasını sa lamı tır.

Modernite ise, yaklaşık olarak 17. yüzyılda Avrupa’ dan ba layarak, zamanla dünyaya yayılan sosyal de erlerin organizasyonlarına, toplumsal olu umlarına denmektedir. Gelene e kar ı olan duru , gelenekle olan ba ların kopu uyla ba lamakta ve politik, bireysel, sosyolojik, ekonomik tüm alanları içine alarak, bir de i imi göstermektedir.

Modernitenin devamsızlık özelli i onu özgün kılmaktadır. Marxist felsefeye dayalı tarihsel materyalizme dayanan bu dü ünçeye göre özellikle modernite öncesi ile modernite arasında oldukça belirgin bir kırılma söz konusudur. Modernite, toplumsal ve bireysel hayatın her a amasını hem derinden, hem de geni bir açıdan sarsımı ve de i tirmi tir. Modernle me, modernizm ile ili kili ama bunlara indirgenemeyecek olan bir kavramdır. Ortak bir ba lama dayansalar da tarihsellikleri ve ifade ettikleri anlam alanları bakımından birbirlerinden ayrılırlar (Giddens, 1990: 1-4).

Modernizm ile modernite arasında bazı açık ve örtük ili kiler olmasına kar ın, bunları tabii ki birbirlerine indirgemeyerek açıklamaya çalı mak daha yerinde olacaktır. Modernizm kavramı, moderniteden daha geç tarihli bir adlandırmadır ve çe itli sanat dallarına egemen olmu tur. Modernizmin klasizmle olan mücadelesi, gelenekten kopu ve görüntünün ardındaki gizli gerçe i sorgulama ve bulma amacının önem kazanmasındaki ayrımda yatmaktadır.

Modernizmin temel özellikleri kısaca u biçimde özetlenebilir: Estetik bir öz bilinç ve dü ünümsellik; e zamanlılık ile kurgu lehine anlatı yapısının reddi; gerçekli in paradoksal, belirsiz ve kesin olmayan açık uçlu do asının ara tırılması; bütünlüklü ki ilik tasarımının, Freudcu “yanık” özne (“bölünmü ” ki ilik) üzerindeki vurgu lehine reddedilmesi (Sarup, 2004: 187).

Modernle me kavramının da bu kavramlardan ayrı tırdı ı nokta, kısaca modernitenin bir dünya görü ünü, modernizmin ise, bir kültürel ve sanatsal durumu göstermesinde bulunabilmektedir. Bu anlamda modernle meyi de bir ideoloji olarak tanımlamak mümkündür.

### 3.5. POSTMODERN ZMDE RON N N ALIMLANI I

Postmodernizmi tanımlamak muhakkak ki, kavramın çok anlamlılı ının neticesinde birçok sorunu da beraberinde getirmektedir. Sözcükte, belirli ve sınırları çizilmi bir

tanıma indirgenemeyecek kadar karmaşık bir yapının yanı sıra, modernizmin ‘post’ ekiyle bir çeşit karışık duruma 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 sonrasında, modernizm karşıtlığını ifade eden bir terimdir (Pektaş, 2006: 1).”

Postmodernizmin tam olarak ne olduğunu sorulara kavramın karmaşık olduğu 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 bağlılığı postmodernizmde yer değiştirilmiştir. 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 olmadığını gerçeğe karşılamaktadır. 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 geliştirilmemektedir. Bu süreçte mantıksal çıkarımlar yaparak değerlendirilmelerde 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 bulanıklığına ekonomik, politik ve toplumu ilgilendiren konular üzerindeki modern ilkelerin geçerliliğini yitirdiği ancak, bu noksanlığın yerine tam olarak başka bir değerlendirme sisteminin oluşturulmadığı bir dönemi işaret etmektedir.

Postmodernizmin, modernizmden bir kopma olduğunu savunanlar olduğu gibi modernizmin kendi içindeki bir eleştirisi 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. Her bir yeniden yapılanma süreci olarak kapitalizmin gelişimine bağlı olarak ister hiçbir makro değişimle ilişkilendirilmeden köklü bir değişimden söz edilsin, göz ardı edilemeyecek olan gelecek 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 özgürleşme 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 ilgisizliklerinde bulunmaktadır. Buna ek olarak eleştirel eksenli imgenin ya da sözcüğün tekrarlanması eylemiyle birlikte, yüce olarak bilinen sanat eserlerinin yok etme arzusuyla karşılaşılması, basitleştirilerek, komikleştirilmesi ve alay edilmesi postmodern dönem içerisinde sayılabilecek ironik sanat pratiklerindedir.

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 deere ulaşmayı, 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 anlamı gizli tutmayı, her okuyanın farklı anlamlar çıkarmasını sağlar. 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 hiyerarşisiyle olan ilişkisini ortadan kaldırarak, yücelik ve biriciklik gibi konuların birbirleriyle olan ilişkisi bakımından, 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 karşı bir karşı duruş geliştirecek, 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 oluşturulmaktadır ki bu oluşturulmuş, 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 aradalı nını ve tek ba mınalı nını eklektizm olarak açıklamaktadır. Parçalar ne bütüne ne de birbirlerine bir anlam yüklememektedir ve ait oldu u parçayla ili kisinde de negatif bir durum mevcut görünür. Eklektik yapı, ironiyle ili kili olarak parçaların bulundu u yere itaatsizli ini göstermektedir.

Modernist bir yapıtta alıntılar düzlem de i tirir, postmodernist bir yapıtta ise düzlem kaydırma söz konusudur. Birinci durumda alıntılanan ey, bir tarihsel düzlemde di er bir tarihsel düzleme geçerken aldı ı konumuyla yeni bir tarihsel de er yüklenir, ikinci durumda alıntılanansa tarihselli inden arınarak do al bir konuma çekilir, yeni bir içerik yüklenmez. Eklektik bir bütünde ö eler tam da bu do al konularından ötürü hiçbir çatı ma üretmezler, aralarında keyfi bir biçimde kazandıkları yerlerini her an terk etmeye hazırdırlar; tam bir kayıtsızlık içinde de i toku a girebilirler. Farklılıklar böylece silinir, eski-yeni, seçkin-sıradan, her ey aynı düzlemine çekilerek e itlenir. E itlenmez aslında, her türlü farklılık tam bir tarafsızlıkla onaylanırken, tam da bu biçimde, bütün farklılıklar yok sayılır, mutlakla tırılır... (Sadak, 1991: ).

Tüketim de bütünün birbirinden ba ımsız parçaları gibi, postmodern olu umun neticesinde, postmodern toplumun kültürünü olu turmaktadır. Endüstriyel üretimin kar ısına medya ve enformasyon çıkmaktadır. leti im ve medya ça ı postmodern kültürdeki tüketimin artmasında bir rol oynanı ve üretimi dı layarak toplumdaki de erleri de i tirmi tir.

## K NC BÖLÜM

### SANATIN RON K D L

#### 1. 20. YÜZYIL ÖNCES : SANATIN RON K D L

İkel insanın ma ara duvarlarına büyü ve din amacıyla yapımı oldu u resimler, ço u kaynakta sanatın ba langıcı olarak ele alınmaktadır. Kendine özgü bir bilinç ve bir çe it farkında olma biçimi gerektiren sanat eseri yaratımından bu durumda pratik i levin güçlenmesiyle bahsedilmemektedir. Resmin kökenlerinden bahsederken bu bilinç/bilinçdi ı durumu ekseninde hareket etmek daha do ru olacaktır. Rönesansla birlikte sanat yapıtındaki imgelerin görünen kısmından daha fazlasını, sanatçının hangi toplumsal ko ullar altında, hangi tarihsel süreçte eserini gerçekle tirdi ini özellikle ironi kavramı çerçevesinde incelerken sembollerin ne ifade etti ini anlamaya çalı mak gerekmektedir. roninin ço u kez bir eyi anlatırken aslında bir ba ka eyi imlemesi, resimlerin gösterdi inden ba ka bir eye gönderme yapması, anlamın tersinlenmesiyle mümkün kılınmı tır.

Resim sanatında ironik üsluptan bahsederken, sanatçının bir durumu ya da ki iyi gülünç hale getirmesinden, bu durumu do rudan ve plastik sanatlardaki mantıksal dizilim içerisinde anlatmasından bahsetmek gerekir. ronik duru , bu çerçevenin kendi kurallarıyla geni leyebilece i ve kendi yasalarını i letebilece i bir gerçekli i savunmaktadır. Kavramlar, mantıksal önermeler, olması gereken imgeler ironiyle birlikte bir ba ka boyutta tartı ılabilir.

Resimde ironi uygulayımı edebiyat kadar uzaklara gidebilmektedir. Eski Mısırdaki bir komutan fare olarak betimlenmi , yine Roma'daki bir duvar resminde, sa çarmıha gerilmi bir e ek olarak gösterilebilmi tir. Di er yandan Türk ve ran erotik minyatürleri, Çin ve Japon resmindeki erotikleri, yunan vazo resimlerinde Pompei duvar resimlerindeki birçok konu i leni i 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 bulundu u, ironik tavrın gerektirdi i ele tirel 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 ele tiriş 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 dününsel bir süreç olduğunu iddia etmektedir. Sanatçının bakış açısı, 'gerçeğin' görünür olmasından çok, bilinçdışı ve ele tiriş yanının ağırlığı bastırılmış bir 'öz-gerçekleşme' dönümündedir. Gerçek bir bakıma reddedilirken, diğer yandan da zihnin gerçekliğini benimseyen bir yaklaşımdan söz edilir. Bu durumda verilecek örnekler arasında belki de Hieronymus Bosch'tan bahsetmek yerinde olacaktır.

Daha önce de belirtildiği gibi, Sokrates'in zihinsel yapısındaki berraklığı karşın fiziksel olarak bedbaht görünümü Sokrates ironisini destekleyen bir göstergeye dönüşürken, Hieronymus Bosch için de benzer şeyleri söylemek mümkündür. Bosch'da karanlık bilinçdışı görüntüleri alımladık bir üsluptadır. Resimlerindeki dehşet verici şeytani ve gizemli sahnelerin aksine Bosch, toplumla uyumlu ve düzenli bir hayat yaşamıştır. Bu anlamda yaşamın ironisi Sokrates'le özdeşleştirilir. Yapıtlarında görülen ikonografik yapı, şeytansı figürler, mitler, dününsel yaratıklar bir bakıma ortaçağ öykülerinden, gizemden ve büyüden esinlenmiş olabilir dünündürtmektedir. Hieronymus Bosch'un yaşamı çağla birlikte, eserlerinde insanlardaki baskın kitle psikolojisi ve budalalığın gülünçlüğü, insanın acizliği, riyası görülür. Buna karşılık olarak çıplak figürlerinde saf gizem barındıran ruhani ifade karışıklık oluşturmakta ve iki farklı kutbun çekişiyle 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 yaklaşımla ilişkilendiren bir yapıya sahiptir. 'Çarmıhın taşıyanı' adlı resmi de bu şeytani iktidarın yanında, iyiliği karıştıran bir yapıyla oluşturulmuştur (Görsel 1). Çevresindeki kalabalık için, taşıya çarmıh taşımak, ona uygun görülen cezayı desteklemek niyetindedir ve bu güçlerin haklılığıyla bir hayal içerisinde huzurla uyuklayan taşıyıcı durumu saflıkla karışılmaktadır. taşıyıcının neredeyse ifadesiz yüzüne karşın, çevresindekilerin şeytansı canlılıkları konuyu dramatikleştirirken yanı sıra, komikleştirerek abartmaktadır. Bir karnavale gidercesine yapıyla tırılarak resmedilen

figürlerde iki farklı ifade biçimi dikkat çeker. Bunlar sol alt kö edeki hüznü ve temiz kadın figürü ve tam tersi yönde duran yargıç portresidir. Tüm deh et verici ifadelerin arasında zıt bir ifadeyle duran iyili i sembolize eden kadın figürü ve kötülükle birlikte kayıtsızlı a gönderme yapan yargıç figürü bu zıtlıkları bir kez daha olumlamaktadır.



Görsel 1. Çarmıhını Ta ıyan sa (Detay)

**Kaynak:** Bosch, 1515-1516.

Bosch'un resimlerindeki gizli simgeler ve ironi, görünenden ba ka bir gerçekli i vurgular niteliktedir. Sanatçının vurguladı ı bu zıtlıklarla kurguladı ı resimleri karanlık bulunmakla birlikte dinsel temalara saygısızlık olarak kabul edilerek ço u kez yok edilmi tir.

## 2. YÜCEN N RON YLE Ç RK NLE T R LMES

ronik söylemde anlamın de i mesi, söylenenle kast edilen arasındaki fark, ironik duru u olu turmaktadır. *Travestira* yani kılık de i tirmek deyiminden yola çıkarak,

Matsys'in parodik unsurlar ta ıyan ve dramatik bir abartıyla resmetti i 'Çirkin Dü es' adlı resmi izleyici için ifade edilen anlamın sorgulanmasını gerekli kılmı tır (Görsel 2).

ktidarın a a ılanması, gerçekli in parodiyle abartılmasıyla geçekle mi ve sanatçı, dramatik bir ekilde gülünçleme yaparak, ele tirel bir söylem içerisine girmi tir. Matsys için bu resim üzerinden gerçe i abartıyla göstermenin bir yolunu bulmu tur denebilir. Her ne kadar dü esin bir kemik rahatsızlı ından dolayı vücudunun ve yüzünün deformasyona u radı ı ya da Matssys'in Leonardo'ya gönderme yaptı ı teoriler arasında olsa da, bu resim ironik ba lamda esteti in çirkinlikle yok edilmesi olarak yorumlanabilir (Görsel 3).



*Görsel 2. Çirkin Dü es*

**Kaynak:** Matsys, 1525-1530.



*Görsele 3. Grotesk*

**Kaynak:** Leonardo da Vinci, 1490.

Alman ressam Hans Holbein 'Elçiler' adlı eseriyle ise, mevki ve öhret sahibi iki bürokratın zenginliklerini ve kültürlerini buldukları ortamdaki simgesel nesnelere betimlemi tir (Görsele 4). Bu nesnelere, e yanın alt anlamlarını olu turan gizli simgeci yapısı dikkat çekerken, ölümün varlı ı üzerine bir o kadar da ironiyle ders veren kurgusuyla izleyiciye yeni bir gerçeklik yansıtılmı tır.

ki elçinin gösterdikleri anlam birbirinden farklıdır. Birisi din, di eri ise bilimi sembolize etmektedir. Resmin sol tarafında yer alan elçi bilimin, bilginin ve hayatın olumlanmasıyken, siyah kıyafetiyle, dogmatikli i ve dini sembolize eden di er elçinin ya amın karanlı ı ve ölümü anlattı ını söylemek mümkündür.



*Görsel 4. Elçiler*

**Kaynak:** Holbein, 1533.

Holbein'in iki figürün ortasına yerleştirildiği anamorfik kuru kafanın yine bir karışıklıklar bütününe işaret ettiği ve bunun da ironik bir mesajla iletildiği düşünülebilir. Güç ve zenginlik sembollerinin tam ortasında duran heykelin en nihayetinde sadece bir ölüm olduğu mesajı sanatçı tarafından verilmektedir. Bu anamorfik kuru kafanın tekinsizliği, figürler ve mevcut nesnelere arasında konuyla alakalı olmayan bir şekilde fallik bir unsur olarak durmasında görülebilir. Çelişkiler, zıtlıklar ve aşırtıcı bir şekilde görünmesi beklenen bir imge, resmin bu açmazlar üzerine kurularak, mesajın izleyiciye ulaştırıldığı düşünülmektedir. Bu noktada kuru kafanın okuyucu, fallik durumuyla, resmin genelindeki otoriter atmosfer arasındaki çelişkili gerilim esere ironiyle bakılmasını sağlamaktadır.

Gerçeküstücilere ilham kaynağı olan Giuseppe Arcimboldo da ise, organik yapıları kullanarak oluşturduğu portreleriyle, ironik sayılabilir. Sanatçının 'Emperor 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 baş

çıkmaaya çalı tı ı bir dönemi yansıması açısından ironik bulunur (Görsel 5). Bu anlamda iktidarın ele tirisini izleyiciye sunan Arcimboldo, bolluk ve bereketin kar ıtını iktidar üzerinden bollukla hiçle tirmi ve sınıfsal farkların bir çe it ele tirisini olarak yorumlamı tır denebilir.



*Görsel 5. mparator II. Rudolf*

**Kaynak:** Arcimboldo, 1591.

### 3. ORJ NALL N PAROD S OLARAK ' RON '

Bosch' tan ilham aldı ı dü ünülen Pieter Bruegel' in resimlerinde trajikomik-ironik-anlamsız olanın acı ve ölümle kar ılandı ını söylenebilir. Kitlesele ölümlere neden olan Avrupa'daki hastalıklar ölüm temasının do masına yol açmı tır. Sefaletin ve bitmi li in alınyazısını ironik bir üslupla ele alan Bruegel, ya adı ı ça ın çarpıklıkları ve nihayetinde dünyanın sonunu vurgulamaktadır.



Görsel 6. Ölümün 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 yığınına dönüşen mekan içerisinde iskeletler umutsuzca kaçıp insanların üzerine yürümektedirler. Ölümün her toplumsal katmandan insanı bulacağını ve soylu olmanın ölmeye engel olamayacağını vurgulayan bu resimle ayrımlar, karışıklıklar bir bakıma eleştirilmektedir. Bu trajedi içerisinde iskeletin, kralla alay edeceğine ölüm saatinin yaklaştığını imleyen kum saatini göstermesi ve tüm bunlara karşılık her şeyden habersiz bir çift amanın yaamlarına devam etmeleri ironik bakımdan önemlidir (Görsel 6,7).

Dönemi içerisinde, karikatürize ettiği figürleri ve iddet sonucu yaratılan gülünçle tirmeyeyle, ironik eser denildiğinde Goya'dan bahsetmek gerekmektedir.

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

karıtlıkları tanrısal bir e lenceye dönü türerek alay ederek anlatmayı seçmi tir. Resimlerinde görünenle gerçek arasındaki ili kiyi karıtlık ili kisi içinde vermesinden dolayı, resimleri hem korkunç hem de komik olarak de erlendirilmi tir. Üst bakı la resmetti i saray çevresi ve soylu insanlar ondaki bu ele tirel dili fark etmemi lerdir ve Goya asaletin arkasındaki çarpıklı ı, tuhafıkları ele tirel bir dille yansıtmı tır. Saray ressamı oldu u dönem bu tarz resimleri yaptı ı 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. ronik, ço unlukla iddet içeren çalı maları vardır. Ama tamamı görkemli ve kurallara uygun, yine de Goya'nın renk seçimi ve özgün ık oyunlarına yedirilmi ironik dokunu lar içeren resmi yapıtları da vardır... 1800' de en büyük eseri olan IV. Carlos'un ailesinin portresini yapar. Bir araya toplanmı olan aile üyeleri sarayın bir salonunda betimlenmi lerdir: Kraliyet giysilerini giymi fakat insanlıklarını çıkarmı halde... Sanatçı burada gerçek olanla görünen arasında bariz bir uyumsuzluk yaratmı tır. Sadece çocuklar kendilerini yeti kinlerin akılsızlıklarından kurtarabilmi lerdir...( Rapelli, 2002: 62).



Görsel 8. 4. Charles ve Ailesi

Kaynak: Goya, 1800.

Goya'nın ço u capricholarının öz-fenomen kar ıtlı ı ili kisiyle kurulmadı mın söylenmesi daha yerinde olacaktır. Görüntü neyse resmin adı, o görüntüyü do rular niteliktedir. Dolayısıyla Goya' daki ironiyi bu açıdan aramak yerine, eserin konusunda ve anlatımında aramak gerekmektedir. Durum kar ıtlıklar üzerinden kurgulandı ı için ironi içermektedir. 'Capricho 41' adlı çalı masında böyle bir durum söz konusudur (Görsel 9). Normalde olanın tam tersi bir durumdan ironi çıkmaktadır. ki adam e ekleri sırtlarına almı , bilinmeyen bir ey için birbirleriyle yarı maktadırlar. Burada ironi, olması beklenen durumla, gerçekte enin uyu mamasından do maktadır. roni tanımlarında bahsedilen ile olması gereken durum arasındaki kar ıtlı ın bir üst bakı kazandırılarak gerçekte ti ini söylemek örnekteki resim için uygundur.



Görsel 9. Capricho 41

**Kaynak:** Goya, 1799.

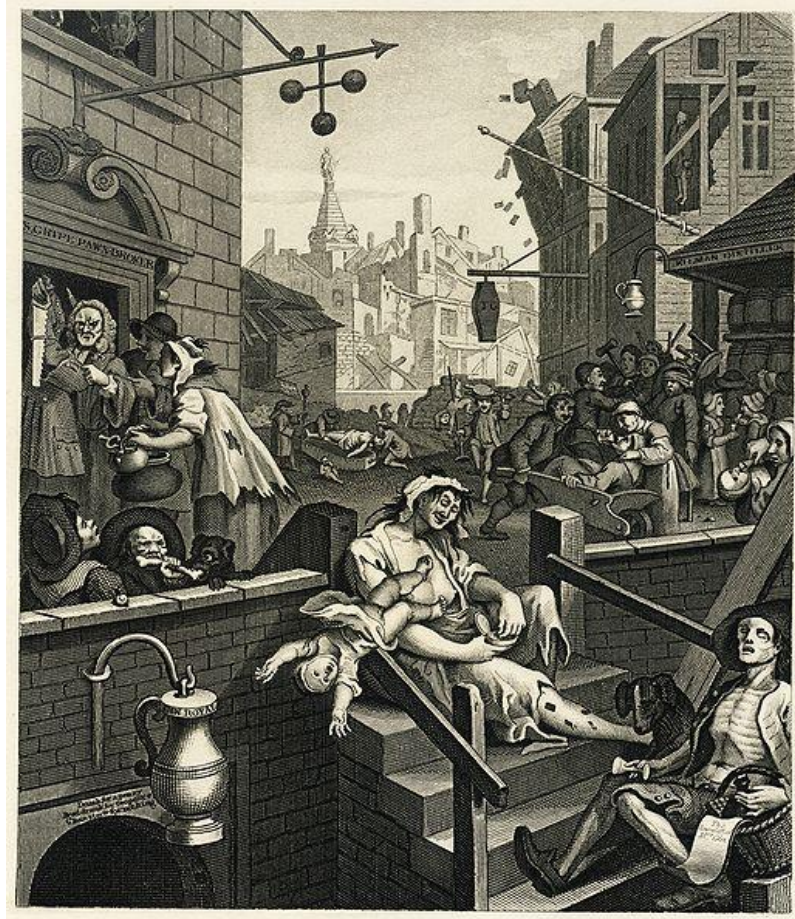


Görsel 10. Capricho 12

**Kaynak:** Goya, 1799.

Kierkegard'ın ironinin 'yamuk, çarpık, bozuk, hatalı ve kötü yapıdaki her eyi seçen keskin bir göz oldu u' benzetmesini kar ılayan 'Capricho 12'de ise, ölünün di ini çalmaya çalı an kadının yüzündeki beceriksiz ve komik ifade eylemle-özne arasındaki gerilimi yansıtmaktadır (Görsel 10). Bu gerilim aynı zamanda ne eli bir beceriksizli in getirdi i komik duruma dü me içermesi açısından ironiktir denebilir.

William Hogarth, toplumsal ko ullar üzerine acımasız yorumlar getirirken ele tirisini mizahi yollarla vurgulayan ifadelerle kar ı yo un bir gözlem içerisinde siyasi konuları 'kara mizah' denilebilecek ekilde muhalif bir tavırla yorumlamı tır. Dönemin politikası ve de erleriyle alay edercesine ifade etti i karakterler ona o dönem içerisinde bamba ka bir ele tirel duru getirmi tir. Bu tarz resimlere genelde onun adından gelen Hogarthcı ya da Hogarth tarzı denmi tir (Görsel 11). "Hogarth, tasarımladı ı dünya sahnesine yerle tirece i karakter tiplerini yaratabilmek için ortaya çıkan olanakları gördü ünden, sanatın bir dil oldu u dü üncesine hararetle sarılmı tı (Gombrich, 1992: 336)".



*Görsel 11. Bira Soka ı ve Ginlane*

**Kaynak:** Hogarth, 1750.

Politik ve sosyal konulara ele tirel bakı açısıyla e ilen Honore Daumier ise, ironik tavrını özellikle siyaset, din, sosyal kurumlar, sanat ve zengin-yoksul insanlar arasındaki sınıfsal uçurum üzerinden olu turmu tur. Burjuvanın zayıflıklarını ve adaletteki çökmeyi karikatürize etti i figürlerin alaycı duru larıyla ifade eden Daumier, politik yorumlamalarını ironi ekseninde gerçekte tirmi tir (Görsel 12).



*Görsel 12. Gargantua*

**Kaynak:** Daumier, 1831.

Daumier genellikle ele tiri oklarını toplumun sırtından geçinen politikacı ya da burjuva sınıfına yönelmektedir. Ancak burada, figürlerdeki deformasyon, bir çe it küçümseme aracı olarak kullanılmakta ve ele tirisinin ironik boyutta algılanmasını sa lamaktadır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ÇA DA RON K KIRILMALAR

#### 1. EMPRESYON ZM VE ÇIPLAKLI IN RON K TEMS L

Romantizmle, gerçe in de i en yüzü fark edilmeye ba lanmı tır. Sanatın, insandan ve do adan ba ımsız dü ünülmemesiyle do a izlenimciler tarafından bir ba ka açıyla fark edilmi tir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve tüm sanat dallarını etkileyen empresyonizm, nesnelere ve olaylardan çok, günün belirli bir saatinin yarattı ı görüntülerin de i en gerçekli ini vurgulamaktadır. Gerçe in ‘an’ın de i imine e paralellikte gitmesi ve empresyonist sanatçının o anı durdurmak istemesi, renkten ve optik etkilerden yararlanarak yeni bir duyumsama yaratmalarına yol açmı tır. Empresyonistlerce günün de i ik saatlerinde yansıtılan do a, optik bir düzenlemeye dönü erek, bilimsel bir sonuca vardırılmı ve duyu temeline dayandırılmı tır. Empresyonistler, formları ık ve renkle belirlemek istemi lerdir. Realizmin boyut de i tirerek, biçimsel anlamda devrim niteli inde eserler veren empresyonist sanatçıların, kavramsal anlamda a kın bir ifadeyle ironiyle ilgilenmemelerini de bu teknik yo unlu un bir sonucu olarak görmek mümkündür.

Edouard Manet sadece realizim akımının öncülerinden de il, aynı zamanda empresyonizm akımına geçi te de öncü ve ça da larına ilham vermi ressamlardandır. Olympia eseri, modern sanatın ba langıcı olarak kabul edilmesi açısından önemlidir (Görsel 13).



*Görsel 13. Olympia*

**Kaynak:** Manet, 1863.

Olympia'nın ba kaldıran özelli i, çıplak kadının kusursuz bir tanrıça veya ilham aldı ı Venüs yerine, bir hayat kadın olarak, siyahi bir kadından hizmet alırken ve o dönem fahi eli in sembolü olan siyah kedi ile resmedilmi olmasıdır. Zenci kadının sundu u çiçek demeti Olympia'nın gerçekte sundu u bedenini sembolize ederken, aristokrat bir ya ayı tarzıyla resmedilmesi resimdeki zıtlı ı ve ele tirel mizahi yapıyı göstermektedir. Kadının tamamen çıplak olması yerine, boynunda siyah kolye, saçlarında amber çiçe i, kolunda bilezikler ve tek aya ında terlik olması daha da erotik algılanarak, sergiledi i cüretkar bakı ilgi ve tepki çekmi tir. 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 anlayı ını örtük bir anlatımla sarsma gayreti, verebilece imiz erken örnekler arasındadır. Belki de tarihin ilk "züppe"si Manet, geçmi ustaların Venüs kompozisyonlarına öykünerek olu turdu u "Olympia" adlı eserinde tanrıça olarak bir fahi eyi resmetmi , kadının boynundaki, dönemin "ahlaksızlı ı" nın i areti siyah kurdeleyi de sanat otoritelerinin eskimi anlayı larına meydan okurcasına göstermi tir (Dastarlı, 2007:).

## 2. EKSPRESYON ZM VE SAHTEN N YIKILI I

Yirminci yüzyılın ba ları, tarihsel anlamda biçim ve içerik olarak hızlı bir de i imin ya andı ı, özne olarak sanatçının kendisinin ortaya çıktığı bir dönemdir. Teknolojik geli melerin hızla artması, sanatta da yeni biçim aray larını gerektirmi tir. Endüstriyel geli meler, insan hayatını kolayla tırırken, yalnızlık duygusunu da beraberinde getirmi tir. Toplumsal-siyasal de iimler, öznesi 'kendi' olan sanatçının, görünen gerçekten farklı olarak kendi gerçekli ini aramasına neden olmu tur. Empresyonizme kar ı bir hareket olarak ortaya çıkan bu akım sanatçıları, renklerin bilimsel ifadesiyle de il, rengin ve biçimin arkasındaki duyguyu ve onun hissettirdiklerini konu edinmi lerdir. Ya adığı toplumdan ve toplumunun sosyal-siyasal durumundan kopmayan sanatçı, ele tirel tavrını dı avurumculukla 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 sahnelere rastlanmaktadır. Resimlerinde, baskılarında, çizimlerinde alaycı bir ele tirel mizaha rastlanır. Toplumun ya am biçimiyle, davran larıyla, ikiyüzlülü üyle acımasızca dalga geçmektedir. Toplumsal sahteli in simgesi olarak gördü ü maskelerle yozla mayı yansıtan sanatçı, bu tutumuyla Bosch'un ve Bruegel'in alay eden gelene ini devam ettirmektedir. skeletler, hortlaklar, tuhaf ve komik giysilerin ardına gizlenmi figürler sıklıkla seçti i motiflerdendir. Bu fantastik imgelerle, atafatlı nesnelere ça ın yalnız, umutsuz insanını göstermeye çalı an sanatçının, güçlü duygusal etkilerle ve dramatik ö elerle dolu, sıradı ı, anlatımcı, i neleyici resimleri ironi kavramı açısından önem ta ımaktadır (Görsel 14).

' sa'nın 1889'da Brüksel'e Giri i' adlı resimde, bir karnaval havasında, dinin, sanatın, politikanın iç içe oldu u görünümle, sanatçının dostlarından, ailesinden, tarihten, siyasi ve alegorik figürlerden olu an, kimisi sloganların yazılı oldu u pankartlar tutan, caddelerden ve meydandan ta an büyük kitlenin ortasında neredeyse kaybolan sa yer almaktadır. Onuruna bir tören düzenlenmi olmasına ra men sa, sahte davranılan, maskeler takımı gibi görünen modern toplumda görmezden gelinir. Resim, din kavramını sorgulayan bir bakı açısıyla, sa imdiki zamanda gelse ne olurdu sorusuna

cevap arayarak, toplumu, burjuvayı ve otoriteyi ele tirmektedir. Tüm bu enlik içerisinde kompozisyonun sol alt kö esindeki ye il siyah apkalı figür ölümü simgeler. Bu anlamda, Holbein'in 'Elçiler' adlı resmindeki kurukafayla vurgulanan ölüm temasıyla benzerlik kurulur.



*Görsel 14. sa'nın 1889'da Brüksel'e Giri i'nde*

**Kaynak:** Ensor, 1888.

ronik üslup açısından ba at kabul edilebilecek Roland Dorgeles'in 1910'da gerçekleştirilen performans, 20. Yüzyılın ironik durunu belirleyebilecek ipuçları vermesi açısından önemlidir. Bu performans, ça nını a ması ve ba arıyla sonuçlanması açısından tarihsel süreç içerisinde ironik örneklerin ba nını çekmektedir.



*Görsel 15. Boronali*

**Kaynak:** 1910.



*Görsel 16. Performanstan bir görünüm*

**Kaynak:** Dorgeles, 1910.

Paris'te Ba ımsız Sanatçılar Sergisi'ne Roland Dorgeles, 'aptal' anlamına gelen 'aliboron' sözcü ünden türetilen 'boronali' imzası ta ıyan, 'Adriyatikte Gün Batımı' isimli bir resimle katılmı tır (Görsel 15). Ve resim Ba ımsızlar Salonunda sergilenmi tir. Ancak daha sonra resmin ismiyle ve yapılı ıyla ilgili anlamı ortaya çıkmı tır. Dorgales, bir e e in kuyru una fırça ba lamı ve tuvali hareket ettirerek performansını sonlandırmı , aptal kelimesine gönderme yapan bir sözcükle de imzalamı tır (Görsel 16). Dolayısıyla eserin sahibi, bir e ektir ancak bunun hiçbir önemi yoktur. Çünkü resmin di er tüm ressamlarla birlikte sergi salonunda kendine yer bulabildi i denenmi tir. ronik tavır açısından önemli bir ba langıç olarak kabul edilen bu performatif eylem, yapıldı ı dönem içerisinde sanat eserinin el de memi li i ve sanatçının yüceli ine kar ı bir duru sergilemesi açısından önemlidir.

### 3. KÜB ZM VE DE EN FORM

Ya anan toplumsal-siyasal de i imlerle birlikte öncü sanat akımının bir sonrakinin ko ullarını hazırlaması, resmin göstergelerinin ve dilinin de zamanla de i mesine olanak sa lamaktadır. Kübizm, bu anlamda Picasso ve Braque ile öncü olacak de erde bir anlam ta ımaktadır.

Kübizm, gerçekten de yeni bir resimsel dil; yeni bir görme biçimi; dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran ba lıca sanat akımıdır. Geleneksel perspektif kurallarına ba vurmada nasıl bir resimsel kurgu yapılabilece i 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 duru a 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 sapmı duruma dönü türmesinin bu kavramın temel özelliklerinden birisi oldu u 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 almı ve farklı biçimlerde de erlendirilmi tir. Anlık bir görüntünün yakalandı ı gerçekçi bir yapıt olarak bilinen eser esasında kendi yapıldı ı dönemin tam bir ideolojik yansıması olup, derin anlamlar içerir ve i levsel rollere açılan bir anlamı da vardır denebilir. Picasso'nun

'Nedimeler' adlı eserindeki ironi ise, bir ba yapıtın alaysı bir biçimde ele alınarak yeniden yorumlanması üzerine kurgulanmış tır (Görsel 17).

Resimdeki küçük kızın ( nfanta Margarita Maria) onlarca eskizini yapan Picasso, her seferinde daha karikatürümsü, gerçeklikten daha uzakla an çizimlere varmış tır (Görsel 18). Bu noktada, Marcel Duchamp'ın Mona Lisa için çizdiği i bıyık ile ba yapıtın komikle tirilerek sıradanla tırılması, Picasso'nun bu çalı masıyla ba da abilir.



*Görsel 17. Nedimeler*

**Kaynak:** Picasso, 1957.



*Görsel 18. Maria Eskizleri*

**Kaynak:** Picasso, 1957.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### AVANGARD VE RON

#### 1. AVANGARDIN DÜNYASI

Fransızca bir sözcük olan avangard, 1830-1840 yıllarında siyaset diline bir askeri birli in öncü kolu olarak girmi tir.1789 devriminin söylemlerinin anlaşılmasına çalışıldı ı bu dönemde, sosyalist ütopyalar, sanata giden yolu sanatla kat ederek, yine sanatın rehberli inde ulaşılacak nihai bir hedef olarak görmektedirler. Saint Simon, Fourier, Louis Blanc, Marx/Engels, Proudhon, Blanqui, Tocqueville felsefi açıdan belirleyici olacak söylemlerini bu dönem içerisinde oluşturmu tur. Bu söylemler, toplumu deği tirmek ve dönü türmek için sanattan daha önemli bir yapının olmayacağı aksindedir. Toplumun adına ve toplum için olumlu bir iktidar kurma çabası, St. Simon'a göre ancak sanat aracılığı ıyla gerçekleştirilebilir.

Sanat kuramcısı ve ele tirmeni Laverdant, sanatın misyonu ve sanatçıların rolü üzerine şunları söylemi tir:

Toplumun ifadesi olan sanat bize en ileri toplumsal e ilimleri bildirir; yol gösterir, bilinmeyenif a eder. Dolayısıyla, sanatın öncülük misyonunu yerine getirip getirmedi ini, sanatçının gerçekten avangard olup olmadığını bilmek için, insanlı ın nereye gitti ini, insan soyunun ne menem bir yazgısı olduğunu kavramak gerekir (Bürger, 2004:11).

Paris'de 1848 yılında son bulan bu söylemlerle beraber burjuvanın ve i çi sınıfının monar ik düzen kar ısında verdikleri mücadele sona ermi , i çi sınıfı ezilmi ve e it toplum hayallerinin yerini sınıfsal mücadeleler almı tır. Sanatçılar tarafından da desteklenmeyen 'sosyal sanat' söylemleri 1871 Paris Komünü sırasında Arthur Rimbaud'nun 'airin sosyal bir rol alması gerekti i' dü ünmesine kadar ilgi uyandırmamı tır.

1848'deki hayal kırıklı ının ardından Baudelaire'in 'özerkle me' kavramı sanat ve edebiyat dünyasında egemen olmu , gelenekten ve siyasetten kendini yalıtıyan sanatçı,

burjuva dünyasının güzeli ve iyiyi arama çabası karısında kötüyü, sahteyi ve çirkinini olumlayarak bir karı estetik olu turmu tur. “Sanatın özerk bir alan olarak ayrı ması ve yasam prati inden uzakla ması avangard hareketlerin ba lıca karı çıktı ı nokta olmu tur. ‘Sanatın özerkli i’ terimi ya am prati inden kopan sanatın özel bir insan etkinli i alanı olarak tanımlanması için kullanılmaktadır (Sarup, 1995:204)”.

Buna göre sanat, ne do ayı ne gerçe i ne de tanrıyı temsil etmemekte, sanatçısını dahi aarak yalnızca kendisini temsil etmektedir. Eserin formu onun hikayesini olu turmaktadır. Bu durumda sanatın hayattan ba ımsız biçimde otonom bir varlık kazanması söz konusudur. Dolayısıyla toplumsal sınıflardaki i bölümünde sınırlar yeniden çizilerek aristokratik ili kiler azalıp akademinin baskısı son bulmaktadır. Bu dönemde akademik tavır içindeki sergi salonları halka açılarak serbest atölyeler kurulmaya ba lanmı tır. Resmi sergiler ise yerini galerilerde düzenlenen ki isel sergilere bırakmı tır.

Bir yandan, kadim himaye sistemi yerini modern sanat piyasasına, salonlar galerilere, toplu/resmi sergiler de ki isel/özel sergilere terk etmektedir. Modern Sanat Tarihi, foto rafın icadı sayesinde kurdu u zengin arıvlerin ve yeni müzelerin mekanlarında sanatın tarihini yeniden düzenlemekte ve ba ımsız bir disiplin olarak üniversite tedrisatında kabul görmektedir. Kısacası sanat, modernist dönü ümüyle birlikte olabildi ince kurumla mı tır (Bürger, 2004:14).

Bürger’e göre avangardın ayırt edici özelli i, sanatın özerkle mesi karısındaki ele tirel tavrı ve sanatı hayatla bulu turma çabasıdır.

Sanat, bilim ve felsefenin, özerk birer bilgi alanı olarak geli mesi, zaten modernizmin bir öngörüsüydü. On sekizinci yüzyılda Aydınlanma filozofları tarafından formüle edilen modernlik projesi, nesnel bilimi, evrensel ahlak ve yasayı ve kendi iç mantı ı çerçevesinde sanatın özerkli ini geli tirme çabalarından olu uyordu (Habermas, 1994:37).

Modernizm, bilgiyi do aya hakim olmak ve insan ya amını iyile tirilmeyi amaçlayan ileriye dönük geli im olarak tanımlar. Süreç içinde bu özerkle me, kültürün ya amla ba larının kopmasına yol açarak çeli kili bir duruma neden olmu tur. Bu anlamda, modernizm içinde bir hareket olarak geli en avangardın sanat-ya am ayrı masına karı yürüttü ü mücadeleyi, modernizmin iç i leyi süreçlerinin yol açtı ı bir soruna i aret eden ve ‘modernizmin özele tirisı’ niteli inde bir tavır olarak saptamak yanlı olmaz.

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

Peter Bürger'e göre, sanatın toplumdan ve siyasetten ayrılarak kendi kendini var etti i 1948 yılı modernizmin ve avangardın ba langıcı de ildir. Bürger, 18. yüzyılda sanatın önce saray ve kilise, sonrasında ise, piyasa ve kitle kültürüne kar ı mücadelede vererek özerkle ti ini savunmaktadır. 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın ba nda estetik ve sembolizmle zirveye ula arak artık sanatın içeri ini kendi biçiminin olu turdu u dü üncesine inanılmasına sebep olmu tur. Sanat, hayatı de il, kendini temsil etmektedir.

Avangard, sanatın kurumla maya kar ı bir saldırısıdır. Özerkle menin terk edilerek, sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesidir. Sorun, “gerçek dünyaya müdahale edilmesi... hayatın devrimcile tirilmesidir; yoksa estetik haz nesnelere olmaya mahkum formlar yaratmak de il. Bu tutum, 1848 öncesinin avangard ruhundan köklü olarak farklıdır. Çünkü sanatı hayatla ili kilendirirken, geçerli siyasal-ahlaki tasavvurlar do rultusunda bir angajmanı kabul etmez. Ütopyaların öngördü ü, toplumsal ilerlemenin öncülü ü gibi bir rolü üstlenmez. Sorun, sanatın toplumsal faydası (realizm) veya bunun reddedilmesi (estetizm); sanatın angaje veya özerk olması de il, sanatın ta kendisidir. Onun toplumsal i leyi i, kavrayı ıdır: Kurumudur (Bürger, 2004:14).

Bürger, avangard sanatın ancak bu kurumsalla madan kurtulmasıyla özgürle ebilece ini savunmaktadır. Avangard, sanatı bireysel varolu la örtü en ya da ya antıdan soyutlanmı , do u tan gelen bir yaratıcılık ve yetene in nihai sonucu olarak de il, toplumsal ve tarihsel süreçlerle belirlenen bir alan olarak görmektedir. Sanatın estetik ve kurumsal bir kategori olmasını ele tiren avangard, deha ürünü olan, e siz ve özerk sanat kavramına ve onun dayandı ı toplumsal ili kiler a ına kar ı bir harekettir. Bu anlamda, sanatın ya amla kopan ba ını yeniden kurmak, onu yeniden ya am alanına çekmek üzere harekete geçen avangard, yeni bir dil olu tururken, politikasını toplumsal kurumların ele tirisi ve eylemlilik dü üncesi ile ördü ü bu yeni dil üzerine oturtmu tur.

## 2. GELENE E KAR I SANAT: DADA

roni kavramının örneklerinin en yo un görünmeye ba landı ı hareket olması açısından, Dada hareketine daha geni bir yer ayırmak gerekmektedir. Dada dü üncesi, eserin biçimsel güzelli ini, di er bir deyi le retinal haz deneyimini reddedip tavrın anlam kazandı ı bir çerçevede ekillenmi tir. 1916 yılında Birinci Dünya Sava ı sırasında

tarafsız sviçre'nin Zürih kentinde Hugo Ball'in açtığı Cabaret Voltaire adlı sanat lokali tüm Dadaist hareketlerin başlangıcının atıldığı mekan olarak bilinmektedir. Alman göçmeni olan Hugo Ball'in, Birinci Dünya Savaşı'na muhalif bir grupta sanatsal bir girişim içerisinde bulunma hayali çok kısa sonra gerçekleşti ve Cabaret Voltaire, sanatsal etkinliklerin gerçekleştiği bir yer oldu. Tristan Tzara, ressam Marcel Janco, ressam ve heykeltıraş Hans Arp oluşturan bu yeni alternatif sanat hareketini fark etmekte gecikmemişlerdir. Hugo Ball'in Richard Hülsenthat'la Almanca-Fransızca sözlükten rastgele seçtikleri sözcüklerin arasından 'dada'nın çıkması da akımın rastlantısallık üzerine çalışmalarının ilk örneklerindedir. Başka görüşlere göre de Tristan Tzara 'dada' sözcüğünü sözlükten rastgele seçmiştir. Dada isminin verilmesi 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 türetilmiş karma asını korumaktadır. Ancak Dada, tarihsel süreç içerisinde birçok olaya öncülük etmiş olan sanatın yeni yüzünün adıdır demek yanlış olmayacaktır. 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. Çarpık renklerin, zıtların birlikteliğinin, grotesk eylemlerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısaca yaşamın kendisidir (Antmen, 2009: 129)".

Dadacı sanatçılara göre sanatın tüm özneleri etkinliğinin içinde olmalıdır. Bu sebeple Dadaist sanatçı, monotonluğu kaldırmak istemiştir, 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 olduğu 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 ayrırtıcı ve anlamsız basım özellikleri ve anlaşılmasız resimlemeleriyle, irkiltici bir görünüm almaları birlikte, asıl içerik bir okur kitlesine seslenen yazılardan oluşuyordu. Çeşitli yerlerde

düzenlenen Dada gösterileri ancak belli çevrelerle ilgili 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 büyük farkı sanat ve yaşam, sıradan olanla birleşik olan arasındaki sınırı yıkmaya, yok etmeye arzularıdır. Bu arzuyla oluşan sanat karışık tavrı, belirli bir ortaklığa hizmet etmeden, sanat kavramındaki radikal tutumla ortak bir ruha gönderme yapmıştır. Dada'nın sanattan farklı olmadığı düşünüldüğünde yine dadacılara aittir. Ancak dadacılara göre, dada'nın yaşamın anlamını yitirdiği noktada sanat da anlamını yitirir, sanata anlam yüklemek ise gereksiz bir çabadır.

Dada, sanata kavramı dada'nın yanındadır. Dada'ya göre dada anlam yoktu, öyleyse sanatta da anlam olmamalıydı. Ancak Dadaistler her ne kadar sanata kavramı olduklarını, geleneği reddettiklerini ve sadece yozlaşmış bir toplumla alay edip alayıldıklarını ifade etmiş olsalar da ortaya koydukları çalınmalarla, fütürizmin görsel alfabesini zenginleştirirlerdir. Kural ve dogmalardan kurtulmak sanatçıyı kendi gerçekliğine daha çok yaklaştırır. Sanat eseri olarak bilinçsizce yapılanın etkinliği anlaşılınca, Dadaistler kendiliğinden (spontane) olanı planlı davranışlarla birleştirirler (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 gelecekte bu süreklilikte giderse yok olmayı hak ettiğini ilikinin bir başı kaldırı göstermişlerdir.

Dada hareketi içerisinde Duchamp 'anti art' terimini ilk kez kullanır. Nesnenin tüm sıradanlılıkla sanat yapıtına dönüşmesine olanak sağlayan Duchamp, sanatçı, eser ve alıcı arasındaki alışılmadık ilişkiyi biçimiyle beraber eserin birleşikliği konusunu gündeme getirmiştir. Duchamp için hazır nesnelere 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 '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. i elik*

**Kaynak:** Duchamp, 1914.

Günlük yaşamın alışıldık eşyalarını yeni bir ifadeye büründürüp galeri ortamına yerleştirerek yaratıcı düşüncenin en ayrıltıcı 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 değerlere karşı savaş açmıştır. Sanatın fetih algısını yıkmak için fetih objeleri kullanmış, alışıldık estetik anlayışı ve sanatsal tavırları ironi ve yergi kullanarak yıkmayı amaçlamıştır. Örneğin sıradan bir mutfak taburesine monte ettiği eski bir bisiklet tekerleği sergi salonuna girdiğinden itibaren bir eser kimliği kazanmıştır. Duchamp II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'da Pop Sanatının ve Kavramsal Sanatın temellerinin atılmasında da etkili olmuştur.



*Görsel 20. Bisiklet Tekerle i*

**Kaynak:** Duchamp, 1913.

Çalı malarından bazıları için Duchamp öyle söylemi tir:

Daha 1913'te, bisiklet tekerli ini mutfak taburesine takmak ve onun dönü ümünü seyretmek gibi e siz bir dü ünçeye kapılmı tım. Birkaç ay sonra ucuz bir kı ak amı manzarası satın aldım, ufka biri kırmızı öbürü sarı iki küçük tu vurduktan sonra resmi 'Eczane' diye adlandırdım. 1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küre i satın aldım, üstüne de 'Kol kırılması olasılı ma kar ı' diye yazdım. Söz konusu sunu biçimini adlandırmak için Ready-Made sözcü ünü kullanmak i te tam o sıralarda geldi aklıma (Duchamp, 1997: 322).

i e kurutucusu, bisiklet tekerle i, pisuar gibi nesnelere mevcut formundan farklı olarak kullanan Duchamp için esas eylemin 'fikir üretmek' oldu unu söylemek yerinde olacaktır. Buradan çıkarılacak sonuç, Duchamp için sanat eseri sadece el becerisi, tasarım ve uygulamadan fazlası olmalıdır. Bu nedenle çalı malarında geleneksel sanatı i aret eden estetik de erlerin bulunmaması sanata bakı açısındaki ironik tavrını gözler önüne sermektedir. Duchamp'ın görüntünün izleyicide yarataca ı etki üzerine olan umursamazlı ı ise bu ironik tavrı daha da güçlendirmektedir.



Görsel 21. L.H.O.O.Q.

**Kaynak:** Duchamp, 1919.

Duchamp'ın sanat tarihine mal olmu bu yapıtlarla ilgili protest tavrına bir örnek de Leonardo Da Vinci'nin ünlü tablosu Mona Lisa'yı alaya aldığı 'L.H.O.O.Q.' adlı çalımasıdır. Dada hareketinin bir simgesi haline dönüşen bu çalıma Mona Lisa'ya bıyık ve sakal eklenmesi, Mona Lisa'nın sahip olduğu tüm üstün unsurlara bir karlı duru ve övgü dolu sözleri küçümseyen anlatıma kanıt niteliindedir. Bir başka yapıt, model eklenmiş olan bıyık ve sakalla ironik bir ifadeye dönüşürülerek 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 kıçını ısıttım . Mona Lisa'nın gülümsemesinin gizemi üzerine sürdürülen can sıkıcı tartışmaya verilen bir yanıttır 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 kipi'dir. - *Look!* Bakılan, erkek kılığında bir kadın, kadın kılığında bir erkektir, her ikisinin de ötesidir (Kuspit, 2006: 199).

Estetik yargıdan ve onun gerektirdi i ölçüde sanat yapma fikrinden kaçınan Duchamp, gelece in ve imdinin takdiri çerçevesinde sanat yapmayı reddetmektedir. Duchamp onaylanmak adına sanatına herhangi bir kısıtlamayı getirmeyerek, izleyiciyle estetik haz veya zevk aracılı ıyla ili ki kurmamayı tercih etmi tir. Dolayısıyla sadece olmaya, varlı nı idame ettirmeye çalı mak ona göre bir sanatçı için ziyadesiyle yeterlidir.

Sanatçının eseri gerçekle tirmek için verdi i 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 ki isel yaratıcı süreç- duyarsız kalmak demektir. Bu süreç bilisel, duygusal, iradi bir süreçtir. Sanatçının ahsının ba tan a a ıya gözden geçirilmesi ba ka bir de i le ba a çıkılması zor ve katlanılmaz gibi görünen duyguların kökten dönü mesi ve üstesinden gelinmesidir (Kuspit, 2006: 35).

Duchamp'ın R. Mutt imzalı pisuarının sergilenmesiyle, neyin sanat ve sanat eseri oldu u sorusu ya da her eyin sanat, dolayısıyla herkesin de sanatçı olabilece i dü üncesi gündeme gelmi tir. Pisuarın sergilenmesi bazı kesimlerce kaba ve ahlaksız bir tavır olarak de erlendirilirken bazılarına göre ise bir tür intihal ya da sadece bir tesisat nesnesinin sanat alanına zorla sokulması çabasıdır.



Görsel 22. Çe me

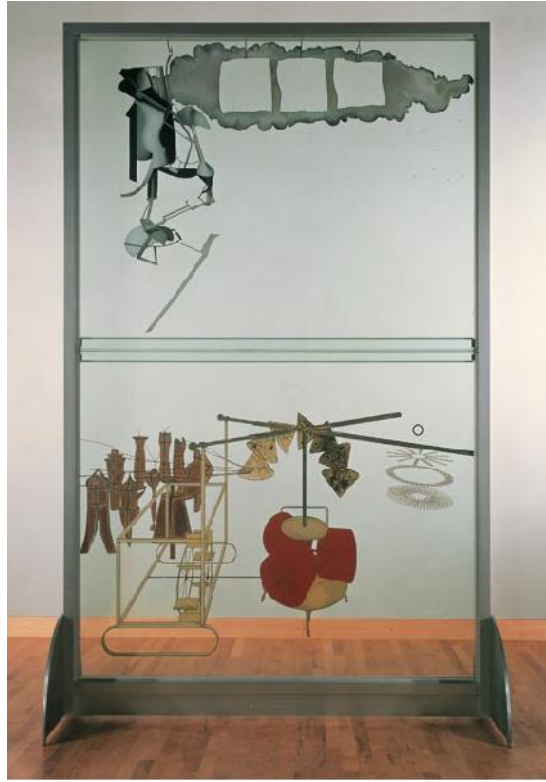
**Kaynak:** Duchamp, 1917.

Duchamp'ın hazır nesnelere birer sanat eseri de il, sanatta bireysel yaratım sürecinin a ır biçimde sorgulandı ı birer göstere dır. Eserin bireysel ve biricik oldu unu belgeleyen imzanın bir seri üretim nesnesinin üzerine atılmasıyla birlikte, sanatın do asına ili kin olarak Rönesans'tan itibaren geli mi olan eserin biricik oldu u ve tamamen bireysel ekilde yaratıldı ı görü ü sorgulanmı tır. Ayrıca Duchamp, dükkânlarda satılan nesnelere galeride sanat eseri olarak sergileyerek yalnız sanat camiası tarafından tanınan bir mekânda sergilenen eserlerin “sanat” sayıldı mı da göstermi tir. Çünkü kültür tüketicilerinin sanat algısı eserin içeri inden çok, sergilendi i mekândan ve üzerindeki imzadan kaynaklanmaktaydı. Sergide kar ımızda duran saçmalık sırf sergi salonunda diye sanatmı gibi bir yanılısamaya 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 di er tüm nesnelere arasından seçmi tir. Pisuarı Bay Mutt'un elleriyle tek ba ina yapıp yapmamasının hiçbir önemi yoktur çünkü sanatçısı onu seçmi ve sıradan bir nesneyi, günlük i levinden uzakla tırarak yeni bir anlam yüklemi ve sanat nesnesi durumuna getirmi tir. Günlük ya ama ait olan bu nesne, yeni bir dü ünçeyle birlikte yeni bir ç ırın habercisi konumuna dönü mü tür. Yaratıcılık ve sanat eseriyle kurdu u ili ki ba lamında Duchamp, bu ironik tavrını sözleriyle de desteklemektedir. Yaratmaya dair sıkıntılara yabancılı ı ve kendisini bir anlamı ifade etmek zorunda hissetmeyi i, Sokrates'in dı görünümü ve dü ün sel enginli i arasındaki kar ıtlı a benzetilebilir.

Duchamp'ın bir görünü olarak sanatı ciddiye almayı ı, 'yeni' ve 'özgün' olana olan dü künlü ünden, üretmek ve yaratmakla ilgili eylemlere kar ı olu turdu u a ır ı duyarlılıktan kaynaklanmaktadır. Ba yapıtların de erine duydu u derin üphe sonucu müzeleri protesto etmesi, yıllarca resim yapmadan satranç oynayı ı, filmlerde rol alması, kadın kılı na girerek poz vermesi, Duchamp'ın ya amındaki her eyi hafife alı mı büyük bir sorumlulukla ve ciddiyetle yaptı mı göstermektedir. ronik tavrı tam da bu noktada ortaya çıkar: 'Yapmaktan çok dü ünmek'. Onun sanatındaki ve ya amındaki ba lantısız görünen zıtlıklar ironi kavramıyla açıklanabilirken, gerekmedikçe bir ey yapmaması, yapay ve kendini tekrarlayan üretimler yerine 'yeni'yi beklemesiyle açıklanabilmektedir. Duchamp, ciddiyetsiz ve alaycı tavrıyla sanatı bir yandan ötele mi di er yandan ise, sanat tarihinde devrim yaratmı tır. Tam da bu noktada, sanatın ya amla aynı düzlem üzerinde kesi ti ini söylemek yerinde olacaktır. Onun sanatı umursamayan tavrı, sanatı umursadı mı, ancak 'Duchamp kuralları' ile umursadı mı, alı ıldık ciddiyet durumlarından farklı olarak ciddiye aldı mı göstermektedir. 'Büyük Cam' adlı eseri üzerinde yıllarca dü ündü ü hesaba katılırsa, umursamaz tavrı yine kendini yok etmekte ve ironinin ruhunu yansıtmaktadır

(Görsel 23). ‘Bizzat Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin’ olarak da bilinen bu çalı ma, ironiyle yüklü olmasının yanı sıra, sanat eserine biçilen ‘ba yapıt’ gelene ini ele tiren ve bu gelenek üzerinde yıkıcı eserler üreten Duchamp’ın bir ba yapıt üretmesi anlamında durumsal ironi de barındırmaktadır. Ayrıca, eserin paketlenirken kırılmasıyla eserin asıl imdi kendini sonlandırdı 1, olu umunu tamamladı mı söyleyen Duchamp, ardından parçaları topladı ve eseri yeniden ekillendirmi tir. Bu noktada durup dinlenmek ve sonlanmak bilmeyen durum ironisiyle tekrar kar ı kar ıya kalınmaktadır. Eserin yüzeyinde okunan ironik tavır, sanatçının eylemiyle de bir anlamda kendini de illemekte ve bir taraftan kendi ironisini yaratırken, di er yandan yine kendi elleriyle yok etmektedir. ‘Büyük Cam’deki imgelerin her biri belirli bir sözü söylemek üzere bir araya gelmi tir. Gelinin mimari temelini olu turacak ekilde bekarların altta bir araya gelmeleri sembolik bir anlam ta ır. Bakire gelin figürü bu durumda kutsanan ki idir ve kompozisyon birle ilmesi mümkün olmayan bir kar ı ıklı a i aret etmektedir. Gelin bekaretinin kutsanmasını simgelendi i çalı mada Duchamp yüceltilen gelene i ironik bir tavırla ele tirmi tir denebilir.



*Görsel 23. Büyük Cam*

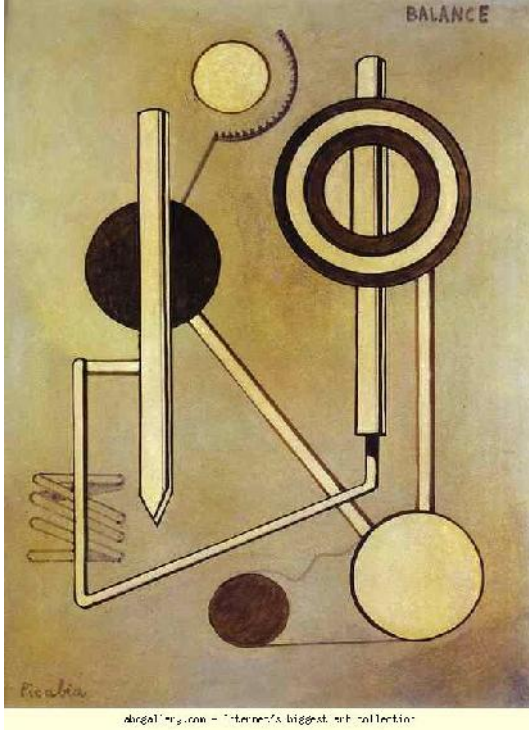
**Kaynak:** Duchamp, 1915-1923.

Büyük Cam'ın teması cinselliktir... Fakat buradaki cinsellik, sonuçta ba arısızlı ı yansıtır. Çünkü gelinle bekar delikanlılar bir araya gelemmezler, sonsuza kadar gelin ve bekar erkekler olarak kalırlar... ki cam panonun birbirinden ayrılı ı bu ba arısızlı ı kanıtlar ve panolardaki dü ünceleri birbirinden ayırır (Lynton, 1991: 136).

Birinci Dünya Sava ı yıllarında gerçekte tirilen bu çalı ma için sanatçının tüm sava dönemi boyunca üzerinde çalı tı ı dü ünülürse, sanatçının sanata kar ı ciddiyetsiz gibi görünen tavrının arkasındaki ciddiyet, ironiyle açıklanabilir.

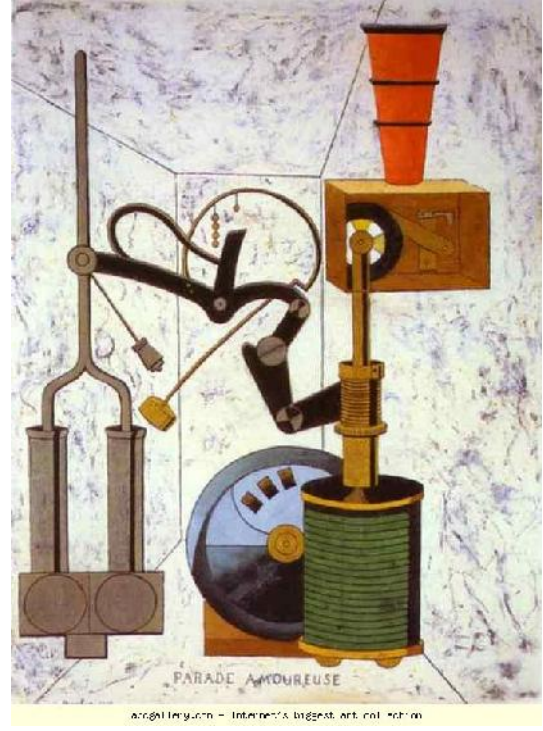
Bu tarihlerde birçok sanatçının teknolojik imgelerden yola çıkarak ve bir ekilde teknolojiyi ve makina parçalarını kullanarak durumdan esinlendikleri bilinmektedir. Francis Picabia da Duchamp gibi teknolojik imgelerin, i levsiz makine parçalarının saçma birle melerinden bir araya gelen kompozisyonlar olu turmaktadır (Görsel 24, 25). Picabia dadaizmle birlikte makine parçalarını cinsellikle ili kilendirilerek kullanmaya ba lamı tır. Teknolojik geli melerin ve teknolojik materyallerin yüceltildi i 20. Yüzyıl ba larında, bu yücele tirme sanatsal anlamda alaya alınarak kullanılmı tır. Duchamp'da ve Picabia'da makinanın herhangi bir parçası, insan uzvuna dönü erek teknoloji alaya alınır.

Duchamp'ın Large Glass olarak anılan i inde bir takım makinelerle temsil edilen gelin ve onu arzulayan bekarlar, 'a k benzini'yle harekete geçerek cinselli in mekanik evreninde birle irler... Picabia'nın Parade Amoureuse'ünde de a k makinele ir. Gene Picabia'ya ait Çıplak Durumdaki Amerikalı Genç Kızın Portresi, üzerinde 'her daim' yazan bir bujiden ibarettir... Onlar makine-insanları aracılı ıyla, ba ta akıl ve mantık (matematik), makinanın temsil etti i her eyi, yararlılık ve i levselli i; hayata bula tırdı ı zaman fikrini, tekdüzeli i ve her türlü düzeni; nesneli i, somutlu u alaya alırlar, horlarlar. Onlar hayal gücünün, dü ün, büyüün, tesadüfün, istisnanın, saçmanın, sürprizin, simyanın erbabıdır (Artun. 2004).



GörSEL 24. Denge

**Kaynak:** Picabia, 1919.



GörSEL 25. A k Geçidi

**Kaynak:** Picabia, 1917.

Dadacılar açısından ironi kavramı ele alındığında kurgusal bir malzemeyle 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 bulduğu da söylenmektedir. Sanatçı birbirleriyle 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 anlamla 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 foto raflar, yazılar, resimler yapıtırmış, oyuklar, dehlizler açmış ve bunları adlandırmıştır. Goethe Mağarası adını verdiği oyukta 'kutsal emanet' olarak Goethe'nin başlığı; Niebelungen Mağarası'ndaki eski Cermen efsanelerinin hazineleri; A k

Ma arası'nda kafası ve kolları kopmu sevgililer, tepelerinde a k mele i Amor'u simgeleyen frengili bir çocuk; ruhr havzasından kok ve linyit kömürü parçaları; bir genç kız cesedi, üç bacaklı bir fahi e; Persil sabunu ilanı; Noel arkıları çalan bir laterna; dimdik duran kafası kopuk bir 'harp malulü' vb. imgeler ve sembollerle donatılmış Merz sütunu'nu Schwitters ( p iro lu, 1993: 82).

Kolaj ve asamblaj tekniklerini en abartılı ölçüde uygulayan Schwitters, dadaya katılmak istedi inde sanatının burjuva de erlerine sahip oldu u iddiasıyla reddedilmi tir. Dadacılar, bu parçaların en nihayetinde tasarım ili kisiyle donatılmış nesnelere bütününe veya bir kompozisyona kısaca estetik arzulara i aret etmesi açısından burjuvayla ili kili bulmu lardır (Görsel 26).

Merzbilder' lerin den collage olarak bula ık bezleri kullanmış zarf ve kâ ıtlar, tren biletleri yer almı tır. Sanatçının tramvay biletlerinin vestiyer numaralarının tel ve tekerler kırpıntılarının çöplük birikintilerinin endüstri artıklarının bir tablonun yapımında niçin kullanılmadığını anlamıyorum, dedi i bilinmektedir. Sanatçının her tükürdü ü sanat eseridir, sözü Schwitters'indir. Sanatçı bu sanat anlayı ını uygulamalarıyla da ispatlamak istemi tir. Kunstruktim Merz isimli yapıtları assemblage tekni inde eserlerdir. Sanatçı evine dikti i bir sütünü Merzbau (Merz Yapısı) anlayı ıyla üzerine her gün birçok adı objeleri yapı tırarak mir Merzsaule / Merz Sütün) örne i haline getirmi ti (Korkmaz, 2010:36).



*Görsel 26. Oval Konstriksiyon*

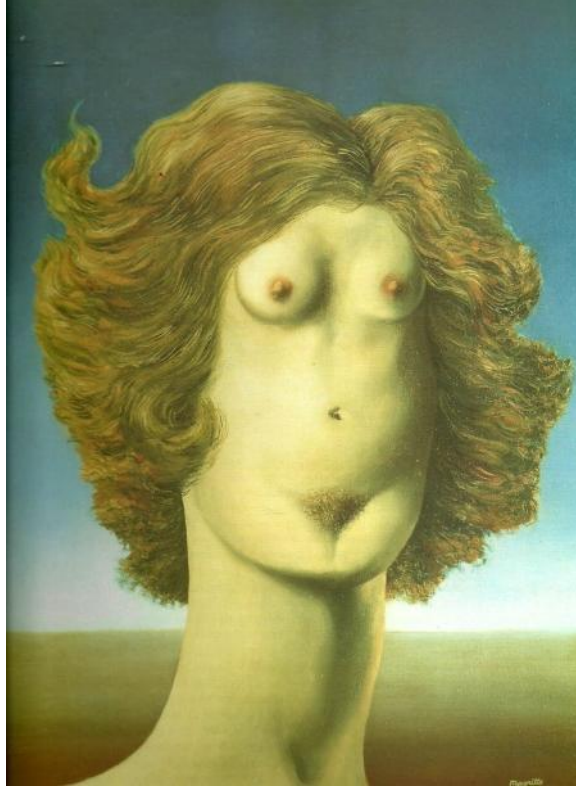
**Kaynak:** Schwitters, 1925.

## 2. GERÇEK VE ÖTES : GERÇEKÜSTÜCÜLÜKTE RON

roninin kullanıldı ı bir di er sanat akımı olarak gerçeküstücü tavidaki eserlerden örnek vermek gerekmektedir. 1920’li yıllarda Avrupa’da önceleri edebiyat alanında etkili olan gerçeküstücülük, sonrasında birçok ressam ve sinema sanatçısının katılımıyla, dadanın küllerinden do an bir sanat akımı olarak onun savunusunun ete kemi e bürünü ü olarak yansıdı tır. Dadayı savunan sanatçının geleneksel olana kar ı tutumu, bilinçaltı dünyasının bilinç üstüne çıkmasıyla, saçma ve sıradan olanın sanat nesnesine dönü mesiyle sonuçlandı tır.

Gerçeküstücülük” terimini ilk kullanan Fransız air Guillaume Apollinaire’dir; dönemin ünlü ele tirmenlerinden Apollinaire bu sözcü ü, 1917 tarihli oyunu “Tiresias’ın Memeleri’yle, Picasso’nun sahne tasarımını yaptı ı “Geçit” ba lıklı baleyı anlatırken kullanmı tır. Gerçeküstücülük hareketinin babası sayılan, hatta sonraki yıllarda gerçeküstücülü ün papası lakabıyla anılan ünlü Fransız air-yazar Andre Breton’un(1896-1966), 1922 yılında ‘modern aray ların’ gelece ini tayin edecek uluslararası bir kongre tasarladı nı açıklaması, Gerçeküstücülük akımına giden yolun ilk adımı olmu tur. Kongrede o güne kadarki bütün modern sanat akımlarının arasında Dada’yı da saymı , böylece Dada’nın tarihe geçerek, miadını doldurdu unu ima etmi tir (Antmen, 2009: 133).

Mizahın gerçeküstücülerin sınırı olarak belirlenmesi önceki bölümlerde açıklanan ironi kavramı içerisinde benzerlikler gösteren ‘parodi’ye yakınlı ı ve bunların biçimleri ve içerikleri arasındaki ili kilerle kurulmu tur. Fakat bu her zaman ne eli bir mizah anlayı ıyla biçim bulmamı , hatta ço unlukla kara mizah, trajikomik ve trajik anlatımla sonuçlandı tır. Buna bir örnek olarak Magritte’in ‘Tecavüz’ adlı eseri gösterilebilir (Görsel 27).



*Görsel 27. Tecavüz*

**Kaynak:** Magritte, 1934.

Magritte'in bir di er ' mgelerin haneti' adlı eserinde ise imgenin gerçek anlamıyla ona metin aracılı ıyla yüklenen anlam arasında birbirlerine yakla maları mümkün olmayan bir uzaklık vardır. Görünenin anlamına yabancılı ı bu akımın ironi açısından sorgulanmasını gerektirir. Bu uyu mazlık öz-fenomen ili kisi içerisinde konumlandırıldı ında anlamsızlı ın merkezinde anlamın aranı ı olarak temellenir. mge ve sözcüklerin arasındaki sıra dı ı, anlamsız, yabancı ve tuhaf olarak adlandırılan ili ki, anlamın kendisini saklamasına neden olmaktadır ve bu kurgu gerçeküstücü ironinin temelini olu turmaktadır (Görsel 28).



Görsel 28. mgelerin haneti

**Kaynak:** Magritte, 1928-1929.

## 2.1. B L NÇDI I VE RON

Gerçeküstücüler iradenin hiçbir etkisi olmadan zihnin nasıl çalıştığını göstermek için bilinçdışı açığa çıkaracak yöntemler denemi ve bir bakıma bu yolla algıladıkları gerçekleri biçimlere dönüştürmüşlerdir. Köken ve savunu olarak dadanın ruhundan beslendiği söylenebilen gerçeküstücüler de dadacılar gibi sanatın retinal haz ya atmaması gerektiği ve geleneksel formlarla açıklanamayacağı düüncesiyle burjuvanın değer yargılarına olan dümanlıkları 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 hiçbir eyle, 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 eyleyin ne kadar boş ve anlamsız olursa, özneliğinin de o kadar hafif ve uçucu olduğundan bahsetmektedir. Bu noktada ironik özne tüm bu anlamsızlık içinde mevcut anlamsızlığı yitirmeden anlam kazanmaktadır.

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

fincan gerçeküstücü bir sanat nesnesi olarak, i levi ortadan kaldırılarak bir ironiye dönü türülmü tür (Görsel 29).



*Görsel 29. Tüylü Kahvaltı*

**Kaynak:** Oppenheim,1936.

Gerçeküstücülerin nesneye yönelimi ve kullanımları ku kusuz nesneyi görü ve algılayı konumuna ba lıdır. Sanat nesnesini seçimi ve sanatçının iste i do rultusunda anlamlandırma süreci beraberinde, do al nesne ile sanat nesnesi arasında duyumsama ve algılama farklı lının do masına neden olmaktadır. Do al nesnelerin olu ve varlık nedeni düz algılandı ından dolayı sanat nesnesi ile tam bir farklılık içerisindedir. Sanat nesnesinin seçimi, algılama çe itlili i ve varolu u tamamen sanatçıya ba lıdır. Bu farklı gerçeklik anlayı ı bir bilinçaltı ara tırmasına dönü ür. Rüyalarda görülen imgeler, bazen rüyaların boyut kazandıran ve daha sonra a kınılı ının sınır tanımaması yüzünden gruptan atılan Dalı'nin çalı malarında bilinçaltının farklı kullanımlarını görürüz (Dalbadan, 2006: 33).

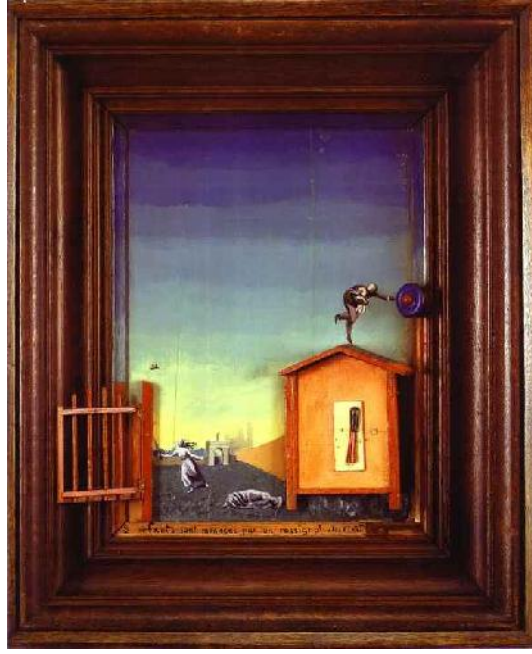


Görsel 30. Belle in Azmi

Kaynak: Dali, 1931.

Nesnelerin ba lamından uzakla tırılarak tahmin edilemeyen süreçleri yeniden formla tırma e ilimi Salvador Dali'de de görülmektedir. Gerçe in sorgulanmasıyla birlikte, dü üncenin eserin olu umunda ba at rol oynaması, biçimin de bununla birlikte yeniden yorumlanmasını gerektirmi tir (Görsel 30).

Gerçeküstücü yapıtlar arasında 'Bülbül Tarafından Tehdit Edilen ki Çocuk' adlı çalı manın da ironik ba lamda ele alınması yerinde olacaktır (Görsel 31). Max Ernst'in bu çalı masındaki ana yapı, farklı amaçlara hizmet eden parçaların birle iminden olu maktadır. Kurguyu olu turan parçaların birbirleriyle ilgisizli i ve 'toplanmı ' oldu u dü üncesi dahi ironik bir yapıya i aret ederken, yapıtın ismi, ya amda kar ıla ılması mümkün olmayan bir durumun gerçekleşmesi üzerine ironik bir ba lamda kurgulanmı tır.



Görsel 31. Bülbül Tarafından Tehdit Edilen ki Çocuk

**Kaynak:** Ernst, 1924.

ki çocu un bir bülbül tarafından tehdit edilmesi gerçeklikten oldukça uzak olmasının yanı sıra, gerilimli bir ekilde gülünçtür. Tanımlanamayan gizem ve kar ıtlık ili kisinin mevcudiyeti, yapıtı saçma, korku dolu ve gülünç kılarken, di er taraftan esrarengiz bir atmosfere ta ımaktadır.

### 3. AYNILA MA VE TEKRAR: POP SANAT

1950’li yıllarda özellikle soyut dı avurumculuk akımını ve tüketim toplulu unu ele tiren sanatçılar, 1960’lı yıllarda, tüketimin ve popüler kültürün bireyi ele geçirmesiyle birlikte bir egemenlik kurmasını sa layan imgesel bombardımanlara kar ı pop sanat akımını ba latmışlardır. 1958 yılında, ilk kez ele tirmen Lawrence Alloway tarafından popüler kültüre ait nesnelere tanımlamak için kullanılan pop terimi 1960 sonrasında resim sanatına olan bu yansımalarla birlikte yeni bir akım olarak pop sanatı tanımlanmıştır (Görsel 32). Warhol’un ‘Yirmibe Renkli Marliyn’ adlı çalı ması

örne inde görüldü ü gibi, genellikle bu sanatçılar ço unlukla ikonla mı karakterleri kullanarak imgeye dönü türürken ço altma yolunu tercih etmi imgesini biricik olmaktan ve sahip oldu u öznel de erlerden uzakla tırarak resmi duygudan arındırmı tır.



Görsel 32. Yirmibe Renkli Marliyn

**Kaynak:** Warhol, 1962.

Sanattan çok, sanatta yenilik olarak kabul edilen Pop, kullandı ı sanat gereçlerinin seyirci tarafından kendi kültürünün bir ürünü olarak kabul edilmesinden ileri gelir. O yüzden ne a kın bir hakikate yönelmi tir, ne de anıtsallık hedefli yapıtlar üretmi tir. Sadece tüketim toplumunun temel karakteristiklerini harmanlar ve çevrelerinin do asını resmeden bir dizi sanatçının tepkisini barındırır. Sanattan çok soylu sanata bir tepki vardır. “Amerikan kent soylu sanatı” olarak bilinmesine kar ın, gerçekte kent soylu sanatını ele tiren ‘meta’ karakterini ta ıyan bir gençlik kültür hareketidir de aynı zamanda ( ahiner, 2001: 56-65).

Görünen dı ında bir gerçeklik ve kavram arayı ı Warhol’a göre anlamsızdır. Sanatının yüzeye yakınlı ıyla birlikte tüketim toplumu ele tirisini olarak yorumlanan imgelerinin art arda tekrarı için Warhol öyle demi tir:

Bazılarının dedi ine göre Brecht, herkesin benzer bir ekilde dü ünmesini istiyormu . Herkesin birbirine benzer ekilde dü ünmesini ben de istiyorum. Ama Brecht bunu komünizm yoluyla gerçekle tirmek 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 dü ünebiliyorsa, neden komünist olmak gereksin ki? Herkes birbirine benziyor, herkes benzer şekilde davranıyor ve gün geçtikçe artan bir hızla bu yolda ilerliyoruz.(...) Ke ke birisi bütün resimlerimi benim yerime, benim için yapabilse. (...) Ke ke 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 üretken eden yaşam biçimini belgelerken, ironik bir dille de reklamını yapmaktadır (Görsel 33). Popüler, kolay harcanabilir, geçici, esprili, seksi, ironik ve iyi bir alı-veri niteliyen 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 iletişim dair kitle kültürüyle ilişkili her türlü materyali üreten eden bu kolaj, doğrudan bir popüler kültür eleştirisi olmasının yanı sıra, günlük yaşamın

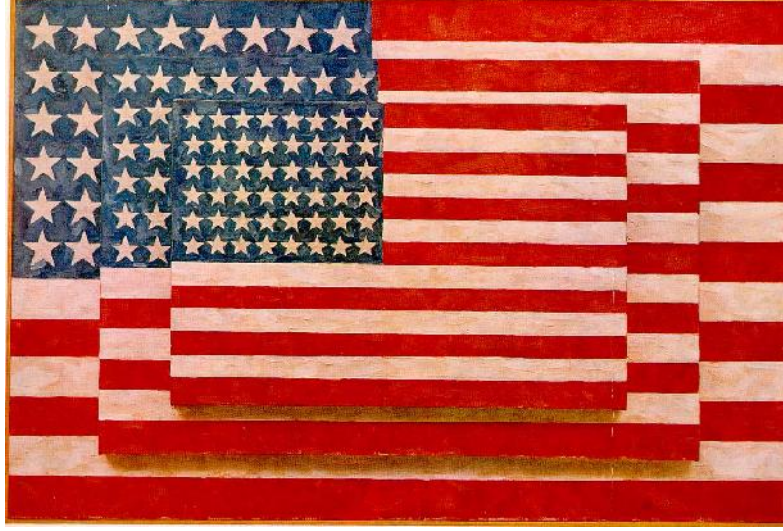
teknolojik, yapay ve sıradan imgelerin birlikteli inden olu an yüzey yüksek sanata dönü mü tür.

Popüler kültür imgelerini, seri üretimle ço altan Warhol, sıradan tavrıyla sanatın yanındadır denebilir (Görsel 34). Kuspit'e göre "Postmodern sanatçılar, sanatçı karikatürlerdir, çünkü sanatçıyı kalabalıktan biri haline, ba kaları gibi sıradan bir i i olan, sıradan biri haline dönü türürler (Kuspit, 2006: 72)."



*Görsel 34. Konserveler*

**Kaynak:** Warhol, 1965.



*Görsel 35. Üç Bayrak*

**Kaynak:** Johns, 1954-1955.

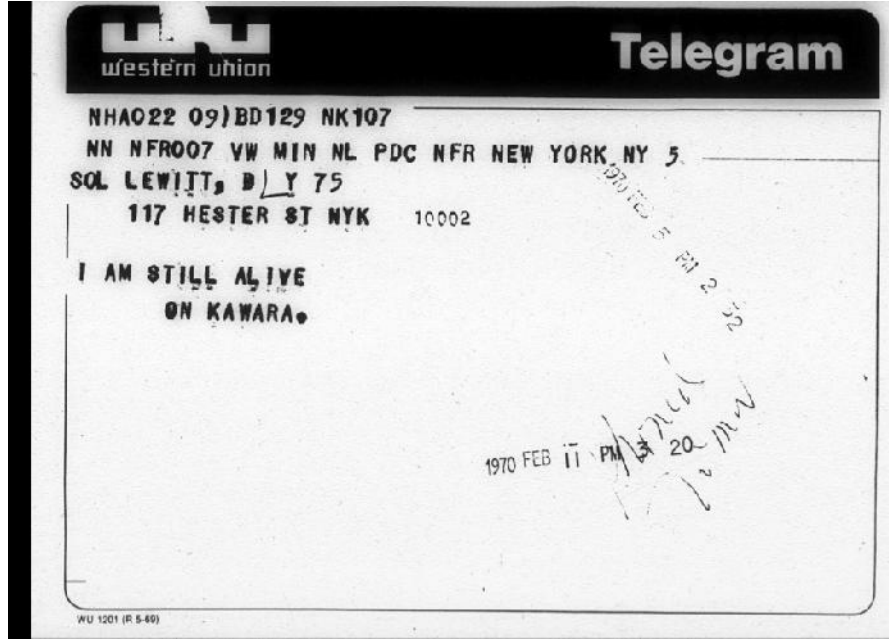
Pop sanat ve Neo-dada hareketi içerisinde yer alan Jasper Johns'un, Robert Rauschenberg ile birlikte kavramsal sanata geçi sürecinde etkili oldukları bilinmektedir. Jasper Johns'un popüler kültüre ait imgeleri çoğunlukla kullandığı çalışmaları, zıtlıklar ve çelişkilerin ironik bir dille anlatımına rastlanmaktadır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

#### **4. KAVRAMSAL SANATIN FONKSİYONEL YAPISI**

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, sunulanı da

sanat nesnesine dönü türmü tür. 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 yaklaşıma 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 foto raflarından oluşan "Basamaklı" (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 değerlendirilebilir (Görsel 36, 37), (Antmen, 2009 :196).



Görsel 36. Hala Hayattayım

Kaynak: Kawara, 1970.



NOV.26.1966

*Görsel 37. Bugünün Resimleri*

**Kaynak:** Kawara, 1966.

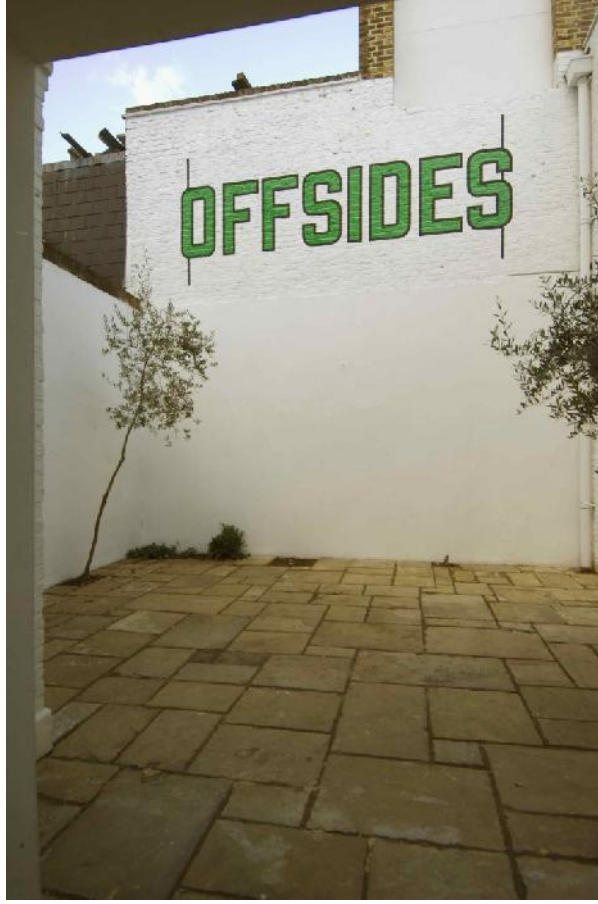
Do adaki gerçekli in yansıtılmasıyla, imgeye dönü en nesnelere dünyasının de erinin sorgulanması ve dü üncenin öne çıkması sanatta 1960'lı yılların sonrasında ya anan en önemli de i imlerin ba nda gelmi tir. mgenin, dü üncenin gerisinde kalmasıyla ba layan süreç, Sol Lewitt'in minimal i lerinin *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar* yazısıyla birlikte kavramsal sanat ba lı ı altında toplanarak genel bir tanım halini almı tır. Bu yazıda, sanatın ve nesnesinin kuramsal anlamda çözümlemesi, anlamının yeniden tartı lması, sanatın zihinsel bir zemindeki gereklili i savunulmu tur. Sanat nesnesine atfedilen yücelikle metala an nesnenin, izleyiciyi edilgen durumda bırakması ele tirilerek, iyi fikrin iyi sanatı getirdi i savunulmu tur. Biçimsel yetkinli in, sanatın esas amacı olmaması, sanatçının bunu aarak sanatı bir ya am prati i, yeni bir hayat disiplini olarak algılaması gerekti i dü ünülmü tür. Galeri ve müze gibi yerlerin tekelinden kurtulması gereken sanat eserleri, izleyiciyle yapıt arasında estetik bir be eni alanı yaratmaktan öte, eserle dü ünsel bir ili ki içerisine girmeyi gerektirmektedir. Sanat nesnesinin ticarile tirilmesine kar ı bir çe it ele tiri olan bu dü ünçe, performans, enstalasyon, arazi sanatı gibi galerilerin metala tıramayaca ı ifade türlerini

kapsamaktadır. Kavramsal sanat, sanatın geleneksel ve tekil durumunun yerine dü ünce ve eylemin kavramsal birlikteli ini seçmektedir.

Nesnesizli i temel alarak dü ünçeyi merkeze koyan kavramsalcılar, projeyi gerçekle tirmek için do rudan sunumun dil temelli olabilece ini savunmu lardır. Resim-heykel gibi türler, kaynaklarını geleneksel sanat biçimlerine dayandırdıklarından dü ünçenin sanatı olarak kabul edilen kavramsal sanat, sanatın ne oldu uyla ilgili bir ara tırma yöntemi geli tirerek me ru galeri-sanat-sanat eseri ili kisini, metala an esere kar ı zihinde ya ayan sanatla ele tirmi lerdir.

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

deal bir kavramsal sanat yapıtı iki nokta üzerine temellenir. Birincisi, yapıtın tam bir dilsel kar ılı mın olabilmesi, yani tanımlanabilir olması ve dile getirildi inde de yeniden deneyimlenebilmesi, sürekli tekrar edilebilir olmasıdır. kincisi yapıtın hiçbir ekilde 'aura'sının ya da tekilli inin olmamasıdır. Linguistik kavramsalcılı ın ba lıca temsilcileri arasında yer alan Lawrence Weiner'in, "Benim bir yapıtımdan haberdar olmu sanız, o yapıt sizin olmu demektir. Kimsenin kafasına girip yapıtımı geri alamayaca ıma göre, bu böyledir" eklindeki açıklamaları da benzer bir anlayı ı duyurur (Görsel 38), (Antmen, 2009: 195).



*Görsel 38. Kapalı Taraf*

**Kaynak:** Weiner, 2007.

Kuram çerçevesinde ekilleyen kavramsal sanat, metinsel katkıyla kendini tanımlar. Kavramsal sanatta metinsel üretimin görünür kılınması konusu kuram-pratik ili kisi açısından karma ık görünmektedir. Bir metinle açıklanmaya ba lanmasına ra men, kavramsal sanat bir sanat prati i olması yönünde metni, görselle meye araç olarak kullanmı tır denebilir. Görselin kuramsal alt yapısını anla ılabilir kılması açısından bu birliktelik önemlidir. Görsellerle ili kili oldu unda metin, amacına hizmet ederek kavramsal sanatın kuram olmadı ını, bir kuram-pratik ili kisi oldu unu göstermektedir. Kavramsal sanatta yapıtın anlamı sorununun ele tirmen, galerici, belirli bir izleyici kitlesi, hatta sanatçının kendisi tarafından sorgulanması güçlüklerle neden olmaktadır. Hiçbir otorite tarafından tam olarak alımlanması mümkün kılınmayan yapıtın anlamının sorgulanması eserin kendi varlı ıyla açıklanmı tır. Yapıtın anlamı kavramsal sanatla de i ebilen, tanımlanmak zorunda olmayan bir düzende olu maktadır.

Görsel deneyimi ve estetik hazzı dı layan Kavramsalcılarının bir di er temsilcisi Joseph Kosuth 'Sanatın sanat olma hali' nin zaten kavramsal bir durum oldu unu 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 gerçekle tirdi i 'tanım resimleri' nde sanat, anlam, resim, bo luk gibi sözcüklerin anlamlarını sorgulamı , "Bir ve Üç Sandalye"(1965) gibi yapıtlarında gerçek bir sandalye, bir sandalyenin foto rafı ve tanımlarından oluşan görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemi tir. Geleneksel anlamdaki sanat tanımının Duchamp'la birlikte sona erdi ine inanan Kosuth' un yapıtları, Duchamp' dan sonra sanatçının sanattan de il, 'sanat kuramı' zemininden hareket etmesinin zorunlulu u 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 belirtti i 'kavram' dü üncesinin bu sanat hareketindeki en önemli ve en belirgin ö e oldu unu söylemek gerekmektedir. Kavramsal sanat yapan sanatçı, yapıtının dü ünsel 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 kar ılı nı bulmaya çalı maktan öte, sanat eserinin kendini kendi üzerinden açıklamasına olanak tanır.

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

kavramıyla ili kilendirebilen mantık ve mantık-dı ılık ile ilgili bir durumu söz konusudur.

Kavramsal sanatçı, kullanımı oldu u mantıksal dizgeyi izleyicinin algısını bir noktada yo unla tırmak ve bir ey söylemek için kullanabilirken, di er taraftan bu dizgeyi tam olarak gösterdi i mantıksal önermenin tersini söylemek için de kullanabilmektedir. ronik açıdan bu ikilemli ve çıkmaza sürükleyen durum ele alındı ında, yapıtın izleyici tarafından çözümlenmi olması duygusu, kavramsal sanatçının tam da istedi i gibi yapıt ve izleyici arasındaki çatı madan, ironik, karma ık ve çeli kili bir mantıksal algı yaratmaktadır. Bu algı, karma ık görünerek basit bir sonuca i aret edebilirken, basitçe algılanabilecekmi gibi görünmesine ra men tam tersi durumu da i aret edebilmektedir.

Dü üncelerin karma ık olması gerekmez. yi olan pek çok dü ünce aslında son derece basittir. yi dü üncelerin basit görünmesinin nedeni, kaçınılmaz gibi görünmelerindedir. Dü ünce ba lamında sanatçı kendi kendini bile a ırtmakta özgürdür. Dü üncelere sezgiler yoluyla varılır. Sanat yapıtının nasıl görüldü ü o kadar da önemli de ildir. Tabii fiziksel bir biçimi varsa, bir eye benzetmek durumundadır. Ama sonuçta ne biçim alacaksa alsın, bir dü ünceden yola çıkmak zorundadır. Sanatçının meselesi kavramsalla tırma ve gerçekle tirme sürecidir. Sanatçı tarafından fiziksel bir gerçekli e kavu tuktan sonra yapıt, sanatçı da dahil olmak üzere herkesin algısına açık hale gelir (Antmen, 2009: 198).

Dilde temellenen anlatımlar aracılı ıyla sanat ve dil arasında bir ili ki kurgulayan ve anlatımını bu temelde gerçekle tiren *Art and Language* grubunun üyeleri de kavramsal- dü ünsel pratiklerin ancak dilsel çözümlenmelerle mümkün olabilece ini ve sanat ve dil arasındaki ili kinin kaçınılmaz oldu unu söyleyerek bu ili ki yi geli tirmeye çalı mı lardır.

1967- 73 yılları arasında Terry Atkinson, David Bainbridge, Michale Baldwin gibi ngiliz sanatçılar, sanata dair sorunlar üzerine ortak projeler geli tirerek “Art and Language” grubunu olu turmu lardır. Yo unlukla dile dayalı sorunlar üzerine, varsayımsal sanat durumları yaratıp, ortak projeler gerçekle tirerek, 1968’de “Art and Language” (Sanat ve Dil) grubu kendini ifade eder hale gelmi tir. Hazırladıkları dergi ile özellikle altını çizdikleri konsept; galerilerdeki sanat nesnelere yerine, sanat kavramlarını dilsel ve metinsel bir kurguda irdelemi lerdir. Bir nesnenin imajını, biçimbilimsel nitelikler yerine, özellikle dil aracılı ıyla kavramsal ba lam içerisinde irdelemeyi tercihlemi lerdir. “Sanat ve Dil” grubu üyeleri dergi metinleri ve diyalogları için ara tırma ve inceleme yaparken, sanatın ilerleme olanaklarını, sanat paradigmasının yer de i tirmesini, sanatçı-izleyici ili kisini, sanat kurumları-sanatçı ili kisini ve sanat kurumları-sanat yapıtı ili kisini de irdelemi lerdir (Özcan, 2009: 35).

Kavramsal çalı malarıyla dü ünçeye analiz eden sanatçılar, seyirciyi bu kodları çözmeye, eserdeki anlam üzerinde dü ünmeye sevk eder. Eser, estetik bir obje olarak de il, sanatın tanımlarını sarsacak bir ekilde kavramın formun önüne geçti i bir dü ünçe temelinde izlenmektedir. Kavramsal sanatçı bir dü ünçe fabrikası gibi biçimden önce fikri amaçlamaktadır. Timm Ulrich, Hanover’de bir büro açarak kendisine iletilecek dü ünçesi olanları randevu ile kabul ederek bunu örneklendirmi tir.

Sanatçı, eser ve izleyici üçgeninin, de i en toplumsal, ekonomik, siyasi ve psikolojik yapılarla bir bakıma yeniden ekillendi ini söylemek mümkündür. Sanatçının eserini ortaya koyma biçimi, bu süreç ve eserin te hiri, sanatçı, eser ve izleyici üçlemesini de i tirmektedir. Kavramsal sanatçılar da bu anlamda, pratikteki de i imin yanında, daha derinden sanatın ve sanat nesnesinin ne olup ne olmadı ı ve görevi sorunsalına i aret etmi lerdir. Kavramsalcılar çalı manın te hiri a amasında izleyiciyi çalı manın bir parçası konumuna getirmektedir. Böylece sanatçı hem dü ünçesi hem de üretimiyle birlikte hayata i aret etmektedir. Kavramsalcılara göre izleyici pasif bir ekilde estetik haz ya ayan, gösterileni alımlayan ve birbirine benzer ekillerde yorumlayan ki i olmamalıdır. zleyici, sanat nesnesinin içinde olan, izleyen ve aktif bir ekilde sorgulayarak ele tirebilen, sanatçıdan ba ımsız bir ekilde eseri tekrar anlamlandırabilen ki i olmalıdır. Ancak aynı zamanda kavramsal sanatçı ironik sayılabilecek bir ekilde bunu umursamadan eserini ortaya koymu tur. Bu eser her hangi bir tesisat parçası olsa dahi ordadır ve sanatçının sözüne gerek kalmamı tır artık. Özünde soru sorarak bilgeli i ortaya koymak olan ironik tutum ise tam da bu noktada sanat objesi ve izleyici ikiliyle gösterilir. Sorgu ve ele tiri oklarını izleyicisine ya da mevcut sanat düsturuna çeviren sanatçı, eseriyle ironi yaratmaktadır.

Bir taraftan modernizmin ve onun yüksek sanat, ya da “sanat sanat içindir” anlayı ın yol açtı ı iddia edilen sanat ile ya am arasındaki ayırımı/uçurumu kapatma iddiasında bulunurken, sanatta somutla an içerik-biçim ili kisi açısından fenomenal dünya ile ba lantısını koparır. Kendi ba lamında, yani ait oldu u fenomenal dünya içinde gizeme ve bilinmezli e sahip sıradan nesne, sanatın tecrit edici ortamında ve sanatçının entelektüel manipülasyonu sonucu bütün gizemini yitirir. Sanat ile ya am arasındaki uçurumu kapama giri imi sanatı ve dünyayı bir kez daha bir araya gelmemek üzere ayırır. Sanat ile gerçeklik arasındaki ayırımı belirsizle tirmek, oldu u gibi sanata giren gerçekli i sanat yapmaktan çok sanatı nesnele tirir (Kuspit, 2006: 39).

#### 4.1. SANATIN YÜCE NESNES OLARAK Dİ KI

talyan sanatçı Pierro Manzoni'nin eserleri ironik çağrışımlarla kavramsal sanat başlığında ele alınabilir. Sanatçının i rençlik, çöplük, gereksizlik olarak görülen nesnelere varlıklarına sanatsal bir çağrışım, derin bir anlam katılmışına sergilemesi a kınılık yaratmıştır (Görsel 40). Bu yolla sanatın yüce, biricik, kutsanmış nesnesinin alay edilmesi görsel yüceltmeye karşı olan dadacılarla benzerlik göstermektedir. Ayrıca, Warhol'un 'Konserve Kutuları' adlı eserine konu olan içinde gıda maddesi saklanan ço altılmış kutu imgeleri Manzoni'nin çalışmasında sanatçının kendi dış kısmını koyduğu bir konserve kutusu olarak izleyiciye sunulmuştur. Böylece Manzoni örneğiyle açıklanmaya çalışılan alay 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 eylem anal ve koklamayla ilgili olanın bastırılmasına yönelik bu ilk uygarlaşma adımını simgesel olarak tersine çevirmeyi tasarlar. Bu eklede 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" eklede yazar. Bu durum Duchamp'ın çikolata üreticilerinden, Pierro Manzoni'nin merde(dışı) konservelerine, 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 oldu unu söylemesi, sergilenen dı kıyla ili kilendirildi inde 20. yüzyılda sanat eserinin tanımının de i mesini açıklamaktadır.

Ne var ki aslında Duchamp bir kez daha avangard sanatta ön saflarda yer alıyordu...” kinci Dünya Sava ı sırasında” Duchamp “dı kı hazırlanmasına yönelik yeni bir ilgi” geli tirdi. “göbekten çıkan küçük pislikler dı kının lüks versiyonuydu.” Sanki Duchamp'ın uzak görü lülü ünü-yani tüm sanatın dı kıya dönü ece ine ve dı kının sanat olarak, hem de e lendirici sanat olması açısı nedeniyle pahalı sanat olarak pazarlanaca ına ili kin postmodern öngörüsünü- do rulama çasına Dali unları ekliyordu: “Günümüzde (1968) Veronalı ünlü bir pop sanatçısı kendi dı kısını (gösteri li bir ambalaj içinde) lüks bir ey olarak satıyor!” Dali'nin de dı kıya kar ı çocuksu bir ilgisi vardı, dı kıyı simgelemek için Ha lanmı Fasülyeli Yumu ak Yapı ( ç Sava Sezgisi) (1936) adlı eserinde fasülyeleri kullanmı tı. Belki de bu, gelece i en iyi gören ba yapıtıydı (Kuspit, 2006:129).

Kuspit'e göre postmodernizm, dı kının açıkça saygıde er bir halde gösterilmesiyle ba lamı tır(Kuspit, 2006:130). Dı kı sanatın ve sanatçının merkezinde yer alır. Bunu yaparken yüce sanatın yerine dı kıyı koyar. Bir bakıma dı kıyı –belki de patolojik bir ekilde- ya amın merkezinde ve nihayetinde sanatın merkezinde bulundurur. Bu durum Duchamp'da rahatsız edici olmaktan ziyade, e lencelidir. Sanatın çekirde indeki o ilahi de er kaybolmu , acı ve kader üzerine söylenecek bir söz kalmayarak, ontolojik öneminden sıyrılan nesne, yasaları tersine çevirmekle, kutsala olan saygıyı yıkmakla me guldür. Duygu dolu, hayalperest, güzele ve iyiye dü kün, ruhani, a kın duygular, anal evrene indirgenmektedir. Aslında Duchamp'la birlikte Manzoni'nin yaptı ı, bu evreni yukarıya çıkarmak, bir bakıma a a ı-yukarı ili kisini e itleyerek, kutsal olan ya amı, kutsallı ından dı layarak, anüsü estetikle tirmektir.

Kendi seçti i herhangi bir eyi, üzerine imzasını atmak suretiyle sanat eseri diye tanımladı ve sanatsal de erle ilgili birçok geleneksel anlayı a meydan okudu. mzasını attı ı, bir insan da olabilirdi, kendi bedeninden çıkan potansiyel olarak de ersiz bir ey de. 1959'da ya ayan insanları sanat diye te hir etmeyi ve insan bedenini saydam plastik içerisine kapatmayı önerdi. Aynı yıl, hepsini de kendi nefesiyle i irdi i kırk be “ i irilmi heykel” hazırladı. ki yıl sonra içinde kendi dı kısının bulundu u doksan hava geçirmez kutu yaptı; kutunun içindekiler otuz gram a ırlı ındaydı ve her kutu imzalanıp numaralanmı tı (Artun, 2005: 20-21).



*Görsel 41. Dick ve Jane*

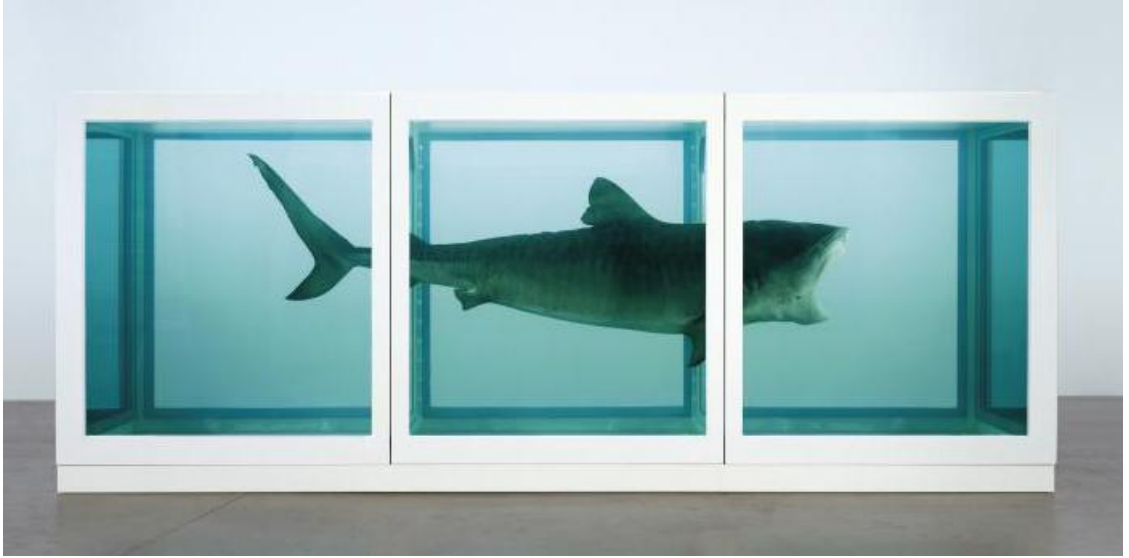
**Kaynak:** Miller, 1992.

Duchamp'ın başını çektiği sanatın bilindik ifade yollarına olan itaatsizlik, avangard dünyada John Miller'in dıkkıya gönderme yapan malzemelerle kurguladığı çalılarında da görülmektedir. Cinsel açıdan anal olanla temellenen karı çıkma durumu, dıkkı benzeri malzemenin kullanılmasıyla i renç, güzel ve popüler olanla yanyana koymakta, bunu yaparken simgesel olarak birleimi vurgulayan bir yapıya iaret etmektedir. Sarı nın mavi gözlü bir oyuncak bebe i, kahverengiye boyayarak dıkkı benzeri bir malzemeye gömen sanatçı artık Dick ve Jane'i tek bir cinsel grupta bütünle tirmi tir. Cinsiyet farklılı ı, ten farklılı ıyla da birle erekt ayrımlardan arınmı tır. Miller, ayrımlardan, belirli bir gruba ait olma halinden, her eyin birbirine ba lanması, dolayısıyla artık hiçbir ayrımın kalmaması vurgusuyla uzakla maktadır. Her türlü toplumsal ve sınıfsal sınırlandırmaya karı çıkar ve bunu yaparken de umursamaz bir tavır takınır. Netle emeyen, sınırları belli olmayan bu tavrın kendi içinde politik bir duru u vardır. Dıkkıyla olan arzulu hal, cinsiyet ve ırk ayrımı noktasındaki belirsizlik haliyle çeli mekte ve bu noktada Miller'ın iyi ve güzel olanı, terk edilmi , i e

yaramayan, paçavra ya da ayak takımı olacak kadar i renç olanla iç içe geçirerek çeli kilerle kurguladı ı bir ironik yapıya dönü türdü ü söylenebilir (Görsel 41).

#### 4.2. YOK ETME VE YARATMANIN ARASINDA: DAM EN H RST

Ya am ve ölüm, do a ve çürüme, ironi ve mizah, sevgi ve din duygusu Damien Hirst'ün çalı malarında birbirini kar ılayan, iç içe geçmi kavramları birlikte barındırmaktadır. Hirst ölümlü bedeni, çürüme, bozulma, yok olma sürecine sokmamak adına koruma yoluyla yok ederek yaratıcı bir eylemle ironik görüntüye dönü türür (Görsel 42). Az önce bahsedilen temalarda da oldu u gibi, yıkım ve yeniden yaratım birbirine kar ıarak bir çıkmazı, birbirini takip eden bir paradoksu i aret etmektedir. Sanatçının öncesinde parçalayarak yıktı ı hayvan bedenlerinin sonrasında gerçe inden daha da gerçek, tüm gizeminin yitirilmesiyle -hayvanın içinin gösterilmesi- bütünle tirilmesi, bir çe it sahte ya antı yaratmaktadır. Yıkım ve yaratım arasındaki bu gerilimli eylem, sergilenme biçimiyle de otoritesini neredeyse ne eli bir biçimde kanıtlamaktadır.

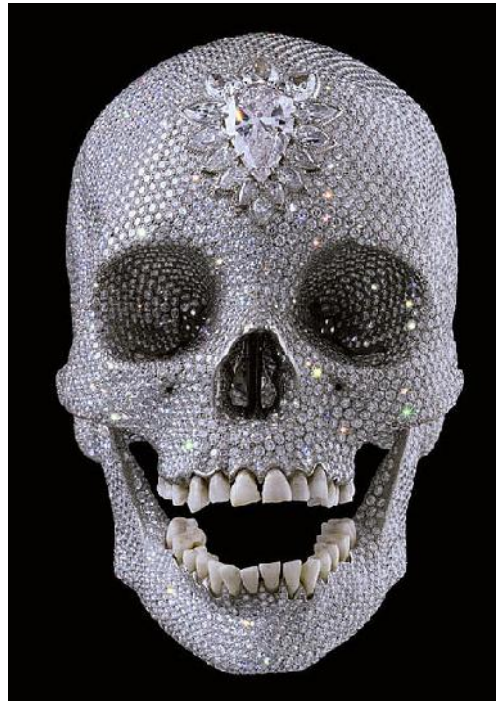


Görsel 42. Ya ayan Birinin Zihninde Fiziksel Ölümün mkansızlı ı

**Kaynak:** Hirst, 1991.

Hirst, 'Tanrı A kına' adlı çalı masıyla insanın öldükten sonra de ersizle en bir parçasını yine do adaki en de erli madenler olarak bilinen elmaslar ve pırlantalarla

bezeyerek, bir görsel karıtlık olu turmu tur (Görsel 43). Yok olu , çürüme, kısaca ölümü simgeleyen kuru kafa, maddi gücün simgesiyle bütünle mektedir. Bu durum, Holbein'ın 'Elçiler' isimli resminde görülen ki ilerin zenginli ini i aret eden nesnelere birlikte, ölümü temsil eden kuru kafa imgesiyle benze mektedir. Karıt kavramlarla verilmek istenen mesaj, Hirst'ün bu çalı masında da Holbein'da oldu u gibi ironik bir yapı sergilemektedir.



*Görsel 43.Tanrı A kına*

**Kaynak:** Hirst, 2007.

Morgda kesik bir ba ile poz veren Damien Hirst, yanmı , çürümeye yüz tutmu , parçalanmı bedenlere ait parçaları kullanmı tır(Görsel 44). Cesetten bu denli etkilenmesine ra men, onların nasıl olur da hem bu kadar korkunç, hem de bu denli büyüleyici güzellikte olduklarını sorgulamı tır. Ölü beden parçalarının onun bu sorgulamalarına cevap verecek, ölümlülüklerini açıklayabilecek durumlarının olmaması da, Hirst'ün üzerine dü ündü ü cesetlerle arasındaki ironik ili kiyi bir ba ka boyuta ta ırmaktadır. Kesik ba la hatıra foto rafı çektirircesine verdi i pozdaki bu anlamsız ama bir o kadar da gülünç ve tuhaf durumun ironik oldu u söylenebilir.

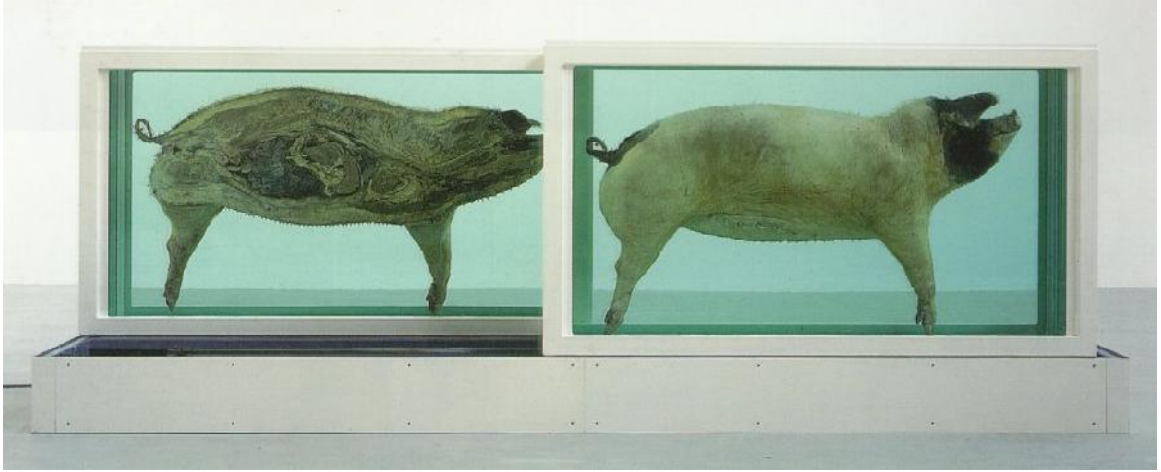


*Görsel 44. Ölü Ba ile*

**Kaynak:** Hirst, 1991.

Simber Atay'a göre; Kimli i belirsiz bir insana ait cansız bir beden ya da beden parçalarının görüntüleri di er bir ifadeyle hayatın sonunun foto rafik kar ılıkları boyunca söz konusu morg kahramanı paradoksal olarak hayatın kendisine ait felsefi nitelikli enerjik bir tanımlama yöntemi formüle etmektedir. Çünkü konvansiyonel kültürel anlamlarının sterilize edildi i bir ortamda ölümün dura anlı ı ve anlamsızlı ı, uzunca bir süredir hayatımızın birincil özelli i olarak gittikçe artan popülist dozlarla ifade edilen, özellikle de sonun ba langıcı süreci gibi cazip bir ba lamda sunulan kaos tanımlamasının yetersizli ini ortaya koymaktadır... Böylece ortaya çıkan yorumlar, her bir sanatçının üslubu çevresinde a ırlıklı bir ekilde natüralist, neo-klasik ve barok/ironik niteliklerdir ( Atay, 2001: ).

Damien Hirst'ün te hir masasındaki kesik ba la birlikte poz verdi i foto rafta kendi fanili ini, ölümleninde sonunda kar ıla ılacak olan bulu mayı göz ardı ederek bu bilinçli unutkanlı ı hatırlatan bir an görülmektedir. Damien Hirst bu tavrını ölü hayvan bedenleri üzerinden de göstermi tir (Görsel 45).



Görsel 45. *Bu Domuzcuk Pazara Gitmi , Bu Domuzcuk da Evde Kalmı*

**Kaynak:** Hirst, 1996.

Hayvanları kesip, iç organlarının görünmesini sağlamak ve dondurup kimyasallar içinde sergilemek, içerdekini dışarıya gösterme çabasında olduğu düşünülmektedir. Çalınmalarındaki korku teması ile bilinmeyen bilene tarafından bir bakıma insanın iktidar içinde olduğu ayı kontrol etme çabasını anlatmaya çalışmıştır. Foucault'dan yola çıkarak söylenebilir ki diğer vücutların üzerinde iktidarını sürdürmekte olan bir başka iktidarın varlığı Hirst'ün yaralanmış, parçalanmış, birbirinden ayrılmış hayvan vücutlarında örneklenmektedir. Damien Hirst'ün hayvanları parçalara ayırmasındaki vahşi yaklaşım ve bu parçaların tehirindeki sterilize edilmiş durumu, bu çelişkilerin uyumlu birlikteliğindeki ironiyle açıklanabilmektedir.

##### 5. YERİNDEN EDİLMİ AURA: YENİDEN ÜRETİM VE ÇOĞALTIM

Postmodern bir taktik olarak eseri kendine mal etme, bir şeyi ödünç alma eylemi sanatçı ve sanat nesnesi üzerinden aidiyeti sorgulamaktadır. ironik tavır içerisinde örneklendirilen pasteller, sanat nesnenin orijinali nedir ve sahibi kimdir sorularından yola çıkmaktadır. Postmodern süreçte bu sorular oldukça problemliler olmalarının yanı sıra, alınan imgeyi ya da üslubu deşilleyen, 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 ele tirisini merkeze alır. Benjamin, ilahi duru un çökü ünü aura kavramıyla açıklar.

zleyicisine daha geni bir alanda sunulan kopyalanmı eser, tarihsel ve büyüsel varlı nı müzeye ve müzecilik anlayı ı ekseninde aurasından koparılmı tekrarlarına emanet eder. zleyici esere istedi i her an, evinde, ofisinde, sokakta ula ır. Yapıtın ‘ imdi ve buradalı ı’nın altı oyulmakta ve bu durum, gerçekli ini, hakikatini sarsmaktadır. Zedelenen eserin hakikatini, bir çe it otorite kaybı ve tarihsel varlı ın son bulması olarak nitelemek yanlı olmayacaktır. Bu iktidar kaybı, aura kavramı ekseninde Benjamin tarafından ele tirilir.

Yirminci yüzyılda esere bakı ın ve alımlayı ın de i iminden söz eden Benjamin, aura kavramının temelindeki dinsel-büyüsel olanın biricikli i ile sanat nesnesinin biricikli i arasında ba kurarak eserin gerçekli inin törensel olanın tek olmaya olan yakınlı ıyla açıklamaktadır. Sanat eseri ve eserin izleyicisi açısından aura, bir çe it tılsım ta ımaktadır. Sanat eserini çevreleyen bu ık kümesi, eserin özgünlü üne, burada ve gerçek olu una i aret ederek, tinsel bir atmosferde sanat eserini ilahla tırmaktadır. Bu durumda, eri ilmezli in sanat nesnesinin ba at özelliklerinden biri oldu u göz önünde bulundurulur, izleyicinin esere olan mesafesi, eserin gerçekli ini ve imdili ini artıran bir konum oldu u söylenebilir.

Walter Benjamin’e göre, bir sanat eserinin aurası onun “gerçeklik” le ne derece ili kili olmasıyla ilgilidir. Eserin “ imdili i ve buradalı ı” onun “biricikli ine i aret eder ki bu da do rudan eserin gerçeklikle olan ba ıyla ilgilidir. Dolayısıyla eserin dijital ço altımı ya da yeniden in ası eserin, onu sanat eseri yapan özelliklerine engel olmaktadır (Benjamin, 1990: 50-52).

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

...(Bilgen, 2010: 509)’de belirtildi i üzere, Benjamin’in açıkladı ı gelenele, eserin biriciklik özelli iyle sıkı sıkıya olan ba ı, eski dönemlere kadar götürülerek, büyüsel ya da dinsel ritüellerde kullanılan sanat nesnelerinin, kutsala olan hizmetleriyle açıklamak

mümkündür. Benjamin bu durumdaki en hassas noktanın i te bu sanat yapıtının aurasıyla, törensel i lev arasındaki ili kinin derin olmasından ve kopamayı indan kaynaklandı ını belirtmektedir. Eserin tekrar üretimi kutsallı a gölge dü ürmektedir ve gerçekli i zayıflayan nesne toplumsal i levini yerine getirmekten alıkonulmaktadır.

Sanat nesnesinin yeniden üretiminin-tekrarlanması, eserin aurasını kaybetmesiyle ili kilendirilmesi, eserin kopyalanarak aslının bir çe it imha sürecine sürüklenmesi de ironik sayılan eserlerde sıklıkla görülmektedir. Ödünç alma, bir eylem olarak sanata dönü mekte, 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 di er deyi le temellükün sınırlarını sanatın varlı ının 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 foto rafçuların foto raflarına hiçbir yenilik katmadan oldu u gibi tekrar sunar. Bu foto rafların 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 ba lamında bu noktada Duchamp'dan tekrar bahsetmek yerinde olacaktır. Duchamp, seri üretim malzemelerini imzalayıp sergi salonlarına göndererek sanatçının bireysel, a kın ve özgün üretimini olumsuzlamı tı. Sherrie Levine'in ba ka sanatçuların foto raflarının foto rafını tekrar çekip, altına imzasını atması ya da sanat nesnesinin kalıbını alıp yeniden ço altması da bu anlamda eserin tekilli ini reddetmesi açısından önemlidir (Görsel 47, 48).



Görsel 48. Çe me (Duchamp'ın ardından)

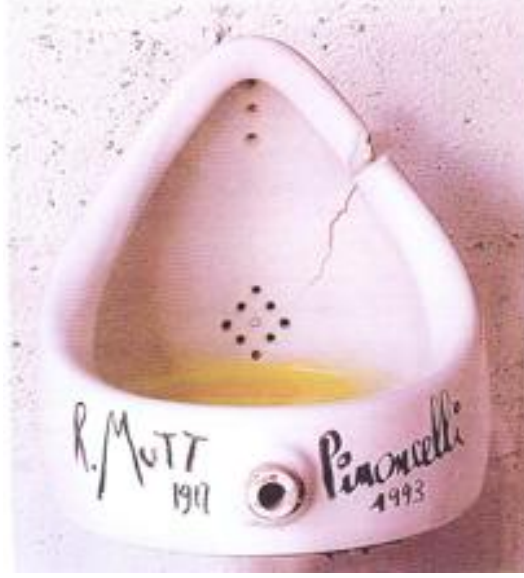
**Kaynak:** Levine, 1991.

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 düzürmekle kalmaz, burjuva toplumunda sanatın, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini de radikal bir şekilde sorgular. Duchamp'ın hazır nesnelere birer sanat eseri değil, birer göstergedir. Duchamp'ın imzaladığı tekil nesneyi, form-içerik bütünlüğüne bakarak değil, seri üretim nesnesi ile imza ve sanat sergisi arasındaki karşılaştırmaya bakarak anlamlandırabiliriz (Bürger, 2004:108).

Levine'nin eserlerinde mevcut imgeden imge yaratarak, sanatın biriciklik ve orijinallik dayatmasının bir kopyalama olarak raından başka bir ifade yaramadığını düündüünü çıkarmak mümkündür. Bu tavrıyla çoğalttığı eserlerin fazlalığıyla, orijinal eserin eşsizliğini ve el değmemişliğini daha da artırmasının ironik bir durum olduğunu söylenebilir.

ironik bir yaklaşım içerisinde olan aktivist bir diğer sanatçı ise Pierre Pinoncelli'dir. Centre Pompidou'da gerçekleştirilen Dada sergisinde Duchamp'ın 'çe me'sini çekiçle kırmıştır. Sonrasında ise aynı nesneye iyeyerek, onu Duchamp'ın ele tirdiği yüksek

sanat nesnesi olmaktan kurtararak eski alı ılmı i levine geri kavu turdu unu iddia etmi tir (Görsel 49).



Görsel 49. Çe me

**Kaynak:** Pinoncelli, 1993.

Duchamp'dan bu yana üretilenlerde, ba ka i lere yapılan göndermelerle anlamsız olu turma çabaları; taklit ve deformasyon; röprodüksiyon ve hatta röprodüksiyonun da röprodüksiyonunu üretme ile haleyi kırma gayreti; sıradanla tırma, hayatın içinde eritme iste i; a irtma daha da ötesi ok etmeye duyulan amansız istek; takıntı halini yüzeye çıkarma, feti lik; blöf; antaj; hiçle tirme... Müstehzi bir tavırla yapılan tüm provokatif ve ironik meydan okumalar, hem de hepsi, günümüze gelene kadar e lence halini aldı. Sadece "Fountain"ın dünyanın farklı yerlerindeki sekiz müzede kopyalarının bulunması, sistemin tuttu u alkı larla ironiyi e lenmek için lehine çevirdi inin en güzel kanıtı (Dastarlı, 2007: ).

Amerikalı foto rafçı Joel-Peter Witkin'in beden üzerinden ölüm-ya am, ıstırap-zevk gibi iç içe geçmi ve zıt kavramları ço u kez absürt bir atmosfer içerisinde izleyiciye sunması ironik bir tavır olarak nitelendirilebilir. Cinsellik ve fiziksel deformasyonlarla birlikte a ırılıkların ortak bir alanda bir araya gelmesi aracılı ıyla bir problem kümesiyle kar ıla ılmaktadır (Görsel 50). Dönemi itibariyle, *mimetik* sınırın ihlal edildi i Velazquez'in 'Nedimeler' adlı eseri üzerine Witkin'in de kafa yordu u söylenebilir (Görsel 51). Pastı örneklendirmeleri arasında ele alınabilecek olan bu çalı ma, Witkin'de arzu-ölüm-ıstırap ve gizem gibi kavramları öne çıkararak göndermelerle dolu ironik bir dile dönü mektedir.



*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 dişi özellikler aynı karede, tüm gizemine rağmen apaçıklıkla izleyiciye sunulmaktadır (Görsel 52, 53).



*Görse 52. Üç Güzeller*

**Kaynak:** Raffaello, 1511-1512.



*Görse 53. Üç Güzeller*

**Kaynak:** Witkin, 1988.

Michelangelo Pistoletto'nun çalı malarında tarihsel açıdan önemli kılınan ile de er biçilmeyen, geçmi e ait olanla bugünü ifade eden imgelerin yan yana getirilmesi, bu çeli kileri ve tezatlıkları kullanması açısından ironik örnekler içinde de erlendirilir. 'Paçavralar içinde Venüs'adlı ünlü yerle tirmesiyle Pistoletto ço altılmı Venüs heykelinin klasik duru u ve idealize edilmi bedeninin kar ısına paçavralar, eski kıyafetler ve bez parçaları koymu tur (Görsel 54). zleyiciye sırtı dönük olarak yerle tirilen Venüs, bir anlamda hem mahrem yerlerini gizlemekte, hem de izleyiciyi Venüs'le aynı konuma getirmektedir. Burada sanatçı, çıplaklı ın kar ısına alternatif bir giyim ekli sunarak, beden mahremiyeti ve te hiri arasındaki ili kiyi sorgulamı , de erli ve kabul gören bir imgenin kar ısına bir yı ın çöplü ü bırakmı tır. Bu yerle tirme sanat ve ya am konusundaki farklı imgelerin irdelenmesine ili kin ipuçları ta ıması açısından ironik sayılabilir. Sanatçı birbirinden farklı düzlemdeki parçaları bir araya getirip aralarında belirgin kırılma i aretleri yaratmaktadır.



Görsel 54. Paçavralar içinde 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 yönleri olsa 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, olayın kendisi sergilenir. Kökleri 20. Yüzyıl başındaki dada akımının anarist 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 yaygınlaştı. 70'lerde düşünceleri ön plana çıkaran kavramsal sanatla bağlantılı olarak devam etmiştir. Sanat yapıtının, hiçbir özel beceri gerektirmeden, özel bir ilev 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 karde ler 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 boyadı ı çıplakların tuval üzerinde hareket ettirerek gerçekle tirdi i "anthropom" gösterileriyle Yves Klein ve "ya ayan heykeller"iyle Piero Manzoni bir anlamda 1970'lerde ortaya çıkanbu sanatın erken temsilcileri olmu lardır (Dempsey, 2007: 212).

Performans sanatı içerisinde örneklenebilecek olan Marina Abramoviç, bedenle birlikte zihinde yaratılan tahribatı kendi üzerinden deneyimlemektedir. Önceki bölümlerde ironinin söylenenle kastedilen arasındaki çeli ki durumunu i aret eden bir özelli inin de oldu u söylenmi ti. Abramoviç'in 'Yedi Kolay ' 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 i olarak betimledi i bu performansta, cam duvar üzerine uyguladı ı baskının iddeti o denli fazladır ki, sanatçının bedeninde tahribatlara yol açmı tır.



*Görsel 56. Yedi Kolay*

**Kaynak:** Abramoviç, 2005.

Sanatçı bir başka performansında tensel acıyı izleyicinin hayretleri içerisinde deneyimlerken bunu tiyatral bir durula tamamlamaktadır. Özellikle ‘Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı’ performansı ironiyle iliklendirilir (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 yönünlü tıktan 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 estetikinden kurtuluşu, burada dil temelinde gerçekleşir. Söz, anlamını tekrarla kaybeder. Performansta altı çizilen güzellik söyleminin tersine, eser patetik bir eyleme iaret eder ve ıstırapla sonuçlanır. Bu anlamda dil ve eylem arasındaki uyumsuzluk ekseninde ironik bir bakı açıısıyla performansı deklendirilir. 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 belirtildi i üzere Alexander Brener’in vandalist olması yönündeki ele tirilerin yanı sıra ironiyle bakılan i lerinden de bahsetmek gerekmektedir (Görsel 59). 4 Ocak 1997 tarihinde, Stedelijk Museum’da Malevich’in eseri Süprematizm’in üzerine ye il renkte spreylen boyayla dolar i areti çizen sanatçı, sansasyonel bir dizi performansının da ba langıcını yapmı oldu.



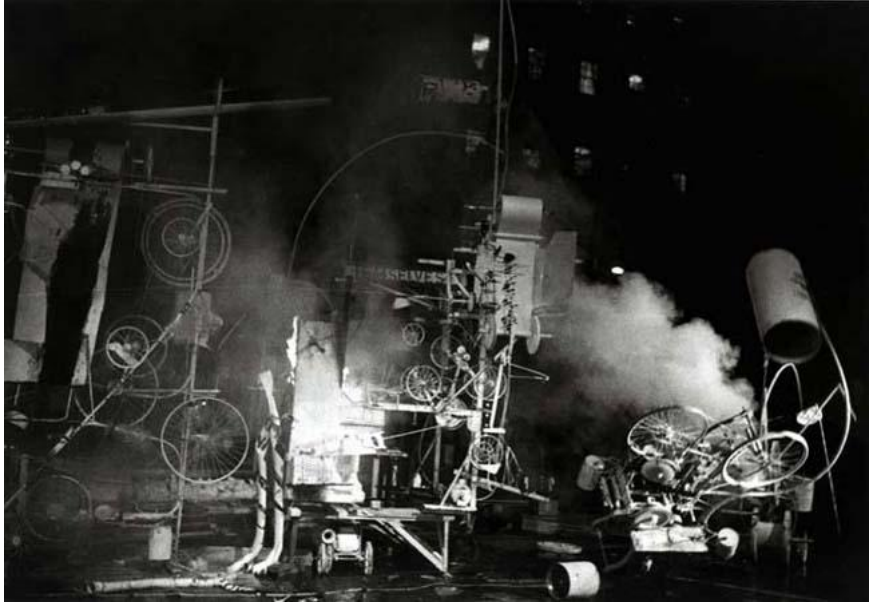
*Görsel 59. Performans*

**Kaynak:** Brener, 1997.

Sanatçı asıl niyetinin dolar i aretini çarmıha germek ve sanat dünyasındaki ticari pazarı ele tirmek oldu unu söylemi tir. Protest bir tavırla gerçekte tirilen performatif bir eylem olarak dü ünülen bu çalı ma, sanat otoritelerince bir çe it yok etme, sanata ve sanatçıya kar ı olu turulmu bir sava olarak adlandırılırken, Brener penceresinden bakıldı ında Malevich'in ününe ün katan bir sanat hareketine dönü mektedir. roniyle ili kilendirilen alan tam da bu noktada dikkat çekmektedir. Eser Malevich özelinde sistemin ele tirisini olarak yorumlanabilirken, bir oyunu, kendi kendini yok ederek, varlı nı kanıtlayan bir kısır döngüyü de i aret etmektedir. Sanatçının ciddiyetle savundu u sanat eseri-meta ili kisine kar ı olan ve bir bakıma çocuksu olan durumu mutlak bir çeli kiye i aret etmektedir. Tabii ki anlık bir kararın ötesinde süreklili i olan bir dizi performanstan söz edildi i için bu durum, sanatçının kasıtlı olarak eylemini gerçekte tirdi ini dü ündürtür. öyle ki, bir anektod olarak bahsi geçen bir di er örnekle ili kilendirilecek olunursa, 1994 yılında Moskova Güzel Sanatlar Müzesi'nde Van Gogh'un eseriyle kar ıla tı ı anda sanatçı 'Vincent, Vincent' diyerek ba ırımı ve aynı zamanda altına pislemi tir. Yine Malevich örne inde oldu u gibi bir açıklaması vardır. Sanatçı bu performansı 'modernizmin ba langıcı ile bir diyalog' olarak tanımlamaktadır. Bu eylemin bir sonucu olarak sanatçının, müzenin otoritesiyle birlikte Van Gogh'un eseri arasında ili ki kurarak, Van Gogh'un indirgendili i sanat düzlemini

ele tirmek, iktidarların kendi dillerince anlamlandırdıkları, maddile tirdikleri sisteme dı kıladı ı söylenebilir.

Yıkım konusunu ironik bir dille ele alan ve sanat nesnelerinin cisimselli ini bir çe it tahribatla ortadan kaldırmayı amaçlarından biri haline getiren bir di er sanatçı, Jean Tinguely 1960'ta New York'da Modern Sanat Müzesi'nde 'New York'a Saygı' adlı kendi kendini yok eden ilk büyük ve karma ık konstrüksiyonunu sergilemi tir (Görsel 60).



*Görsel 60. New York'a Saygı*

**Kaynak:** Tinguely, 1961.

Endüstriyel ve teknolojik geli menin paralelinde, bu hıza yenik dü en bir önceki üretim nesnelerini sergileyen Tinguely, kendini yok etmeyi amaçlayan bu endüstri parçalarıyla, tam da ironik yapının gerektirdi i gibi sıradanlı ını oldukça büyük bir ciddiyetle ortaya koymaktadır. Bu ciddiyetin kendini tahrip etmeyle sonuçlanması beklenmektedir. Ancak tuhaftır ki, karma ık motor düzene i ve çarkların zamanında kendilerini yok edememelerine kar ın bu hareketli makine bir alev topuna dönü mü ve itfaiye yardımıyla söndürülmü tür. Bu noktada Duchamp'ın 'Bizzat Bekarları Tarafından

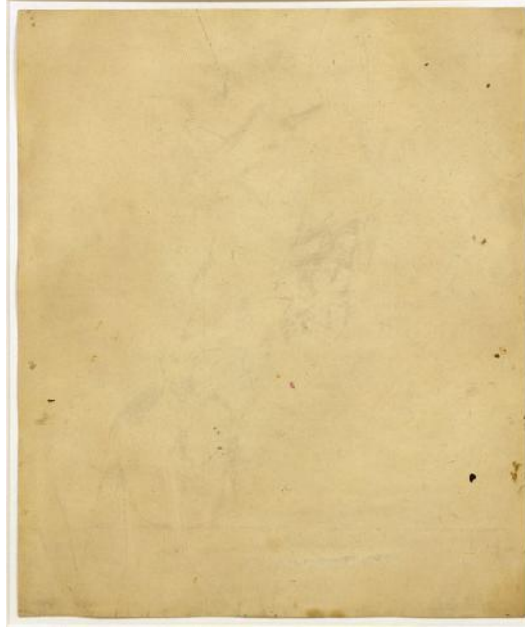
Çırlıçiplak Soyulmu Gelin' (Büyük Cam) adlı çalı masının ta ınırken kırılıp eserin asıl imdi tamamlandı ını söyleyen Duchamp'ın yorumunu da yine ironinin kendini yok ederken dahi, tam olarak niyetinin safll ından emin olunamay ı taki kaygan zeminde aramak gerekmektedir. 'New York'a Saygı'da bu örnekten yola çıkılarak benzer bir ekilde, eserin kendi varlı ı 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 yeti ememektedir-Tinguely'nin eserinin de yirminci yüzyıl yıkıcılı ına saygı oldu u, hatta yıkıcı sava makinesinin intihar versiyonu oldu u ve bu yönüyle en iyi modern gelenek içinde ironik ve sapık göründü ü söylenebilir. Tinguely'nin kendi kendini yok eden makinesi hiç ku kusuz Duchamp'ın-modern dünyadaki sanatın anlamsızlı ını ve de ersizli ini ilk kez ifade eden-Dada nihilizmi adını verdi i eyi yeni bir uca götürür. Tinguely'nin makinesi trajik-ama teknolojik açıdan geli mi -bir ça ın hiç de komik olmayan bir ö esidir (Kuspit, 2006: 83)

Tinguely'nin bu çalı masında alaycı bir toplumsal ele tiri vardır demek yanlı olmayacaktır. Sanatçı hızla geli en sanayi toplumunu ve bunun bir sonucu olan ihtiyaçtan fazlasının üretimine bir ele tiri getirmi tir. Aynı eserle bir bakıma da gerek ya amın, gerek sanatın özünün sürekli de i im, hareket ve geçicilik oldu u yolundaki inancını sergilemekte ve geçmi in dura an sanatını dı lamaktadır. Makinelerin ki ile erek izleyiciyi seyretmesi ve izleyici tarafından da makinelerin seyredilmesi böylece eserin izleyiciyle olan uzaklı ının indirgenmesi amaçlanmı tır. Tüm bunlarla beraber sanatçı, aynı zamanda izleyiciyi esere dahil etmi tir.

Tinguely'in amacı, gelenekle dalga geçen mekanik eserler üretmek olsa bile, görünen o ki ortaya konulan kütle, üreticisinin ona biçti i rolün ötesine geçerek kendi mekanını tayin etmede dizginleri elinde tutabiliyor. Sergilenen eserin materyali, dokusal özellikleri, yer aldı ı salonun boyutları, üzerinde yükseldi i kaide, formun katlı ı veya yumu aklı ı vb, seçeneklerle eserin kendisine üç boyutlu hacimler dünyasında tayin etmeye çalı tı ı rolün ekli de i ebilir (Çalıklı lu, 2000: 37).

Neo-Dada hareketiyle çıkı yapan Rauschenberg, Tinguely'den farklı olarak izleyiciyi pasifize etmi tir. zleyici üzerinde habersizce tahakküm kurmayı amaçladı ı kavramları ironik bir dille ele tirerek absürt bir yolla yok saymı , bir bakıma izleyici üzerinde yaratılan yüce sanat nesnesinin içini dalga geçerek bo altmı tır (Görsel 61).



Görsel 61. Silinmi Kooning Çizimi

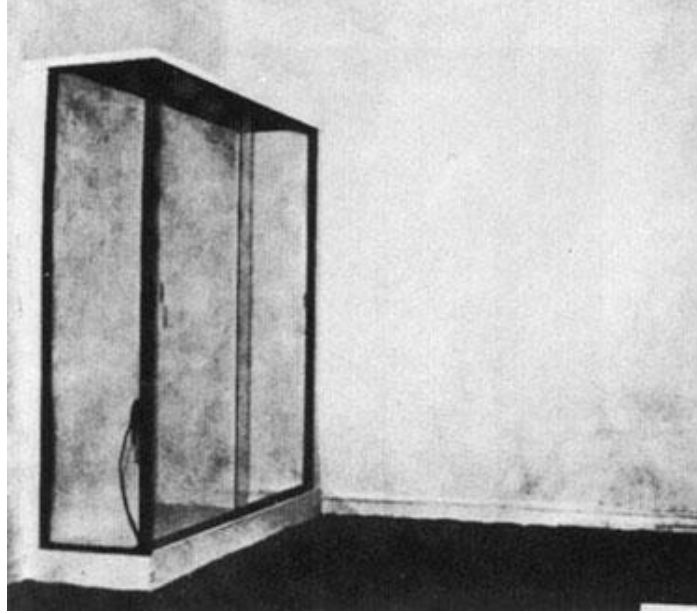
**Kaynak:** Rauschenberg, 1915.

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

Rauschenberg, dada hareketinden faydalanarak, saygın varlığın karışına ya da amin bo lu unu ve varlığın karışına yıkıcılığı, yokluğu koymasıyla anlamı hiçle tirmi tir. Soyut dı avurumculuk akımının ele tirisini olarak, izleyicilerin içine dü ürüldü ü yapay hazzı ele tiren, bu ele tiriye yaparken de hayranı oldu u Kooning'i kendine kurban seçen Rauschenberg'in tavrı dahiyane bulunmu tur. Willem de Kooning'in eserini, Kooning'in karışında silmi tir. Birikimin ve sanat tarihindeki saygıde er duru un sadece bir silgi yardımıyla yok edilebilece ini dü ündürten sanatçının bu tavrı ironik tutumla ili kilendirilmesi açısından önem ta ımaktadır.

1958 yılında Yves Klein, 'Bo luk' bahlıklı sergisinde, galerinin beyaz ve bo duvarlarından birinde içinde hiçbir ey bulunmayan bir camekanı sergilemi tir (Görsel 62). Sanatçı, bu tutumuyla sergi mekanını da sanatın kendisi olarak yorumlamı tir. Bu

ba lamda galerinin varlık nedeni de i erek kendisi bir sanat eserine dönü ür. Klein, bu sunumuyla sanat adına metafiziksel bir sanat mekanı yaratmı tır.



*Görsel 62. Bo luk*

**Kaynak:** Klein, 1958.

ki yıl sonra, Armand'ın adeta Klein'e yanıt niteli indeki 'Doluluk' i i ise gündelik sıradan objelerle doldurulmu bir galeri mekanıdır (Görsel 63). Bu yı nın olu turdu u kalabalıktan dolayı salonun giri i engellendi inden izleyiciler galerinin dı nda kalmı tır. Böylece, galerinin kendisi bir kez daha sanatsal müdahale ve entellektüel dü üncenin nesnesi haline gelmi tir. Klein'in ironik tutumuna nazire olarak Armand'ın performansı yine kendi ba na ironiyle açıklanabilir. ki çalı manın yan yana dü ünülmesiyle kendinden öncekini yok sayarak ele tirme dü üncesi ise bir bütünün parçalarını olu turmaya i aret ederek, farklı boyuttaki ironiyi açıklar.



*Görsel 63. Doluluk*

**Kaynak:** Fernandez (Armand), 1960.

Klein'in performansında ise sanatçı duvarın üzerinden aşağıda bulunan tenteye atlamı tır. Bu performansa ait foto raf üzerinden yeni bir çalı ma üreten Harry Shunk ise Klein'in üzerine dü tü ü tenteyi fotomontajla kaldırmı , sanatçının bo lu a dü tü ü algısını yaratarak bo luk ve doluluk kavramlarıyla ili kilendirmi tir(Görsel 64).



*Görsel 64. Bo lu a Atlama*

**Kaynak:** Klein, 1960.

...( İkiz, 2010: )’ da bahsetti i üzere, Nasa’nın aya düzenledi i seferlerin ne kadar kibirli ve ahmakça oldu unu göstermektedir sanatçı. Klein kafa tutmaktadır ve ona göre bu foto raf yardım almadan aya yolculuk yapabilece inin bir taahhüdüdür.

Klein performansıyl a, Nasa ele tiris i yaparken, malzeme olarak kendi bedenini ve bo lu u kullanmı tır. Yardım almadan da aya yolculu un bu performansla mümkünlü ünü kanıtladı nı göstermek istemi tir. ronik olan da bu tavrın, imkansızlı ındadır. Zaten Klein da bu durumla dalga geçerek muhalefet etmi tir.

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

adlı performansına iki ironik bakı açısıyla bakılabilir. Birincisi, Nauman'ın kendisini bir çe meye, hatta çe melerdeki küçük erkek melek figürlerine benzetmesi, di eri ise, Duchamp'ın çe mesine 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 Çe me 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 derinleşen bir ayırım yapılmayan sanat ürününün tipik örnekleridir (Clark, 2004: 202)”.



*Görsel 66. Foto raf*

**Kaynak:** Hatoum, 1992.

Hatoum, sınırlanmayı öznel bir ekilde tiyatral bir tavırla ifade etmektedir. mgenin tekrarı, bu çalı masıyla sanatçı tarafından yoklukla, kendi kendini ortadan kaldırmakla son bulmaktadır. Hareketin birbirini takip eden bir dizgi içerisinde tamamlanması, anlama vurgu yapmasıyla birlikte çalı manın ironik boyutunu olu turmaktadır.

Kadın bedeninin meta olarak de erlendirilmesi, Vanessa Beecroft'un 'Ordu' olarak isimledi i çalı malarında ironik bir ekilde sergilenmektedir (Görsel 67). Bir iktidar mekanizması olarak, baskın bir kontrol gücünü imleyen ordu tabiri, çıplak ve yarı çıplak kadın figürlerinin hareketsiz, duygusuz bir ekilde 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 i levseli iyle kompozisyonlardaki disiplinli dizilimle peki mektedir.

Chris Ofili ise, malzeme olarak kullandığı renklendirilmiş fil dişi kısıyla, din, a k veya ikonla mı figürlerin resimlerini yapmaktadır ve burada seçtiği i konuyla malzemenin kayıtsızlığı arasında ironik bir ilişki olduğu söylenebilir (Görsel 68).



Görsel 68. *Siyah Bakire*

**Kaynak:** Ofili, 2002.

Sanatçının sanat tarihinde ikonla mı figürlerin primitif bir dille yeniden yorumlanması ve bunları yaparken de fil di kısı gibi alı ılı m ın d ında bir malzemeye lenerek meydan okuması, önceki bölümlerde tanımlanan kinik bir yapıyla ironiye yaklaşımını sa lamaktadır. Bir çe it iktidarla mücadele yöntemi olarak d ı k ı kullanımı, yüceyle ili kilendirilen birçok konu çerçevesinde, sanatçı tarafından dalga geçerek yok saymak maksadında kullanılmı tır denebilir. Bu protest tavrı örnekteki resimde de oldu u gibi, d ı k ıyla estetikten uzakla tırılması yönünde yüceltilen imgeleri ironik bir dilde yok saymaya i aret etmektedir.

## 7. Ç RK NL N ME RULA MASİ OLARAK K Ç

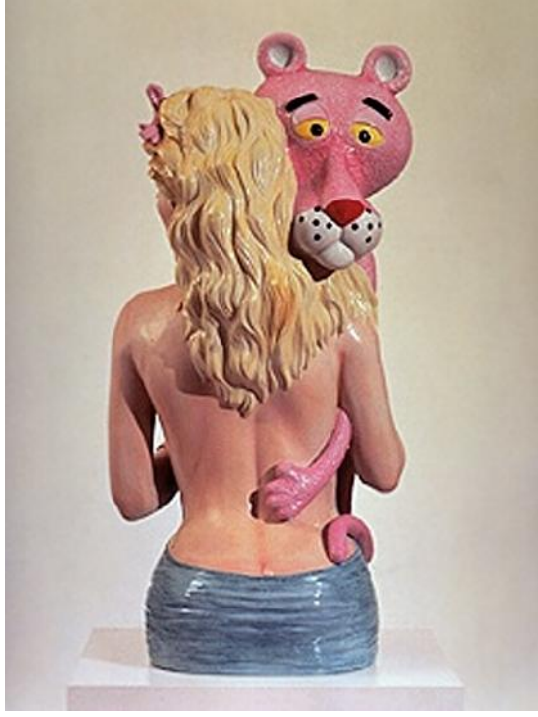
Günümüzde, “sanat olanla olmayanın sınırının bulanıklı tı ı, belirsizle ti i, sıklıkla dile getirilen bir iddiadır.(Kuspit 2006: 80)” Bu anlamda kiçin sorunsalı ortaya çıkmaktadır ki bu problem temel olarak kiçin sanat olup olmayacağı ya da sanattan farklı bir kategoride de erlendirilmesinin olasılı ıyla ilgilidir. Bu problemden yola çıkarak, kiç ve sanat arasında çift yönlü bir ili kinin oldu u varsayılabilir. Bu çıkar ba ı, iki tarafın da birbirinden yararlanması ba lamında ele alınmaktadır. öyle ki kiç, sanatın amaçlarından farklı olarak insanlar üzerinde a kın ve

ezberlenmi , alı agelmi 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 amaçtır. Kişinin tanımlanması noktasında yalın ve karmaşıklıkların ve çok yönlülüklerin nedeni de yine, kavramın kendisinin bir taklit, bir sahtelik üzerine kurulmasıdır.

Taklit yoluyla her kılığa girerek aldatılma ve yalanına ikna edileme gibi özellikleri sayesinde, kitsch'in, kendisine karşı yaklaşım geliştiren kimselerin, onun ne olduğunu ya da olmadığını hakkındaki fikirlerini bunlar kesin doğrularını gibi görmeleri sonucunda, bu kişilerin kendilerini aldatmalarına sebep olmasında da amaçlı 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 buna delildir (Scruton,2008).

Kişi 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 kişi nesne arasındaki mesafenin yakınlaştırılması açısından önemlidir.

Bu anlamda kişi üretimiyle ironik bir tavır içerisinde olduğu söylenebilen isimlerden olan Jeff Koons, kişi nesneyi kavramsal niteliğiyle bu bağlamda değerlendirilmektedir. Endüstriyel olanla sanatsal olanı imleyen sanatçı, endüstrinin ürettiği kişi ürünleri, kendi yapmadan sergilemektedir. Bu durum Duchamp'ın eserini hazır nesnelere arasından 'seçerek' gerçekleştirmesiyle benzer bir tavidir denebilir. Duchamp'ın hazır nesnelere yerini, Koons'un çalınmalarında porselen pembe panterler, melekler, oyuncak ayılar, çocuk figürleri almaktadır. Burada bu ürünleri satın alması ya da siparişiyle 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 ili kiyi hızlandırmakta ve do rudan bir sempati yaratarak, izleyiciyi zorlamadan alanına çekmektedir(Görsel 69, 70). Eserlerin komikli inin ve baya ılı nın yanında, sanat piyasasında en uç fiyatlara alıcı buldu u gerçe i eserlerinin atmosferini olu turan ironiyle açıklanabilmektedir.



*Görsel 70. Michael Jackson ve Bubbles*

**Kaynak:** Koons, 1988.

Jeff Koons'la aynı bağlam altında ele alınmasına karşılık farklı yönleriyle şiç üreten ve ironik bir tavrı olduğu söylenebilen bir diğ er isim de Odd Nerdrum'dur. Nerdrum'un şiç kavramı, kitlesel beeniye sunulan basit ve a a ı zevklerin ifadesinden ziyade, zıtlıklar üzerine kurulu bir şiç tanımıyla örtü mektedir. nsan bedeni ve tenselli iyle Rembrandt'ı hatırlatan bir barok estetikle betimlenmi olan yüzey, biçim-içerik ili kisinde ortaya çıkan zıtlıkla, güzel olan ile çirkin olanın bir resme konu olması ve bunun do rudan izleyiciye sunulması bağlamında ironik bir tavır olarak görülebilir (Görsel 71).

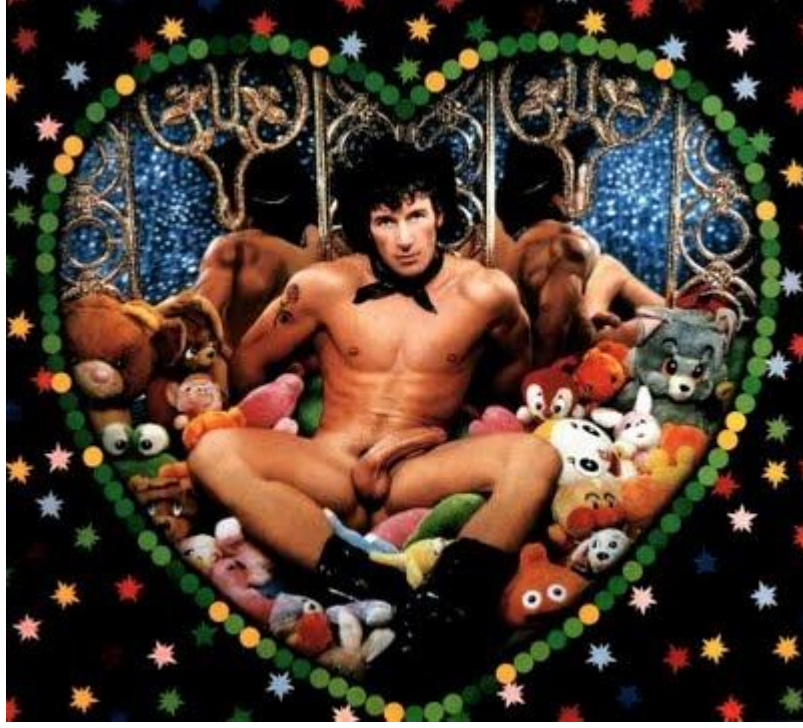


*Görsel 71. Bok Kayası*

**Kaynak:** Nerdum, 2001.

Sanatçı, genellikle dı kı, idrar, ereksiyon, ölüm, pornografi gibi konulardan yola çıkarak esteti in itibarsızla tırılması sürecini, tensel olarak güzel ve sahip olunası olanla kar ıtlamaktadır. 'Bok kayası' adlı resmiyle, belki de 'Üç Güzellere'e gönderme yapan sanatçı, güzel olanı, beklenmedik bir ekilde dı kıyla bulu turmaktadır. Güzellik imgesi çirkinlik imgesiyle aynı karede bulunarak olumlu ve olumsuz tarafların birbiriyle olan ili kisi ile eserin ironisini olu turmaktadır. Figürlerin dı kılama durumunun izleyici tarafından i renç algılanmamasının sebebi belki de barok esteti in güzellik anlayı ıyla betimlenmesindedir.

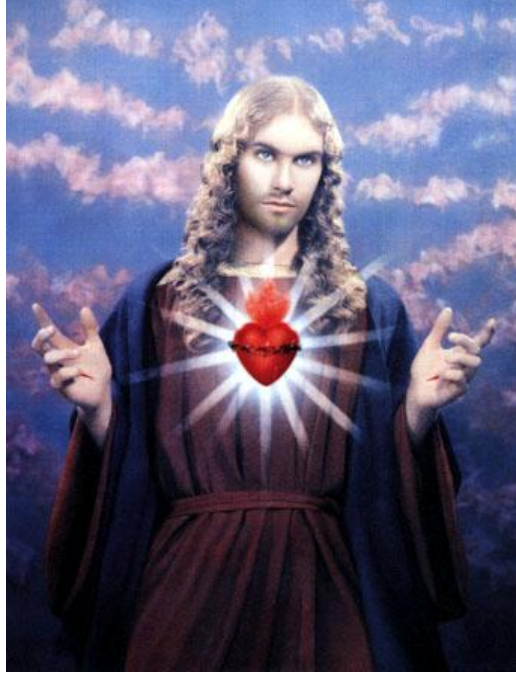
Fransız sanatçılar Pierre ve Gilles cinsel ikonografik öğeler ve onların son derece dekoratif temsilleri için çalı malarına kiç elemanları dahil eden ve bunu da zıtlıklar üzerine kurulu bir ironik tavırla ifade eden sanatçılardır. E cinsel kültür, din, sanat, moda veya reklam dünyasından ilham alan bu sanatçılar, bir film stüdyosuna dönü türdükleri atölyelerinde, tiyatral bir atmosferde çektikleri foto raflar üzerindeki müdahaleleri ile çalı malarını olu turmu lardır(Görsel 72, 73).



*Görsel 72. Geceyarısı Kovboyu*

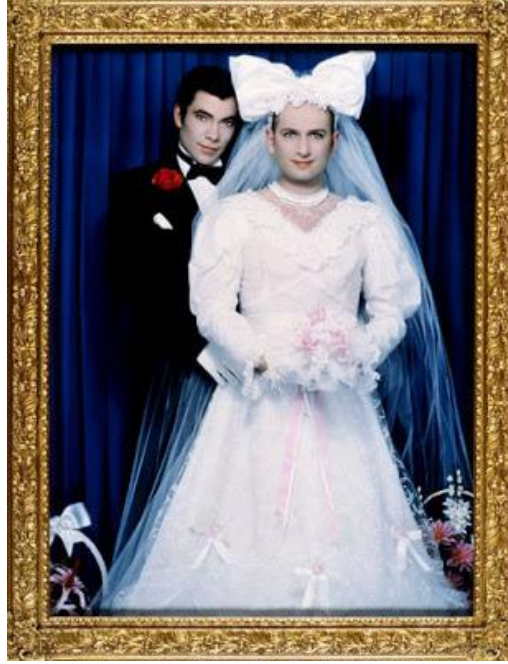
**Kaynak:** Pierre ve Gilles, 2004.

Baya ı olanla üretilen bu homoerotizm yüklü kareler, birer kiç nesne olarak mevcut sistemle estetik de erler e li inde alay etmektedir. Sanat tarihine, dinlere, günümüzün seks sembollerine, pornoya, gay kültürüne abartılı ve kı kırtıcı bir gerçek dı ılıkla yakla maktadırlar. Sanatçuların eserlerindeki provoke edici bir imajı tüm masumiyetiyle izleyiciye kiç sembollerle sunması ironiyle yorumlanabilen bir tavidir denebilir.



*Görsel 73. sa*

**Kaynak:** Pierre ve Gilles,1988.



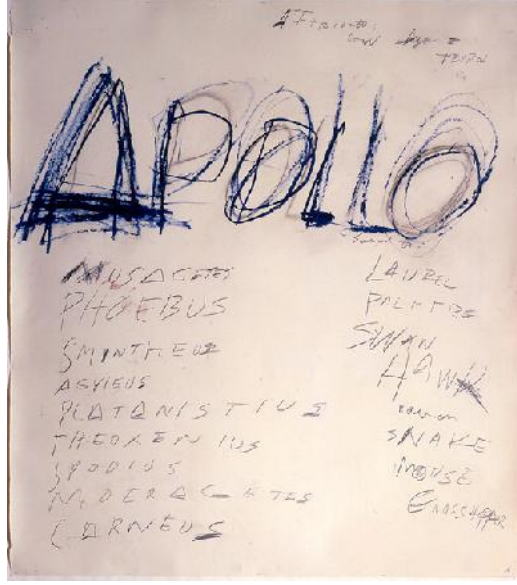
*Görsel 74. Dü ün*

**Kaynak:** Pierre ve Gilles, 1992.

Sanatçılar, dü ün foto raflarında, toplum tarafından kadın ve erkek arasındaki cinsel kimlikle ilgili belirlenmi li i ironik bir dille yok sayar görünmektedir (Görsel 74). Kadın-erkek ili kisindeki düzene ve sisteme uygun, hatta kli e bulunan an karikatürize edilerek dondurulmu tur. Bu anlamda samimiyetten yoksun, kurgusal bir yapıyla parodi yaratan sanatçılar, evlilik törenlerinin de benzer ekilde abartılı ve yapay bir mutluluk alanı yarattı ı dü üncesinden yola çıkmaktadırlar.

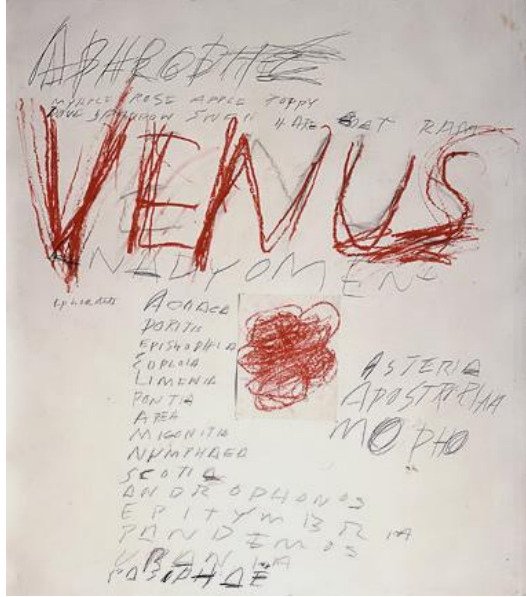
Kitsch, Adorno'ya göre katharsis'in parodisidir. Pierre et Gilles'in yapıtlarında ise do rudan do ruya katharsis'in tiye alındı ını görürüz. Düzanlam, ko ulsuz mevcudiyetinin bedelini daima kendi altında kalarak öder burada – ya da öyle formüle edelim: Mutlak düzanlam, ezici buyurganlı ına önce kendisi teslim oldu u için sonunda ba lam bo lu u ile noktalanacak sonsuz sayıdaki yananlamın ku atması altındadır (Ergüven, 1998: 96).

Yaratım-yıkım ili kisi postmodernist pratikte, yeniden yaratabilmek için yıkmak, bir bakıma eskiye direnç göstermek olarak yorumlanabilmektedir. Estetik biçimlerin el de memesi gereken bir hassasiyetle sunulmasını ele tiren Cy Twombly çalı malarıyla örneklenebilir. Antik Yunan Dönemi'ne ait de erli isimleri, de ersizle tirme ve yok sayma, üzerini karalayarak ve geli i güzel bir isme indirgeme eylemi, simgesel üstünlü ün yok edili iyle sonuçlanmaktadır. Mitolojik olarak, gücün, kudretin ve aklın sembolü olan tanrı Apollon'un iktidarı ile Roma mitolojisinde a k ve güzellik tanrıçası Venüs'ün güzelli i bu çalı manın aleladeli i içinde ironikle ir(Görsel 75, 76). Sanatçı bu noktada izleyiciyi bu sembolleri sorgulamaya itmektedir.



Görsel 75. Apollo

**Kaynak:** Twombly, 1969.



Görsel 76. Venüs

**Kaynak:** Twombly, 1975.

rade ve teslimiyet, egemen olma ve feragat, yüce olana yönelmenin bir başka idi olan sarsılmaz bir sarmal halinde birbirine dolanır. Böyle bir kuram kendi mekânını kendi otorite kaybının biçimleri yoluyla ileri sürer ve kendisini da itip merkezîle tirmeyi ancak otorite sahibi söylemin daha kıvrak biçimlerini üretmek için kabul eder. Postmodern teori,

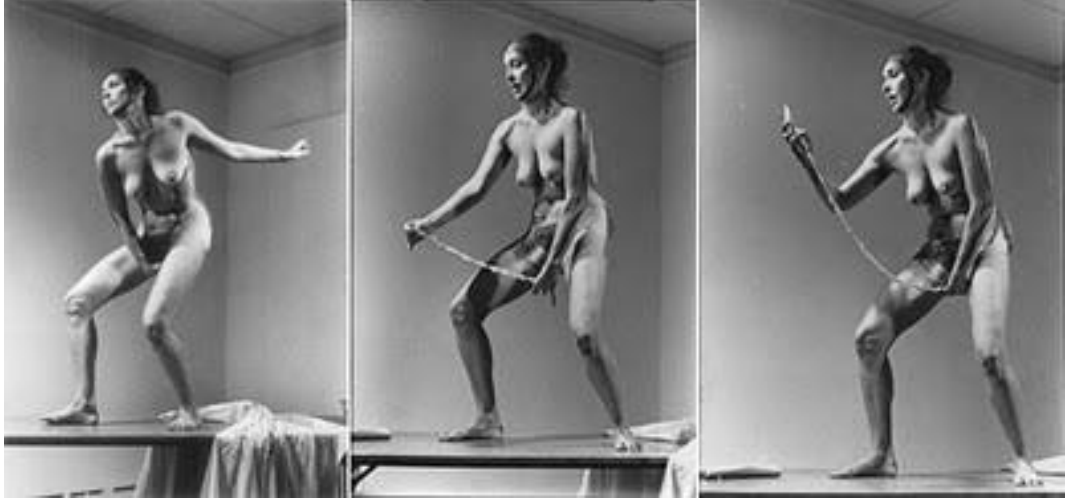
hiçbir kenarı, hiyerarşi ve merkezi olmayan, ama gene de her zaman varlık kazanmasını istediği bir kültürel “heterotopi” görüüne izin verir. Bu öyle bir teoridir ki, yayılan bir kapsayıcılık ya da ‘yaysama’ (perclusion) içinde, kendi otoritesiyle otoriteyi reddeder, her yerde onun önüne geçer (Connor,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

## 8. KADIN BEDEN VE FEMİNİST SANATIN RÖLÜ

Genel olarak feminist hareketin, kadının hareket alanının oldukça daraltıldığı bir dönemde toplumlarda, bu tutuma tepki olarak sosyal, siyasal, sanatsal alanlardaki rolü ve özgürlük önermesi içeren hareketleri kapsadığı söylenebilir. Kadın ele mi toplumsal düzen dayatmalarına ve özel mülkiyetle birlikte kapitalist düzene olan baskısıyla birlikte paralelde gelişen bu hareket, marksist kuramdan destek alarak kadının ezilen sınıf içerisinde de yerleştirildiği ve iktidare maruz kaldığı noktasından yola çıkar. Feminist sanat da, feminizmi kendine dayanak noktası yaparak bu çerçevede, erkek egemenliğine karşı bir rolü sergilemek ve varlığını iktidarla ortaya koymak gayretine girmiştir.

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

Feminist sanat hareketleri için başlangıç olarak birinci kuşak kadın hareketlerini 1960 ile başlatmak yerinde olacaktır. Bu ilk kuşak kadın hareketinin eleştirisi, kadını ağız mal edilen duygusallık, süslemecilik, minör ve amatör olma hali gibi negatif özelliklere neden olan sözcüklerin eleştirisi üzerinedir. Bu eleştiri, kadın bedenini temsillerini ikonografikle kullanarak kadının biyolojik özelliklerine ve doğurganlığına karşı olumsuz bir toplumsal yerleştirilme biçimine karşıdır denebilir (Görsel 77).



*Görsel 77. ç Tomar*

**Kaynak:** Schneemann, 1975.

Marie Beth Edelson 1976 yılında yaptığı 'Ataerkilli in Ölümü' adlı kolaj tekniindeki resmiyle, Rembrandt'a ait 'Dr. Tulp'un Anatomi Dersi' tablosuna gönderme yapmaktadır (Görsel 78). Önceki bölümlerde görülen pastel örneklerinden de sayılabilecek bu çalışma, erkek egemenliğin 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 eleştirel niteliğiyle tartışılmakla beraber bunun artık son bulduğunun da parodik habercisi olması açısından önemlidir.



Görsel 78. Ataerkilli in 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 olgular dahilinde gerçekleştirildiği üzerine çalışmalarını sürdürmüştür.

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



Görsel 79. Mutfa ın Göstergeleri

**Kaynak:** Rosler, 1975.

Feminist sanat içerisinde çe itli örnekleri bulunan performans sanatı postmodern bir söylem olarak ironik bir yapıyı i aret etmektedir. Bu yapı, toplumsal ele tiri ba lamında ironiden ba ımsız bir ifade biçimini ço unlukla kullanmamı tır. Kadın bedeninin metala tırılması da feminist sanatçıların ço unlukla yine kendi bedenleri üzerinden ironik bir tutumla yaptıkları çalı malarda ifade edilmi tir. Bu anlamda Cindy Sherman kendi bedeni üzerinden kadın bedeninin metala tırılması sorununu çalı malarında dile getirmektedir. ‘simsiz Film Stilleri’ adlı serisi tüketim toplumunun, Hollywood tarzında metala tırılan kadın imgesi ve onun sembollerine ele tiri niteli i ta ımaktadır (Görsel 80).

8-10 inçlik siyah beyaz foto raflardan olu an seri, seyirciye kadının belirsiz portresini seks objeleri olarak sunar. Sherman seri hakkında; “rol temsilinin sahteli i, görüntüleri seksi olarak algılayan baskın erkek seyirciler için saygısızca da olabilir” açıklamasını yapmı tir. ngiliz (Orta Ça asıl tabakanın kullandı ı) perukları ve kostümleriyle kültürel basmakalıp örneklere karşı meydan okuyarak kendi foto raflarına model olur (Sherman, 2012: ).



*Görsel 80. simsiz Film Stillerinden*

**Kaynak:** Sherman, 1977-1982.

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

1990'ların sonlarına do ru Sherman, oyuncak bebekleri, plastik organları, sekse gönderme yapan malzemeleri kullanmaya ba lamı tır (Görsel 81, 82). Kurgularındaki cinsel içerikli materyaller, baskıcı otoritenin, erkek egemenli indeki cinsellik anlayı mın kar ısına son derece yapay ve korkutucu parçaları koymaktadır. Bu durum, alı ılagelmi seks imgelerinin dalga geçilerek horlanması ve bunu yaparken de klasik güzellik anlayı ndaki yapaylı ın tam tersi imgelerle vurgulanması anlamına gelmektedir. Bu noktada Sherman'ın çalı malarının erkek otoritesinin ihlali anlamında ironik oldu u söylenebilir.



*Görsel 81. Seks Resimleri*

**Kaynak:** Sherman, 1992.



*Görsel 82. Seks Resimleri*

**Kaynak:** Sherman, 1992.

Geleneksel anlamda kabul görmü be eni biçimlerine kar ı tutuma ek olarak, erkek egemenli indeki sanat piyasasına olan ele tiri feminist sanatta gündeme gelmektedir. Bu muhalefetin savunucularından olan Shigeo Kubota, müzelere ve sanat piyasasına mal olmu resimleri alaycı bir üslupla yeniden yorumlamaktadır (Görsel 83).



*Görsel 83. Vajına Resmi*

**Kaynak:** Kubota, 1965.

Jackson Pollock'a bir gönderme içeren bu performansta sanatçı vajinasına yerle tirdi i fırçayla Pollock'un resim dilini tekrar eden bir hareketle boyaları sıçratmaktadır. Pollock'un gelenek içerisindeki aktif yapısının kar ısına, kadının edilgen bırakılı mını koymakta ve sanatını vajinasıyla gerçekle tirdi i gösteriyle olu turmaktadır. Bu performans, Pollock'un resminin parodile mesi anlamında ironik olmasının yanı sıra, feminist sanatçıların ço unlukla ele tirdi i meta olarak kadın bedeni kullanımının, yine aynı araçla alaya alınmı olmasıyla da ili kilendirilebilir.

Bedenin politik sayılması, postmodern sanat pratikleri içerisinde feminist sanatta da oldukça açık okunmaktadır. Bedenle ili ki kuruldu u noktada ironik tavır, cinsellik ve

arzu nesnelere üzerinden eril otoritenin horlanmasında bulunur. Bu anlamda bir sanat topluluğu olmayan ancak tavrı 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 olduğu tavrı 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 çıkışı olan 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, gösterdiği şeyden başkaca 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 içerisindeymi çesine, belirli bir mesafeden arzulanan imgelerle dalga geçerek ele tirilmesini sa larken ironik bir tavır sergilemi tir.



*Görsel 85. Sahanda Yumurtayla Kendi Portresi*

**Kaynak:** Lucas, 1996.

Cinselli in temsiliyetindeki imgeler, Lucas'ta oldukça temel ili ki kurulabilen nesnelere indirgenerek cinsellik ve cinselli in arzuları komikle tirilerek abartılmaktadır. Sanatçı bunu yaparken nesnelere en yalın halleriyle arzuya gönderme yapacak ekilde kullanımı tir (Görsel 86).



*Görsel 86. Çıplak*

**Kaynak:** Lucas, 1994.

## 9. V DEO SANATINDA RON

Tarihsel bir sıralama içerisinde ya anan teknolojik bululara bakıldığında, televizyon, foto raf video ya da internetin öncelikle ya am 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 ili kilendirmek mümkündür. Televizyonun insanlar üzerindeki tahribatını ve televizyonun olumsuz kültürel etkilerini yok etmek amacıyla olu turdu u videolarıyla sa lamaya çalı an sanatçı, nesne ve eylem, arasında ortak araçsallık kurması bakımından ironik sayılabilir(Görsel 87, 88). Televizyon ele tirisine kar ı televizyon kullanımı, imgeyi yine aynı imgeyle yok eden çalı malarla e 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 bedenini bir ifade aracı olarak kullanmakta ve örnekte görüldüğü gibi foto raf ve video ile performanslarını kaydetmektedir (Görsel 89).



*Görsel 89. Atölyenin Haritasını Çıkarmak I*

**Kaynak:** Nauman, 2002.

Nauman'ın bu videosuyla çalı ma alanı artık bir çe it çöplükten farksızdır. Issız bir ekilde, içinde ya am belirtisi olmayan bu alan, varlı ın nihayet son bulaca ını müjdelerken, bunu da ironik bir dille sanat nesnesine dönü türmektedir. Tüm mekanı saran ekranlardaki atölyeden görüntülerin oldu u video, te hir esnasında izleyiciyi de çalı manın içine dahil etmektedir. zleyici sandalyeye oturtulur ve fırçalar verilir. Bu ekilde izleyici, videoyu izlerken bir varolu un nasıl da bitmi , atıl hale gelmi oldu una ahitlik ederken, bir yandan da sergi alanında, ba ka bir performansın parçası olmaktadır. Saatlerce oturarak, performansın ana yaratıcısı olması beklenen izleyicinin içinde bulundu u mekan, tekrar eden imgelerin birlikteli inden olu an bir yok etme, bo u bo una bakma duygusu ya atmaktadır ki, bu durum, ironiyle ba layan performansın, hiçli e ve hem sanatçının hem de atölyenin beyhudeli ine i aret etmektedir.

## 10. ÇA DA TÜRK RESM NDE RON K B R TEMS L OLARAK ÜKRAN MORAL

Ça da Türk sanatının önceki bölümlerde detaylandırılan batılı anlamdaki sanat anlayı ndan, sosyal-kültürel altyapının farklılıklar göstermesi neticesinde tavır olarak ayrıldı nı söylemek gerekmektedir. Bu noktadan bakıldı nda, Avangard'la birlikte Duchamp'cı gelene in öngördü ü gibi, sanatın kurumla ması ve sanat eserinin estetize edilen bir kategoriye indirgenmesi ele tirilmi tir. Sanatın bilindik ifade yollarına ve müzecilik anlayı ma bir kar ı duru hareketi olarak sanat ait oldu u özgürlü üne kavu turilmaya, yücele tirilen sanat eseri gelene inin yok edilmesiyle kavu turilmaya çalı ılmı tır. Ça da Türk sanatı içerisinde ironik bir yapı arandı nda ise bu ele tirel duru a oldukça yakın bir mesafede ükran Moral' ı konumlandırmak mümkündür. Sanatçının mevcut sanat sistemine ironik bir dille yaptı ı bir saldırı olarak görülebilen çalı ma, ça da sanatlar müzesi problemi olarak görülmektedir. Müzecilik ve galericili in tarihine ve sanat eserinin metala tırılarak kapitalist sistemde alıcı bulmasını ele tiren Duchamp gibi Moral bir ça da sanatçı olarak ça da sanat müzecili ine kar ı bir hareket olu turmaktadır. Sanat Müzesi bir genelevdir ve sanatçılar da burada kendini pazarlamaktadır mesajını veren sanatçı, 'Bordello' adlı çalı masıyla, ça da 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 durulaştırmıştır. Çıkarıcı sanat dünyasındaki nesne ve özne arasındaki ilişkiye bir çeşit eleştirel tutumla yaklaşarak, bir bakış açısıyla yaklaşımda ise iktidar olarak erkek bakışının, kadın bedeni üzerindeki tahakküm gücüne ve kadın bedenini fetişleştirilmesine yönelik tavra ayna tutmaktadır.

Ünvanı Moral’ın bir diğer çalışması olan ‘Evli, Üç Erkekli’, adlı performansı ise, ironik yapının tersinlemeye eğilimli tarafını göstermektedir. Mardin’de gerçekleşen performansta sanatçı, üzerine kuma getirilen kadınların durumunu ele tirmekte ve mevcut durumu tersine çevirerek ironi yaratmaktadır. Kadınlık hallerinin eleştirisi olarak gerçekleşen performansta sanatçı, alımlı 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 biçimindeki 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 imkansızdır. Çünkü bahsedilen sanatsal hareket, dille temellenerek, kuramsal açıdan yaklaşımda anlamını bulmaktadır.

“Sanatın İronik Boyutları” başlıklı sanatta yeterlik tez çalışmasıyla, dilde temellenen ironi kavramının, imgeye, performansa, videoya kısaca hangi sanat pratiğine dönüşümüne, mevcut sanat düsturunun anlamını yine dille ilişki kurarak bulunduğunu söyleyebiliriz. Özellikle çalışmanın ilk bölümlerinde karışık zorluk, eserle buluşma ve onu yorumlama sürecinde, gözde anlamlandırılanın, dille anlatılmaya çalışıldığındaki ikileme bulunabilir. Kavramda mümkün olan tanımlamaların imgeye dönüşümüyle yaşanan zorluk, çalışmanın bir tür çeviri görevi görmesinden kaynaklanmaktadır. Çalışma, dille ilgili olanın gözle ilişki kurulduğunda geldiği anlamları sorgulamaya çalışır, bu sorgulamaları da özellikle 20. yüzyıl sonrasında değişen sosyal, siyasal, dolayısıyla da sanatsal pratikler içinde gerçekleştirir. 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 problemi olacaktır.

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

Popsanatla birlikte tüketime ve ikonla an popüler kültüre ait imgeler, ço altılarak, bu ço altımdan bir tür yokluk yaratma gayretine girilmi tir. Bir makine gibi görünmek isteyen sanatçı, pop sanatla, popüler olanı daha da popülerle tirerek eserin anlamındaki gizi kaybettirmi tir. Kavramsal sanat ba lı ında, performans sanatı, video sanatı, feminist sanat, vb. hareketler dü ünülerek, sanat pratikleri açısından ironik eserler incelendi inde, bu eserlerin ço u kez postmodern dü üncenin kullandı ı yöntemlerden olan i rençlik, iddet ve nihilizm üzerinden kurgulandı ı gözlemlenmi tir. roniyle benzer terimler arasında bahsedilen parodi ve pasti kavramları ise, Benjamin'in *aura* tanımlamaları ı ı ında açıklanarak örneklenmi ve bir sanatsal edim olarak *temellük* üzerinde durulmu tur.

roninin temelini olu turan sorgulama eylemi, de i en toplumsal ko ullarla birlikte 20. yüzyıl ve sonrası sanatında daha fazla yer almı tır. Çalı manın sınırlarını olu turan bu zaman aralı ında, ironi kavramının tanımları çerçevesinde sanatın ironik söylemleri aranmı tır. .

## KAYNAKÇA

### BASILI SÜREL 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 Rönesansın Ortaya Çıkışı. *Cogito*. Sayı: 57, 20-24.
- Cebeci, O. (2008). Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden Rönesans Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri. *Cogito*. Sayı: 57, 87-104.
- Owens, J. (2008). Rönesansın Yapıtları: Rönesans'ta Rönesans, Otonomi ve Olumsuzluk. *Cogito*. Sayı: 57, 196-210.
- Lang, B. (2008). Rönesansın Sınırları. *Cogito*. Sayı: 57, 231-250.
- Göksel, N. (2006). Unutma, Parodi ve Rönesans. *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.

### KAYNAKÇA

- Akay, A. (1999). *Sanatın Sosyolojik Gözü*. İstanbul: Ba lam 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. Eyübo lu, E. Alkan) stanbul: leti im Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayı lar*. zmir: Karakalem Kitabevi Yayıncılık.
- Batur, E. (2002). *Modernizmin Serüveni*. stanbul: YKY.
- Benjamin, W. (1990). *Baudelaire ve Pasajlar*. (Çev: A. Cemal) stanbul: YKY.
- Bürger, P. (2003). *Avangart Kuramı*. (Çev: E. Özbek) Sunum Artun, A. Avangart Kuramı. stanbul: leti im Yayınları.
- Boourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*.(Çeviren: N.Sayba ılı). stanbul: Ba lam Yayınları.
- Connor, S. (2001). *Post-Modernist Kültür Ça da Olanın Kuramlarına Bir Giri* . (Çev: D. ahiner). stanbul: YKY.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Ça nda Politik mge*. (Çev: E. Ho sucu). stanbul: Sanat ve Kuram, Ayrıntı Yayınları.
- Çabuklu, Y. (2004). *Postmodern Toplumda Kriz ve Siyaset*. stanbul: Kanat Kitap.
- D'emilio, J, Fredmann, B,E. (1988). *Intimate Matters: A History Of Sexuality n America*. New York: Harper and Row.
- Demiralp, O. (1999). *Tanrı Bakı lı Çocuk*. stanbul: YKY.
- Dempsey, A. (2007). *Modern Ça da Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler*. (Çev: O. Akınhay). stanbul: Akbank.
- Eco, U. (2001). *Açık Yapıt*. (Çev: P. ava ). stanbul: Can Yayınları.
- Ergas, Y. (1996). *1970'lerde Feminizm*. stanbul: Sanat Dünyamız Dergisi YKY.
- Ewerdell W.R. (2012). *lk Modernler*. (Çev: H. Kocaoluk). stanbul: YKY.
- Foster, H. (2011). *Zoraki Güzellik*. (Çev: .Kaptan). stanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Foster, H. (2009). *Gerçe in Geri Dönü üümü, Yüzyılın Sonunda Avangard* (Çev: E. Ho sucu). stanbul: Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2004). *Bu Bir Pipo De ildir.* (Çev: S. Hilav). stanbul: YKY.
- Germaner, S. (1997) *1960 Sonrası Sanat Akımları, E ilimler, Gruplar, Sanatçılar.* stanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Giddens A. (1990). *The Consequences of Modernity.* Standford: Standford University Press.
- Giderer, H.E.(2003). *Resmin Sonu.* stanbul: Ütopya Yayınları.
- Güçbilmez, B. (2005). *Sophokles'ten Stoppard'a roni ve Dram Sanatı.* Ankara: Deniz Kitabevi.
- Harvey, D. (1998). *Postmodernliğin Durumu.* (Çev: S. Savran). stanbul: Metis Yayınları.
- Hauser, A.(2005). *Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu, Rönesansın Serüveni.* stanbul: YKY.
- Hutcheon, L. (1986). *A Theory of Parody: The Teachings of the Twentieth Century Art Forms.* NewYork: Methuen.
- smet E. (1987). *Postmodernizm ve Edebiyat.* 2. Basım. stanbul: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.* stanbul: Everest Yayın Evi.
- Kahraman, H.B. (2003). *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu.* (Birinci Baskı). stanbul: Agora Kitaplı 1.
- Kahraman, H.B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteler.* (Üçüncü Baskı). stanbul: Agora Kitaplı 1.
- Kant I. (1983) *Aydınlanma Nedir.* (Çev: N. Bozkurt). stanbul: Felsefe Yayınları.

- Kaprow, A. (1990). *Assemblages, Environments and Happenings*. Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas.
- Kierkegaard, S. (2009). *roni Kavramı Sokrates'e Yo un Göndermelerle*. (Çev: S. Okur). Ankara: mge Kitabevi Yayınları.
- Klee, P. (2011). *Modern Sanat Üzerine*. (Çev: K. Çaydamlı). stanbul: Altıkırkbe Yayın.
- Kristeva, J.(2004). *Korkunun Güçleri - grençlik Üzerine Deneme*. (Çev: N. Tural) stanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kuçuradi, . (2009). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: TFK Yayınları.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. (Çev: Y. Tezgiden). stanbul: Metis Yayıncılık.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü mgelerin Toplumsal levi*. (Çev: . Türkmen) stanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. stanbul: Remzi Kitabevi.
- Liotard, J.F. (1990). *Postmodern Durum*. (Çev: A. Çi dem). stanbul: Ara Yayıncılık.
- Murphy, J.W. (2000). *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Ele tiri*. stanbul: Paradigma Yayınları.
- Moran, B. (2008). *Edebiyat Kuramları ve Ele tiri*. stanbul: leti im Yayınları.
- Rapelli, P. (2002). *Goya Tutkulu Bir roni Ustası*. (Çev: A. Hakverdi). stanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*.(Çev:A. Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sayın, Z. (2003). *mgenin Pornografisi*. stanbul: Metis Yayınları
- Shiner, L. (2001). *Sanatın cadı, Bir Kültür Tarihi*. stanbul: Ayrıntı Yayınları.

Steven, C.(2001). *Postmodernist Kültür, Ça da Olanın Kuramlarına Bir Giri* .(Çev: D. ahiner). stanbul: YKY.

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

Tourane, A. (1995). *Modernli in Ele tirisi*.(Çev: H. Tufan). stanbul: YKY.

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

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

Yalom, M. (1999). *Memnin Tarihi* (Çev: A. Gün). stanbul: 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 Söyle iler*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

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

Zeytinolu, E. (2008). *Sanat Üzerine Yersiz Yorumlar*. stanbul: Ba lam Yayıncılık.

#### D ER BASILI KAYNAKLAR

Bal, A.A. (2000). Resim ve roni, Resimde Bir fade Biçimi Olarak roni. Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. zmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

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

Daldaban, H.K. ( 2006.) Gerçeküstü Resmin Olu umunun Nesnenin Dönü ümüne Ba lı Olarak ncelenmesi. Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi.

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

Çözümlemesine li kin Bir Yöntem Ara tırması.Yayınlanmamı Doktora Tezi. zmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

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

Pekta , H. (2006). Moda ve Postmodernizm. Yayınlanmamı Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.

ahmaran, G. (2006). Postmodern Dönem Sanatında İddet ve İroni Kavramlarının Yarattı ı İzofrenik Açılım. Yayınlanmamı Yüksek Lisans Tezi. zmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

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

#### E-KAYNAKLAR

##### E-Dergilerdeki Makaleler

Dastarlı, E. (2007). Gerçe i Ne eli Bir Kayıtsızlıkla Ele tirmenin Dili: İroni. *eBenzin*. Sayı: 4

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

(Eri im Tarihi:09.01.2012)

Sevim, B.A. (2010).Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: "Aura", "Öykü Anlatıcısı" ve "Flâneur" *Uluslararası Sosyal Ara tırmalar*.Sayı: 3.

[http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi11pdf/sevim\\_bilgen.pdf](http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi11pdf/sevim_bilgen.pdf). (Eri im Tarihi: 27.02.2012)

Sadak, Y. (1991).Modernist ve Postmodernist Sanatta Alıntılar Sorunu. *Ça da Dü ünçe ve Sanat Plastik Sanatlar Derne i Yayın Dizgisi*.Sayı: 4

<http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/dersbelgeyazilari/yalcinsadak.htm>. (Eri im 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>. (Eri im 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>. (Eri m Tarihi: 10.01.2013)

Çalıko lu, L. (2000). Kütlenin Seyri.

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

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

[http://www.arastirmax.com/bilimsel\\_yayin/10693/2/2/93-108\\_modernizme-bir-ba%C5%9Fkaldiri-projesi-olarak-postmodernizm](http://www.arastirmax.com/bilimsel_yayin/10693/2/2/93-108_modernizme-bir-ba%C5%9Fkaldiri-projesi-olarak-postmodernizm) (Eri m Tarihi: 19.02.2013)

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

[http://www.fotografya.gen.tr/issue-11/bw\\_incolors/bw.html](http://www.fotografya.gen.tr/issue-11/bw_incolors/bw.html)(Eri m Tarihi: 19.02.2013)

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

[http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi53/kubilay.akman\\_53.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi53/kubilay.akman_53.html) (Eri m Tarihi: 07.02.2012)

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

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

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

<http://www.2dmblogazine.it/2012/03/words-of-art-by-marcel-broodthaers/> (Eri m 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/> (Eri m Tarihi: 09.01.2013)

[http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/isimler\\_alfabetik\\_tinguely.html](http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/isimler_alfabetik_tinguely.html) (Eri m Tarihi: 19.05.2012)

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

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

<http://www.gunesintamicinde.com/jean-tinguely-muzesi-ismicre-basel/> (Eri im Tarihi:14.07.2012)

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

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

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

[http://www.birgun.net/writer\\_2009\\_index.php?category\\_code=1187090298&news\\_code=1235042122&year=2009&month=02&day=19](http://www.birgun.net/writer_2009_index.php?category_code=1187090298&news_code=1235042122&year=2009&month=02&day=19) (Eri im Tarihi: 14.01.2012)

[http://www.academia.edu/249072/Thoughts\\_on\\_Originality\\_and\\_Appropriation\\_Sherrie\\_Levines\\_Early\\_Photographic\\_Endavors](http://www.academia.edu/249072/Thoughts_on_Originality_and_Appropriation_Sherrie_Levines_Early_Photographic_Endavors) (Eri im Tarihi: 03.11.2012)

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

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

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

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

[http://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/A\\_Millett\\_Performing\\_2008.pdf](http://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/A_Millett_Performing_2008.pdf) (Eri im Tarihi: 11.12.2012)

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

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

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

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

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Giuseppe\\_Arcimboldo](http://tr.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Arcimboldo) (Eri im Tarihi: 21.11.2011)

[http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6\\_sakir.pdf](http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6_sakir.pdf) (Eri im Tarihi: 13.10.2012)

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

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/manet/olympia/> (Eri im 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/)(Eri im Tarihi:23.12.2011)

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

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

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

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

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

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

[http://tiyatromakinesi.blogspot.com/2013\\_01\\_01\\_archive.html](http://tiyatromakinesi.blogspot.com/2013_01_01_archive.html) (Eri im Tarihi:13.02.2012)

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

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

[http://tiyatromakinesi.blogspot.com/2013\\_01\\_01\\_archive.html](http://tiyatromakinesi.blogspot.com/2013_01_01_archive.html) (Eri im Tarihi:06.11.2012)

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

[http://www.arastirmax.com/bilimsel\\_yayin/10693/2/2/93-108\\_modernizme-bir-ba%C5%9Fkaldiri-projesi-olarak-postmodernizm](http://www.arastirmax.com/bilimsel_yayin/10693/2/2/93-108_modernizme-bir-ba%C5%9Fkaldiri-projesi-olarak-postmodernizm) (Eri im Tarihi: 11.01.2013)

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

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

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

<http://ozgurpolitika.org/1997/Kasim/1106ksb> (Eri im Tarihi: 21.07.2012)

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

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

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

#### Sinema Filmleri

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

Alatan, F, Letta, G, Tenenbaum, S, Aronson,L. (Yapımcı), ve Allen, W. (Yönetmen). (2012). To Rome withLove[Film]. talya: 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