



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

SANATTA İRONİ VE ÖYKÜLEME PRATİKLERİ

Özlem TEKDEMİR DÖKEROĞLU

Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2013

SANATTA İRONİ VE ÖYKÜLEME PRATİKLERİ

Özlem TEKDEMİR DÖKEROĞLU

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2013

KABUL VE ONAY

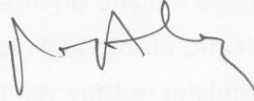
Özlem TEKDEMİR DÖKEROĞLU tarafından hazırlanan “Sanatta ironi ve Öyküleme Pratikleri” başlıklı bu çalışma, 06.03.2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

Prof. Hüsnü DOKAK



(Başkan)

Prof. İsmail ATEŞ



(Danışman)

Prof. Mehmet YILMAZ



Yrd. Doç. Mesut ÇELİK



Yrd. Doç. Zuhal BAYSAR BOERESCU



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☒ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun ...yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

06.03.2013



Özlem TEKDEMİR DÖKEROĞLU

ÖZET

DÖKEROĞLU TEKDEMİR Özlem, *Sanatta İroni ve Öyküleme Pratikleri*, Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Çalışması Raporu, Ankara, 2013.

Ahlaki bir tavır olmaktan çok, entelektüel bir etkinlik olan ironi, insan varoluşunun önemli bir parçası olarak, çelişkileri ve tutarsızlıkları ortaya koyan zihinsel uyanıklık yetisiyle, değişimin ve dönüşümün yolunu açar. Bu tavrıyla antik dönemlerden günümüze varlığını ve etkinliğini sürdüren ironi, öykünün betimleyici doğasıyla birleşince, sıradan olan değişir ve farklı dillerle konuşan sayısız sanat yapıtına kaynaklık eden bir itkiye dönüşür. Resimin bir iletişim aracı olarak kullanıldığı dönemlerden günümüze, ironik öykülerin izlediği yol, çağın getirdiği sosyolojik, ekonomik, siyasal ve teknolojik değişimlerle şekillenir ve kendine güncel ifade araçları bulur. Yeni bir toplum tanımlaması içeren yaşadığımız çağda sanatçılar, içinde bulunduğumuz dönemin tüm olanaklarını kullanarak, enstalasyon, video, resim veya başka araçlarla, söylemek istediklerini daha geniş bir ifade platformunda anlatabilme olanağı bulurken, ortak bir dil olarak ironiyi ya da ironik öykülemeleri sıkça kullanır hale gelmişlerdir. Sanatçıların işlerindeki bu dikkat çekici ortak payda, serüvenin başlangıcında, araştırma konusuna kaynaklık eden düşüncelerin ortaya çıkmasının temel nedenidir. Bu bağlamdan yola çıkan araştırma; içneleme, bilmezden gelme ve tersini söyleme gibi yöntemlerle, yanlış, çarpık ve absürd olayları eleştiren ironiyi, bir söz sanatı ve felsefi bir düşünce biçimi olarak, terimsel ve kavramsal açıdan, farklı sanat disiplinlerindeki yaratımlara katkılarıyla ortaya koyar.

Araştırmanın temelini oluşturan ironi ve öyküleme pratikleri, sanat disiplinlerinin ilişkili olduğu metafor, mizah, alegori, grotesk, absürd, parodi, pastiş, simülasyon, simülakr gibi kavramlardan destek alınarak açıklanmaya ve yine farklı sanat disiplinlerindeki üretimlerinden örneklerle ortaya koyulmaya çalışılır.

Kökleri masal anlatıcılığına dayanan ve bilgi aktarımının en eski yollarından birisi olan öykü anlatıcılığı, belki de ironinin en çok başvurduğu ifade pratiğidir. Yazınsal ve görsel bağlamda bir çok sanatçının yaratıcılığını ateşleyen ironi kavramının, öyküleyici bir yapısı vardır. Bu yöntem, plastik sanatlar olarak adlandırdığımız ve aslında dalları arasındaki disiplinler sınırların hızla yok olduğu, içsel ifade platformunda kendine güncel bir görünürlük alanı bulur ve günümüz sanatının kavramlarıyla uğraşan, bu konuda düşünen sanatçıların sıkça başvurduğu bir anlatım biçimi haline gelir. Sanatçıların bu alanda üretimleri belki de sayısız yapıt, titiz bir elemeyden geçirilerek, kişisel çalışmalarla ilişkileri bağlamında sınırlandırılmıştır.

Son bölüm, bağlam çerçevesinde yapılan resimlerin biçim ve içerik öykülerini anlatır. Tez konusu kapsamında yapılan çalışmalar, parodik ve eleştirel yapıdaki ironiyi, öykülemenin naif ve masalsı doğasıyla bir araya getirerek, içsel bir resim deneyimini paylaşmanın izini sürer. Yaşamın içindeki entropik süreçlerin, izlenilen filmlerin, dinlenen müziklerin, okunan kitapların ve görülen sanat yapıtlarının belirgin etkisiyle oluşturulan çalışmalarda, zaman zaman şiirsel bir kabusun izinde grotesk karakterlerle, zaman zaman da küçük görsel notlar niteliğindeki izlenimlerle kısa öyküler oluşturur. Resim yüzeyinde kendiliğinden doğan ironinin, fosilleşmiş tuzaklarına düşmekten kaçınarak yapılan resimler, konularını günlük yaşamdan ve sıradan şeylerden alan görsel notlar ya da eskizler olarak yüzeye aktarılır. Çoğu zaman doğaçlama olarak gelişen ironik bir tavır içeren ve bir eskiz ya da deneme havasında olan bu resimlerde, izlenimler, düşler, peyzajlar, eşya ve insana ait küçük öyküler, metforik ve ironik yorumlarla görselleşir. Kolajlar, asamblajlar, farklı boya dokuları ve her türlü iz bırakan malzemeye yapılan deneysel girişimler sonucu oluşan resimlerde amaç, her şeyden çok resim yapma deneyimi ve bundan duyulan yoğun tadın içten bir paylaşımıdır.

Anahtar Sözcükler

İroni, Öyküleme, Mizah, Parodi, Metafor, Absürd, Grotesk.

ABSTRACT

DÖKEROĞLU TEKDEMİR Özlem, Irony and Narration Applications at Art, Proficiency in Art Artwork Study Report, Ankara, 2013.

Irony, an intellectual event rather than an attitude of moral, opens the way of changing and transformation with its mental alertness to reveal the contradictions and inconsistencies in the sensibility. The irony that has existed since ancient times, when combined with the descriptive nature of the story, the ordinary things vary and turn into numerous art works that speak different languages. Since the days that the painting is used as a communication tool, the way that the ironic stories followed finds its current expression tools with the sociological, economic, political, and technological changes in the current era. Irony or narration of irony has become a common language that has been used frequently by most of the artists that make use of the technological and computational opportunities of modern life such as installation, video, painting, or other different media to express their ideas in today's world where a new society description is made. This remarkable common denominator in the works of the artists can be indicated as the reason of ideas that caused the emergence of the thesis. Irony and narrative practices that form the basis of the study is explained with the associated art disciplines such as metaphor, humor, allegory, grotesque, absurd, parody, pastiche, simulation, and simulacra.

The roots of irony are based on ancient times and it initially rises to the occasion in verbal arts. By using the methods of jeering, pretending to know, and saying the opposite, irony appears to be an art of words, a literary language, and a philosophical way of thinking that criticizes false, distorted, and absurd events. While Socrates is simulating stupidity to expose the illiteracy of the addressee, and thus defining the irony with his own tactics aimed at convincing her, uses the idea that fronts between the interior and the exterior of a case, a situation, and a thing can be a relationship that creates a contrast.

In the last Section, the stories of the format and the content of the images within the framework of context are told. The topics of the thesis takes experience to share a picture of the inner track by bringing together opposing naive and epic nature of parodic irony and critical structure. In the studies that are formed with the entropic processes, watched movies, listened music, read books, and works of art in a significant effect, short stories are generated as small visual notes from time to time in search of poetic grotesque nightmares. Paintings done by avoiding to fall into the trap of fossilized pictures are transferred to the surface as visual notes or sketches in daily and ordinary life. Most of the time, in these paintings that are developed with ironic attitude to improvise a sketch or experiment with, impressions, dreams, landscapes, objects, and small stories are visualized with metaphoric materials and comments. The aim of the paintings that are done with collages, strip assemblies, and all kinds of different paint textures and materials is to share the experience of painting and the intensive savor that is felt.

Key Words

Irony, narration, parody, metaphor, absurd, grotesque.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖZET	i
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER DİZİNİ	x
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

İRÖNİNİN KÖKLERİ

1.1. İronin Tarihsel Gelişimi.....	7
1.2. Psikanaliz Kuramı ve İroni.....	12

2.BÖLÜM

İRÖNİNİN YAPISÖKÜMCÜ HALİ, KÖNUYLA İLİŞKİLİ KAVRAM VE TERİMLER

2.1. Metafor	12
2.2. Alegori ve Groteks	16
2.3. Absürd ve Varoluş	24
2.4. Mizah, Parodi, Pastiş, Simölakr, Simölasyon	29

3. BÖLÜM

İRÖNİK ÖYKÜLEMELERİN SANAT YAPITLARINDAKİ GÖRÜNTÜSÜ VE KÖNUYLA İLGİLİ SANATÇILAR

3.1. İroninin Sanat Yapıtındaki İlk Görüntüleri	39
3.2. İronik Pop Sanat.....	63
3.3. Disiplinlerarası Bağlamda Kavramsal Sanat ve İroni İlişkisi	72
3.3.1. Kış'ın İronisi	80
3.3.2. Sanat Yapıtında Bugünün İronisi.....	82

4. BÖLÜM

RESİMDE ÖYKÜ OLUŞTURMA ÜZERİNE

4.1. Araştırma Konusuyla İlgili Resimler ve Analizleri	96
--	----

SONUÇ	136
-------------	-----

KAYNAKÇA.....	138
---------------	-----

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No:

Resim 1: Piero Manzoni, Sanatçı Boku, 1961, karışık malzeme	15
Resim 2: Tawaraya SOTATSU, Rüzgar Tanrısı ve Fırtına Tanrısı, 18.yy, altın kağıt üzerine mürekkep ve renkli boya, 164,5x182,4cm	18
Resim 3: Hayao Miyazaki Spirited Away, Ruhların Kaçışı, 2001	19
Resim 4: Hayao Miyazaki Spirited Away, Ruhların Kaçışı, 2001	21
Resim 5: Tim Burton'ın "Vincent" ve "Noel Öncesi Kabusu" için yaptığı eskizler 1982	22
Resim 6: Tim Burton, Alice Harikalar Ülkesinde, Bay Şapkacı ve Kupa Kraliçesi, 2010	23
Resim 7: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, hazır nesne ve emaye boya	31
Resim 8: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919, ofset baskı üzerine, ...	31
Resim 9: Sherry Levine, Çeşme (Marcel Duchamp'ın ardından), 1991	35
Resim 10: Pierree Pinocelli, Çeşme, 1993, hazır yapım pisuar	35
Resim 11: Mike Bidlo, Warhol değil, 1964, estelasyon	35
Resim 12: Banksy, www.banksy.co.uk	37
Resim 13: Honoré Daumier, Gargantua, 1832, taş baskı	40
Resim 14: Edouard Manet, 1862-63, Kırdaki Piknik, tuval üzerine y.b.	41
Resim 15: Marchel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, 1915-1923, Cam üzerine yağlı boya ve kurşun tel, 277,5x175 cm	44
Resim 16: Grosz, "Daum" marries her pedantic automaton, 1920, kurşun	46
Resim 17: Francis Picabia, "Çıplak halde bir Amerikan Genç Kızı" 1915	46
Resim 18: Fransis Picabia, "Aşk Alayı" 1917, 73 x 96 cm.	47
Resim 19: George Grosz, Global Ekonominin Finansal Beklentisi, 1921, ...	49
Resim 20: George Grosz, Toplumun Temel Direkleri, 1926, t.ü. yağlı boya, ...	49
Resim 21: John Heartfield, "Yaşasın, tereyağ bitti" 1935, fotomontaj	50

Resim 22: Raul Hausman, Sanat Eleştirmeni, 1919-1920,fotomontaj.....	51
Resim 23: Hannah Höch,Yeni Evli Çift, 1919, fotomontaj	51
Resim 24: Max Ernst, Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk, 1924	52
Resim 25: Rene Margritte, Yönetici Aklı, 1960, tuval üzerine yağlı boya.....	54
Resim 26: Rene Margritte, İmgelerin İhaneti 1, 1929, ...	55
Resim 27: Marchel Duchamp, Tarak,1926	56
Resim 28: Marchel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913.....	57
Resim 29: Man Ray, Armağan, 1921	58
Resim 30: Meret Oppenheim, Obje, 1936, Kürkle Kaplı Çay Fincanı,.....	59
Resim 31: Meret Oppenheim, Benim Hemşirem, 1936.....	60
Resim 32: Salvador Dali, Istakoz Telefon, 1936	61
Resim 33: Picasso, Boğa Başı, 1942, Bisiklet Selesi ve Gidon.....	61
Resim 34: Richard Hamilton, Bu Günün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" 1956, kolaj	64
Resim 35: Derek Boshier, Temizleme Atışı, 1962, kağıt üstüne guaj boya, ...	64
Resim 36: Jasper Johns, Üç Bayrak, 1955, t.ü.yağlı boya	66
Resim 37: Andy Warhol, Yeşik Coca Cola Şişeleri, 1962.....	66
Resim 38: Andy Warhol, Mao, 1973, ipek baskı	66
Resim 39: Tom Wesselmann, Ölü Doğa #30, 1963 122 x 167.5 x 10 cm.	68
Resim 40: Claes Oldenburg, Zemin Burger, 1962, enstelasyon.....	69
Resim 41: Jean Michel Basquiat, Siyah Polisin İronisi, 1981.....	70
Resim 42: Jean-Michel Basquiat, Bir Muz Olarak Andy Warhol'un Portresi, 1984.....	71
Resim 43: Piero Manzoni, Sanatçı Soluğu, 1960,enstelasyon	73
Resim 44: Joseph Kosuth, Dört Sözcük Dört Renk, 1966, enstelasyon	73
Resim 45: Hans Haacke, Collateral, 1991	74

Resim 46: Geaorge Maciunas, Otoportre, 1965.....	75
Resim 47: Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır, 1965.....	76
Resim 48: Wolf Vostell, B-52 Statt Bomben, 1968, kolaj.....	77
Resim 49: Nam June Paik, Beuys Robotu, 1988, enstelasyon.....	78
Resim 50: Mierle Lederman Ukeles, Yıkama, 1974, performans	79
Resim 51: Sindy Sherman, Cosmo Kapak Kızı, isimsiz 2000 serisinden 1990-91, fotoğraf	79
Resim 52: Jeff Koons, Balon Köpek, 1994-2000, metal konstrüksiyon	81
Resim 53: Haim Steinbach, Mike Kelley, Özel Proje: Bay Yerfıstığı 2008	82
Resim 54: Damien Hirst, Tanrı Aşkına, 2007, platin kafatası üzerine	84
Resim 55 : Takashi Murakami, Oval Budha, 2007, platin konstrüksiyon	84
Resim 56: Takashi Murakami, Büyük Bir Mantarla Dop Tuhaf Ormanda, 2001	86
Resim 57: Takashi Murakami, KaiKai Kiki Haberler, 2001	86
Resim 58: Yoshitomo Nara, Umutsuz Değil, 2007, tuval üzerine akrilik	86
Resim 59: Banksy, www.banksy.co.uk	87
Resim 60: Ai Weiwei, Ayçiçeği Çekirdekleri, 2010, enstelasyon	88
Resim 61: Yüksel Arslan, Kapital Güncelleniyor, 1978 ,kağıt üzerine	
karişik medya, 50 x 71 cm.....	89
Resim 62: Halil Altındere, Tacirin Portresi, 2010, Video, 4'30'	91
Resim 63: Şener Özmen, Süper Müslüman, 2003, fotoğraf.....	91
Resim 64: Ferhat Özgür, Haftanın 7 Günü Böyleyim, 2005	92
Resim 65: Nilbar Güreş, Bilinmeyen Sporlar, Denge Tahtası, 2008.....	93
Resim 66: Kısa Öyküler Kurmak I, 2008, akrilik,keçeli kalem, kolaj, ...	97
Resim 67: Kısa Öyküler Kurmak II, 2008, , akrilik, keçeli kalem, kolaj, ...	98
Resim 68: Kısa Öyküler Kurmak III, 2008, akrilik, keçeli kalem, kolaj, ...	99
Resim 69: Kısa Öyküler Kurmak IV, 2008, akrilik,keçeli kalem, kolaj,.....	100

Resim 70: Kısa Öyküler Kurmak V, 2008 , akrilik,keçeli kalem, kolaj,.....	101
Resim 71: Kısa Öyküler Kurmak VI, 2008, akrilik, keçeli kalem, kolaj,.....	102
Resim 72: Kısa Öyküler Kurmak VII, 2010 , akrilik, keçeli kalem, kolaj, 15x20	103
Resim 73: Kısa Öyküler Kurmak VIII, 2010, akrilik, keçeli kalem, kolaj, ...	104
Resim 74: Kısa Öyküler Kurmak IX, 2010 , akrilik, keçeli kalem, kolaj.....	105
Resim 75: Kısa Öyküler Kurmak X,2010, akrilik, keçeli kalem, kolaj, 15x20 ...	106
Resim 76: Kısa Öyküler Kurmak XI, 2010, akrilik, keçeli kalem, 15x20	107
Resim 77: Kısa Öyküler Kurmak XII, 201, akrilik, keçeli kalem, 15x20	108
Resim 78: Kısa Öyküler Kurmak XIII, 2011, akrilik, keçeli kalem, kolaj, ...	109
Resim 79: Kısa Öyküler Kurmak XIV, 2012, akrilik, keçeli kalem, kolaj, ...	110
Resim 80: Kısa Öyküler Kurmak XV, 2012, akrilik, keçeli kalem, kolaj, ...	111
Resim 81: Kısa Öyküler Kurmak XVI, 2012 , akrilik, keçeli kalem, kolaj, 15x20	112
Resim 82: Kısa Öyküler Kurmak XVII, 2012, akrilik, keçeli kalem, kolaj, 15x20	113
Resim 83: Kısa Öyküler Kurmak XVIII, 2012, akrilik, keçeli kalem, kolaj,.....	114
Resim 84: Kısa Öyküler Kurmak XIX, 2012 , akrilik, 15x25.....	115
Resim 85: Kısa Öyküler Kurmak XX, 2011 , akrilik, keçeli kalem, kolaj,.....	116
Resim 86: Kısa Öyküler Kurmak XXI, 2011 , akrilik, keçeli kalem, kolaj, 15x20.....	117
Resim 87: Kısa Öyküler Kurmak XXII, 2012 , akrilik, kolaj, saç, kumaş,.....	118
Resim 88: Kısa Öyküler Kurmak XXIII, 2012, akrilik, kolaj, 15x20	119
Resim 89: Karahindibağ'ın Dayanılmaz Hafifliği, 2011, akrilik pastel	120
Resim 90: Kahraman, 2011, akrilik, yağlı pastel, 125x155.....	121
Resim 91: Mantar,(Odtü Kolleksiyonu) 2011, akrilik, yağlı pastel, 100x120	122
Resim 92: Alice'in Kabusu, 2011, akrilik, yağlı pastel, 120x120.....	123

Resim 93: Asker, 2011, akrilik, yağlı pastel, 100x120	124
Resim 94: Duş, 40x140, akrilik, yağlı pastel, kolaj tela, 2011	126
Resim 95: Her Şey Aydınlandı, akrilik, yağlı pastel, kolaj elyaf, 2012	126
Resim 96: “Why does it always rain on me”, akrilik, yağlı pastel, kolaj, 2012	127
Resim 97: Koyun Olmak, 2012 akrilik, yağlı pastel, kolaj, 130 x155.....	128
Resim 98: Çığlık, 2012, akrilik, yağlı pastel, kolaj, 130 x155	129
Resim 99: Gelincilik, 2012, akrilik, spreyci boya, kolaj tül, kurdele, 130 x155 ...	130
Resim 100: Figürü sil, 2012, akrilik, yağlı pastel, kolaj, 130 x155	131
Resim 101: Günlük, 2012 , akrilik, yağlı pastel, 130 x155	132
Resim 102: Ağ, 2013, akrilik, kolaj dantel parçaları, 130 x155	133
Resim 103: Tek Kitaplı İnsandan Korkarım, 2013, dipdik, kolaj, akrilik, ...	134
Resim 104: Vatan Sağolsun, 2012, enstelasyon.....	135

GİRİŞ

Yazınsal ve görsel bağlamda sanatçıların zihnini çokça meşgul eden kavramlardan olan ironi, tarih boyunca gerçekleri dile getirmek için kullanılmış sivri uçlu bir sopaya benzetilebilir. Bu yönüyle çok kişinin canını yakması, bazılarını uykusundan, bazılarını da canından etmesi kaçınılmazdır. Huzursuz ve huysuz yapısı doğruculuğundan kaynaklanır. Neşeli olmaktan çok karanlıktır. Bazen naif, masum, bazen de alabildiğine kurnazdır. Bir şeyleri yıkma, ihlal etme, rahatsızlık verme konusunda üstüne yoktur. Bu yapısıyla da, doğası gereği yenilikçi ve yıkıcı olan sanata, pek çok kez ilham vermiş, zihinleri tazelemiş ve yeni yaratım alanlarına kaynak oluşturmuştur. Köklerine bakıldığında;

“İroni kuşkusuz daha Antik Yunan’da bile vardır. Sokrates’te rastlanır ona. Platon’un ‘Şölen’i gerçekten de ilk modern romandır. Ne var ki Ortaçağ’da tehlikeli ya da anlaşılmaz hatta gereksiz olarak değerlendirilir. İroni yapan kişi kendini, yakılmak üzere odunların üzerinde bulabilir. Bir Rönesans adamı olan Cervantes’te ortaya çıkar ironi. Romanın kalbine hatta yapısına siniverir. Ta o zamandan günümüze dek sürer bu. ‘Gerçeklik bir komploya, der Ricardo Piglia, ironi de bu komploya karşı çıkarılmış bir fesattır’ İroni bir ek değildir. Dünyanın betimleme mekanizmalarının bir parçasıdır. Bu dünyanın üstünde karanlık bir köşe oluşturur...”(Vila-Matas, 2009:79).

Kökleri antik dönemlere dayanan bu kavram, belirtildiği üzere önce söz sanatlarında kendini gösterir. Sokrates, “saflık taslayarak” muhatabının bilgisizliğini teşhir etmeyi ve böylece onu kendi görüşleri doğrultusunda ikna etmeyi hedefleyen taktiklerle ironi tanımlaması yaparken, “bir olgu, durum, ve şeyin iç ve dış cepheleri arasında gerilim yaratan bir zıtlık ilişkisinin bulunabileceği” fikrinden yola çıkar.

Oxford’un tarihsel sözlüğü, sözcüğün İngilizce’de bilinen ilk kaydının (1502) Sokrates’in kullandığı retorik tekniğini anlattığını, fakat on yedinci yüzyılın ortasından itibaren (1649) mecaz anlamla “olayların beklentilerle alay edercesine çelişkili sonucu” anlamını taşımaya başladığını kaydeder. Bu anlamı Fransızca’da “ironie du sort”, İngilizce’ de ise 1884’te kayda geçirilen “irony of time”- “zamanın alayı” terimleri içerir. Temelinde hiciv ve yoğun bir

eleştiri içeren bu sözcük Türkçe’de tam karşılığını bulamadığından genellikle aynı ifadeyle kullanılır, ancak “alaysama, alaya alma” olarak da kullanımlarına rastlanmaktadır.

İroni kavramının nerdeyse adıyla özdeşleştiği, en önemli isimlerden birisi de kuşkusuz, Danimarkalı filozof, ilahiyatçı ve yazınsal ironi ustası Soren Kierkegaard’dır. Filozof, ironi kavramını Sokrates metinlerine göndermelerle açıklar. Akademisyenlerin varoluşçu, neo- ortodoksçu, hümanist ve bireyci olarak tanımladıkları Kierkegaard, felsefe, ilahiyat, psikoloji ve edebiyat disiplinlerini içine alan çalışmalarıyla, modern düşüncenin en önemli figürlerindendir. Kierkegaard’a göre;

“...İroni kavramının Sokrates’le birlikte dünyaya geldiği su götürmez bir gerçektir...Bundan sonra Sokrates’in varoluşunun esasen İroni olduğunu söylersek ve daha da ileri giderek ironinin olumsuz bir kavram olduğunu iddia edersek, onu anlatan bir resim çizmenin ne kadar olanaksız, ya da en azından görünmezlik örtüsü altına saklanmış bir cini resmetmek kadar zor olduğunu anlarız” (Kierkegaard, 2009:12-15).

Bugünkü anlamıyla ironi kavramını ortaya atan filozoflar, Cicero ve Quintillan olmuştur. Her şeyden önce bir söz sanatı olarak tanımladıkları ironi anlayışları, daha önce Sokrates’in ortaya koyduğu ve gülmece ögesinden yoksun ironiden farklıdır. Cicero’dan sonra, öncelikli amacı iğneleyerek güldürmek olan bu günkü anlamına oldukça yakın ironi tanımlaması doğar.

Çağdaş ironi kavramının batı dünyasındaki gelişimi genel olarak 16. yüzyılda başlatılmaktadır. Bu çağdan itibaren, o zaman kadar geçerli olduğu kabul edilen ideolojik sistemlerin yetersizliği ortaya çıkmaya başlamış, evrenin tanrıyla- insan arasındaki hiyerarşik ilişki temelinde tanımlayan ve değişmezlikleri nedeniyle “kapalı ideoloji” olarak adlandırılan ideolojilerle, bu ideolojilere rakip olarak ortaya çıkan yeni ve “açık ideolojiler” arasındaki çatışma, “genel ironi” kavramı aracılığıyla tanımlanmıştır. “Buna göre kapalı ideolojilerin kendilerince tatmin edici biçimde tanımladıkları evren, aslında güvenilmez ve bilinemez bir yerdir” (Muecke,1969:119-122). Genel ironi, bu anlayışı gösteren bir tanımdır; eski ve yeni dünya anlayışları arasındaki

uyuşmazlığa dayalı olarak, eski düzenin eleştirel bir sorgulamasını öngörmektedir.

18. yüzyıl sonlarından itibaren Alman felsefesiyle bağlantılı olarak değerlendirilmesi gereken “romantik ironi” kavramı ise Schlegel kardeşler, Müller ve Solger gibi isimler çerçevesinde ele alınmalıdır. Romantik ironi, temel kavramlarından biri olan “kendi bilincindeki sanat anlayışı üzerinden, çağdaş edebiyat kuramlarının kimi sorunsallarını bünyesinde barındıran erken bir gelişmeyi ifade eder; bu yönüyle de post- modern edebiyat kuramlarını akla getirir. Diyebiliriz ki, romantik ironi, insanın kendi kendisinin farkına varması buna paralel olarak, hayat karmaşasını ve bu karmaşayı kabul zorunluluğunu anlamsız temeline dayanır. Bu kabulün doğal sonucu ise hiç bitmeyen, sürekli yenilenen ve yazarın kendisini de işin içine dahil ettiği bir eleştiri anlayışıdır. Burada bir yandan;

“...dünyanın insana karşı ironik tutumu, yani insanın bilinemezlikleri içinde yaşamak zorunda olması ve bu dünyada bir düzen kurmaya yönelik ihtiyacının boşa çıkması, böylece, bir tür ‘kozmetik alay’a maruz kalıyor olması, diğer yandan da, ‘insanın dünyaya yönelik ironik tutumu’, yani, bireyin içinde yaşadığı irrasyonel ve saçma varoluş koşulları karşısında aldırışsız bir tavır takınması, ‘dünyayı alaya alması’ söz konusudur” (Cebeci, 2008: 288).

Önemli ironi kuramcılarında olan bir olan W.Schlegel’e göre, bireysel ego özellikle de sanatçının egosu, zihin aracılığıyla, dünyadan belirli bir ölçüde bağımsızlaşabilir. Bu bağımsızlaşma, evrensel çelişkilerin ironi aracılığıyla sanat yapıtını bünyesine dahil edilmesini ve böylece aşılmasını öngörür. Buna göre çelişkilerle dolu bir yapı, ancak kendisi de çelişkili bir tutum tarafından yansıtılabilir. Sanatsal faaliyetler de, bir yandan bu çelişkiyi yansıttıkları, bir yandan da bizzat kendi yapılarında çelişkili ve uyumsuz unsurları barındırdıkları için, ironik bir perspektifi temsil ederler. Bu açıdan, romantik ironi, “genel ironi” durumlarının sanat arıcılığıyla ifade edilmesidir diyebiliriz. Sanat doğası gereği gerçekliği yansıtmaya girişiminde başarısızlığa uğramaya mahkumdur. Bir yandan sanatın bu eksikliği, bir yandan da, sanat eserinin hayal dünyasında yer alan, yani gerçek dünyada mevcut

bulunmayan bir nesne olması, ironinin ortaya çıkmasındaki başlıca etkenlerdir.

“Sanatçı eserinin gerçek olmadığını, bir kurgu olduğunu gösteren açık yada imalı sözlerle romantik ironiye giden yolun başlangıcını oluşturur. Sanatın zihinlerimizde oluşturduğu ‘yanılsama’nın, yani ‘sanatın gerçeği yansıttığı duygusu’nun yıkılmasını amaçlayan bu tutum, ‘ön-romantik ironi’ olarak ta adlandırılmaktadır” (Muecke, 1969:160-169).

Bir yanılsama düzeyini yıkılması durumunda, bir diğer yanılsama düzeyi onun yerini alacaktır; bu insan zihninin çalışmasına ilişkin bir özelliği gösterir.

Konuya teknik bir perspektiften bakıldığında ise şunlar dikkat çeker: “Hutcheon ironinin “söylenen” ve “söylenmemiş olan” anlamlar arasındaki ilişki üzerinden işlevsel olduğu kanısındadır. Burada, ironide “söylenen” e karşı “söylenmemiş” olan lehine bir dengesizlik bulunduğu da belirtilmelidir. Daha önce sözü edilen, “mış gibi yapmak” tekniğinin bir uygulaması olan bu durum dikkatimizi yine daha önce sözünü ettiğimiz ironi de “iç” ile “dış” arasındaki zıtlık ilişkisi boyutuna çeker. Hutcheon’ a göre, ironide “söylenmemiş olanın” “söylenmiş olana” hücum etmesi söz konusudur. “Hücum”un sonucu ise iç ile dış arasında “ilişkisel” “içselleştirici” “farklılaştırıcı” nitelikte anlam bağlantılarının kurulmasıdır. Hutcheon’ ın tanımı çerçevesinde, ironinin, birbirinden farklı ancak mutlaka zıt olması gerekmeyen, iki yada daha çok “gösterilen”den oluşan bir “gösteren” olduğu söylenebilecektir” (Hutcheon,1995:37-64).

Özetlemek gerekirse, ironi, kullanılmaya başlandığı 16. yy dan günümüze kadar canlılığını ve güncelliğini korumayı başarabilmiş, farklı bağlamlarda incelenebilecek ve ilişkilendirilebilecek, ilginç ve merak uyandıran bir kavram olarak var olmaya devam etmektedir.

Başta da belirtildiği gibi yazınsal ve görsel bağlamlarda bir çok sanatçının yaratıcılığını ateşleyen bu kavramın, öyküleyici bir yapısı vardır. Özgün bir yazınsal metni veya imgeyi sıradan bir olaya dönüştürmeye dayanan “parodi” kavramı burada devreye girer ve ironi ile öyküleme arasındaki bağı kurar.

Bu iki kavram, içeriklerindeki gerek edebi, gerekse felsefi derinlik ve ifade genişliği olanaklarıyla, sanatçıların işlerinde çokça başvurdukları birer anlatım biçimi olmuş ve bu durumları nedeniyle, özellikle plastik sanatlar alanındaki kullanımları açısından, araştırma konusu olarak merak uyandırmıştır.

Öyküleme temelde, hikayeleme veya kurgu oluşturma olarak adlandırılabilir, görsel veya yazınsal ifade biçimi olarak tanımlanabilir. Yazınsal olarak, bir olayı, bir durumu anlamlı bir bütün haline getirmek için başvuru bu yöntemde, metin, giriş- gelişme- sonuç bölümlerini içeren düzenli bir bütün durumuna dönüştürülür. Bu yöntem, plastik sanatlar olarak adlandırdığımız ve aslında dalları arasındaki disiplinler sınırların hızla yok olduğu, içsel ifade platformunda kendine güncel bir görünürlük alanı bulmuştur. Öyküleme kavramı çoğunlukla grafik sanatlarla ilişkilendirilse de, yaşadığımız post-modern çağda, güncel sanat kavramıyla uğraşan ve bu konu da düşünen sanatçıların sıkça başvurduğu bir anlatım dili haline gelmiştir.

Bugün geriye dönüp bakıldığında 1950' lerde Happening' le başlayan (Allan Kaprow, George Bercht, Red Grooms, Robert Whitman) sanat hareketlerini, Minimalist Sanat (Donald Judd), Dada, Pop ve Kavramsal Sanat'ın (Joseph Kosuth) takip ettiği görülür. 60'lar ve 70'lerde üretilen sanat yapıtlarının yalnızca biçimciliğe tepki olmayıp, Minimalistlerin, Yeni Dadacı ve Pop sanatçıların sanata ilişkin kabul edilmiş önermeleri sorgulama eğilimlerinin de bir devamı olduğu açıktır. Eylemler (Actions), Yoksul Sanat (Art Povera), Vücut Sanatı (Body Art), Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Yeryüzü Sanatı (Earth Art), Fluxus, Happenings, Gösteri Sanatı (Performance Art) ve Süreç Sanatı (Process Art) başlıkları altında sıralanabilecek sanat hareketlerinin tümü, yalnızca resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzemeleri bulmakla kalmamış, bir yandan gelecek kuşaklar için sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirirken, bir yandan da sanatın tanımını genişletmişlerdir.

İçinde yaşadığımız ve post-modern olarak tanımlanan dönem, yeni bir toplum tanımlamasını da beraberinde getirir. Yeni dünya düzeninin dayattığı, küresel ekonomik ve siyasi değişimler, düşünce sistemlerinde de pek çok farklı görüşün oluşmasına zemin hazırlamıştır. Post- modernizm modern kültürün, sanat ile kitle kültürü arasında açtığı uçurumu kapatmayı hedefler. Modern sanatın, yapıtın özgünlüğü ve biricikliği kavramlarına karşın, postmodernizm, metinler ve disiplinler arasındaki ilişkiyi ön plana çıkarır. Modernizimin bütünlük, tutarlılık fikrine karşıt olarak, çok parçalılık, tutarsızlık anlayışını ortaya koyar. Tüm kuramsal ve felsefi tartışmalar sürerken, post-modernizm, edebiyat, mimari, görsel sanatlar, müzik gibi bir çok disiplinde kendine yer bulmuş, son yılların en önemli düşünce hareketlerindendir. 1960' lar daki Pop Art'tan sonra, görsel sanatlar alanında, ironi kavramının kullanımına ilişkin en çok işe de yine, post-modern çağ dediğimiz bu yeni düşünce döneminde rastlanır. Bu bağlamda Baudrillard' a göre;

“Olaylar ve dünya ironik ve rastlantısal bir şekilde hep var olmuşlardır. Çünkü ironi günümüzde gerek dünya gerekse öteki açıdan, sahip olduğumuz anlam ve değerler sistemini ele geçirmenin tek yoludur. Anlama gerek duymadan bir biçimden diğerine geçebilen ve böylelikle de biçimleri simgesel düzeyde yönlendirebilme olanağına sahip başka kültürler için böyle bir şey söz konusu değildir. Onların ironik olmalarına gerek yoktur. Oysa bizim için ironi, özne adlı formül, hakikat ya da kendini beğenmişliğin ötesine geçerek, dünya ve nesneleri büyüdü bir süreklilik düzeni içinde yerleştirebilecek tek çözümdür ” (Baudrillard, 2002:23-24).

Yeni bir toplum tanımlaması içeren yaşadığımız çağda sanatçılar, içinde bulunduğumuz dönemin tüm teknolojik ve bilişimsel olanaklarını da kullanarak enstalasyon, video, resim veya çok başka mecralarla, söylemek istediklerini daha geniş bir ifade platformunda anlatabilme olanağı bulurken, ortak bir dil olarak ironiyi veya ironik öykülemeleri sıkça kullanır hale gelmişlerdir. Sanatçıların işlerindeki bu dikkat çekici ortak payda, araştırma konusuna kaynaklık eden düşüncelerin ortaya çıkmasının nedeni olarak gösterilebilir.

1.BÖLÜM

İRÖNİNİN KÖKLERİ

1.1. İronin Tarihsel Gelişimi

İroninin köklerine ilk olarak antik metinlerde rastlanır. Aristoteles, Platon ve Sokrates, metinlerinde ironik diyaloglara ve karakterlere sıkça yer vermişlerdir. İroninin tanımı da, bu karakterlere yazılmış edebi metinlerde kendini tanımlama olanağı bulmuştur. Sokrates, “saflık taslayarak” muhatabının bilgisizliğini teşhir etmeyi ve böylece onu kendi görüşleri doğrultusunda ikna etmeyi hedefleyen taktiklerle ironi tanımlaması yaparken, “bir olgu, durum, ve şeyin iç ve dış cepheleri arasında gerilim yaratan bir zıtlık ilişkisinin bulunabileceği” fikrinden yola çıkmıştır. “Akıllı, bilge ve yüksek karakter sahibi Sokrates’in kendini olduğundan az göstermesi, buna ek olarak, iç güzelliğiyle çelişecek biçimde çirkin bir dış görünüşe sahip olması, sözünü ettiğimiz, gerilimli zıtlık ilişkisini örneklendirerek, “ironi” kavramına yönelik tanım çabaları açısından başlangıç noktası oluşturur” (Behler; 1989:80). Kierkegaard’ a göre;

“Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksini ima edilmesidir. Böylece ironinin her biçimi için geçerli olabilecek bir belirleme elde ederiz; yani fenomen öz değil, özün karşıtıdır...Konuşurken düşünce ya da anlam öz, sözcük ise fenomendir. Bu iki uğrak kesinlikle gereklidir...İroninin en sık rastlanan biçimi, kişinin aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemesidir. Diğer bir biçimi ise kişinin ciddi bir konuyu espiri gibi şaka yollu dile getirmesidir...Bu bir bilmecenin çözümünün aynı anda var olması gibidir ” (Kierkegaard, 2009: 271-272).

16. yüzyıl ise çağdaş ironi kavramının ortaya çıktığı dönem olması açısından önemlidir. Bu çağdan itibaren, o zamana kadar geçerli olduğu kabul edilen ideolojik sistemlerin yetersizliği ortaya çıkar. Bu da yeni, eleştirel bir dünya sorgulaması ve tanımlaması içeren genel ironi kavramının doğuşuna kaynaklık eder. Bu düşünceden hareketle;

“Evrenin niteliği, tanrının varlığı yokluğu, yaşam ve ölüm gibi kapsamlı sorulardan yola çıkan ve bu tür soruların cevaplanamazlığına dikkat çeken ‘genel ironi’, çağdaş problemlerin ele alınması sırasında, politik mücadelenin bir aracı olarak, eski ‘grand narrative’ lerin yani evrenin işleyişini açıklama iddasındaki ‘kapsamlı ideolojik söylemlerin’ altının oyulması amacıyla kullanılmıştır. Örneğin baskıcı dinsel yapılanmaların, ateist ve libereal felsefeciler tarafından aşındırılması, genel ironinin bir uygulama alanını gösterir. Faşist ve komünist ideolojilerin ‘dünyanın işleyişini açıklama iddası’nın eleştirilmesi de benzer bir genel ironi örneğidir. Bu nedenle genel ironinin baskıcı rejimler karşısında ‘özgürleştirici’ bir etkisinin bulunduğu söylenebilir. Buna karşılık bireysel hayatlar açısından bakıldığında genel ironi, hayatın ve yaşamın bir anlamı olmadığı yönündeki çıkarsamalarıyla, bazı bireylerin hayatı olumsuzlama eğilimlerinin bir aracı ve dayanağı olarak nitelendirilebilir. Bu yönüyle nihilist felsefelerin bir aracını oluşturur” (Cogito, 2008 :89).

Bu bağlamda, bir antik çağ düşünürü olan Pyrrho’nun ironi tanımı da genel ironi kavramıyla paralellik göstermektedir. Pyrrho’ ya göre; Aristoteles’in metinlerinde yarattığı karakterlerden olan ve yine Aristoteles’in, “alçakgönüllü görünmeye çalışarak, gerçek duygularını saklayan ve menfaat elde etme peşinde bir karakter” olarak tanımladığı Eiron’daki “görüntü ve içerik” farklılığı aslında, tutarsız ve çelişkili bir evrende yaşadığımızın farkına varan, dünyayı “saçma” kavramı açısından değerlendiren, bu saçma evrenin özelliklerini teşhir ederken, bireylere de alaycı bir sükunet haline ulaşmayı tavsiye eden bir kişiliğin yansımasıdır.

Hayatın tutarsızlığı ve çelişkileri üzerine giden, bu konuda düşünce üreten “genel ironi” nin dışında başka ironi türü de “spesifik ironi”dir. Özellikle edebiyatta, edebi türlerde kendini gösteren bu ironi biçiminde ortaya çıkan öncelikli tavır, “eleştiri”dir. Spesifik ironi bu tavrıyla, eleştiri yoluyla toplumun ve bireyin ıslahına yönelik edebi türlerin kullandığı bir tekniktir. Bu yönüyle:

“Spesifik ironi, ironistin, çözümünü bildiğine inandığı sorunsallara yönelik yanlış tutum içindeki birey ve toplulukları teşhir etmesinin bir aracı olarak işlev görür. Bu yaklaşımda ironi, genel geçerliliği olan belirli bir ahlaki standardın varlığını ya da evreni algılamaya yönelik doğru bir yöntemin örneğin bir ideolojinin geçerliliğini, bu standardın dışına düşenlerin ise yanlışlıklarını kabul ederek, bu yanlışlığı teşhir etmeye yönelir. Bu durum bizi ironinin diğer edebi türler tarafından bir araç olduğunu görmeye sevk edecektir. Gerçekten de komik edebi türlere ilişkin genel sınıflandırma, satiri bir tür parodiyi hem bir tür hem de teknik olarak tanımlarken, ironiyi bir teknik olarak nitelemektedir. Burada genel ironinin özgürleştirici etkisinin tersine, spesifik ironinin muhafazakar eğilimlerin bir aracı olduğuna dikkat edilmelidir” (Cogito, 2008:89).

Girişte de değinildiği üzere 18. yüzyıl sonlarına doğru Alman felsefesinde yoğun olarak görülen, bu nedenle birlikte ele alınan “romantik ironi” kavramı, “kendi bilincindeki sanat anlayışı üzerinden, çağdaş edebiyat kuramlarının kimi sorunsallarını bünyesinde barındıran erken bir gelişmeyi ifade eder. Burada karşılıklı iki olgu dikkat çekicidir, birisi, evrenle ve dünyayla ilgili bu kadar bilinmezliğin olduğu bir ortamda yaşamak zorunda olan insanın ironik durumu, diğeri, insanın bu irrasyonel saçma varoluş koşulları altında aldırıışsız, ironik, alaycı bir tavır takınması durumudur.

19. yüzyıldan itibaren ironi, zeka ve mizah duygusuyla ilgili biri kavram olarak ele alınmaya başlanmıştır. Bu çerçevede “ironik” tanımının olumlu bir anlam ifade etmekte kullanıldığını söyleyebiliriz. İroni kavram olarak edebiyat ve özellikle de felsefenin önemli araştırma konularından birisi olması nedeniyle kökleri ile ilgili bilgiler daha çok bu alanlarda yoğunlaşmıştır. Anlamın içindeki uyumsuzlukların tespitini gerektiren ironinin özelliklerinden birisi de farklı katmanları bir arada tutmasıdır. Bu bağlamda:

“İroninin bir diğeri özelliği, iki katman arasında çatışmalı bir ilişkinin bulunmasıdır. İşte ironinin “içi ve dış arasındaki gerilime bağlı bir tür” olarak tanımlanmasının nedeni de, ironi olgusunun bu iki boyutu arasındaki çatışma ilişkisidir. Muecke’ye göre ironinin üçüncü unsuru ise” masumiyet olgusu” olarak tanımlanabilir. Burada ironiye kurban olan kişinin durumu doğru algılayamaması söz konusudur. “Muecke’nin ironinin oluşmasına ilişkin teknik görüşleri de şu şekilde sıralanabilir: ironi 1- açık ironi; 2- kapalı ironi; 3- özel ironi; olamk üzere “sınıf”a, ayrıca, 1- şahsi olmayan ironi; 2- kendini azımsama ironisi; 3- saflık ironisi; 4- dramatik ironi; olarak dört “durum”a ayrılır. Açık ironi, ironistin niyatının anlaşılmasının hedeflendiği ironi türüdür. Kapalı ironi, keşfedilmeyi bekleyen bir ironidir ” (Cogito, 2008:91-92).

İroni kuramının bir diğeri önemli yazarı olan Lynda Hutcheon, ironinin, söylenmiş olan ile söylenmemiş olan arasındaki farklılıktan çok okuyucunun bir ifadeyi anlamlandırma çabası kapsamında ele alınması gerektiğini söyleyerek, Booth ve Muecke’den ayrılır. Hutcheon’a göre, ironi bir iletişim sürecini ifade eder. Bu süreç yapısı gereği yorum faaliyetlerinden oluşmaktadır. Söz konusu yorum faaliyetleri güçlü bir duygusal içerik taşır. Bir taraftan gülme duygusu uyandırırken, diğeri taraftan hiyerarşik bir yapılanmaya işaret ederek, ahlaki bir tutumun habercisi olabilir. İroninin

anlaşılması, söz konusu ifadenin ironik olup olmadığına karar verecek bir yorum topluluğunun varlığını gerektirir.

“Bir yorum topluluğu ise benzer duygu ve düşünceleri paylaşan,” söylem toplulukları”ndan oluşur. Söylem toplulukları, yaş, cinsiyet, meslek gibi kategoriler çevresinde oluşan topluluklar olup, ironinin bu tür toplulukları belirlemekten ziyade, bu topluluklar tarafından algılanmak gibi bir durumu söz konusudur” (Hutcheon, 1995:12-21,80-81).

Bu açıdan bakıldığında söylem topluluklarının sık sık örtüşmesi ve ironinin bu sayede yaygınlık kazanması da mümkündür. Bu durumda bazı ironik ifadelerin, belirli gurup ve bireyler tarafından anlaşılabilmesinin, bilgisizlikten çok, farklı ve örtüşmeyen söylem guruplarına ait olmakla açıklanabileceği söylenebilir. O zaman ironi, hem ironistin hem de yorumcunun paylaştıkları ortak değerlere ve ortak hafızaya dayanmak durumundadır. İdeolojik yaklaşımların, dünyanın nasıl olduğu ve olması gerektiği konusundaki görüşlerin “söylem topluluğu” oluşturmaktaki etkisi dikkate alındığında, belirli bir söylem-yorum topluluğunun ironi algısını belirleyen çerçeve daha belirginleşecektir. Hutcheon aynı zamanda, söylem topluluklarının birbirleri hakkında bilgi sahibi olmalarının mümkün olduğunu da savunur. Bu durumda, bir söylem topluluğunun ironik algısının, diğer topluluk tarafından öğrenilmesi mümkün gözükmemektedir. Öyleyse, ironinin modern bilincin gelişmesinde etken olan bir araç niteliği taşıdığı söylenebilecektir. Paylaşılan ironi yorumlarının yaygınlaşmasıyla, insanın dünyaya bakışı da önemli ölçüde değişmiştir.

1.2. Piskanaliz Kuramı ve İroni

Piskanaliz kuramı da ironiyi ele almış ve işlemiştir. Buna göre ironi bilinçdışı süreçlerin etkisiyle oluşan bir ruh halini gösterir. Temelinde kızgınlık duygusu olduğu söylenebilir. İronist, bir intikam alma eylemi gerçekleştirmekte, öfkesini sözel olarak ifade etmektedir. Freud’a göre, bastırılmış düşüncenin bilinç alanına çıkabilmesi, bu düşüncenin “bilinç tarafından rededilmesi” fikrine bağlıdır. İronide bilincin normalde reddedeceği bir düşüncenin, mümkün olduğunca sansüre tabi tutulmadan dile getirilmesi söz konusudur. Örneğin Freud’un kendisinden yardım bekleyen arkadaşına, “tanrısal güce ulaşır

ulaşmaz yardımda bulunacağını” söylemesi bu tür ironinin bir örneğidir. Tanrısal güce sahip olduğunu düşünen bilinç dışı, ironik bir ifade aracılığıyla bu inancını açıkça dile getirme olanağı bulmaktadır. İroni piskanalizin bir değer kavramı olan “zıddıyla ifade” ile bağlantılıdır. Burada iki alternatif anlamdan bir tanesinin, bilinç alanına çıkmasına izin verilmektedir. Bu bağlamda:

“İlk kuşak piskanalistlerden Reik, ‘Borderland of the Joke’ (1932) adlı yapıtında, ironik alaycılık hallerini obsesif kompulsif semptomlarda gözlenen ‘gizli alay etme’ hali ile ilişkilendirir. Burada içselleştirilmiş otorite figürlerine yönelik saldırganca bir tutum söz konusudur. Otorite figürlerine sözel ve yüzeysel biçimde itaat edilmesi, ancak bunun iki yüzlü bir tutum içinde yapılması söz konusudur ” (Cogito, 2008:87) .

Booth da ironinin yol açtığı belirsizliklerin, iletişim açısından bir sorun olduğu kanısındadır. Denilebilir ki ironi hayatın, hem üzüntülerine hem de sevinçlerine yabancılaşma riski taşımaktadır. Öte yandan Booth’a göre;

“İroninin lehine de şunlar söylenebilir: düzen arayışının temel bir insan davranışı olmasına karşın, düzen fikrinin bir taraftan da insanı kapalı sistemlere hapsetmesi olasılığı üzerinde durur. İroni insanın varoluşuna ilişkin dengesizlikleri ve tutarsızlıkları sergileme yeteneğine sahip olduğu için, değişime giden yolu da açabilme özelliğine sahiptir. Ahlaki bir tavır almaktan kaçınan ironistlerin varlığına karşın, bütün ironistlerin de aynı çizgiyi izlediği söylenemez. Öte yandan, ironi ahlaki bir etkinlik değil, entelektüel bir etkinliktir. Bu durumda ironinin ahlaki ‘zihinsel bir ahlak’ halidir. İronistin başlıca erdemi de zihinsel uyanıklığı ve etkinliğinden oluşur” (Booth,1974:242-247).

2. BÖLÜM

İRÖNİNİN YAPISÖKÜMCÜ HALİ, KÖNUYLA İLİŞKİLİ KAVRAM VE TERİMLER

Bu bölümde ironi olgusunu yapısöküme uğratarak, ilgili ya da ilişkili olduğu kavramları büyüteç altına almak amaçlanmıştır. Günlük yaşantıda bazılarını sıkça duyduğumuz, bir kısmınıysa nadiren kullandığımız bu olguların anlamlarını kavramak ve tez konusu olan ironi ile bağlarını ortaya koyabilmek için öncelikle bir terminoloji oluşturma zorunluluğu doğmuştur. Burada, metafor,alegori, grotesk, absürd, varoluş, mizah, parodi, pastiş, sümülakr ve simülasyon gibi günümüzde çokça duyduğumuz ve sanat yapıtlarıyla ilişkileri ortaya koyulmaya çalışılan bu sanatsal, sosyolojik, felsefi ve edebi içerikli olguların, anlaşılır şekilde açıklanabilmesi, sanat yapıtı ve farklı sanat disiplinleriyle ilişkilerinin tez konusu kapsamında doğru konumlandırılmasına çalışılacaktır. Burada bağlamla ilişkili olarak, Kierkegaard'dın şu cümlelerine kulak vermek doğru olacaktır;

“...Eğer ironiyi alçak bir uğrak olarak düşünürsek; yamuk, çarpık, bozuk, hatalı ve kötü yapıdaki her şeyi, (her varoluşu) seçen bir keskin bir göz olduğunu öne sürebilirdik. Bu bağlamda ironinin satir, taşlama ve alayla aynı şey olduğu sanılabilir. Gerçi herşeyin boş yönünü algıladığı için bunlarla doğal olarak bir bağlantısı vardır, ama gözlemlerini ortaya koyma bakımından farklıdır. Gördüğü boşluğu yok etmez, suça karşı adaletin takındığı tavır gibi bir tavrı yoktur. Komiklikteki gibi kendi içinde bir uzlaştırma gücüne de sahip değildir. Tam aksine boşluğu kendi boşluğu içinde güçlendirir ve deliliği daha da deli kılar. Buna ironinin bağımsız uğraklar arasında arabuluculuk yapma çabası diyebiliriz, ama daha yüksek bir birlikte değil daha yüksek bir delilikte” (Kierkegaard, 2009: 282).

2. 1. Metafor

“İroninin en yakın akrabası, söylenmemiş olan şeyleri, yüzeye ait ve yalnızca laf itibariyle kabul edilemeyecek şeylerden çıkarmayı gerektiren metafor kavramıdır” (Cogito,2008:98). Sanatın da bir tür metafor yaratma aracı

olduğu söylenebilirse, sanatla ilgili herşeyin yolunun metafor olgusundan geçtiği sonucuna varılabilir.

Anlamla ilgili bir kavram olan ve dilimize İngilizce yazılışı olan “metaphor” sözcüğüne çok benzer şekilde yerleşmiş olan ve türkçe okunuşuyla aynı şekilde telafuz edilen “metafor”, genellikle, istihare veya eğretileme sözcükleriyle açıklanmaya çalışılır. Ancak “benzetme” olarak kolayca tanımlanabilmesi, içeriğine haksızlık olacaktır. Lakof ve Johnson’un birlikte yazdıkları “Metaforlar” isimli kitabın çevirmen önsözünde, metaforun, çoğu kez mecaz veya eğretilemeyle karıştırıldığı ve konusu, bir anlamı ödünç alma veya kelimenin anlamını geçici olarak başka bir kelime yerine kullanma, bir sözün gerçek anlamını kaldırarak benzerliği olan bir diğer anlamı iğreti olarak verme gibi içerikleri olan bu kavramlarla ilgisi olmadığı, metaforun özellikle bir düşünce ve anlam sorunu olduğu vurgulanır. (Tez konusu kapsamında, eğretileme ve mecaz kavramlarına alegori başlığında değinilecektir.) “Burada söz konusu olan geçici bir anlamdan çok kalıcı köklü yeni bir anlamdır...Metafor gerçeği dile getirmek amacıyla kullanılır ve pek çok metaforik ifade, biz onların metaforik olduğunu fark etmesek de, dilde kalıcıdır. Lakof ve Johnson’a göre;

“Grekçe ‘metephora’dan gelen metafor kelimesi, meta: öte ve pherein: taşımak, yüklemek kelimelerinden gelir ve bir yerden başka bir yere götürmek’ anlamındadır. ...Borges bu tanıma bakarak, metaforun da bir metafor olduğunu söyler” (Lakof- Johnson, 2010 :16).

Ortega Gasset’e göre, metafor; “muhtemelen insanoğlunun en verimli imkanlarından biridir. Onun etkisi büyüye yakındır, dahası o tanrının yaratırken varlıklarından birinin içinde unuttuğu yaratıcı bir güç gibidir” (Lakof- Johnson, 2010 :12). Metafor sözcüğü genellikle linguistik bilimlerle ilişkilendirilse de, aslında sadece dilin sanatsal ve estetik kaygılarıyla ilişkili olmaktan öte anlamlar içerir. Lakof ve Johnson’ ın metaforla ilgili yerleşmiş kalıplara karşın yeniden şekillendirdikleri görüşlerine göre:

“-Metafor kelimelerin değil, kavramların niteliğidir.

-Metaforun fonksiyonu salt sanatsal ve estetik kaygılar değil, belirli kavramları daha iyi anlamaktır.

-Metafor çoğunlukla benzerliğe dayanmaz.

-Metafor özel bir yeteneği olmayan sıradan insanlarca gündelik hayatta büyük zihin faaliyetleri gerektirmeksizin kullanılır.

-Metafor linguistik bir süs, gereksiz bir dekor değil, insani düşüncenin ve akıl yürütmenin ayrılmaz bir unsurudur.

Bu bakış açısından, metafor basitçe bir kelime veya linguistik ifadeler sorunu değil, daha çok kavramlar ve bir şeyi başka bir şeye göre düşünme sorunudur. Metafor doğası gereği kavramsaldır ve hem gündelik dilde hem de düşüncede yaygındır. Metafor hakkındaki kemikleşmiş görüşlerin aksine, bu yeni yaklaşımda metafor sırf yaratıcı edebi muhayyilelerin kullanıldığı bir araç olmaktan çıkıp, o olmaksızın ne şairin ne filozofun ne bilim adamının ne sanatçının ne de sıradan insanların düşünemeyeceği ve yaşayamayacağı değerli bir kognitif sihir haline gelir” (Lakof- Johanson, 2010:14).

Kafka’nın 1915 yılında yayınlanan ve anlatım sanatının doruğu olarak nitelenen yapıtı “Dönüşüm” başlı başına metaforik bir öyküdür. Toplumun kalıplaşmış yapısına, işlevsizleşmiş akışına bilinç düzeyinde başkaldıran bireyin trajedisini çarpıcı bir biçimde dile getiren roman, küçük burjuva çevrelerindeki tiksindirici aile ilişkilerini en ince ayrıntılarına kadar inceler. Yerleşik yapıya, kemikleşmiş, kaskatı toplumsal kurallara başkaldırının metaforu olan Dönüşüm’de (Der Verwandlung), öykünün kahramanı Gregor Samsa’nın toplumsal yapıya karşı çıkıp, bir sistemin, bir çarkın dişlisi olmaya direnişi, toplumsal bir birey olarak kabul edilmek ve sürüye karışabilmek için, boyun eğen bir birey olmaktan çıkması, böylece bir böceğe dönüşmesi, “böcekleşmiş” olarak önce ailesinden sonra toplumdan dışlanışının hikayesi anlatılır.

Gregor Samsa’nın böceğe dönüşmesi gibi kavramsallaştırılmış bir anlatım, bir çok sanat disiplinde, kendi dillerinde, basit ama etkili metaforik anlamlara dönüşür. Yapıt olarak ortaya çıkan şey, ister edebi bir ürün olsun, isterse görsel, bu düşünce sürecinin sonunda ortaya kavramsal içerikli bir iş çıkacağı kesindir.

Düşüncelerimizi yönlendiren kavramlar, hayatı algılayışımızı etkiler. Kavram sistemimizse büyük oranda metaforiktir. Biz farkına varmasak da gündelik

yaşamımız ve dilimiz metaforlarla doludur. Metaforun sadece dilde değil düşünce ve eylemde de var olduğunu keşfeden kuramcılara göre;

“Metafor yaratıcıdır; çünkü zihnimizi, mevcut aşık benzerliklerin, ilişkilerin ve görüşlerin ötesine, kendi yarattıkları yeni benzerliklere, ilişkilere ve görüşlere yönlendirir. Metafor keşiftir; çünkü kelimenin tek başına daha önce taşıyamayacağı bir anlam boyutu keşfedilir ve böylece hem kelimenin hem de düşüncenin anlam ufku genişler. Metafordan bağımsız anlama yoktur. İl Postino (Postacı) filiminde postacı Mario, Pablo Neruda’ya ‘dünya tümüyle başka bir şeyin metaforudur’ der. Gerçekten de dünyaya metaforik olmayan bir açıdan bakmak mümkün değildir ” (Lakof-Johnson, 2010:12).

Bu açıdan bakıldığında, farklı disiplinlerden sanatçıların, kendi sanat pratiklerinde uyguladıkları yöntemlerde, metaforun neredeyse olmazsa olmaz bir anlam kazandırma biçimi olduğu söylenebilir. Sıradan olanın başkalaşımındaki bu kavramsallaştırma çoğu kez ironiyi de beraberinde getirir.



Resim 1: Piero Manzoni, Sanatçı Boku, 1961, karışık malzeme

1961 yılında 90 tane üretilen Manzoni'nin bu işi, her kutu 30 gr. olacak şekilde ambalajlanmış, dönemin altın kuruna göre fiyatlandırılarak, seri numaralı ve sertifikalı olarak satışa sunulmuştur. Sanat yapıtının meta değeri, içeriği, “ne”liği üzerine ironik bir metafor olan bu iş, yapıtın nesne değerini bir kenara bırakarak, sanatçının düşünce ve tavrının yapıtın içeriği olması önermesinin en iyi örneklerindendir (**Resim 1**).

Bu bağlamda daha önce de değinildiği gibi, daha çok dil yeterlikleriyle ilişkilendirilen metaforun, görsel yapıtlar açısından da neredeyse olmazsa olmaz bir biçimlendirme yöntemi olduğu söylenebilir. Danto'ya göre, sanat, sıradan olanın metaforudur ve apaçık şeyleri sıra dışı hale getirir, sıradan olanı paradokslaştırır. Bildiklerimizi tersine çevirir. Barbe'ye göre ise;

“İroninin genel olumsuzlama eğilimi, metaforunda mevcut değildir. Metaforunda yüzey anlamın reddinden yada tersine çevrilmesinden çok, genişletilmesi söz konusudur...Diyebiliriz ki ‘metaforik eğilim’ görünen den çoğunu bulmaya yönelirken, ‘ironik eğilim’ görünenden azını bulmaya yönelir; böylece eleyici ve eleştirel bir yaklaşımı ifade eder ” (Barbe,1995:87).

Metaforlar tıpkı ironi gibi yaşamı kavramak için kullandığımız özgün yollardandır. Dünyayla ilişkisi, sınırları, doğası, kavrayışı ve algılayışı her zaman tartışılan sanat dediğimiz çok katmanlı yapının ortaya çıkmasında, metaforik algıların rolü kuşkusuz büyüktür. Bir izleyici, okuyucu veya katılımcı gördüğü ya da okuduğu şeyin, yüzeysel anlamıyla, derin anlamı arasındaki farkı algıladığı zaman hem metafor hem de ironi hedefine ulaşmış denilebilir.

2.2. Alegori ve Groteks.

Resimde veya diğer sanat disiplinlerinde, öyküleri kurarken başvuru ve ironiyle ilişkisi girift yapıda olan diğer bir terim alegoridir. Metafor başlığında değinilen ve eğritileme olarak ayrımı yapılan kavram, mecazla birlikte alegorinin temelini oluşturur. Yerine kullanım olarak basitçe ifade edilen alegori, aslında bundan fazlasını yapar.

Daha çok soyut düşüncelerin, bir yaşantı veya bir davranışın, hislerin ve kavramların daha iyi algılanmasını sağlamak için görsel olarak betimlenmesi, canlandırılması, ete kemiğe büründürülmesi, başka bir varlık ya da nesneyle anlatılması işi olarak tanımlanabilir. Alegoride kapalı ve açık anlam bir aradadır. Anlatılanlardan çıkarılan açık anlamın dışında, okuyucu veya izleyicinin, sezgi yoluyla kavrayarak, yorumlayarak bulabileceği örtülü anlamlar içerir. Burada kişileştirme sıkça başvuru bir yöntemdir. Eczacıbaşı sanat ansiklopedisinde bu kavram, “ Görsel sanatlarda bir olayı

ya da kavramı daha iyi açıklayabilmek için kişileştirerek simgeleme” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,1.cilt, 1997:58) olarak açıklanır. Çok tanrılı inançlarda, tanrıların özelliklerine ve görevlerine göre kişileştirilmesi bunun çok belirgin örneklerindendir. Aynı kaynağa göre;

. ...Rönesans döneminde ortaçağın dinsel simgelerinin yanı sıra insanın niteliklerini ortaya koyan simgeler,... yaygınlaşmış olmakla birlikte...çoğu kez dekoratif amaçlarla kullanılmıştır. Örneğin Botticelli’nin İlkbahar’ı, Georgione’nin Üç Filozof’u, Tiziano’nun Kutsal ve Dünyasal Aşk’ı ya da Michelangelo’nun ‘Gündüz ve Gece Şafak ve Gün Batımı’ adlı yapıtı alegorik sahneler olmakla birlikte, daha karmaşık bir varoluş kavramı üzerinde durmaktadır. Benzer bir yaklaşımın sürdürüldüğü Maniyerizm dönemindeyse giderek alegoriye bakış açısı değişmiş,...sanatta düşünsellik vurgulanmaya başlanmış ve kavramsal bir arayış içine girilerek alegoriye geri dönüş yapılmıştır...19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Simgecilik akımı edebiyatın yanı sıra resim alanında da etkili olmuş, Moreau ve Redon gibi sanatçılar ile Nebiler simgesel anlatımın ağır bastığı yapıtlar üretmişlerdir” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,C1, 1997:58-59).

Doğu kültürlerinin resimlerinde ve metinlerinde de alegoriye sıkça rastlanmaktadır. Hindistan bu konuda oldukça geniş bir anlatım çeşitliliğine sahiptir. Uzak Doğu’da da ilk çağlardan beri simgesel anlatımlardan yararlanılmıştır. Çin ve Japonya’nın, köklü kültürlerinden gelen alegorik anlatım öğeleri, görsel sanatlardan mimariye kadar pek çok alanda etkili olmuştur. Bu kültürlerde de tanrıların kişileştirilmesi, kendi özgün anlatımlarıyla hayat bulmuştur. Japon sanatçı Sotatsu’nun “Rüzgar Tanrısı ve Fırtına Tanrısı” isimli bu ikonografik çalışmasında, rüzgar ve fırtınayı taklit eden alegorik figürler, dansı andıran hareketlerle birbirleriyle karşılaşmakta ve törensel bir anı canlandırmaktadırlar (**Resim 2**).



Resim 2: Tawaraya SOTATSU, Rüzgar Tanrısı ve Fırtına Tanrısı, 18.yy, altın kağıt üzerine mürekkep ve renkli boya, 164,5x182,4cm

Günümüzde bu alegoriden hareketle pek çok canlandırma, animasyon hatta bilgisayar oyunu yapılmıştır. “Nintendo” adlı oyun üreticisi bu karakterlerden yola çıkarak, savaşçı karakterlerin bulunduğu bir bilgisayar oyunu türetmiştir. Yine tüm dünyada bilinen ünlü “Pokemon” çizgi dizisi ve mutasyona uğrayan savaşçıları, bu karakterlerden ilham alınarak yaratıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Alegorik anlatımın olduğu metinlerde, iyiler ve kötüler, kusurlar ve erdemleri temsil eder. Günümüzde Japonya’da yaratılan görsel kültür öğeleri ve anime karakterler bu özellikler üzerine kurgulanır ya da öykülenir. Japon sanatçılar, özellikle görsel sanatlar alanında, kültürlerinden gelen bu sağlam alegorik altyapıyı, ironiyle birleştirerek yaratıcı işlerle dönüştürmektedirler.

Görsel alegorik anlatımlar ve Japonya denilince, adı anılmadan geçilemeyecek en önemli isimlerden biri kuşkusuz, alegorinin ve ironinin büyücüsü, ünlü animasyon film yönetmeni ve illüstatör Hyao Miyazaki’dir. Ortağı Isaho Takahata ile birlikte, Haziran 1985’te kurdukları Stüdyo Ghibli, bugüne kadar birçoğu animasyon film alanında başyapıt sayılan yapıma imza atmıştır. Miyazaki, bir çoğunun senaryosunu da yazdığı filmlerinde, tanrılar ve canavarlar, çevre, uçmak, aşk ve kaybetme, coşku ve umutsuzluk, savaşın dehşeti, çocukça meraklar gibi kavramsallaşmış

konulara yoğunlaşmıştır. Son döneme kadar, filmlerinin çoğunu geleneksel çizgi film yapma yöntemlerini kullanarak, elle çizilmiş karelerden oluşturmak için çaba harcayan Miyazaki, Japon kültürünü, geleneklerini ve insanını, filmlerinde çoğu kez ironik bir bakış açısıyla, ustaca yansıtmıştır. Karakterleri ve mekanları Japon olmasına karşın, konuları evrensel olan bu filmler, tutkulu ve duygusal bir hayal dünyasını zekice alegorilerle sunar. Ghibli filmlerinin genel karakterini özetlemek gerekirse;

“Ghibli’nin fantastik filmleri, içimizde olan ama farkında olmadığımız dünyaları keşfetmemizi sağlar. Bu diğer dünyalara dair izlerden edinilen merak ya da korku hissi, çoğunlukla genç yetişkinlerin ya da yaşlıların gözünden aktarılır. Mantık ve akıl nedeniyle, yetişkin akılcılığının içimizdeki fantastik ve ruhani boyutları yakalayamayacağı şeklinde çok doğru bir tespit vardır ” (Odell-Le Blanc, 2011:24).



Resim 3: Hayao Miyazaki Spirited Away, Ruhların Kaçışı, 2001

Miyazaki’nin senaryosunu yazdığı ve yönettiği en önemli Stüdyo Ghibli animasyonlarından olan Spireted Away’in ana karakteri Chihiro, ruhsal anlamda bağımsız ama sorumsuz olmayan bir kişiliktir. **(Resim 3)** Ailesiyle çıktıkları bir yolculukta yollarını kaybederler ve yemek kokularını takip ederek, harika yiyeceklerle dolu, neresi olduğu anlaşılamayan, babasının

eğlence parkı olduğunu düşündüğü, bir yere gelirler. Çok aç olan anne ve babası, restoran görünümlü yerlerden birindeki yemeklere, kelimenin tam anlamıyla saldırır. Açgözlü, bencil ve ben merkezci kişiler olarak karakterize edilen anne ve babası Chihiro'yu çoğunlukla ihmal eder. Etrafta dolaşa ve akşam olmadan oradan mutlaka ayrılmaları gerektiğini öğrenen Chihiro, geri döndüğünde, anne ve babasını birer domuza dönüşmüş olarak bulur. Bu dünyasal zevklerle donatılmış yer, aslında büyücü Yubaba tarafından yönetilen, ruhlar ve doğa üstü yaratıklara hizmet eden bir konaklama yeridir. Chihiro, pisboğazlıkları nedeniyle domuza dönüşen anne ve babasını kurtarmaya çalışırken, hiç de hoş olmayan birçok tehlikeyle karşılaşır. Burası insanları kabul etmeyen bir yerdir ve burada kalıp ailesini kurtarabilmek için daha sonra çok zor ve pis olduğu anlaşılan bir iş bulur. Dev başlı Yubaba, gücünü, insanların isimlerini alarak korur. Chihiro'nun ismini alır ve ona Sen adını verir. Yubaba'nın onun ismini alması kimliğinin yok olup gideceği ve ruhunun solacağı anlamını taşır. Chihiro, ruhların rahatlamak için geldiği bu yerde, onların banyolarını temizlemek gibi pek çok tiksindirici iş yapar. Bir plan yapmak ve zamanını iyi kullanmak zorundadır. Ama arkadaşısı Haku'nun yardımına karşın, yavaş yavaş kimliğini ve görevini unutmaya başlar ve bizim dünyamızla aynı anda var olan, görünmez bir dünyaya saplanıp kalır. Genel bir perspektiften bakıldığında;

“ Filmde görülen yaratık çeşitliliği, Japon mitolojisinde çok sayıda bulunan tanrıların ve ruhların yansımasıdır. Neredeyse tüm yaratıklar çoklu biçimlere ve şekillere sahiptir. Chihiro hayatta kalır, çünkü ruhani dünyanın temellerini kavrar ve onlarla yaşamaya uyum sağlar” (Odell-Le Blanc, 2011:24).

Chihiro ile mırıltılar yoluyla iletişim kuran, yarı şeffaf maskeli Kaonashi (Noface), altın saçarak insanları tavlaman ve sonra açgözlülüklerini cezalandıran bir ruhtur. Chihiro, tok gözlülüğüyle verdiği altınları hep ret eder. Kaonashi, Chihiro'nun peşini hiç bırakmaz, böylece sonu belli olmayan tuhaf bir arkadaşlık başlar. Bu yapıyla Konasshi'nin, dünyamızdaki karmaşık karakter özelliklerine sahip, iyi mi kötü mü çok da belli olmayan insan tiplerinin, alegorik bir yansıması olduğu söylenebilir (**Resim 4**).

Chihiro'nun karşılaştığı dünya bir çocuğun gözünden aktarılır ve o her şeyi nasıl görüyorsa öyle kabul eder. Bu şekilde önceden öğrenilmiş bilgilere dayanarak değil, koşullara uyum sağlayarak neyin güvenli neyin tehlikeli olduğunu öğrenir. Chihiro'nun erdemleri ve yaptığı seçimler onu kurtarır. Filimin ana teması da bu duygu üzerine kurulur. Dünya iyi ve kötünün bir arada bulunduğu bir yerdir. Yaptığımız seçimlerin bizi götürdüğü iyiliklere veya kötülüklere doğru yol alırız.



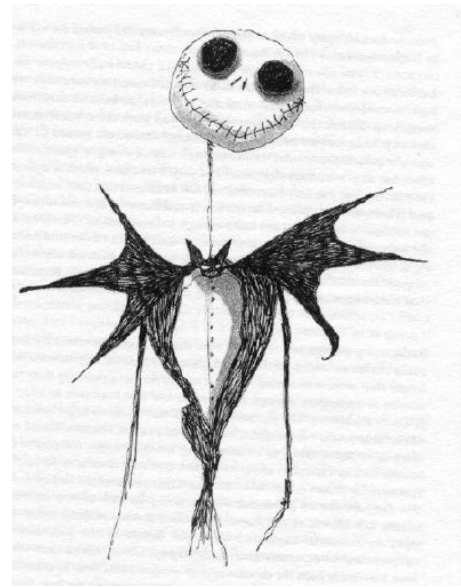
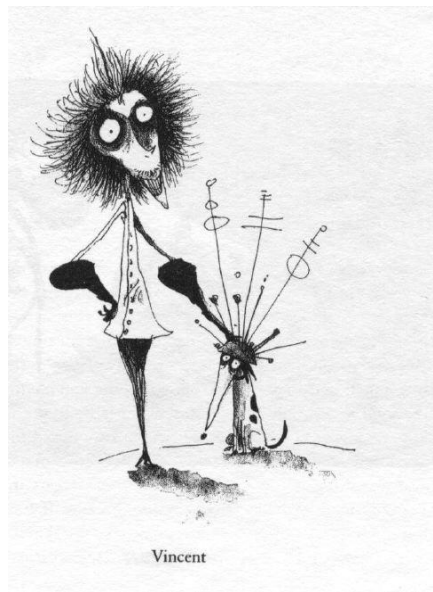
Resim 4: Hayao Miyazaki Spirited Away, Ruhların Kaçışı, 2001

Ruhların Kaçışı'ndaki bu dünya, dünyamızdaki hırs ve açgözlülüğün kibarlık ve dostluğun iç içe geçtiği yaşamın, grotesk bir alegorisi olarak betimlenmiştir. Bu iki dünya arasındaki fark, içerik ve sonuçtur. Filmin sonuçları tüm sanatsal yaratıcılığıyla, şaşırtıcı ve afallatıcıdır.

Grotesk kavramı ironi ve alegeoriyi de içermesi açısından, aydınlatılması gereken olgulardandır. Anonim kaynaklarda, dünyayı yabancılaştıran, onu eğlenceli hayali bir alan götüren, içinde esrarengiz ve tekin olmayan güçlerin egemenliğinin yansıdığı, aslında bir araya gelemmez gibi görünen şeylerin, mesela trajikle komiğin, adilikle yüceliğin bir oyun havasında birleştirilmesi olarak tanımlanan bu kavram, varlıkların absürd özelliklerle yeniden betimlenmesi ve dünyaya ait olmayan bir olgu haline getirilmesi sanatıdır. Grotesk çizimlerde veya filmlerdeki parodoksal durumlar, doğal bir ironiye ve absürd denebilecek olayların ya da karakterlerin doğuşuna zemin hazırlar.

Tim Burton filmleri bu bağlamda birer başyapıt sayılabilir. Grotesk karakterler yaratmada usta olan yönetmen, tüm sanat kariyeri boyunca birbirinden tuhaf denilebilecek, trajik ve grotesk karaktere imza atmıştır. Burton filmleri bu yapısal özellikleriyle, Hollywood yapımları içinde, oldukça farklı ve özel bir yere konumlandırılmıştır.

Tim Burton, Disney'de bulunduğu günlerde, ileride ünlü olacak "Nightmare Before Christmas"'ın temelini oluşturan şiir ve illüstrasyonlarının eskizlerini yapar (**Resim 5**).



Resim 5: Tim Burton'ın "Vincent" ve "Noel Öncesi Kabusu" için yaptığı eskizler 1982

1982 yılında, Burton, ilk 6 dakikalık stop-motion filmini, kendisini Vincent Price olarak hayal eden küçük bir çocuk hakkında yapar. Bu filmi Barret Oliver, Daniel Stern ve Shelley Duvall'ın rol aldığı "Frankenweenie"(1984) adlı kısa film takip eder. Siyah-beyaz çekilen ve James Whale'in "Frankenstein"ından ilham alınarak yapılan bu film, bir araba kazasında öldükten sonra onu yeniden canlandıran bir köpek hakkındadır. Festivallerde övgü kazanmasına rağmen, Disney bu filmi, çocuklar için fazlasıyla korkutucu bularak, rafa kaldırır. Ancak 1992 yılında video olarak gösterime sunulur. Uzun bir bekleme sürecinden sonra 2013 kışında vizyona girer.



Resim 6: Tim Burton, Alice Harikalar Ülkesinde, Bay Şapkacı ve Kupa Kraliçesi, 2010

Kuşkusuz burada Lewis Carol'ın absürd klasiği Alice'i unutmamamak gerekir. 2010 yılında ise Alice's Wonderland ile izleyici karşısına çıkan yönetmen, Lewis Carrol'un bu ünlü çocuk romanını kendi dilinde beyaz perdeye aktarmayı başarır. Burton, bu hikayedeki karakterlerin insan ruhunun çeşitli öğelerini temsil ettiğini düşünür. Filme yaklaşımını ise şu sözlerle açıklar:

“...Burada olup biten her şey saçma ve gerçeküstü. Ama sonuçta bu karakterler düşlerimizde, masallarımızda, beynimizde yer alıyor. Alice çok özgün bir karakter, mesela bedeninin tuhaf değişimleri... Sonra hayvanların bazılarının konuşup bazılarının konuşamaması...O olup biten şeyler gerçekten de hayatta önem taşıyan şeyler...Belki sizin de hayatınızda bir şeyler öğrenip büyüdüğünüzü hissettiğiniz pek çok değişik zaman olmuştur. Böyle zamanlarda sizi çatışmaya sürükleyen iki farklı yönünüzü görürsünüz. Alice'de bunları yaşıyor” (Sinema:2010:60).

Burton bu filmde pek çok karışık tekniği bir arada kullanır. Animasyon karakterler ve gerçek oyuncular bir arada rol alır. Canlı performansı perdeye yansıyan karakterler yalnızca, Alice (Mia Wasikvska), Çılgın Şapkacı (Johnny Deep), Beyaz Kraliçe (Anne Hathaway) ve tabi ki Kırmızı Kraliçe (Helena Bonham Carter). Diğer karakterlerin tümü animasyondur ve tüm mekanlar dijital ortamda yaratılır (**Resim 6**). Burton'ın alegorik, grotesk ve

ürkütücü sayılabilecek bu karakterlerin öykülerini oluştururken kullandığı ironik dil, burda tez konusuyla ilişkisi bağlamında ele alınmıştır.

Daha çok soyut kavramların, çarpıcı görsel betimlemelerle ortaya koyulduğu alagorik öyküler kurmak, hem edebi, hem de görsel nitelikli sanat partiklerinde birçok çarpıcı ve kolay kolay unutulmayacak bir sanat yapıtın üretilmesine olanak sağlar. Bunlardan biri de George Orwell'ın çağdaş klasikler arasına girmiş ünlü kitabı Hayvan Çiftliği'dir. Bir "La Fonten " masalı anlatımıyla yazılan ve alt başlığı "Bir Peri Masalı" olan bu romanı, büyükler için yazılmış bir kara masal olarak nitelemek yanlış olmayacaktır.

1945 yılında yayınlanan Hayvan Çiftliği'nde, romanın temel karakterlerini hayvanlar oluşturur. Çiftlikte yaşayan hayvanlar, kendilerini sömüren insanlara başkaldırıp çiftliğin yönetimini ele geçirirler. Amaçları daha eşitlikçi bir topluluk içinde yaşamaktır. Aralarında en akıllı olduğu düşünülen "domuzlar", hemen lider bir gurup oluşturur ve yönetimi ele alırlar. Ancak bu devrimsel hareket, kısa sürede çıkış amacından sapar ve domuzların insanlardan daha baskıcı diktatör rejimleri, çiftlikte hüküm sürmeye başlar. Bu gerçekten acımasız bir diktatörlüktür ve hayvanlar artık ölesiye çalışmakta ve karşılığında hiç bir şey alamamaktadırlar. Totaliter rejimlere karşı bir solcu olan George Orwell'ın bu romanında, hayvanlara mutluluk ve barış dolu bir dünya vaad eden önder domuz Koca Reis'in, Stalin'i simgelediği açıkça görülmektedir. Bir diktatörlük yönetiminde bulunabilecek tüm karakterler bu ana karakter çevresinde çeşitli özellikleriyle alegorik olarak betimlenmiştir. 1940'lar daki reel sosyalizmin bir eleştirisi olan ve SSCB'nin kuruluşundan itibaren meydana gelen önemli toplumsal olayları ironik bir dille ve mecazi olarak anlatan bu roman, dünya edebiyatında, eleştiri ve alegorik anlatım türünün yapıtlarından biri olarak gösterilebilir.

2.3. Absürd ve Varoluş

İroni ve absürd varoluşun ayrılmaz parçalarıdır. Çoğunlukla "Varoluşçu" filozoflar tarafından kullanılan ve anlamsal öğeleri birbiriyle bağdaşmayan, anlamına gelen absürd, insanla evrenin uyumsuzluğunu ve evrenin

anlamdan yoksunluğunu dile getirir. İroniyle iç içe geçmiş olan bu olgu, onun kapsama alanındaki kavramlardandır. Öyle ki, iğneleyici hicivleriyle bilinen “ironi” teriminin, varoluş felsefesiyle iç içe olduğunu, saçma ve anlamsız sözcükleriyle açıklanan absürd kavramını anlamaya çalışırken keşfettiğimiz söylenebilir. Aslında iç içe, hatta bazen de birbirleri yerine kullanılan bu iki kavram, çoğu kez şeffaflaşan sınırlarla birbirinden ayrılır. Kierkegaard’ a göre;

“...İroni kavramı sık sık farklı bir anlam kazandığı için, ironinin zaman içinde kazandığı tüm anlamların, olağan dil kullanımı içinde yer bulabilileceğinin anlaşılması gerekir.” (Kierkegaard,2009:267-268).

Bundan hareketle, absürd kavramının da ironinin yollarından biri olarak görülmesi ve iki kavramın anlamsal öğelerle birbirinden ayırdığının bilinmesi, yön bulma açısından yararlı olacaktır.

Tıpkı ironide olduğu gibi “absürd” ün kökenleri de 19. yüzyıla, Danimarkalı filozof Søren Kierkegaard’a dayanır. İroni kavramı üzerine doktora tezi yazan filozof, absürdizmin de kurucusu olarak gösterilir. Søren Kierkegaard, dünyanın absürdlüğü (usa aykırı olması, saçmalığı) hakkında birçok yazı kaleme almıştır.

Varoluş kavramı, hayata bakış ve kavrayış açısından absürdizmle birlikte hareket eder. Absürd ise dünyaya varoluşçu açıdan bakar. Varoluşçuluk, hayatın anlamının izini süren ve bireyin değerinin ne olduğunu anlamaya çalışan, 1930 ve 40’lı yıllar arasındaki on yıl boyunca, farklı bir çok yönelimdeki, felsefi ve edebi denemeler için kullanılan bir terimdir. II.Dünya Savaşı sonrası büyük yıkım, savaşın doğrudan ve dolaylı sonuçları, varolma düşüncesinin yarattığı hiçlik ve önemsizlik duygusuyla yapılan varoluşçu mücadele, bu felsefi yapının temellerini atar. Modern varoluşçuluğun kurucusu olarak görülen Kierkegaard’a göre; insanın varoluşu problematiktir ve felsefenin araştırması bunun üzerine yürütülmelidir. Varoluşçulukla ilgili olarak Kierkegaard, Dostoyevski, Nietzsche (daha farklı bir biçimde olsa da), Sartre, Camus, Heidegger, Dostoyevski ve günümüzde Milan Kundera gibi isimler birlikte anılır.

İnsanı tüm zaaflarıyla birlikte kabul eden ve seçimlerinde özgür bırakan bu düşünce, bireyin varoluşunu özden üstün tutar. Bu yönüyle topluma bir karşı, başkladıran, karşı duran bir yapısı vardır. Varoluşçuluk genelde kötümserlik, bunaltı, özgürlük, başkaldırı ve umutsuzluk felsefesi olarak düşünülür. Öte yandan diğer bir kolu iyimser ve hümanisttir. Bu daha çok “Sarter” varoluşçuluğunu içerir. Buna göre;

“Varoluşçuluk düşüncesi 17. yüzyıldan beri olmasına rağmen, gerçek ününü ve daha çok da popülaritesini Sartre ile birlikte kazanmıştır. 20. yüzyılda, elbette Martin Heidegger gibi kendine özgü ve yetkin varoluşçu filozoflar söz konusudur. Ancak, bir felsefe olarak varoluşçuluk asıl etkisini Albert Camus ve özellikle de Sartre ile birlikte göstermiştir. Sartre, varoluşçu felsefenin hem felsefi hem de siyasal alandaki taşıyıcısı, uygulayıcısı, bir entelektüel ve filozof olarak kendine ayrı bir yer edinmiştir” (<http://tr.wikipedia.org/wiki/varoluşçuluk>).

Sarter’ ın varoluşçu yaklaşımına göre; insan önceden tanımlanmamış bir varlık olarak ele alınmalıdır. Bununla bağlantılı olarak, kendi tanımını yapacak ve bunun için alınacak kararları alacak kişi yine kendisidir. İçinde bulunduğu koşullardaki tercihleri, onun kim ya da ne olacağını belirler. “Varoluş özden önce gelir” düşüncesinin anlamı budur. İnsan yaptıkları ve yaşadıklarıyla varoluşunu ve özünü şekillendirir. Bu anlamda varoluşçu felsefede, insanın etik bir varlık olarak sekillendirildiği görülür. İnsan belirli bir bütünlüğün içine doğmuştur. Yaşamı boyunca belirli bağımlılıkları vardır ve bu bağımlılıklar içinde bazı kararlar vermek zorundadır. İşte bu kararlar insanın varoluşunun gerçekleştirilmesidir. Bu anlamda Sartre varoluşçuluğu genelde sanıldığıının aksine ve varoluşçu edebi metinlerde görülen karamsarlığa rağmen, iyimser bir felsefe olarak değerlendirir. Bu felsefede, özgürlük ve bağımlılık arasında tuhaf bir ilişki kurulur. İnsanın, kendi özgürlüğüne mahkûm edildiği düşüncesi, böyle bir bağı doğrular. Varlık, kendi kararlarıyla ve tercihleriyle özgürlüğünü gerçekleştirmek zorundadır.

Absürd kavramı ve varoluşla ilişkisi bağlamında değinilmenden geçilemeyecek bir diğer önemli disiplin de “Absürd Tiyatro”dur. Esslin’e göre;

“Absürd, aslında müzikal bağlamda ‘armoniden yoksun’ demektir. Bu yüzden sözlükte: Bir kural ya da nedene bağlı olarak,uyumdan yoksun,

uyuşmaz, usa yatkın olmayan, mantıksız olarak tanımlanır. Yaygın kullanımında absürd, kısaca saçma demektir. Ama Camus'nun kullandığı ya da bizim absürd tiyatrodan bahsederken kullandığımız bu değildir. Kafka üzerine bir yazısında Ionesco bu deneyimden kendi anladığını şöyle açıklıyor: Absürd amacı olmayandır. Dinsel, metafizik ve deneyötesi köklerinden kopmuş bir kayıptır; onun bütün eylemleri anlamsız, absürd ve yararsızdır" (Esslin,1999:25).

Daha öncede değinildiği gibi II. Dünya Savaşı sonrası değişen dünya ve yeni hayat kavrayışı, pek çok sanat disiplinde olduğu gibi tiyatrodan da avangard adımların başlangıcı olur. Absürd tiyatro, İkinci Dünya Savaşı'nı yaşayan insanlığın içine düştüğü saçmalıklardan, boşuna çabalardan, acılardan kaynaklanan bir umutsuzluk havası içinde doğar. Savaştan sonra yaşanan bu umutsuzluk, insan düşüncesini felce uğrattırırken, milyonlarca insanın ölmesi, kitle kıyımları, atomun parçalanması, kentlerin yakılıp yıkılmasının uyandırdığı dehşet, korku ve güvensizlik gibi duygular yerini, endişe, bunalım ve boşluk duygusuna bırakır. Daha iyi bir dünya hayali kurarken ortaya çıkan bu dehşet ve yıkım, yeni dünyada, yeni bir insan tipinin doğmasına neden olur. Absürd tiyatro, işte bu dünyanın insanının ruhsal durumlarını anlatan metinler yazar. Martin Esslin, bu konuda başyapıt niteliğindeki aynı adlı kitabında konuyla ilgili şöyle der;

“ İnsanlığın durumunun absürdlüğüne karşı duyulan bu metafizik üzüntü yaygın anlamıyla Beckett, Adamov, Ionesco, Genet ve bu kitapta tartışılan diğer yazarların oyunlarının başlıca konusudur. Ama burada absürd tiyatro diye isimlendirilen şeyi tanımlayan yalnızca konu değildir. Yaşamın anlamsızlığına, ülkülerin, saflığın ve amacın kaçınılmaz olarak diğerlerine benzer bir duygu da Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre ve Camus gibi oyun yazarlarının yapıtlarının çoğunun ana konusudur ” (Esslin,1999:25).

İki korkunç savaş ve ardından gelen endüstrileşme, 20. Yüzyılın endüstriyel kültür eşliğindeki kentleri ve bu yapay merkezlere toplanan insan yığınları, yeni dünyanın materyalist ve birbirine yabancılaşmış insan profili, absürd tiyatroyu besleyen ana damarlardır. Absürd tiyatro, yaşam amacından yoksun kalmış, amaçsız, absürd, bir bütünlük ilkesinden yoksun, fakat çoğunluk tarafından kabul edilmiş bir dünyanın anlatım yollarından biridir. Dünyanın temel anlamını yitirdiğine inanan insanlar için yeni bir kapı

aralayan bu bakış, beylik değerlerine dayalı yaşam tarzını mutlak olumsuzlayıcı bir tepkiyle karşılar.

Çoğu kez güçlü alegorik öğeler taşıyan, düş ve düşlem yazını içeren, aşağı yukarı bütün absürd tiyatro yapıtlarında, yaşamın gerçek gereksinimleri karşısında toplumsal ilişkilerin düzenlenme sürecinde ortaya çıkan, yasaların, kurumların anlamsızlığı, mantıksızlığı, saçmalığı sergilenir. İnsanoğlu tutunacak değerler ararken sürekli düş kırıklıklarına uğrar, savaşlar, baskı yönetimleri, korkular, kuşkular, hepsini saran suçluluk duygusu içinde hiçliğe doğru sürüklenir. Saçmalıkların sergilenişi bir acıklı güldürü havası yaratır. Esslin'e göre;

“Absürd tiyatro, insanlık durumunun asıl gerçekleriyle, ona göre daha az sayıdaki temel yaşam ve ölüm, yaratılmışlık ve iletişim sorunlarıyla ilgilendiğinden, ne kadar grotesk, uçarı ve günahkar görünürse görünsün, tiyatronun özgün dinsel işlevine bir geridönüşü gösterir. ..Eski Yunan tragedyası ve ortaçağın gizem oyunları ve barok alegoriler gibi absürd tiyatro da izleyicisini, insanın evrendeki tehlikeli ve gizemli konumunun ayırımına vardırma amaçlar...Absürd tiyatrodaki güdülerin anlaşılabilirliği ve kişilerin eylemlerinin çoğu kez açıklanmamış ve gizemli kalan doğası özdeşleşmeyi etkin biçimde önlediğinden, böyle bir tiyatro, konusu endişeli, şiddetli ve sert olsa da, bir güldürü tiyatrosudur. Bu yüzden absürd tiyatro, komedi ve tragedyaya sınırlamasını aşar ve kahkahayı dehşetle birleştirir ” (Esslin,1999:314-320).

Soytarılık geleneğini sürdüren ve Dada, Gerçeküstücülük gibi çağdaş sanat akımlarından etkiler alan ve varoluşçu filozofların düşüncelerinden yararlanan absürd tiyatronun belli başlı yazarları Eugène Ionesco, Jean Genet, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Harold Pinter, olarak sıralanabilir. Esslin'e göre;

“Yaşam, mekanikleşmiş bayalığın kitlesel tüketimiyle boğulma tehdidi altındayken, insanı durumunun gerçeğiyle yüz yüze getirme gereği her zamankinden büyüktür. Çünkü insanın onuru, bütün anlamsızlığıyla, gerçeğin karşısına çıkabilme, onu özgürce kabul edebilme, korkmadan, yanılsamalara kapılmadan, ona gülebilmeye becerisinde yatar. Absürd oyun yazarlarının, farklı bireysel, alçakgönüllü ve idealist biçimlerde, kendilerini adadıkları davadır bu ” (Esslin,1999:333).

Burada absürd kavramının terimsel niteliği, oluşumu ve farklı sanat disiplinlerindeki yaratımları üzerinde durulmuştur. Bu konuyla ilişkili olarak

kuşkusuz, plastik sanatlar alanında onlarca örnek yapıttan söz edilebilir. Bu yapıtların bir kısmı ve analizleri, araştırmanın III. Bölüm'ünde inceleneceği için buraya alınmamıştır.

2.4. Mizah, Parodi, Pastiş, Simülakr, Simülasyon.

Hepsi başlı başına bir araştırmanın konusu olabilecek önemdeki bu kavramların, farklı disiplinlerdeki ilişkileri, felsefi ve sosyolojik derinlikleri göz önüne alındığında, buradaki açılımları, sanatçı ve yapıt göndermeleri sınırlı bulunabilir. Ancak burada araştırmanın ana konusunun, “Sanatta İroni ve Öyküleme” üzerine olduğu hatırlanmalıdır. Bu kavramlarla ilişkili yapıtlar ve sanatçılar, III. Bölüm'de ayrıntılı olarak incelenecektir. Bu nedenle yazılan metinlerin, kavramlar üzerine bir terminoloji ve ön bilgilendirme olduğu göz önüne alınarak, konuyla ilgileri bu bağlamla sınırlandırılmıştır. Ayrıca ilgili metnin, kavramların iç içeliği, anlamlarının yakınlığı ve zaman zaman şeffaflaşan sınırları göz önüne alınarak okunması önerilir.

Mizah, hayatın güldürücü yönlerini yaklayan ve bunu, resim, yazı, konuşma, yoluyla ortaya koyan ifade biçimi ya da dili olarak tanımlanabilir. En kaba şakadan en ince espiyiye kadar bitün mizah örnekleri birbiriyle uyum içinde, olaylar arasındaki çelişkinin birden bire ortaya çıkmasına dayanır. Mizah gelenek ve kuralların sorgulanmasında önemli bir rol oynar. İki temel amacı, saldırı ve savunmadır. 19. yüzyıl ve sonrasında sanayileşmenin ve kentleşmenin yoğunlaşmasıyla ortaya çıkan toplumsal çelişki ve çarpıklıkların mizah yoluyla dile getirilmesi ve eleştirilmesi yaygın bir durum olarak görülür ve yine kentleşmeyle birlikte daha soyut ve dolaylı bir dile dönüşür.

Esslin'e göre;

“Mizah (humour) bizi özgür bir durulukla, insanın trajik ya da amaçsız durumunun bilincine vardırır... Yalnızca eleştiren bir ruh değildir o...öte yandan...mizah, kendimizi trajikomik durumumuzdan, varolmanın sıkıntısından koparmak için, ancak onu aşıp, özümledeikten, anladıktan sonra elimizde olan tek olasılıktır da. Korkutan şeyin ayırımına varmak ve ona gülmek, korkutan neyse ona egemen olmaktır...Mantık kendini absürdün ayırımına varmış olduğumuz mantıksızlığında gösterir. Kahkaha

tek başına herhangi bir tabuya saygı duymaz, kahkaha tek başına, yeni bir tabu karşıtı tabuların oluşumunu engeller; komik olan tek başına bize varoluşun tregedyasına dayanma gücü verebilir. Nesnelerin gerçek doğası, gerçeğin kendisi, bizlere yalnızca bütün gerçekliklerden daha gerçekçi olan düşünem yoluyla görünebilir” (Esslin, 1999:152).

Yazın türleri mizahı Antik Çağlar’dan beri kullanır. Bir şeyi söylemenin bin yolundan belki de en etklisi, içinde mizah olanıdır. Mizahı bedensel şiddetten, el kol şakalarından ayırıp, sözel öğeler kazandıran ve sivri dilli bir sanata dönüştüren Atinalılar olmuştur. Ortaçağda kilise ve kralları alaya alan masallarıyla şenliklerde halkı eğlendiren öykü anlatıcıları, jonglörler ve gezgin anlatıcılarla yeni bir boyut kazanır. 20.yüzyılla birlikte siyasi mizah ve içinde korkunç öğelere de yer veren kara mizah ortaya çıkar.

Kara mizah, trajikomik teriminin açılımı olarak ifade edilebilir. Komedi ve hicivin alt türlerindendir. Korkunç veya terajik öyküleri, (cinayet, intihar, yoksulluk, savaş, hastalık gibi), mizahi bir anlayışla dile getirir. Ani duygu değişimleri yoluyla, izleyiciyi, dinleyici veya okuyucuyu dumura uğrattırken, bu yönüyle ironiyi en çok kullanan mizah türü olarak tanımlanabilir.

Kara mizah içinde “parodi” kavramını da barındırır. Parodi, biçimle öz arasındaki ayrılıktan ya da çelişkiden gülünç etki yaratma yeteneği veya sanatı olarak tanımlanabilir. Belli bir sanat tarzını bir şahsı veya bir gurubu taklit ederek, onun gülünç ya da abartılı yanlarını ortaya çıkartmayı ve abartı yoluyla eleştirmeyi ya da sadece güldürmeyi amaçlar. “Parodi ironi bağlantısı açısından şunlar söylenebilir: İroninin gücü, büyük ölçüde, yıkmayı hedeflediği söylemle bağlantısından ve o söylemin yeteneğini kullanabilme yeteneğinden kaynaklanır. Bu durumda parodinin ironiyi bir araç olarak kullandığını söyleyebiliriz” (Hutcheon,1995:30). Parodi, TDK sözlüğünde “Ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek, biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türü” olarak tanımlanır. Eleştiri ya da alaya alma yönü ağır basan bu yaklaşım, parodileştirme yoluyla ortaya ironik ürünler çıkarır. Bilindiği gibi, 20.yüzyıl sanatında Dada, Pop ve Kavramsal Sanat parodi yönü ağır basan ironik yapıtlarla, bu konuda öncülük etmiş ve sanat yapıtının ve sanatçının algılanışını geri dönülmez ölçüde değiştirmiştir.

Tristin Tzara, “Dada Manifestoları” adlı kitabında şöyle der;

“Bir sanat yapıtı, yasa gereği, nesnel olarak, herkes için, hiçbir zaman güzel değildir. Demek ki eleştiri gereksizdir, eleştiri her birey için, yalnızca öznel olarak ve en küçük bir genel nitelik taşımaksızın vardır” (Tzara, 2004:16).

Kuşkusuz yarattığı kırılmayla, ilklere ve başlangıçlara araç ve aracı olan, geçmişin ve geleceğin algılanışını değiştiren Duchamp’ın parodik ve ironik yönü ağır basan işleri, bu bir eleştirel yaklaşımın sözssüz kanıtıdır.



Resim 7: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, hazır nesne ve emaye boya

Resim 8: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919, ofset baskı üzerine,
kurşun kalem

“Sanatçının yapıtı elleriyle yapıp yapmamasının önemi yoktur. Bir nesneyi sanatçının seçmesi yeterlidir. Bunu kanıtlamak içinse sıradan bir nesne almış; onu yeni bir bakış açısı, ad altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirmiş; o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır ” (Antmen,2009:128).

Bildiği gibi, sıradan bir seri üretim nesnesi olan bu yapıt, ressam imzası gibi görünen bir yazıyla, R. Mutt adıyla imzalanmıştır **(Resim 7)**. Bu imza bir taraftan sanatçı imzası izlenimi verirken diğer taraftan Almanca’daki “fakirlik” sözcüğünü karşılayarak simgesel, parodik ve elbette ironik göndermeler içerir. Yapıtın teklik, biriciklik kavramını sorgulayarak ortadan kaldırır. Bunun sonucu olarak Lynton’a göre ;

“Sanat izleyicisi, sanattan beklemeye hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalmış oluyor, her zaman olduğu gibi, bir sanat yapıtını benimsemek ya da red etmek rolü yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılıyordu. Sanatçının bu durumda katkısı- buna katkı denebilirse- en az düzeye indirgeniyor, sanat seyircisi de her türlü kültür değerinin yok olması sorunuyla karşı karşıya kalıyordu” (Lynton,2004:132).

Duchamp’ın sanat yapıtlarına karşı geliştirdiği parodik anarşizimden elbette sanat tarihinin başyapıtlarından sayılan Mona Lisa’da payına düşeni alır. Yapıtı bir hazır yapım nesne (ready-made) olarak kullanan Duchamp, yüksek sanat, sanatın yüce değeri, gelenek, kültür ve sanat yapıtının maddi değeri gibi kalıplaşmış ve kemikleşmiş düşünce yapılarının hedef alır. Resimin altında yazan L.H.O.O.Q. harfleri, Fransızca, “elle a chaud au culé” sözcüklerinin açılımı olan, “kızın kalçaları seksi” cümlesini karşılar **(Resim 8)**. Ancak yüksek sanat karşıtı bir tavır içeren bu “iş” inde resimin orijinali gibi, fahiş bir fiyatla değerlendirilip, bir müzede sergilenmekten kurtulamaması, yapıtın ironisine ironi katan başka bir unsurdur. Koşar’a göre;

“Sanatçılar bu yapıtları, sahiplenme (pastiş) anlamında kullanırken, modernist bir tutumla yeniye aramak ve o yapıtı değillemek, alaya almak (parodi) adına değil; yapıtın taşıdığı kodları kullanarak, hipermetinde olduğu gibi, bağlantılarla anlam katmanları yaratmak, bir tür hiperyapıt ortaya koymak amacıyla kullanırlar”. Ancak öte yandan; “Hiperyapıt,... bir anlam ve imgeler kavşağıdır, üzerindeki bağlantılar sayesinde anlam katmanları arasında gidilip gelinir ve çoğul okuma hattına sahiptir” (Yılmaz, 2012:196-197).

Duchamp'ın sanat yapıtına bakışındaki bu oyuncu, eleştirel ve parodik tavrı, onun tahminlerinin ötesine geçerek, Kübizm'den Dada'ya, Sürrealizme, sonrasında Pop, Kavramsal Sanat, Post Modernizm ve onun türevlerinden oluşan bir çok düşünme şekline çıkış olur. Sanat yapıtı ve sanatçı kavramlarının algılanışında, geri dönülmez bir yolun başlangıcı sayılır. Postmodernizm, bu anlayışı “paştiş” olgusuna kadar götürmeyi başarır. Günümüzde neredeyse tüm yapıtlar hazır yapıt ve bir dolaşım nesnesi sayılabilir. Burada devreye sahiplenme (temellük), taklit, uyarlama, paştiş gibi içiçe geçmiş kavramlar girer. Kruger'e göre;

“..deneyselliğin ya da atölye pratiğinin ötesinde bazı üretim, daha doğrusu yeniden üretim süreçlerinin gündeme geldiğini söyleyebiliriz. Parodi sayesinde ritüellik törensellik yok oldukça, “mış gibi” göstererek serbest okumalar yapılmaya başlanıyor” (Antmen, 2008: 283).

Sanatın çok katmanlı yapısında, farklı okumalara açık olan bu yapıtlar, farklı bakış açılarından ve algılardan geçerek parodi veya paştişle ilişkilendirilebilir. Burada önemli olan konu, Duchamp'ın oluşturduğu düşünce pratiğinin kendisidir.

Çoğu zaman parodi ve kitle birlikte anılan paştiş kavramına gelindiğindeyse, burada öykünmenin ötesinde bir taklit, temellük etme kavramından söz edilebilir. Oldukça sorunlu bir kavram olan “ paştiş”, çeşitli eserlerden alınan parçaların, bir bütün içinde eritilmeden veya özgün bir çalışma oluşturmadan, bir yapıt oluşturmak amacıyla bir araya getirilmesi olarak tanımlanabilir. Posmodernizmin gözdesi Kitle ile birlikte popülerleşen ve tartışılmaya başlanan bu kavram, eğlenceyi ve alayı sıkça araç olarak kullanarak, kendine mal etme, çalma, uyarlama ve bunlar gibi pek çok sıfatı üzerinde taşır. Çeşitli kaynaklarda, postmodern bir taktik olarakta görülen paştiş, temellük, diğer adıyla mal etme sanatı, imgeden imge yaratmak, modernizmin orijinallik, biricik olma (unique) ve yaratıcı sanatçı üzerinden kurgulanan sahiplik mitini sorgulatmaktadır. Bu tavırda sanatçılar başkalarının eserlerini veya görsel materyelleri olduğu gibi değiştirmeden kullanabilir, değiştirebilir, üzerinde oynayabilir veya kendi düşüncesine uyarlayabilir. Yukarıda da değinildiği üzere, Duchamp bunu zaten yirminci

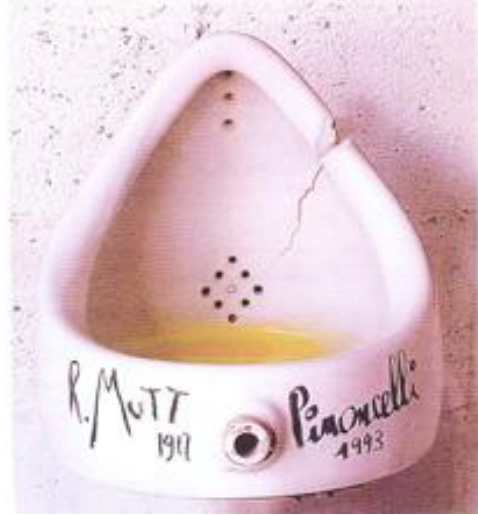
yüzyılın başında yapar. Sonuç olarak, tüm tartışmalar bu kavramın, yani “mal etme, pastiş veya temellük” ün ne amaçla yapıldığı ve sanat olup olmadığı üzerine yoğunlaşır.

Burada Walter Benjamin’in “Aura” kavramından söz etmek yerinde olacaktır. Yirminci yüzyılın önde gelen düşünür, eleştirmen ve kültür tarihçilerinden birisi olarak, çağımıza uzanan kavramlar ve düşünceler ortaya koyan Benjamin’in “Aura” kavramı, bir tür kitle kültürü eleştirisi sunduğu, “Öykü Anlatıcılığı” ve “Flaneur” (aylak adam) gibi kavramsallaştırmalarından biridir.

“Aura, özgün sanat ürününü çevreleyen, kendine özgü bir aydınlık ya da pırıltı anlamını taşımaktadır. Sanat ürünlerine özgünlüğünü “burada” ve “şimdi” duygusu vermektedir. Dolayısıyla bir insan ya da nesneden yola çıkarak onu saran tinsel örtü olarak tanımlanabilecek olan “aura”, doğada vardır ve herhangi bir uzaklığın kendine özgü bir örüntü oluşturmasıyla biçimlenmektedir. Bu erişilemezlik Benjamin’e göre, sanat ürünlerinin “aura” sının temel özelliğidir. Bir sanat ürününün bircikliği de, onun geleneğin dokusu içinde konumlanışından ayrılması olanaksız özelliği ile ilintilidir” (Sevim, 2010:510).

Kurgulanmış düşüncenin sahiplenilerek yeniden üretilmesi, yeniden kurgulanması, hazır yapıt kavramının anlamının yeniden sorgulanması için zemin oluşturur. Üretiminden itibaren anarşist ve eleştirel bir doğası olan Duchamp’ın ‘Çeşme’si, Sherry Levine’in bronzdan yapılmış pisuarı ve Pinocelli’nin çekiçle kırılan ve içine işenen yeniden yapımlarıyla sahiplenilmiş, anlam kaymasına uğratılmaş ve yeni bir mecranın doğasına bürünmüştür **(Resim 9-10)**. Benjamin’ e göre;

“Yeniden üretim tekniği yeniden üretilmiş olanı, geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden üretimi çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden üretilmiş olanın, alımlayıcıya, bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır. Bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insalığın yenilişini dile getirmektedir ” (Benjamin, 2000:55).



Resim 9: Sherry Levine, Çeşme (Marcel Duchamp'ın ardından), 1991

ahşap pedestal üstüne bronz pisuar

Resim 10: Pierree Pinocelli, Çeşme, 1993, hazır yapım pisuar



Resim 11: Mike Bidlo, Warhol değil, 1964, estelasyon

Levine 1996 da pisuarın yine bronzdan yapılmış bir başka kopyasına “Buda” adı vererek yeniden sergilemiş ve kutsal bir nesne olarak anlamını yeniden dönüştürmüştür. Pastiş ya da sahiplenmeyi kullanan diğer bir sanatçı da Mike Bidlo’dur. Bidlo, sanatçıların yapıtlarının aynısını yapmaya çalışarak veya hazır yapımlarını tekrarlayarak kopyalar ve altlarına “Picasso değildir”, “Warhol değildir” gibi tanımlar yazar. Böylece sanatçı ve özgün yapıt kavramını yeniden sorgular, kazır ve dönüştürür **(Resim 11)**. Barbara Kruger 1982 yılında yazdığı “Resim Çekmek” adlı metninde konuyla ilgili şöyle der;

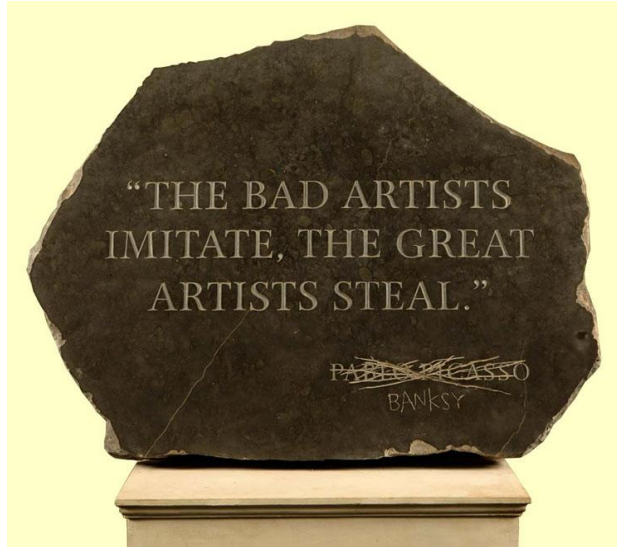
“Parodik düzeyde bu tür işler, başlangıçtaki okumalarımıza meydan okuyarak, sürekli tekrarlanan bir sterotip olmaktan çıkarlar. Öte yandan eleştirel yapıtın orijinalin kendi gücüne yenilmesi, böylece klişenin bu şekilde yüceltilmesi, dekoratif amaçlı kullanılanı adeta dinsel seviyeye yükseltebilir...Yapıtın mizahi yönüyle ortaya konacak olumsuz tavır ise, izleyicinin keskin kibrini kutlamaya yarayabilir. Buradaki sorun, imgenin ima ettiğini algılayabilmekte, bir imgenin yerine diğerini koyabilmekte, birini birincil diğerini ikincil gibi düşünmekle giderilecek, o zaman saklı olan açığa çıkacak, sonuç çıkarmak kendiliğinden mümkün olacaktır” (Antmen, 2008: 283).

Sherrie Levin’s’e yine 1982 tarihli “Açıklama” adlı metninde konu üzerine şöyle der;

“ Dünya tıka basa dolmuş durumda, İnsan her yere izini bırakmış. Her sözcük, her imge kiralınmış ve ipoteklenmiş. Resim, hiçbir orijinal olmayan bir sürü imgenin iç içe geçip parçalandığı bir boşluktan ibaret olmuş. Resim kültürün sayısız merkezlerinden çekilmiş, bir alıntılar ağı haline gelmiş” (Antmen, 2008:283-284).

Eğlence ve sanatın iç içe geçtiği günümüz kapitalist kültüründe, meta dolaşımının bir uzantısı olan pastiş veya kiç sanat nesnesi, Bourriaud’un belirttiği gibi bir postprodüksiyondur. Bourriaud’a göre;

“Postprodüksiyon sanatını, bilgi çağının, küresel kültürün hızla yayılan kaosuna bir tepki olarak görür ve yapıtlarını diğer insanların işlerine yerleştiren sanatçıların da üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır yapıt ve özgün yapıt arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazınmasında rol oynadığını belirtir ”(Bourriaud, 2004:22).



Resim 12: Banksy, www.banksy.co.uk

Bu noktaya nasıl gelindiğiye 21.yüzyılın en önemli kuramcı ve düşünürlerinden Baudrillard'ın simülasyon ve sümülakr kuramında açıkça ortaya koyulur. Ortaya koyuluşundan bu güne neredeyse 30 yıl geçmiş olmasına rağmen tam olarak anlaşılamamış bu kavramlar, doğaya öykünen insanın, mimesis yani taklit yolu ile onu sanatın nesnesi yaptığından, ancak zamanla doğadan kopmanın yarattığı boşluğu nesnenin yine kendisiyle doldurduğundan söz eder. Bu düşünce, simülakr ve simülasyon kuramlarının temelini oluşturur. Tanım olarak; "Bir araç, bir makine, bir sistem bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklama amacıyla, bir maket ya da bilgisayar programı aracılığıyla yapay şekilde yeniden üretilmesi." (<http://atilf.fr>-Petit Robert Sözlüğü) olarak açıklan simülasyon, Baudrillard'ın post modern karşıtı düşüncelerinin hayat bulduğu, farklı bir alegori yaratma ve soyutlama biçimi olan kuramının da adıdır. Baudrillard'a göre;

"Bir köken ya da gerçeklikten yoksun gerçeğin, modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçeklik yani simülasyon denilmektedir...Simülasyon dünyaya ait gerçekliğin içinde çözülüp, dağıldığı ve yoğunluğunu büyük ölçüde yitirdiği devasa entropik bir süreçtir " (Baudrillard, 2002:14).

Gerçeğin algılanışında yeni bir önerme getiren ve bir gerçeklik olarak algılanmak istenen simülakrlar ise, yaratılan illizyonda imgelerin simülasyona uğramış durumları olarak tanımlanabilir.

Bir zamanlar gerçek dünyanın bir parçası olan imge, simülasyon evreninde gerçek dünyanın bir boyutuna son verip, boyut değiştirerek bir simülakra dönüşür ve gerçeğin yerini alır. Günümüzde dünyanın gerçekliğinden soyutlanan sanat, gerçeğin taklidini yaparak bir hipergerçeklik, bir illizyon yaratma işlevini üstlenir. Sanata özgü bu işleyiş ya da ayrıcalık, taklidin de taklit edilmesi ve uzayıp giden bu taklit süreci sonunda ulaşılan teknik kusursuzluk, yeniden üretimin kendisinin tıpatıp aynısı olması, illüzyonu yok etmektedir. Boudrillardın “kusursuz cinayet” dediği şeyde budur. Ancak öznenin ve gerçeğin cinayetinde kusursuzluğu bozan bir şey vardır. Bu şey, ironiden başkası değildir. Baudrillard’a göre;

“ Bizim dünyamız bir anlamda ironinin en üst aşamasına ulaşmış gibidir. Aksi takdirde böyle bir dünyaya tahammül etmek mümkün olamayacağı gibi, bu dünyanın şeffaflık ve müstehcenliğine de tahammül etmek mümkün olmayacaktı. Bizzat bir simülakra dönüşmüş olan dünya, bir tür üst düzey ironik işlev, en azından bizim özneler olarak yapabileceğimizden çok daha üst düzeyde ironik bir işleve sahip olmayı beceremeseydi, cinayetin kusursuz olduğu söylenebilirdi ” (Baudrillard, 2002:22).

Baudrillard’ın “Sanat Komplosu” kitabında da da bahsettiği aslında bir karşı söylem olarak da algılanabilecek sözleri, çağımızda sanat disiplinde olup bitenleri sorgulamaya açmak açısından, beyinleri tahrik edici söylemlerle doludur. Baudrillard’ a göre; “kendi kendini inkar eden resim, kendinin parodisini yaparken bir başka deyişle kendini kusarken, gerçeklikten daha güçlü bir yanılsama olarak, kendine karşı tamamen kayıtsızlaşır” (Baudrillard,2010:33). Artık kendi yanılsamasına inanan resim, kendi simülasyonuna ve alaya batar ya da bunu tercih eder.

Günümüzde kendi kurtuluşunu arayan sanat, ironik olmaya çalışırken, Boudrillard’ın değımiyle “fosilleşmiş bir ironi” nin tuzağına düşer. Gerçek ironi ise yapay ironiden çok uzakta, varoluşun doğasında bulunur.

3. BÖLÜM

İRÖNİK ÖYKÜLEMELERİN SANAT YAPITLARINDAKİ GÖRÜNTÜSÜ VE KÖNUYLA İLGİLİ SANATÇILAR

3.1. İroninin Sanat Yapıtındaki İlk Görüntüleri

Kökleri antik dönemlere dayanan ironi, önce söz sanatlarında kendini gösterir. İğneleme ve bilmezden gelme, tersini söyleme gibi yöntemlere, yanlış çarpık ve absürt olayları eleştiren bir söz sanatı, edebi bir dil ve felsefi bir düşünce biçimi olarak karşımıza çıkar. İroninin kökleri bölümünde bu konuya geniş bir yer ayrıldığından, Bu bölümde ironin sanat yapıtlarındaki görüntü hali sorgulanmaya ve analiz edilmeye çalışılacaktır. Hegel'e göre;

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

Hegel'in de söylediği gibi kendini yüksekte gören, bu alaycı tavır ironistin her şeyi yapabilme konusundaki sınır tanımaz itici gücünün temelini oluşturur.

Plastik sanatlarda ironi üzerine inşa edilen eserlerin erken örneklerine, 19. Yüzyıl Faransa'sında Honoré Daumier'nin taş baskılarında rastlanır. Toplumsal çarpıklıkları, sosyal ve politik hayata ilişkin eleştirilerini yansıttığı karikatürlerinde, özellikle burjuva toplumunu ve kraliyeti alay konusu haline getiren Daumier, döneminde 4000'in üzerinde taş baskı resim üretti.



Resim 13: Honoré Daumier, Gargantua, 1832, taş baskı

Daumier, La Caricature, isimli mizah dergisinde dönemin Fransa kralı Louis-Philippe'yi, "Gargantua" olarak çizdiği için altı ay hapis ve 500 frank para cezasıyla cezalandırılır. Daumier'in karikatürünü çizdiği bu karakter aslında, Françoise Rabelais'in, derin bir mizah anlayışıyla, döneminin egemen güçleriyle alay ettiği, onların cahil ve sömürücü kişiliklerini su yüzüne çıkardığı aynı adlı romanının ve bu romanın doymak bilmez, arsız ve sersem karakterinin adıdır **(Resim 13)**.

1930 devrimiyle tahta geçen Karal Felipe, halktan güç alarak geldiği tahtı kötüye kullanmış ve asalak bir kraliyet sömürsünün baş aktörü olmuştur. Bu yönüyle Daumier onu, Gargantua'yla bir tutmuş ve öyküleri arasındaki paralellliği karikatürüne yansıtmıştır. Bakışı halktan ve güçsüzden yana olan sanatçı, ironinin güçlü görsel dilini kraliyete karşı kullanmaktan kaçınmamıştır. Sanatçının diğer karikatürlerinde ve resimlerinde, burjuvaların zaafı, adaletteki çürüme, hükümetin yaptığı ardı arkası kesilmeyen hatalar, aptallıklar ve kurnazlıklar keskin bir ironik dille görselleşir.



Resim 14: Edouard Manet, 1862-63, Kırda Piknik, tuval üzerine y.b.

81.9 cm x 104.5 cm

Edouard Manet'nin 1862-63 yılları arasında yaptığı, "Kırda Piknik" veya "Kırda Öğle Yemeği" ironinin modern resim sanatındaki ilk ve çarpıcı görüntülerinden birisi sayılabilir. İçerdiği tarihî göndermelere rağmen, modern tarzda çizilmiş olan resimde, iyi giyimli iki erkekle, kırda piknik yapan çıplak bir kadın betimlenir. Başka bir kadınsa arka planda yıkanırken gösterilmiştir. Bütün durumu bundan ibaret olarak algılayan halk ve eleştirmenler eseri müstehcen bulur. Döneminde hem konusu hem de tarzıyla skandal yaratan, ortalığı ayağa kaldıran ve Paris Salonu tarafından reddedilen 3000 eserden birisi olan bu resim, Manet'nin bir diğer çalışması olan ve tanrıça olarak betimlenen bir fahişeyi konu alan resmi, kimi sanat düşünürlerine göre, "Olimpia" ile birlikte, modernist resmin başlangıcı ve simgesi olarak görülür (**Resim 14**).

Geniş fırça darbeleri, farklı ışık-gölge kullanımı, renk seçimi, çıplak modelin izleyicinin gözlerinin içine doğrudan bakması ve bir öykü anlatmaması sebebiyle modern resmin başlangıcı kabul edilen bu yapıt, döneminde Émile

Zola, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire gibi sanatçılar tarafından eleştirmenlere karşı savunulur.

O döneme kadar “Diego Velázquez” ve “Francisco Goya” gibi İspanyol ressamlardan etkilenen Manet'nin bu tablosu, İtalyan Rönesans ustalarına göndermeler içerir. Ressam, eserin konusunda Tiziano Vecellio'nun Fiesta Campestre'sinden, kompozisyonunda ise Raffaello Santi'nin tasarladığı, Marcantonio Raimondi'nin oyduğu “Paris'in Yargısı” isimli gravürden esinlenir.

Manet'nin, dönemin sözde ahlak anlayışına (örtük ahlaksızlığına) ve sanat otoritelerinin, değişime karşı kemikleşmiş yargılarına “ironik” bir meydan okuma olarak değerlendirilebilecek bu tavrının, yirminci yüzyıl sanatında önemli düşün değişimleri yarattığı söylenebilir. Pablo Picasso, Mary Cassatt, Paul Cézanne, Claude Monet gibi resamlara da esin kaynağı olan yapıtlarıyla Manet, dönemini aşan avangard bir resim düşüncesinin temellerini atar.

Kuşkusuz ironinin görsel sanatlarda apaçık orta çıkışı Dada hareketiyle olur. Bilindiği gibi, Dada'nın toplumsal düzene karşı ortaya koyduğu alaycı karşı-sanat tavrı, yerleşik kültürel ve sanatsal tüm değerleri alt üst ederek, vitalist (dirimsel) bir kırılmanın öncüsü olur. 1914'te neşeyle silahlanan ve savaşa koşan Avrupa halklarının acıklı ironisi, yıllar ilerledikçe utanç verici bir tarajediye dönüşür. Siyasi otoritelerin ahmaklığının ve toplumsal galeyanın bedelini çok ağır ödeyen yine halk olur. Böyle bir ortamda ortaya çıkan ve geleneksel ve burjuva sanat düşüncesini yok etmeyi amaçlayan, bu anarşist anti- sanat olgusunun temeli ironiye dayanır.

1916' da oluşan ve 20'lerin başında sona eren bu hareketin öncülüğünü, bilindiği gibi Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Hans Arp, Fransis Picabia ve Roul Hausmann gibi figürler yaparken, “çılıgına dönmüş bir dünyanın cinnetlerine kendi paradoks ve küstahlık aşklarıyla karşı koyarlar” (Hopkins, 2006:11) Savaşın fiziksel ve manevi yıkımının ortasında saçmalıklardan beslenen ve ironinin eleştirel, alaycı dilini kullanan sanatçılar, sanatın bir

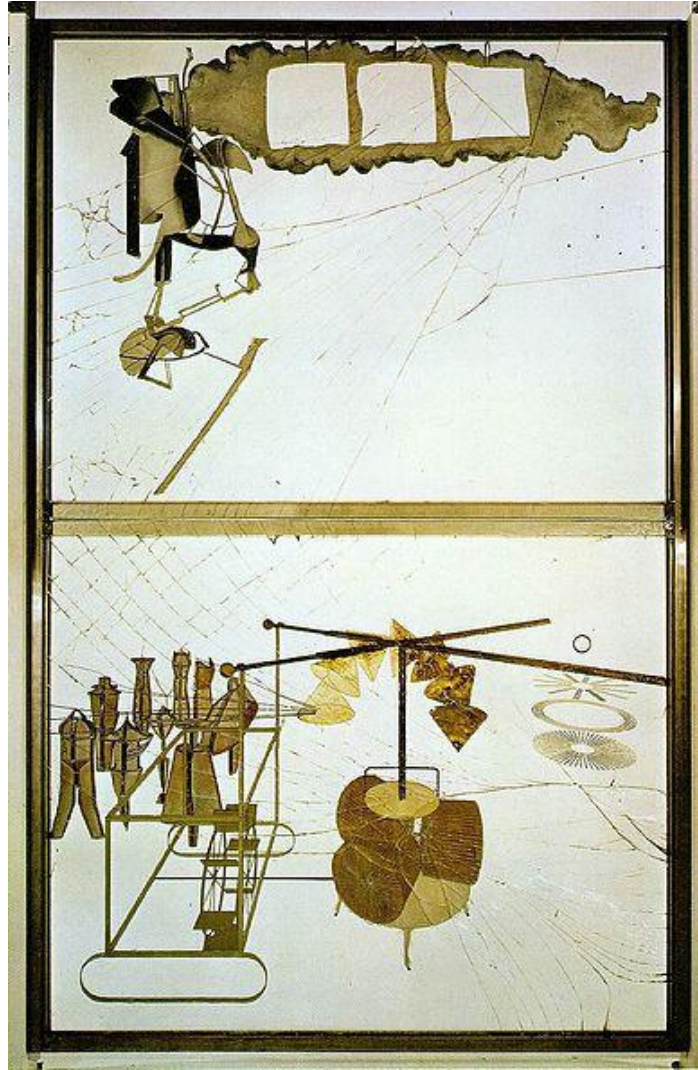
yanılsama olduğu düşüncesi üzerinden, saldırgan, eylemsel bir ifade tavrıyla yapıtlarını ortaya koyar. Bundan sonra sanat kavramı “kebere, tiyatro, dinleti, sergi, yürüyüş, müzikhol, sirk ve benzeri öğeleri de içerecek biçimde genişler ve bir daha eski dar anlamıyla kullanılmaz ” (Lynton, 2004:126-127).

Sanata karşı sanat yapan Dada’nın, bu ironist yaklaşımıyla, sanatla ilgili nesnelere karşı olduğu düşünülse de, anarşist tavırlarının yapıcı bir düşünceye ve düşünce değişimlerine kaynaklık etmek amacıyla seçildiği apaçık ortadadır.

Daha önce de değinildiği gibi bir sanat yapıtının ortaya çıkışında sanatçının becerisinden ya da ustalığından çok, yaratıcılık payının önemi de yine bu dönemde ortaya çıkar. Sanatçının düşüncesini vurgulamak için bilinçli olarak yapıt üzerindeki ustalık ve kontrol işlevinden vazgeçmesi, sanatta önemli düşün kırılmalarının başlangıcı olur. Hiç kuşkusuz bu olgunun baş aktörü Duchamp’tır.

Duchamp’ın yapıtlarını ironisi yıkıcı olmaktan çok, yapıcı bir ironi olarak tanımlananabilir. Yapıtlarını üretirken, stotükoyu kırmak için var olan normları sorgulama, uyarma, eleştirme ve oyuncu bir şekilde aşağılama ya da alaya alma yetisini kullanabilmesi ve kendi değimiyle, yapıtlarında kullandığı “görsel aldırmazlık ilkesi” belki de sanatçının dünya sanatına en önemli katkısı olarak değerlendirilebilir.

Sanatçının 1915- 23 yılları arasında yapımını sürdürdüğü ve tamamlamadan bıraktığı yapıtı, “Bekarları Tarfından Çırılçıplak Soyulan Gelin” , ironik bir öykünün, farklı simgelerle görselleşmiş hali olarak tanımlananabilir. Romantik aşkı ya da insan duygularını, yapıtlarında mekanik bir düzeye indirgeyen Duchamp’ın, I. Dünya Savaşı’nın başlangıcındaki ve sonundaki dönemlerin genel ruh durumunu da yansıtan bu resimin, iki teması vardır. Makine ve cinsellik. Kuşkusuz, bu iki konuyu da kendi oyuncu ve ironik üslubuyla ele alan Duchamp, çalışmasını simgelerle donatmıştır.



Resim 15: Marchel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, 1915-1923, Cam üzerine yağlı boya ve kurşun tel, 277,5x175 cm

Cinsellik temasında, Lynton'a göre;

“..gelinin soyulması, maddenin arıtılmasını ve aklın dikkat dağıtıcı öğelerden kurtarılmasını simgeler. Oysa buradaki cinsellik sonuçta başarısızlığı yansıtır. Çünkü gelinle bekar delikanlılar bir araya gelemmezler, sonsuza kadar gelin ve bekar delikanlılar olarak kalırlar. Düşledikleri birleşme yalnız onlara özgü bir tutkudur. İki cam panonun birbirinden ayrılığı bu başarısızlığı kanıtlar ve panolardaki düşünceleri birbirinden ayırır” (Lynton, 2004:134).

Yapıtın ikinci teması olan makine, yapıtın tasarlandığı savaş öncesi dönemdeki, makineyi yücelten, insanlığın alaycı bir imgesi olarak kullanan ya da makineleşmeye ve makineye duyulan korkuları görselleştiren bir anlayışın devamı niteliğindedir. Ancak “Duchamp’ın elinde bu alaycı yaklaşım, köklü bir merak ve zekayla, aynı zamanda son derece yalnız bir insanın hüznüyle beslenerek kutsal bir düzeye ulaşır” (Lynton, 2004:134).

Biçimsel açıdan, Duchamp’ın görsel anlamsızlık ya da aldırılmazlık ilkesiyle örtüşen bu yapıtta, kalıcılık niteliğini elde etmek için tuval yerine cam yüzey kullanılmış ve renkler iki saydam cam tabakası arasına hava geçirmez şekilde yerleştirilmiştir. Ancak yapıt ilk sergilendiği yıl olan 1926’da, sergiden sonra paketlenirken kırılmış, Duchamp yapıtın böylece tamamlandığını söylemiştir (**Resim 15**). Lynton’a göre;

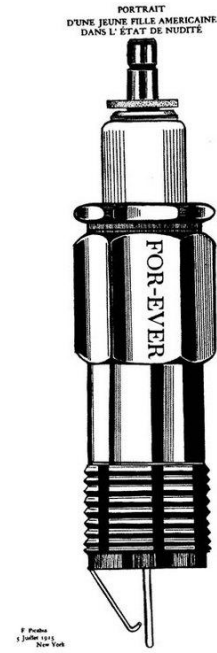
“Anlamsızmış gibi görünen bir resim üzerinde, hiçbir zaman bu kadar bilinçle çalışılmamış; rastgele varılmış kararlar izlenimi veren bu özellikler üzerinde, hiçbir zaman bu kadar titizlikle durulmamıştır”(Lynton, 2004:133).

Makine ve insan teması hem Berlin, hem de New York Dadacılarının sıkça kullandığı temalardan biridir. İnsanlığı yücelten, aynı zamanda yıkan ve mahveden bu olgu, Dadacıların elinde elbette her türlü ironik biçime girer ve bu haliyle yapıtlarına çokça konu olur.

George Grosz’un karısı Daum’u ve sağda da kendisini, makine insan melezi bir otamat olarak betimlediği bu resimde, bir evlilik ironisi öyküsünün betimlendiği söylenebilir (**Resim 16**). Wieland Herzfelde’ye göre; Grosz “Bir burjuva kurumu olan evliliğe saldırıyordu. Kadını kısmen özgür bırakırken, ciddi, bilgiçlik taslayan ve hesaplayıcı görevlere göre olan erkek olduğu için, evlilik, erkeği daima kedisinin bir ögesine, dişlilerden ve çarklardan oluşan daha büyük bir sistemin küçük bir parçasına dönüştürür” (Hopkins,2006:144). Bu olgu kadın açısından elbette farklı yorumlanabilir. Ancak önemli olan şudur ki, makineleşmenin ironisi Dadacılar tarafından oldukça geniş kapsamlı, hayatın her yönünü ele alır şekilde yorumlanır.



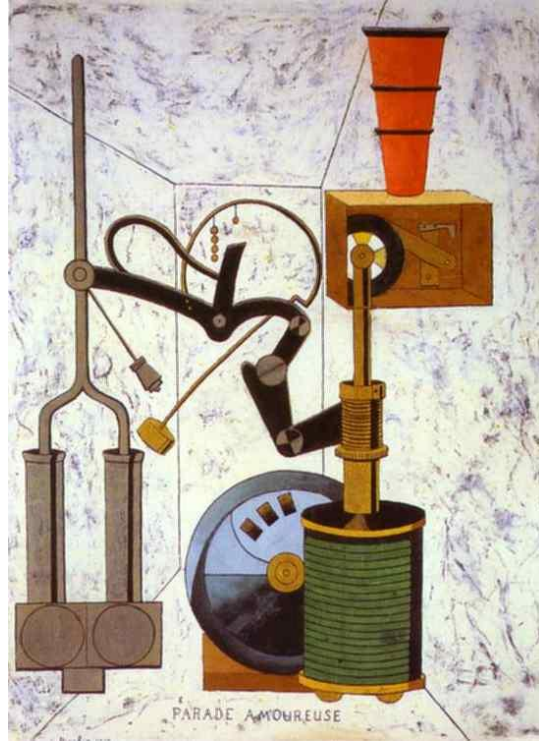
Resim 16: Grosz, “Daum” marries her pedantic automaton, 1920, kurşun kalem, mürekkep, sulu boya ve kolaj, 42x30.2 cm



Resim 17: Francis Picabia, “Çıplak halde bir Amerikan Genç Kızı” 1915
karakalem

Picabia'nın “Çıplak Halde Bir Amerikan Gençkızı” isimli çalışması, yine cinselliğe karşı ironik ve yoğun bir eleştiri içeren bir iş olarak değerlendirilebilir (**Resim 17**). Bu resimde Picabia, gazetelerde ürünü satmak için kullanılan, sıradan ticari grafik bir illüstrasyon olarak çizilmiş makine parçasına bu adı verirken, kadın cinselliğini bir bujinin işleyişiyle eşitler. “Picabia'nın bu dönem yapıtlarının çoğu, aslında, tinselliğe ve ruhsal duyuma karşı anti- hümanist bir güvensizliğe işaret eder” (Hopkins, 2006: 145).

Sanatçının “Aşk Alayı” adlı çalışmasında, aşk ya da cinsellik ögesi içeren herhangi bir gösterge olmamasına rağmen, resmin adı izleyiciyi bu yönde düşünmeye teşvik eder. Picabia'nı bu resimi Dada'nın duygusal, ruhsal ve tinsel durumlarla ilgili alaycı ve şakacı tavrıyla örtüşür niteliktedir (**Resim 18**).



Resim 18: Francis Picabia, “Aşk Alayı” 1917, 73 x 96 cm.

Bu durum, Dünya Savaşı gibi bir felaketi yaşayan insanlığın içinde bulunduğu ortamda, değersizleşmiş ve çürümeye yüz tutmuş insani değerleri parodileştirmek ve ironi yoluyla kinik eleştiriler getirmek amacıyla, bir çok Dadacı tarafından başvurulmuş bir yoldur. Yine bu düşüncede, insan bedeni, ruh ve akılla hiçbir ilişkisi olmayan bir makine olarak konumlanır. Berlin Dadacılarından Raul Hausman, Dadanın, (Geist) ruh denen şeyden tamamen yoksun olduğunu söylerken, “sürekli mekanik olan bir dünyada, neden ruha sahip olunsun ki ?” sorusunu sorar. Burada kuşkusuz Fransız filozof Descartes’in “Kartezyen İkiliği” teorisi, Dadacıların yapıtlarına yön veren bu düşüncenin yerleşmesinde yol gösterici olur. “Kartezyen ikiliği, bedeni mutlak bir mekanizma olarak düşünürken, düşünen bir öz olarak aklın, bedenden ayrıldığını iddia eder” (Hopkins, 2006:145). Elbette bu anti-hümanist tavır, tüm Dadacılar için aynı şekilde ilerlemez. Hopkins’e göre;

“Aslında New York grubuna kıyasla, mekanik estetiği, bireyciliği baltalayan ve kolektivistliği destekleyen bir araç gibi gören Berlin Dadacıları için

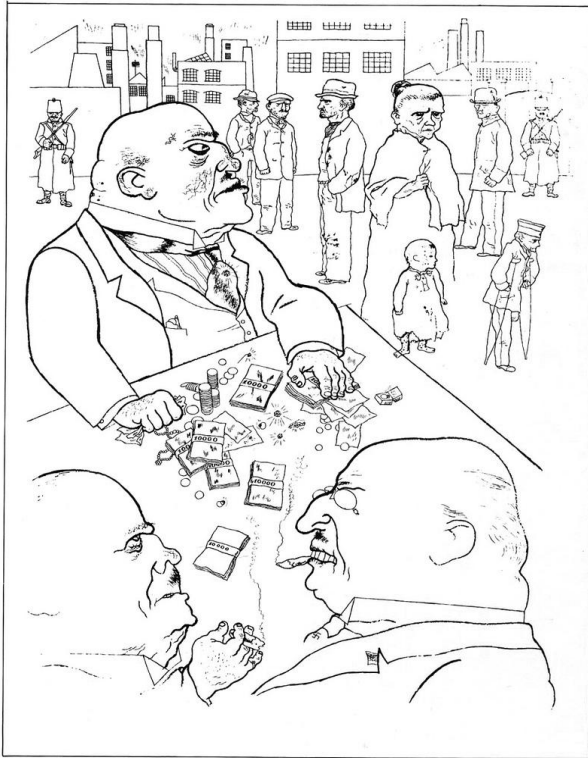
makine, genellikle daha olumlu bir kavramdı. Zinde bir metaryalizmi araştırırken, hümanist yavanlıktan uzak durdular, ancak belki Grosz hariç, hiçbir şekilde akıl- beden ikliğini New York'luların yaptığına benzer, yargıcı bir biçimde savunmadılar” (Hopkins, 2006:146).

Berlin Dadacılarından George Grosz'un haksızlık ve açgözlülüğe karşı duyduğu nefret kuşkusuz, illüstrasyonlarına ve resimlerine yansır. Yapıtlarında, burjuva sınıfına olan nefretini, alaycı ve aşağılayıcı bir dille ortaya koyan Grosz'un ilk dönem resimleri Kübist ve Fütürist etkileşimlerin çarpıcı etkilerini taşır. 1921'de “Yönetici Sınıfın Gerçek Yüzü” adında bir dizi taş baskı çalışan sanatçı bu dönemde, yönetici sınıfa ait bireyleri, çirkin ve korkunç denilebilecek şekilde betimleyen illüstratif desenler çizer. Bu illüstrasyonlardaki, kara mizah içeren öyküler, daha sonra resimlerinde de devam eder.

Grosz, “Toplumun Temel Direkleri” ve diğer resim niteliğindeki yapıtlarında da, “Yönetici Sınıfın Gerçek Yüzü” adlı taş baskı serisinden esinlenir ve toplumda saygın bir yeri olan bu insanların gerçek yüzlerini, alaycı bir nefret duygusuyla betimler **(Resim 19-20)**. Amacının ‘modern tarih resimleri’ yapmak olduğunu söyleyen Grosz, devrimci düşünceyi ve devrimcileri savunarak, sömürülenin yanında yeni bir toplum düzeni yaratma savaşı vermeyi istediğini söylerken, düşünce olarak, ‘Verizm’ (Doğruculuk) olgusunu benimsediğini açıklar.

Dada hareketinin solcu kanadını oluşturan Grosz ve Heartfield, ortak düşünceleri doğrultusunda iş birliği yaparak içinde yoğun ironi ve doğal olarak sert eleştiri bulunan kolajlar yaparlar. Savaş sonrası propaganda amacıyla yapılmış kolajlarıyla tanınan John Heartfield, çalışmalarında, Rus film yönetmenleri gibi, kamerayla elde ettiği görüntüleri, didaktik olarak tanımlanabilecek sanatına malzeme yapar. Lynton'a göre;

“Yanyana ve üst üste getirilen görüntüler içeriklerinin gerçekliği yüzünden, herhangi bir iletiyi büyük çarpıcılıkla anlatabiliyordu. Bugün, Heardfield'la başlayan bu tekniğe uluslararası dilde fotomontaj denilmektedir” (Lynton, 2004: 138).



Resim 19: George Grosz, Global Ekonominin Finansal Beklentisi, 1921,
kağıt üzerine mürekkepli kalem

Resim 20: George Grosz, Toplumun Temel Direkleri, 1926, t.ü. yağlı boya,
200 x 180 cm.



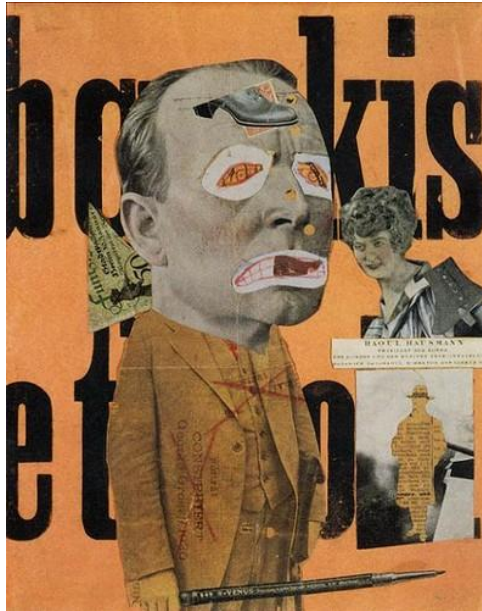
Resim 21: John Heartfield, “Yaşasın, tereyağ bitti” 1935, fotomontaj

John Heartfield 1935'te yaptığı bu fotomontajla, Nazi Almanyasının, hava kuvvetleri komutanı, aynı zamanda polis ve ekonomi bakanı olan, Hermann Goering'in (Hamburg'da yaptığı bir konuşmasından alınan), “Demir daima güçlü bir ulus yaratır, tereyağ ise sadece şişman insanlar” sözünü parodileştirerek, ondan görsel ironik bir öykü kurar (**Resim 21**).

Yine Berlin Dadacılarından Hausman ve Höch de, Grosz ve Heartfield'inkine benzer bir işbirliğine giderek, benzer nitelikte ironik, fotomontaj afiş ve dergi kapakları yaparlar. Berlin Dadasına özgü yeni bir kolaj tekniği geliştiren bu sanatçıların yapıtları, yoğun biçimde politiktir. Gazete ve dergilerden toplanan parça parça görüntüler yeniden bir araya

getilirken, sosyal gerçekliklerinin dokusu, ironik çağrışımlar yaratma yönünde değiştirilir. İmge inşaa etme olarak adlandırılabilir bu yapıda, imgelerin parça parça doğası ve fotografik boyutlarının tutarsızlıkları yapının fiziksel oluşum sürecini ortaya koyar.

Raul Hausman 'ın 'Sanat Eleştirisi' adlı fotomontaj çalışması, sanat eleştirmeni ve sanat eleştirisi kavramları üzerine iğneleyici ve alaya alıcı yorumlar getirir. Resimdeki eleştirmenin, kağıda çizilerek sonradan eklenen ağız ve gözleri, başında da pahalı olduğu belli bir ayakkabı vardır. Bu göstergeler, sanat eleştirmeninin tarafsızlığı, sanat yapının değişim değeri, eleştirmenin bundaki rolü üzerine iğneleyici bir eleştiri niteliğindedir **(Resim 22)**. Höch'ün çalışmasındaysa, "spor giyimli çocuklaşmış bir çiftin en yeni ev aletleri arasında özel travmalar yaşadığı burjuva evliliğinin bir parodisi olan imgenin mizahi içeriği, tüm bunların basılı malzemenin hala kesilip çıkarılan fragmanları olduklarını akla getirir" (Hopkins,2004:111). **(Resim 23)**



Resim 22: Raul Hausman, Sanat Eleştirmeni, 1919-1920, fotomontaj

Resim 23: Hannah Höch, Yeni Evli Çift, 1919, fotomontaj

Gerçeküstücülük, 1920'li yılların başında doğar (1924) ve 40'lara kadar devam eder. Greenberg gibi eleştirmenler tarafından, Dada şakacı ve mizahçı içeriği nedeniyle 'ciddiyetsiz', Gerçeküstücüler'de 'edebi' olarak karalanmış olsalar da, bu iki sanat düşüncesinin ve onların yapıtlarının etkilerinin günümüze kadar ulaşması, eleştirmenin onların yapmak ya da söylemek istediği şeyi tamamen ıskaldağının kanıtı olarak karşımızdadır. Hopkins'e göre; "Dada ve Gerçeküstücü estetiği anlamının en iyi yolu, geleneksel güzellik fikrinden değil, 'şiirsel tavır' düşüncesinden geçer" (Hopkins, 2004:93).



Resim 24: Max Ernst, Bülbul Tarafından Tehdid Edilen İki Çocuk, 1924

70 x 57 x 11,5 cm.

Gerçeküstücülük ve Dada hareketi arasında bir geçiş sayılabilecek sanatçılardan Max Ernst'in bu yapıtı, tam da Hopkins'in sözünü ettiği 'şiirsel tavır'ı örnekler niteliktedir. Yapıtta bilinçli seçilmiş bir ironi olmasa da resim, biçim ve içeriğin absürlüğünden doğan, doğal bir ironiyi içerir. Tahta bir konstrüksiyon üzerine yapıştırılan ya da eklenen öğelerden oluşan bu çalışma, resimsel olarak Rönesans izleri taşıırken, bütününe bakıldığında Dada'nın saçma duygusuna özgü eklentiler içerdiği görülmektedir. Bir çok soru işaretini beraberinde taşıyan ve tam anlamıyla tekinsizlik duygusu uyandıran bu oyuncu yapıtta, resimin içeriği ya da anlamı üzerine bir yorum getirmek güçtür. İstenerek oluşturulmuş bu kafa karıştırıcı durum, yapıtla alay eden diğer Dada işleriyle örtüşür. Amaç, şiirsel bir hava yaratarak, ortaya anlamı tartışılır, huzursuz, şaşırtıcı bir yapıt koymaktır **(Resim 24)**.

Dada ve Gerçeküstücülük iki farklı sanat hareketi olmalarına rağmen, genellikle birlikte anılırlar. Sanat tarihçiler Dada'nın Gerçeküstücülüğe zemin hazırladığını söylese de, bu yalnızca Paris için geçerlidir. Yapıtlar biçimsel nitelikleri ve teknikleri açısından benzerlikler gösterse de, kavramsal yaklaşımları açısından, farklı düşünce biçimleri oldukları ortadadır. Örneğin;

"Dada, kaostan ve günlük yaşamın fragmanlaşmasından hoşlanırken, yeni bir mitoloji yaratma ve modern erkeği ve kadını yeniden bilinçsizliğin güçleriyle yanyana getirme çabasında Gerçeküstücülüğün daha çok onarıcı misyonu olduğu görülür" (Hopkins, 2004:12).

Resimlerinde şiirsel bir anlamsızlığın izini süren Belçikalı Gerçeküstücü ressam Rene Margritte ise yapıtlarında, biçimsel olarak kesin bir gerçeklik duygusunu tercih eder. Çalışmalarında, resme bakanların beklentileriyle oynamaktan hoşlanan ve ironik mesajlara yer veren sanatçı, sanat yapıtının bir iletişim aracı olduğunu savunur. "Onun benimsediği bu anlayışa göre, herhangi bir görüntü, betimlediği nesneyle özdeş olarak karşımıza çıkar. Sürrealistler arasında Duchamp'ı bir kenara bırakırsak en filozof ressam odur denilebilir" (Lynton, 2004:180).

Bir tabela ressamı gibi yapılmış resimlerde, ortaya koyulan düşünceler, komik, tuhaf ve şaşırtıcı temalarıyla, biçimselliğin arkasındaki anlamın önemini vurgular.



Resim 25: Rene Margritte, Yönetici Aklı, 1960, tuval üzerine yağlı boya

Gerçeküstücülüğün daha çok anlatımsal tarafında kalmayı tercih eden sanatçı, tuhafliklar içeren görsel öykülerini kurarken nükteli, mizahçı bir dil kullanır. Sanatçının 'Aklın Varlığı' olarak çevrilebilecek yapıtı, bu sıradan ve düz bir adamın aklının, kuş ve balık gibi akıl konusunda pekte iyi ünü olmayan iki organik nesneyle karşılaştırıldığı, komik bir öyküyü görselleştirir (**Resim 25**). Margritte çalışmalarını şöyle tanımlar;

"Benim resimlerim hiçbir şey anlatmayan görsel imgelerdir. Akla gizemi getirirler. Doğrusunu isterseniz, benim resimlerimi gören biri kendi kendine şu basit soruyu sorar: 'Bunun manası ne?' O resmin bir manası yoktur. Çünkü zaten gizem de aslında hiçbir şeydir, bilinmeyendir" (<http://tr.wikipedia.org>).

Sanatçının sıradan nesnlere, alışılmadık anlamlar yüklemeye dayanan resim anlayışının ikonlaşmış göstergesi kuşkusuz, “Bu Bir Pipo Değildir” yapıtıdır. Sanatçı bu en çok bilinen yapıtında, gerçekçi çizilmiş bir piponun altına (Ceci n'est pas une pipe) “Bu Bir Pipo Değildir” yazarak, piponun resminin yalnızca bir görüntü olduğunu vurgulayan, paradoksal bir anlamı görünür hale getirir. Burada üzerinde durulan düşünce, pipo ve onun resimsel görüntüsünün ayrı şeylerler olduğu gerçeğidir. Görüntü gerçeğinin yerine geçemez, o sadece yüzeyde varolan bir kopyadır.



Resim 26: Rene Margritte, İmgelerin İhaneti 1, 1929, tual üzerine yağlı boya, 64,5 x 94 cm.

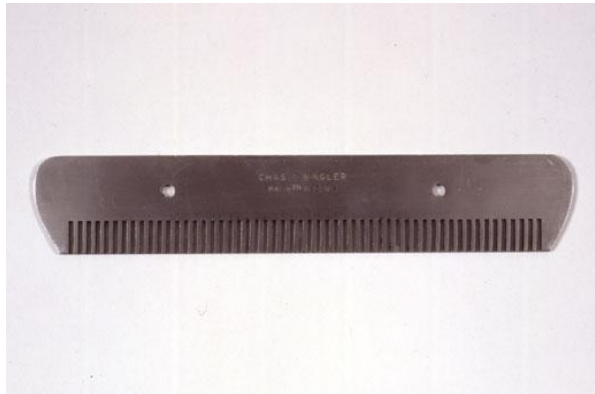
1970'te İngilizce'ye çevrilen, aslı Fransızca yazılmış Foucault'nun 'Kelimeler ve Şeyler' adlı günümüzde çok ünlü kitabını, 1960'ların ortalarında okuyan Margiritte, bu kitaptan çok etkilenir. Foucault ise Margiritte'nin bazı resimlerini oldukça yakından inceler ve çözümler “Bu Bir Pipo Değildir” bunlardan biridir. Foucault'nun 'heterotopialar' diye adlandırdığı kavram, Margiritte'nin resimlerinde görselleşir (**Resim 26**).

Foucault'ya göre;

“Heterotopia'lar rahatsız edicidirler ve belkide bu durumun nedeni, bunu ve şunu adlandırmayı olanaksız kılmaları; adları paramparça ve karmakarışık etmeleri; söz dizimini, hemde cümleleri kurarken kullandığımız söz dizimini değil, sözcükleri ve şeyleri hem yanyana hem de karşıtlık içinde ‘birbirine tutturmaya’ neden olan ve göze daha az çarpan söz dizimini önceden yıkıma uğratıları için, dilin altını gizlice kazıp oymalarıdır. Dolayısıyla ütopyalar masallara ve söyleme olanak tanırırlar; dile dayanırlar ve masalın temel bir boyutudurlar; heterotopyalar ise... söylemi kuruturlar, sözcüklerin yolunu keserler, dilin varolabilirliğine, kaynağında karşı çıkarlar; mitlerimizi çözüp eritirler ve cümlelerimizin lirizmini kısırlaştırırlar ” (Foucault, 1970:48).

İmge, anlam, gösterge gibi kavramları irdeleyen ve anlamla anlamsızlık arsında dolaşan yapıtlarında, göze sokulmayan, kişilikli ve zekice kurgulanmış bir ironi sergileyen Margiritte, Pop ve Kavramsal Sanat gibi sanat akımlarına ve John Baldessari, Sherrie Levine, Ed Ruscha, Andy Warhol, Jasper Johns, Vija Celmins, Marcel Broodthaers gibi sanatçılara esin kaynağı olur.

Gerçeküstücülerin resim dışında kullandıkları bir başka sanat pratiği de, heykel ve yerleştirme arasında gidip gelen üç boyutlu nesnelerdir. ‘Gerçeküstücü Nesne’ olarak tanımlanan bu objeler, Duchamp’ın ready- made’lerinin açtığı yoldan giden sanatçıların yapıtlarında, çoğu zaman şakacı ve ironik bir yetkinlikle, görsel anlamlara bürünürler (**Resim 27**).



Resim 27: Marchel Duchamp, Tarak,1926

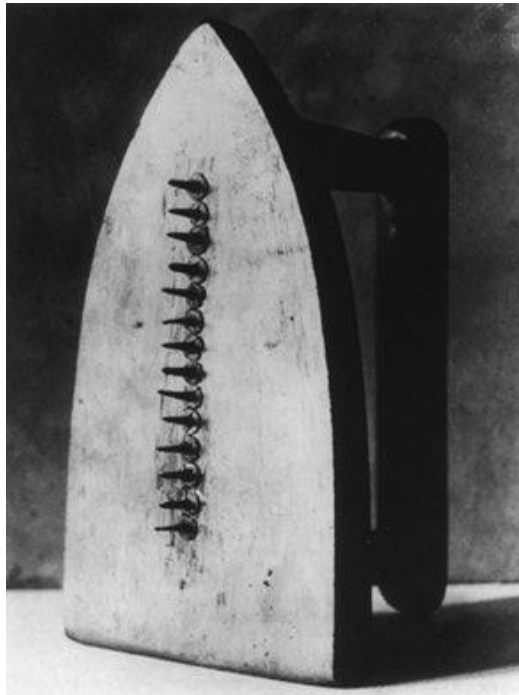
Duchamp bilindiği üzere, hazır nesneler dışında, önemsiz ya da sıradan nesneleri değiştirerek, çoğu zaman da varoluş işlevini yok ederek, yenide üretir. Duchamp, hazır-yapım nesne denilince ilk akla gelen ve daha önce değindiğimiz 1917 tarihli ‘Çeşme’den önce 1913’te, ‘Bisiklet Tekerleği’ adlı ilk hazır-yapım nesnesini yapar (**Resim 28**). Sabit bir nesne olan taburenin üzerine, sürekli hareket halinde olan tekerleği ters şekilde monte ederek yaptığı bu yeni nesne, ironik bir yaklaşımda yapılmış kinetik bir heykel niteliğindedir. Hopkins’e göre;

“Bu nesne, kaide ile heykeli oluşturan hiyerarşık ayrılığa itiraz ettiği ölçüde, geleneksel heykelin ustaca yapılmış bir parodisidir; tabure, tekerlek kadar faydacı bir nesnedir ve bu nedenle yapıtın yapısal öğeleri arasında bir eşitlik vardır. Duchamp nesneleri sanatın hiyerarşısından azat ederken, aynı zamanda onları ironik bir şekilde yeniden estetize eder” (Hopkins, 2004: 122).



Resim 28: Marchel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913

Duchamp'ın hazır- yapımlarıyla ortaya koyduğu yaratıcı meydan okuma, sanatın doğası hakkında ortaya koyduğu temel bir sorudur. Duchamp'a göre sanat etimolojik olarak "yapmak" anlamına gelir. Duchamp'ın yarattığı bu kavramsal kışkırtma, bir çok sanatçıyı yeni ve sıradışı yapıtlar üretmeye yönlendirir. Bu yoldan giden sanatçılardan biri de arkadaşı, New York Dadacılarından Man Ray'dir.



Resim 29: Man Ray, Armağan, 1921

Amerikalı ressam ve fotoğrafçı Man Ray'in 1921'de yaptığı ve 63'te yeniden ürettiği "Armağan" adlı yapıtı, altında sivri uçlu çıkıntılar olan bir ütüdür. Bir ütünün varlık nedeni olan ütüleme işlevini kaybetmiş, işlevsizleşmiş durumunun, bir hediye olarak kara mizahı olan bu yapıt, Dada ve Gerçeküstücü Nesne'nin anlamsızlaştırma, anlamın sınırların zorlama ilkesine de uygun düşer (**Resim 29**).

1924'te Breton Gerçeküstücü nesneleri, "aklın yarattıklarını gözden düşürmek için" yaratılmış "sembolik olarak işlevsel" (Hopkins, 2004:124). nesneler olarak ilan eder. Freud'un düşüncelerinden oldukça etkilenen Gerçeküstücüler, tekinsizlik ve fetiş kavramlarıyla ilgilidirler. Bu fikirleri "...bilineni bilinmedik kılma girişimlerinde, otomatik yazım ve çizimlerele deneylerinde, tesadüf ve yabancı olanı yan yana kullanmada, hırslı kadın anlayışlarında ve toplumsal cinsiyetler arasındaki, insan ile hayvan, fantezi ile gerçeklik arasındaki sınırları yıkma" (Dempsey, 2007:153). çabalarında kullanırlar.



Resim 30: Meret Oppenheim, Obje, 1936, Kürkle Kaplı Çay Fincanı, Tabağı ve Kaşığı

Bu bağlamda, tüm bu dinamikleri taşıyan Gerçeküstücü bir yapıt olarak örneklenebilecek, Meret Oppenheim'in, kürkle kaplanmış bir çay fincanı olan 'Objekt' adlı çalışması, oldukça bilinen bir yapıt olarak görsel bellekler de yer eder. İşlevini yitirmiş ve anlamı kaydırılmış bu rahatsız edici ironik nesne,

1936'da Charles Retton tarafından düzenlenen 'Gerçeküstücü Nesneler' sergisinde ilgi odağı olur **(Resim 30)**.

Sanatçının bu bağlamda diğer önemli bir yapıtı da, 1936'da yaptığı 'My Nurse'tür. Bazı eleştirmenlerce, 'fetişist bir kadının ayakkabıya olan aşkı' olarak ele alınıp sanatın gereklerinden çok fetişizmin gereklerine hizmet ettiği söylenerek, estetik güçsüzlüğü konusunda eleştirilse de, Oppenheim'in bu yapıtı, bir kadınlık sembolü olan ayakkabıyı, tabakta kızarmış bir tavuk gibi sunarak, erkek egemen sanat ortamında, kadın ve lezzetli bir yemek arasında ironik bir bağ kurar **(Resim 31)**. Sanatçının belki de, kadın fetişizmini inceden inceye alaya aldığı bu yapıtı, döneminde oldukça tartışmalı yorumlara ve ithamlara maruz kalması açısından, kışkırtıcı bir iş olarak değerlendirilebilir.



Resim 31: Meret Oppenheim, Benim Hemşirem, 1936

Sanat yapıtının yaratım sürecinde birden çok mecrayı kullanan Dali'nin 1936 tarihli İstakoz Telefon'u Sürreal nesnenin bilinen görsellerindendir. 'Akıl dışı bilginin kendiliğinden bir yöntemi' olarak tanımladığı çalışma biçiminde, bir telefon ve bir istakozu, nesne ve kavramların içini boşaltırcasına bir araya getirir. Günlük kullanım nesnesi olan sıradan bir telefon üzerine plastik bir istakoz koyularak yapılan bu yapıt, şakacı olmanın yanında kuşkusuz tüm

gerçeküstücü nesneler gibi, sanat yapısından beklenileni, estetiğin ötesine taşır (**Resim 32**).



Resim 32: Salvador Dalí, Istakoz Telefon, 1936



Resim 33: Picasso, Boğa Başı, 1942, Bisiklet Selesi ve Gidon

Picasso, belki de Gerçeküstücülerin en çok takip ettiği sanatçılardandır. Sanatçı üç boyutlu nesnelerinde, daha çok bir benzetme estetiği peşinde olsa da, 1942’de yaptığı “Boğa Başı” yla ortaya koyduğu yalın yaratıcılık, Gerçeküstücüler aratmayacak ironik bir kavramsallaştırmanın izlerini taşır **(Resim 33)**. Lynton’a göre;

“En iyi gerçeküstücü heykel örnekleri üç eğilimi yansıtır. Bunlardan biri Picasso’nun bu türden, anlamsızlık ya da çok anlamlılık deneyleri; öbür ikisi ise Duchamp’ın nesneleri doğal çevrelerinden ayırarak sağladığı değer değişimleri ile; doğada var olan ya da özel yapılmış nesnelere...doğa üstü güçler kazandırma girişimiydi” (Lynton, 2004: 190-191).

Çoğu kez Dada ve Duchamp nesneleriyle karşılaştırılan ve aralalarındaki farklar ortaya koyulmaya çalışılan Gerçeküstücü nesneler, bilinç altının görsel mitleridir. İçlerin de yoğun ironi barındıran ve bunu itici güç olarak kullanan her iki obje türü de, sanat yapısını, estetik görüntüden başka bir şeye dönüştürür ve düşünme biçimlerinde geri dönülmez değişimler yaratır. Hopkins’e göre;

“Hazır-yapım (ready- made) sanat, anti- sanat arasındaki ayrımın çökmesine hizmet eder. Sanatın kendi terimleriyle yarışılacak bir şey olduğunu dolaylı olarak kabul eder. Gerçeküstücü nesne, tersine, yeni bir deneysel işlevi yerine getirmek için, sanatın gelenklerine (her ne kadar değişebilecek olsalar da) riayet eder” (Hopkins, 2004:127).

Yirminci yüzyılın bu iki avangard hareketinin burada örneklenmesindeki amaç, ironi, parodi ve öyküsel yaratıcılık konusunda öncü oldukları düşünme biçimleriyle, ortaya koydukları yapıtların, günümüz sanatında tüm akım ve hareketlerden çok etkili olmasıdır. Dada ve Gerçeküstüçülük, sanatçılara ironinin görsel sanat disiplinlerinde nasıl etkiler yarattığını deneyimleme olanağı tanır, bu yapısıyla sanat pratiklerinin işleyişini değiştirir ve sanat yapıtlarında kavramsallaşmaya doğru yönelen, düşünme tavrının doğmasına zemin hazırlar.

3.2. İronik Pop Sanat

İlk olarak 1958 yılında popüler kültür ürünlerini tanımlamak amacıyla kullanılan ‘pop’ terimi, 1962’den itibaren, popüler kültürün içerdiği ürünleri kullanarak sanat yapan tüm sanatçılar için geçerli hale gelmiştir. Önce İngiltere’de, ardından Amerika’da birbirinden bağımsız olarak oluşmuş bu, espirili ve gösterişçi sanat tavrı 50’ler 60’lar ve 70’ler de aktif olarak devam etmiş, ancak etkileri ve düşünme biçimi günümüz sanatına kadar varlığını sürdürmüştür. Hamilton’a göre Pop Sanat;

“Popülerdir, kitleler için tasarlanmıştır. Geçicidir, kısa vadeli bir çözümdür. Harcanabilir, hemen unutulur. Ucuzdur. Seri üretilmiştir. Gençtir, hedef kitlesi gençliktir. Espirilidir. Seksidir. Numaracıdır. Gösterişlidir. Ticaretin büyüğüdür” (Antmen, 2008:159).

Bu bağlamda Hamilton’ın 1956 tarihli, çok bilinen yapıtı, “Bu Günün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” (**Resim 34**) Pop sanat’ın içerdiği tüm tanımları ve ilgi alanlarını karşılar niteliktedir. Sanatçının kolaj tekniğiyle yarattığı bu yapay gerçeklik, 50’lerden günümüze tüketim toplumu ve onun yarattığı insan tipinin ironik öyküsü olarak, önemli bir imaj niteliği taşır. Antmen'e göre;

“1950’li yıllarda modern yaşamın göstergeleriyle donanmış bir ev içini gösteren kolaj, televizyon, elektrikli süpürge, kasetçalar gibi aletlerin yanı sıra pencereden görünen sinema salonu ve duvarda asılı duran çizgi roman afişi gibi çeşitli öğeler aracılığıyla Batı dünyasında gündelik yaşamın bir portresini sunar. Geleneksel cinsiyet rollerini yeniden üretirken, erkeğin de kadın gibi seyirlik bir nesne halinde görünmesi, vücut geliştirme yönündeki ilk heveslerin bu dönemde yaşanmasından kaynaklanır. Hamilton’un sunduğu bu dünyada hemen hiçbir şey doğal değildir; televizyonun üstündeki meyve tabağı ve odanın bir köşesine itilmiş bitki bile, yapay bir atmosferin öğeleri olarak anlamını bulur” (Antmen, 2008: 160).

İngiliz pop sanatçılarından Derek Boshier’de yapıtlarında pop kimliğine uygun olarak, ironik bağlantılarla, reklam ve tüketim kültürüne göndermeler içeren resimler yapar.



Resim 34: Richard Hamilton, "Bu Günün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" 1956, kolaj



Resim 35: Derek Boshier, "Temizleme Atışı", 1962, kağıt üstüne guaj boya, 45.5 x 60 cm

Pepsi gibi bir Amerikan ieeğinin Orta Doğu pazarındaki yükselişini mizahi bir yaklaşımla ele alan sanatçı, II. Dünya Savaşı sonrası, Amerika'nın Ortadoğu ülkelerine pazarladığı pembe Amerikan rüyasını sembolize eden Pepsi'nin yarattığı etkiyi ve yine Amerika'nın Ortadoğu ve Afrika'ya silah satarak kazandığı finansal gücü trajikomik biçimde eleştirir **(Resim 35)**.

Bu yıllarda Amerika'da da, dönemin egemen sanat uslubu, soyut dışavurumcu eğilimlere alternatif arayan bir gurup sanatçı, pop çağrışımlı yapıtlar ortaya koyar. Robert Rauschenberg ve Jasper Johns gibi sanatçıların kullandıkları malzeme ve teknik açısından bazı çevreler ve eleştirilenlerce Dada'nın devamı gibi algılanmaları, Antmene'e göre Duchamp gibi önemli Dadacı sanatçıların tepkisine neden olur;

"Bugün Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj gibi terimlerle anılan Neo-Dada'nın temeli Dada'dır düpedüz; bugünün sanatçılarına da önemli bir çıkış yolu oluşturmaktadır. Ben hazır- nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerlebir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır- nesnelerimde estetik güzellik buluyorlar. Şişeyi ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama onlar bunları estetik açıdan övüyorlar" (Antmen, 2008: 161).

Elbette, Pop'un sanat tavrı ve ironisi, Dada'nınkinden oldukça farklıdır. Dadacıların muhalif, anarşist ve alaycı bir tavırla ele aldıkları tüketim kültürü ve onun imgeleri, Pop tarafından güzellik nesnesi olarak yıldızlaştırılır. Tüm bu eleştirilere rağmen Pop, Amerikan Sanatı için önemli bir çıkış noktası ve sanatçıların yenilikçi tavrını destekleyen, cesaretlendiren bir itici güç oluşturur. Gençaydın'a göre;

"...Pop, sanattan çok, soylu sanata karşı bir tepki, bir şamata karakteri taşır. Bir bakıma sanatçıyla çevresinin ve toplumun uzlaşmasıdır. 'Amerikan kentsoylu sanatı' olarak bilinmesine karşın, gerçekte kent soylu sanatını eleştiren 'meta' karakterini taşıyan, gençlik kültür hareketidir. Bu yüzden bir devrim niteliğindedir" (Gençaydın,1984:11).

Amerikan Pop Sanatı'nın önemli isimlerinden Jasper Johns'un 1955'te yaptığı bayrak temalı resimleri 1958'de sergilendiklerinde oldukça sert tepkilerle karşılanır. "Belli ki Johns, alttan alta kapitalizmle ve dolayısıyla Amerika'nın sanat pazarıyla dalga geçmektedir. O güne değin kutsal sayılan kimi göstergeler aracılığıyla, bunların altındaki sıradanlığı sorgulayarak

devam etmekte olan bu kültürel balayını sona erdirmek istemektedir” (Şahiner, 2008:138). **(Resim 36)**



Resim 36: Jasper Johns, Üç Bayrak, 1955, t.ü.yağlı boya



Resim 37: Andy Warhol, Yeşil Coca Cola Şişeleri, 1962

ipek baskı

Resim 38: Andy Warhol, Mao, 1973, ipek baskı

Tüketim kültürü objeleri veya ünlü kişilerin portreleri, popüler kültüre mal olmuş ve etrafta dolaşan görüntülerin tümü, Warhol'un sanatı için malzeme niteliği taşır. Amerikan kapitalist sistemiyle özdeşleşmiş Cola veya Çin komünist partisi lideri Mao, her ikisi de sıradan birer imaj niteliğiyle, Warhol'un yansıttığı ve vurguladığı yapay estetiğin ironik göstergeleri olarak aynı yüzeyselliğe hizmet eder **(Resim 37-38)**. Warhol'un yarattığı bu yapay evrende nesneler, tekrar tekrar çoğalarak ironik şekilde anlamını yitirir, içi boşalır. Warhol' göre; "...Çoğu insan detaylar biraz farklı olunca aynı şeyi seymeye bayılır. Bense tam tersiyim, eğer bir gece önce seymettiğim şeyi yeniden seyredeceksem, o zaman onun bir benzeri değil, tıpkısı olmasını tercih ederim. Neden? Çünkü, aynı şeye ne kadar çok bakarsan anlamdan o kadar sıyrılır, o kadar iyi, o kadar boş hissedersin" (Antmen, 2008:166). Warhol için her şey yüzeyde olup biter. Kendi değişimiyle, yüzeylerin gerisinde bir şey aramak, boşuna bir çaba olmaktan öte bir anlam taşımaz. Foster'a göre;

"Pop soy kütüğünde imgeler göndermeleriyle, ani dünyadaki ikonografik veya gerçek konularla ilintilenir. Ya da tüm imgeler ancak başka imgeleri temsil edebilir, yani temsilin tüm biçimleri (gerçeklik dahil) ancak kendine gönderme yapan kodlar olabilir. Fotoğrafa dayalı savaş sonrası sanatındaki bakış açılarının çoğu bu çizgi üzerindedir: İmge, göndergesel veya simülakrdir" (Foster, 2009:162).

Tüketim kültürü ve ticari dolaşım içinde yer alan tüm nesneler ve figürler, bulundukları doğal ortamdan koparılarak, bir başka iletişim mecrasına dönüşür. Bu ironik dönüşüm, resim ya da heykeli bir yanılsama evrenine dahil eder. Amerikalı sanatçı Tom Wasselmann'ın yapıtları da bu tüketim evreninin durumundan memnun insanlarını anlatır. Tüketim mutluluğu ve bunun sağladığı fiziksel doyumu görseleştirdiği çalışmalarında Wasselmann, arzulanan yaşam tarzının parodik öykülerini kurar.



Resim 39: Tom Wesselmann, *Ölü Doğa #30*, 1963 122 x 167.5 x 10 cm.

Wesselmann, “Hayat Tarzı” isimli sersinden bir kolaj olan bu çalışmasında, gerçek bir buzdolabı kapağı ve tüketim objelerinin renki fotoğraflarını ya da plastik kolajlarını kullanır. Böylece gerçeğine yakın bir simülasyon oluşturularak tüketici açısından çekici zenginlikte bir mutfak ortaya koyar. Amerikan tarzında sevilen yiyecek türleriyle dolu bir masa ve zenginlik sembolü bir buzdolabı, tüketim toplumu insanını kışkırtacak güzellikte bir reklam manzarası olarak tasarlanır (**Resim 39**). Lynton’a göre; “Daha düşük bir toplumsal düzeyde ve daha fazla hoşgörüyü de olsa, Tom Wasselmanın yarattığı imgeler de, Batılı İnsan’ın düşerinin resimleridir” (Lynton, 2004: 296).

Claes Oldenburg’un çalışmaları da büyük ölçüde aynı göndermeleri içerir. Oldenburg’un dev heykelleri sıradan nesneleri konu alır. Warhol mantığına benzer şekilde, bu sefer abartılı boyutlarla izleyicilerin gözüne sokulan sıradan tüketim nesneleri, bu yapılarıyla gerçeküstücü bir mizah yaratır. “Gerçek, süper-gerçeklikle bastırılıyorsa geri döner ve bu geri dönüş, göstergelerin süperrealist düzeyini artırır” (Foster, 2009: 183).



Resim 40: Claes Oldenburg, Zemin Burger, 1962, enstelasyon

Dev dondurma külahı ve diğer tüm günlük, sıradan kullanım objeleri, (hamburger, patates kızartmaları, kaşık ve çatallar, çengelli iğne vb.) açık havada anıtsal bir şekilde sergilenir. Oldenburg'un işerinde “Zekice ve mizah duygusuyla, temelde gerçeküstücü bir büyü etkisi yaratılmış; bu da normal aşan boyutlarda nesneler ve değersiz bir takım gereçler kullanılarak sağlanmıştır. Normalden büyük boyutlar kullanmayı kutsal ve evrensel anlamı olan simgelerle bağlantılı görürüz. Bu genel kurallara hem meydan okuyarak, hem de onları kullanarak, Oldenburg bizi olağan kabul ettiğimiz ve aslında bizden önce saptanmış kuralları sorgulamaya yöneltir” (Lynton, 2004:294). **(Resim 40)**

Sokaklara yaptığı popüler kültür, kimlik ve karşıt- kültür içerikli grafitilerle ve Andy Warhol'la olan yakın arkadaşlığıyla bilinen Basquiat, Samo takma adıyla Manhattan soklarına ekspresyonist-primitifs ve ironik içerikli resimler yapar. 1980 yılında Pop Art'ın yeni sembolü “The Times Square Show” isimli sergiyle bir ressam olarak anılmaya başlar ve aynı yıl René Richard'ın yayınladığı “Gelecek vaad eden etkileyici çocuk” metni ile uluslararası alanda isminden söz ettirir. Öldüğü semt olan Soho duvarlarına ironik biçimde “Somo is Death in SoHo” yazar.



Resim 41: Jean Michel Basquiat, Siyah Polisin İronisi, 1981

Ancak çok kısa yaşamında yaptığı ve primitif yapısıyla Jean Dabuffet'i anımsatan resimlerinde, bir çok kez, siyahi popüler kültür imajlarını özgün bir ironi, özgür bir ruhla yansıtır (**Resim 41**).



Resim 42: Jean-Michel Basquiat, Bir Muz Olarak Andy Warhol'un Portresi, 1984

Adından da anlaşıldığı üzere, Andy Warhol'un bir muz olarak portresi olan bu espirili çalışmada, sanatçının gümüş rengi peruğu muzun tepesinde yerini alır (**Resim 42**). Bu çalışma Basquiat için gerçekten önemlidir, çünkü sanatçı bu resimde, Warhol içerikli bir espiri yapmanın ötesinde, ona duyduğu sevgiyi de ifade eder. Hatta iki sanatçını birbirleri için yaptıkları portre serileri vardır. 1984'te Michael Werner Galerisi'ndeki sergide diğer resimlerin arasında dikkat çekmeyen bir yere asılan resim, Basquiat'nin isteği üzerine daha göz önünde bir duvara asılır. Böylece sanatçı Warhol'a verdiği değeri göstermiş olur.

Sanatın hayatı bayağılaştırması ya da zaten öyle olanı mizahi kurgularla parodileştirmesi, ironik göndermeleri, sıradan görüntüleri ikonlaştırıp, ikonları sıradanlaştırması ve bunların tümünü kapsayan bir düşünme biçiminin, sanat yapıtını başka bir şeye dönüştüren espirili ruhu, Pop Sanat'ı tanımlar. Andy Warhol'a göre Pop Sanat; "Kaba bir cesaret, modern yaşamın görsel

nesneleriyle girişilen bir tür rekabet, saf bir Amerikan sululuğu ve benzeri şeyler"dir(Antmen,2008:170). Bu bağlamda Pop Art, imgeleri bağlamlarından ve çevrelerinden kopararak soyut hale getiren ironik bir gösteriye benzetilebilir.

3.3. Disiplinlerarası Bağlamda Kavramsal Sanat ve İroni İlişkisi ya da Postmodern İroni

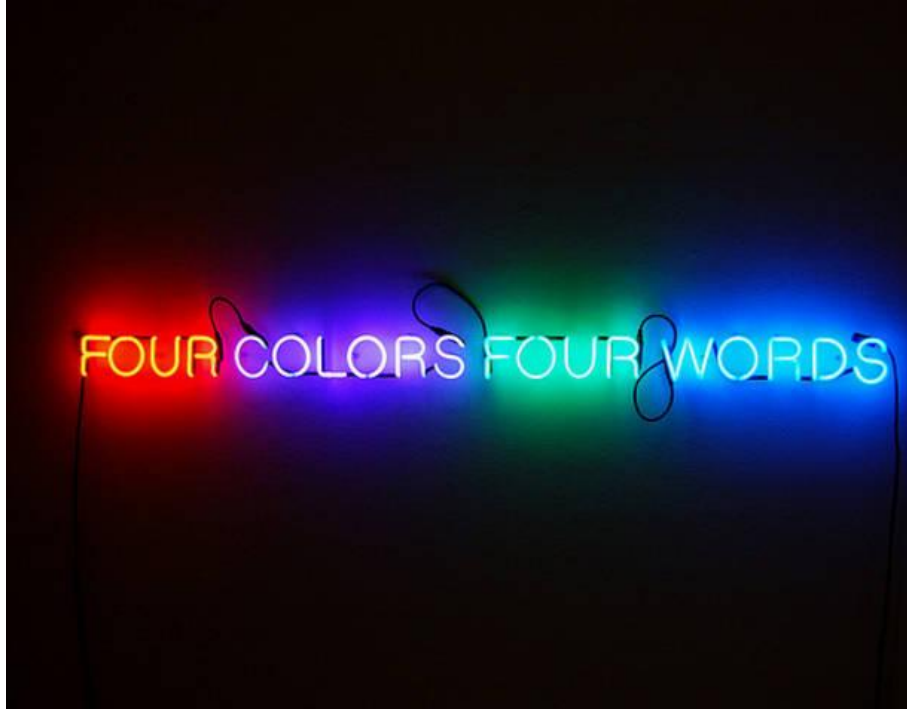
Daha önce de belirtildiği gibi Marcel Duchamp'ın sanat düşüncesinin yönünü kavramsala doğru bükmesiyle başlayan yeni dönem, 1910'lar da başlar. 60'larda yeniden keşfedilen Duchamp düşünce biçimi, yani sıradan varoluşa sahip bir nesneyi sanat yapan başkalaşım süreci, izleyicinin ve sanat kurumlarının yapıta bakışı ve sanatçının konumu gibi kavramları sorgulatan, eleştiren ve parodileştiren düşünce kırılmaları, kavramsal ve neo- avangard denilebilecek tüm açılımlara itki olarak gösterilebilir. Ancak bunun bir sanat akımı olarak toparlanıp ortaya çıkması 60'lı yılların hemen başına tarihlenir. Danto'nun deyişiyle herkesin bildiğini başkalaştıran Pop Sanat'ın rahatlattığı toplumsal düşünce kalıplarının da önemli etkisiyle, aslında Kavramsal Sanat için uygun zemini çoktan hazırlanır.

En belirgin özelliği yapıtın teklik kavramını yok olması ve tekrar tekrar üretilmesi olan kavramsal yaklaşımda, sanatçının düşüncesi ve kavramlar karşısındaki tepkiselliği yapıtın içeriğini oluşturur. Toplumsal olandan beslenen bu sanat düşüncesi, mizahı, ironi ve parodiyi çokça kullanarak, sanat yapıtını, deneyimlenen, içinde dolaşılın, dokunulan ve oynanabilen, deneysel bir platforma konumlandırır.

Bu bağlamda Piero Manzoni'nin daha önce değindiğimiz, 'Sanatçı Boku' ve burada görseli bulunan, 'Sanatçı Soluğu' isimli yapıtları, yapıtın teklik kavramını ironik açıdan kavramsallaştıran, konuya uygun örnekler olarak gösterilebilir (**Resim 43**).



Resim 43: Piero Manzoni, Sanatçı Soluğu, 1960, enstelasyon



Resim 44: Joseph Kosuth, Dört Sözcük Dört Renk, 1966, enstelasyon

1960 sonrası tüm sanat akımları için bir yol açıcı niteliğinde olan kavramsal sanat, dil ve sözcüklerin kavramsallaştırılmış anlamları üzerinde de oynar. Elbette Kosuth ve onun kavramsal işeri, bu konuda en belirgin ve öncü örnekleri içerir. “Sanatın sanat olma halinin, zaten kavramsal bir durum olduğunu ileri süren” Kosuth’a göre, “dil yoksa sanatta yoktur” (Antmen, 2008:195).

Bu bağlamda dilin ironisi devreye girer. Yaratımı öncelikle söz sanatlarında ve antik metinlerdeki hicivlerde ortaya çıkan ironi, dilin doğasında oldukça rahat hareket edebilen bir kavramdır. Dolayısıyla dille ilişkili yapıtlarda ironi öncelikli amaç olmasa da, içten içten yapıta sızar ve anlam okumalarının yönünü bu doğrultuda etkiler.

Kosuth’un ‘Dört Renk, Dört Sözcük’ adlı yapıtında, neon ışıklarıyla yazılmış sözcükler, görsel algı, anlam ve dil arasında kavramsal bir bağ kurmayı amaçlar **(Resim 44)**.

Kavramsal sanatçılardan Alman kökenli Amerikalı sanatçı Hans Haacke, politik göndermeli işlerinde, Amerikan milliyetçiliği, tüketim kültürü gibi konuları ironik açıdan fotoğraf ve yerleştirmeleri kullanarak görselleştirir.



Resim 45: Hans Haacke, Collateral, 1991

Sanatçının, karşılıklı teminat anlamına gelen Collateral isimli yerleştirmesi, siyasi iradenin seçiminde kullanılan, oy verme ve seçim kampanyası gibi demokratik süreçlerin, parayla doğrudan ilişkili olduğu ve tüketim kültürü insanını cezbedici yöntemlerle yürüdüğü üzerine, ironik ve parodik bir göndermede bulunur **(Resim 45)**.

II. Dünya Savaşı'nın ardından toparlanmaya başlayan sosyal hayatla birlikte, sanat olgusunda görünür hale gelmeye başlayan hareketlilik içinde, kavramsal sanat düşüncesinin yarattığı en belirgin hareketlerden biri kuşkusuz Fuluxus'tur.

Sözcük anlamı 'akış' anlamına gelen Fuluxus, bir gösteri, bir oyunlaştırma ve bu yollarla sanat kavramını alaya alma tavrı olarak nitelenebilir. Saçma ve anlamsız kavramlarına, hiciv ve mizah yoluyla hizmet eden bu hareketin amacı, "güzel sanatların (müzik, tiyatro, şiir, resim, heykel, vs.) zaman içinde yok edilmesidir. Bunun nedeni malzeme ve insan kaynakları konusundaki ziyarı durdurmak ve bunları sosyal anlamda yapısal amaçlara yönlendirmektir" (Antmen, 2008:208). **(Resim 46)**



Resim 46: Geaorge Maciunas, Otoportre, 1965

Fuluxus hareketinin öncülerinden Maciunas'a göre;

"Fuluxus, sanat nesnesinin işlevsel olmayan bir nesne olmasına, sanatçıya gelir kaynağı olmak üzere üretilmesine kesinlikle karşıdır. Geçici olarak insanlara sanatın gereksizliğini öğretmek gibi bir işlev taşıyabilir. Dolayısıyla kalıcı olmamalıdır. Bunu öğrenmenin en iyi yolu, sanatı, avangard sanatı ve kendi kendini keşfetmektir" (Antmen, 2008:209).

Bir akımdan dan çok, ortak bir sanat tavrı, bir bakış açısı olan Fuluxus'un en önemli figürlerinden biri kuşkusuz Beuys'tur.



Resim 47: Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır, 1965
performans

Şahiner' e göre;

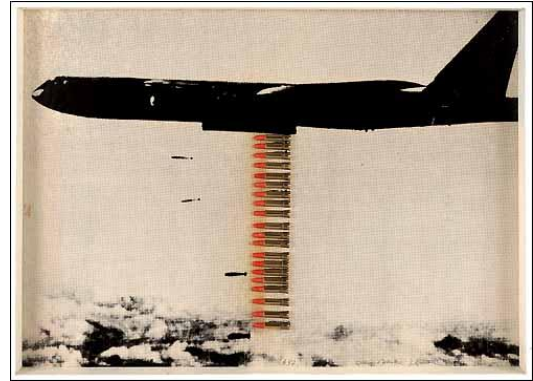
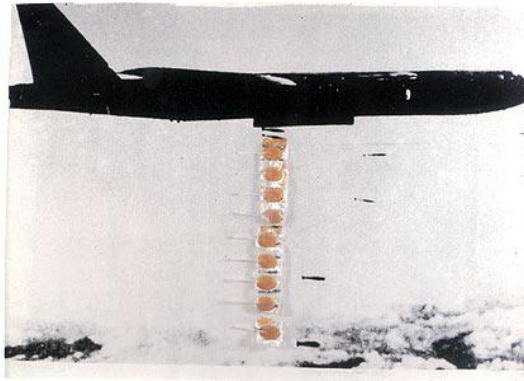
" I. Dünya Savaşı'ndan sonra Dada neyse, II. Dünya Savaşı'ndan sonra da Fuluxus odur. İkisi de burjuva sanatına ve kurallara bağlı estetiğe kafa yorar. Duchamp'ın yerini bu kez Beuys almıştır "(Şahiner, 2008:52).

Sanatçının 'Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır?' isimli performansı, bir galeri içinde ölü bir tavşana resimlerini anlattığı bir saati içerir (**Resim 47**). Yüzü antik masklara bir gönderme olan, altın yaldızlı bir boya ile boyalıdır. Bu eylem ironik olmanın ötesinde, sanatın varoluş dinamiklerini sorgulayan

farklı okumalara açık bir eylem olarak günümüze kadar ilginçliğini devam ettirmeyi başarır. Sanatın estetik bir haz yaratmaktan çok, zihinleri özgürleştirmek, böylece sanatı yaşam, yaşamı da sanat yapmak olduğunu savunan Beuys, bu doğrultuda yaşar ve üretir. Antmen'e göre;

“Fuluxus’un sanattan çok hayatı değiştirme yönündeki ideali, bir çok sanatçının doğrudan hayatın kendisine, gündelik yaşamın yansıtıklarına odaklanmasına neden olmuş, televizyon ekranlarının yanısıra, şişeler, konserve kutuları, sandalyeler, çeşitli müzik aletleri, fotoğraflar, atık kağıt parçaları, kasetler plaklar ve daha pek çok hazır- nesneyle çok sayıda asamblaj gerçekleştirilmiştir. Bu yapıtların genellikle gerçek boyutlarda olması da Fuluxus’cuların sanat nesnesine yönelik tavrının bir göstergesidir” (Antmen, 2008:206).

Dada ve Fütüristlerin geleneksel yöntemlerine başvurarak, kolaj ve dekolaj tekniğiyle çalışan Fuluxus sanatçısı Wolf Vostell’in tüketim ve savaş kültürü üzerine ürettiği yapıtlardan olan bu serisinde, Amerikan uçağının attığı bombalar, kolaj olarak eklenmiş prezervatif ve rujlardan oluşur. Amerika’nın tüm dünya ulusları üzerinde etkili olan vahşi tüketim bağımlılığı ve bunların finanse ettiği savaş endüstrisi üzerine trajik-ironik bir göndermesi olan bu kolajlar, Fuluxus’un yıkıcı tavrına, Alman bakış açısından bir yorum olarak değerlendirilebilir (**Resim 48**).



Resim 48: Wolf Vostell, B-52 Statt Bomben, 1968, kolaj

Fuluxus ve Video sanatçısı Nam Junu Paik ise televizyon görüntülerini bozarak, değiştirerek ve Warhol'u anımsatan bir tavırla, görüntülerin ardındaki manipülatif olguyu kavramsal bir bağlama taşıyarak sanat yapıtına dönüştürür.

Tv monitörlerinden oluşturduğu heykel formlu yerleştirmeleri, Fuluxus'un çok çeşitli nesneleri bir araya getirme yönelimine oldukça uygun bir tavır olmanın yanı sıra, ses ve görüntüyü yeniden üretme üzerine yoğun mizahi yaklaşımları da olan simülasyonlar olarak dikkat çekicidir. Paik'in bu yapıtında ortaya koyduğu ironik ve kavramsal görüntü, deneysel içeriği açısından değerli bir deneyim oluşturmaktadır (**Resim 49**).



Resim 49: Nam June Paik, Beuys Robotu, 1988, enstelasyon

1960 sonrasındaki kavramsal hareketlilik içinde, cinsiyet ayrımcılığına karşı mücadele veren, feminist söylemde yapıtlar ortaya koyan ve bunu genellikle ironinin iğneleyici diliyle yapan kadın sanatçılar arasında, bellekler de iz bırakmış performanslardan birisi de Ukeles'in merdiven yıkama işidir. Ukeles New York'ta halka açık olarak yaptığı bu performansta, bir kadın sanatçı olarak, kadın kimliğinden beklenen temizleme, yıkama işini bu kez müzenin merdivenlerinde yapar. Erkek egemen sanat ortamında, kadına biçilen iş ve görevlerin ters söylemle ele alınmış bir parodisi olan bu performansta sanatçı, dizleri ve elleri üzerinde saatlerce bir temizlik histerisi halinde, müzenin merdivenlerini siler ve yıkar **(Resim 50)**.



Resim 50: Mierle Lederman Ukeles, Yıkama, 1974, performans

Resim 51: Cindy Sherman, Cosmo Kapak Kızı, isimsiz 2000 serisinden 1990-91, fotoğraf

Feminist söylemleri ve kadın kimliğinin metalaşması üzerine çalışan çok bilenen sanatçı Cindy Sherman'ın kurgu fotoğraflarının temelinde de, erkek egemen beyinlerin beklentilerini karşılamaya çalışan kadının düştüğü

trajikomik ve dramatik durumlar yatar. 1990'larda yaptığı bu tiplerden birisi olan 'Cosmo Kapak Kızı' isimli fotoğrafı, toplumsal dayatmalarla yürüyen güzellik olgusu kavramını ve bunun kadınlar üzerindeki komik ve aşağılayıcı hallerini porodileştirir. **(Resim 51)**

3.3.1. Kiç'in İronisi

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde, ilkel yollardan duyguları harekete geçirmek isteyen sözde sanat eseri olarak tanımlanan kiç, genel ve alt beğeni düzeylerine indirgenmiş ve ticari kaygıları sanatsal kaygılarının önünde olan objeler ya da resimler için kullanılan bir terimdir. Süprüntü ve çöp gibi sözcükleri karşılayan bu kavramın içeriğindeki yüzeysellik ve abartı, yine sığ bir mizahla bir arada sunulur. Bu kadar olumsuz tanıma rağmen kiç, kavramsal ifade yöntemleri içinde oldukça sık başvurulmuş ve tüketim kültürü ikonlarını ya da objelerini kullanarak yaşadığı çağın kiç dünyasını ironik biçimde eleştiren, postmodern bir strateji olarak kendini var eder. Demir'e göre;

“...Mizah kiç kültürün içinde yoktur. Ona daha farklı kültürlerden eğer değişik yerinde ise üst kültürlerden kimselerin bir değer yargısı olarak yakıştırdığı niteliktir. Belki gülünç bulmalarının kibar bir ifadesidir. Aristoteles'in Poetika'da belirttiği komedyanın tragedyaya göre daha aşağıda yer alması gibi. Yani insan, akla uygun olmayan, saçma durumlar karşısında ancak gülebilir ve bu insan ruhunda yücelme-arınma (katharsis) yerine ders alınarak uzaklaşma yaratacağı saptaması. Kiç ürünlerde bu 'akıl yoluyla uzaklaşma' eritilerek gösterilmemekte, kolayca kavranabilen bir akılcılığa dönüşmektedir. Böylece eser, yüksek sanat niteliğine büründürülerek sunulmaktadır” (İlbeyi Demir, 2009:21).

80'ler de sanatın üretim ve sergileme yöntemlerindeki postmodern dönüşüm, tez bağlamında daha önce de değinilen taklit ve yeniden üretim sanat ürünlerinin, sanat ortamında rahatça dolaşımına olanak sağlar. Alaycı bir eleştiri ile iç içe geçmiş popüler kültür ürünlerinden oluşan ve Neo- pop olarak tanımlanan bu çalışmalar, Jean Baudrillard'ın simulakr olarak adlandırdığı, simülasyon evereninde yer alan ve gerçeğin yerini alan hiper-gerçek nesne tanımlamasıyla örtüşür.

Tüketim kültürüne ait tüm objeleri ya da bu doğrultuda yapılmış, küçük ürünleri tasarlayan ya da olduğu gibi kullanan Jeff Koons bu işlerinde gelişmiş batı kültürünün yüzeysel beğenisini ve tüketim odaklı sığığını absürd bir dil kullanarak ortaya koyar. Jeff Koons, Claes Oldenburg'un ironik anıtsallaştırmalarına benzeyen, abartılı, şamatacı, anıtsal yapılarını ve küçük bibloları taklit eden üretimlerini, insanların sanat yapıtına karşı önyargılarını kırmak ve onlara üstten bakmadan kucaklayıp, etkisi altına değil, içine almak gibi amaçlarla yapar. Elbette bu tavır, tüketim için üretilmiş bir tür olan Küçük yüksek sanata dönüştürme düşüncesinin ürünüdür.



Resim 52: Jeff Koons, Balon Köpek, 1994-2000, metal konstrüksiyon

Bu bağlamda değerlendirilebilecek çalışmalarından olan Koons'un 'Bloon Dog' isimli çalışması, balon gibi oldukça geçici ve dayanıksız malzemeden üretilen bir çocuk eğlencesini, yüksekliği neredeyse üç metreyi bulan çelikten, parlak pembe renkte, ironik anıtsal bir heykele dönüştürür. **(Resim 52)**

Haim Steinbach ise yine aynı söylemden yola çıkarak başka amaçlarla üretilmiş ve postmodern nesne olarak tanımlanabilecek, film kahramanı figürleri, şişe ya da biblo niteliğindeki tüketim ve reklam amaçlı obeleri aynı düzlemde bir enstelasyon mantığıyla ve yeni kavramsal bir yaklaşımla

biraraya getirir. Nesne arzusu, fetiş nesne, eşyanın kutsanması ve bunun ekonomisi üzerinden ironik göndermeleri olan bu yerleştirme, bu düşünce temeline dayanan ve genellikle absürd bütünlükteki yapıtlara örnek olarak gösterilebilir (**Resim 53**).



Resim 53: Haim Steinbach, Mike Kelley, Özel Proje: Bay Yerfıstığı 2008

3.3.2. Sanat Yapıtında Bugünün İronisi

Çok katmanlı bir kavram olan ironi, bir çok karşıtlık ve tutarsızlığı eş zamalı olarak içeriğinde barındırır. Bazen ötekileştirir, alaya alır, küçümser, iğnler, bazen de tamamem çoğulcu ve kapsayıcı bir havaya girer. Güvenilmez ve tekinsiz tarafları kimliğinin bir parçasıdır. Kierkegaard'a göre; "Bir grup ironist içinde, bir hırsız çetesindeki dürüstlük kadar sosyal birlik vardır" (Kierkegaard, 2009:273) Bu bağlamda ironi, genellikle kendi hesabına çalışan ve kimseden emir almayan, dik kafalı, şahsına münhasır bir süper kahramana benzetilebilir. Burada tekrar Kierkegaard'ın anlatımına başvuracak olursak;

“İroninin kendini bir karşıtlık ilişkisi içinde göstermesi onun bir özelliğidir. Aşırı bir bilgeliğin karşısında alabildiğine cahil, alabildiğine aptal, kütük gibi durur ama o kadar sıcak kanlı ve öğrenmeye heveslidir ki, bilginin ev sahipleri böyle birinin dağ gibi birikimlerini yağmalamasından büyük zevke duyar. Duygusal ve anlamsız bir heyecanla ilgili olarak, başkalarını etkileyen büyük olayları kavrayamayacak kadar kalın kafalı olmak, ama aynı zamanda bu güne kadar bir sır olarak kalmış herşeyi kavrayıp anlamak isteyen bir iyiliği de açıkça ortaya koymak, bence ironinin son derece normal ifadeleridir. İronistin aptallığı ne kadar masumane, çabaları ne kadar dürüst ve gerçekçi görünürse, alacağı haz o kadar fazla olur. Buradan anlaşılacaktır ki, cahilken biligli görünmek de, en az bilgilyken cahil görünmek kadar ironiktir” (Kierkegaard,2009:275).

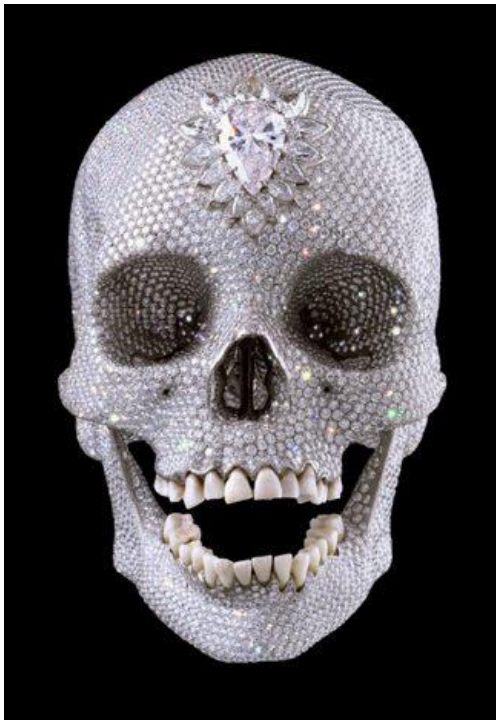
Bu açıdan bakıldığında günümüzde, kendi kodlarını veya dillerini kullanarak sanat yapıtı üreten sanatçılar için ironi, bu dilin değişmez bir ögesi ya da zaman zaman başvurulmuş bir anlatım yolu olmanın ötesinde, bir tür hayatı kavrayış biçimine dönüşür.

İroninin kavramsallaştırılmaya uygun yapısı ve izleyiciyle kurduğu iletişim biçimi, 1980 sonrası sanatının özgürlükçü ve sınır tanımaz tavrıyla örtüşür. Bu örtüşme ironiyi, 80'ler ve 90'lardan günümüze gelen süreçte, pek çok sanatçının kullandığı bir ifade biçimi, bazen bir karşı duruş ya da eleştiri dinamiği durumuna getirir. Post modern sanat dinamikleriyle iç içe geçen kış, pastiş, simülakr, simülasyon gibi kavramlara anılan bugünün sanat yapıtında ironi ve onun su yüzüne çıkardığı çarpıklıklar, sanat yapıtlarına sıkça konu olur. Buna karşın ironi, zekice kurgulandığında hayranlık uyandırdığı kadar, yüzeyselleştiğinde de zavallı, sığ ve cahil bir espirinin antipatik doğasına bürünmeye meğillidir. Baudrillard'a göre;

“ Günümüz sanatı tüm geçmişi hatta çağdaş biçimleri, az çok oyunlaştırıp, az çok kitsch'leştirerek kendi hesabına geçirmektedir. Doğal olarak bütün bu yeniden kazanım işlevi ironik olmaya çalışırken, bir tür fosilleşmiş ironiden başka bir şeye benzeyememektedir. Bu bir tür pişmanlık, bir kültürün kendi kendine karşı hissettiği ironi duygusudur. Bu fosilleşmiş ironi sanat tarihinin en son aşamasını oluşturmaktadır... Bu olay aynı zamanda kültürün kendi kendisinin parodisi ve kendi kendini yadsıması, belki de yitirilen ilüzyondan kaynaklanan bir tür intikam şeklinde değerlendirilebilir. Sanki sanat da, tarih gibi, kendi çöp kutularını karıştırarak atıklar içinde kendi kurtuluş yolunu arar gibidir” (Baudrillard, 2002:19-20).

Damien Hirst'ün British Maseum'da gördüğü bir Astek kafatasından yola çıkarak yaptığı çalışma, platin bir kafatasını pırlanta taşlarla bezemesi ve

gerçek insan dişleri eklemesiyle oluşur. Hirst'ün bu yapıtı, ölüm gibi bedeni değersizleştiren bir olgunun, bu kadar gösterişli ve pahalı bir imgeye dönüşmesinin ironik bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Tarihte bir sanat yapıtına ödenmiş en fazla paraya satılmış olan bu yapıt, insanın maddesel dünyayla bağlarının kopması anlamına gelen ölümü, kutlayarak, maddi dünyanın temellini oluşturan en önemli metaya, paraya dönüştürmesi açısından da ironik olarak tanımlanabilir **(Resim 54)**.



Resim 54: Damien Hirst, Tanrı Aşkına, 2007, platin kafatası üzerine pırlanta ve insan dişi

Resim 55 : Takashi Murakami, Oval Budha, 2007, platin konstrüksiyon

Ruhani olanın, aktüel dinamiklere göre kurgulanması kavramının, günümüz sanatının kullandığı ironi göstergelerinden bir olduğu söylenebilir. Japon sanatçı Takashi Murakami'nin dev boyutlu heykeli 'Oval Budha' bunu örnekler niteliktedir. Sanatçının bir otoportre çalışması olan bu heykel,

dönüşmüş grotesk bir kutsal nesne olarak bundan 500 yıl sonra tapılan ruhani bir obje ya da anıta dönüşme potansiyeli açısından absürd ve ironik göndermeler içerir **(Resim 55)**. Thornton'a göre;

“ Hampty-Dumpty’i andıran karakter bir ayağı yukarıda, yarı bağdaş kurmuş yüksek bir kaidenin üzerinde oturuyor. Göbeğine bir helezon kazınmış. Süpernova gibi patlamış saçlarla taçlanmış ve kelimenin tam anlamıyla iki yüzlü. Önden Murakami’nin ki gibi keçi sakallı be kıvrımlı, yarı somurtan yarı gülen bir ağazı var. Başının arkasında köpekbalığı dişlerine benzeyen iki sıra diş ile kızgın bir ağız görünüyor. Sirtında kaplamalı çıkık bir omurgası var. Şimdiye kadar yapılmış en büyük otoportrelerden biri olmalı, ama bu duruş, kendini abartışa değil absürd bir bir aydınlamna duygusuna işerat ediyor” (Thornton, 2012:213).

Murakami’nin yarattığı, Zen felsefesindeki Budha’nın aydınlatıcı iyimserliği ve dinginlik duygusuna karşın, oldukça rahatsız edici olan bu bipolar karakter, modern dünyanın değişime uğramış, maddesel, karanlık ve karikatürleşmiş insanının etkileyici absürdlükte bir kopyası olarak, tez konusu bağlamında örneklenebilir.

Murakami’nin değişime uğramış, canavarlaşmış karanlık karakterleri, floresan parlaklığındaki renklere boyanmış animeleri ve gülen çiçeklerinin abartılı, yapay neşesiyle oluşturduğu mutluluk evreni, ironik bağlamda sonsuz mutluluğun aptallar için olduğu duygusunu açığa çıkarır. Yarattığı Dob, KaiKai ve Kiki gibi grotesk sayılabilecek anime karakterlerin, resim ve heykellerinden oluşturduğu bu mutluluk histerisi, ardında karanlık birşeyler olduğu hissini uyandırır **(Resim 56-57)**.

“Murakami deneme yazılarında ve sergilerde, Japon milletinin yaşadığı en büyük travmaların sanattan ziyade popüler kültür formlarında ortaya döküldüğünü savunuyor ve kanıt olarak Japon çizgi romanlarında ve animasyon filmlerindeki kör edici ışıkları, B-29 benzeri uzay araçlarını, doğal olmayan bir hızla büyüyen bitkileri ve radyasyon nedeniyle ‘canavarlaşmayı’ işaret ediyor” (Thornton, 2012:205).

Yine Japon sanatçı Yoshitomo Nara, ilk çocukluk dönemindeki masum ve naïf bebek yüzleriyle resmlediği kız çocuk figürlerinde, muzip, yaramaz, sakar, başını belaya sokan, ancak ruhsal olarak karanlık yönleri belli belirsiz sezilen grotesk imgeler oluşturur. Figürlerin rüyada olmayı anımsatan tekinsiz tuhafıkları yanında, saldırganlık ve melankoli arasında gidip gelen duygu halleri Nara’nın çocukluğundan izler taşır **(Resim 58)**.



Resim 56: Takashi Murakami, Büyük Bir Mantarla Dop Tuhaf Ormanda, 2001

Resim 57: Takashi Murakami, KaiKai Kiki Haberler, 2001



Resim 58: Yoshitomo Nara, Umutsuz Değil, 2007, tuval üzerine akrilik

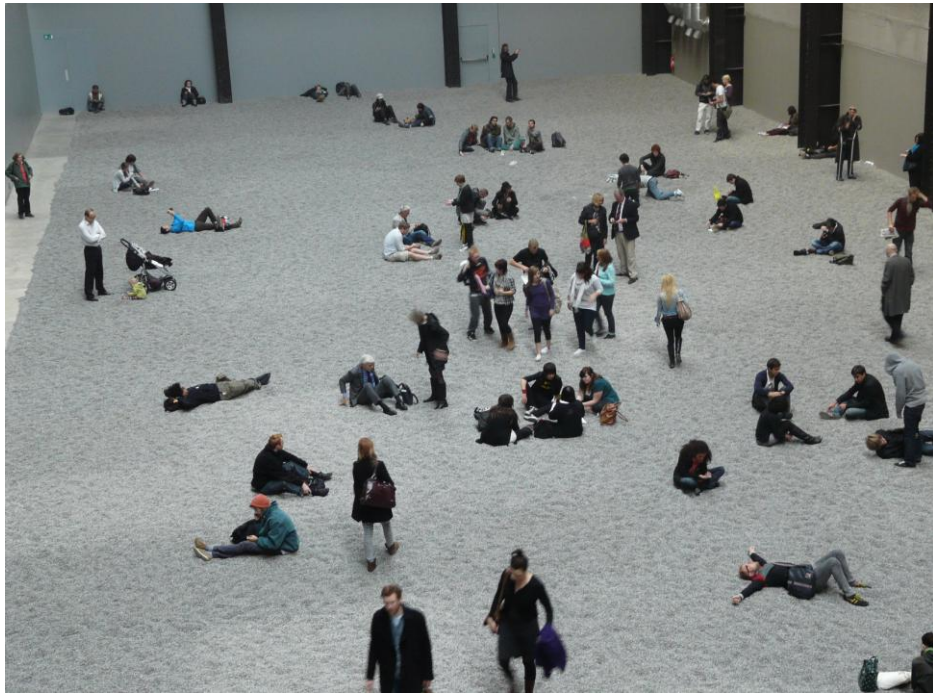


Resim 59: Banksy, www.banksy.co.uk

Söz konusu ironik öykü yaratma olunca, kuşkusuz Banksy adı anılmadan geçilemeyecek fenomenlerdendir. Günümüz sanatının Robin Hood'u olarak tanımlanabilecek, punk, anarşist ve performatif sanatçı Banksy, sokak duvarlarına yaptığı grafitiyi aşan resimleri ve yine sokağa yerleştirdiği heykel formu ironik ve alaycı üç boyutlu işleriyle, sanatın müzelerin içinde yaşayan, ütöpik fiyatlara satılan, kutsal nesne konumuna tepkisini ortaya koyar. Banksy'ye göre, galeriler bir avuç milyonerin koleksiyon fiyatlarını yükseltmesinin aracı konumuna gelmiştir ve bu yüzden sanat eyleminin başlıca hedefi konumundadırlar. **(Resim 59)**

Sokak sanatını politik bir tavır olarak ortaya koyan sanatçı, sokak resimlerini, ezilen, mağdur olan, sömürülen sınıftan insanların öykülerine adar. Dünyanın her yerinde dışarıda ve müzelerin içinde yasal olmayan eylemsel resim ve yerleştirmeler yapan Banksy, sanatını besleyen punk kültüre özgü, savaş karşıtı ancak siyasi iki yüzlülüklere karşı muhalif ve radikal bir duruş ortaya koyar. Dünyanın savaş ve tüketim karşısındaki umursamazlığı ve bu toplum düzeninde çocukların yaşadığı travmatik durumların traji- komik

eleştirisini, dizginlenemez bir özgür ruhla sokaklara resimler. Kimliği, yüzü, yaşadığı yer kimse tarafından bilinmeyen ve sokağın ruhu olarak adlandırılan Banksy, sanatı özgürleştiren yapıtlarıyla, sanat yapmak için zeka, cesaret ve yaratıcılığa gerek olduğuna dair mesajlar vermeye devam eder.



Resim 60: Ai Weiwei, Ayçiçeği Çekirdekleri, 2010, enstelasyon

2010 yılında Londara Tate Modern de sergilediği Ayçiçeği Çekirdekleri adlı görkemli yerleştirmesiyle hafızalara kazınan Çinli sanatçı Ai Weiwei, 600 kişinin aylarca çalışarak yaptığı, hepsi elde boyanmış 100 milyon porselen ayçiçeği çekirdeğini galerinin zeminine yayarak sergiler. Çin'in bilinen kültür ve endüstri ürünlerinden biri olan porselen ve yine Çin'de mitolojik olarak önemli bir yeri olan ayçiçeği bu yerleştirmede, ülkenin insan gücüne dayalı ekonomik sisteminin dayattığı baskıcı çalışma ve üretim koşullarına ironik göndermede bulunan birer simge niteliğindedir (**Resim 60**).



Resim 61: Yüksel Arslan, Kapital Güncelleniyor, 1978 ,kağıt üzerine karışık medya, 50 x 71 cm.

20. yüzyılın en farklı sanatçılarından olan Yüksel Arslan, doğa, edebiyat, felsefe, cinsellik, şiddet, politika, ekonomi, gibi pek çok kaynaktan beslenen çalışmalarında, zaman zaman gerçeküstü öğeleri de kullanarak, estetik kaygıdan çok düşündürmeye dayalı ironik öykülerini, illüstratif birer parodi olarak izleyiciye sunar. İnsanı anlama ve okuma çabası olarak yorumladığı işlerinde, kan, idrar, toprak, yağ gibi farklı materyalleri de kullanan Arslan'ın hayatı algılayışı Marksizm çerçevesinde şekillenir.

Emek sömürsü odaklı kapitalist sistemleri ironik biçimde eleştiren çalışmalarından olan, "Kapital Güncelleniyor", politik stratejiler ve çıkarlar doğrultusunda yapılan ve büyük şirketler tarafından finanse edilen bir kapitali paylaşan tarfları, sembolik ve illüstratif öğelerle görselleştirir (**Resim 61**).

80 ve 90'larda sanat pratiklerinin işleyişindeki değişim ve disiplinlerarası yaklaşım, kiç, çoğulculuk, ironi, yapıbozumcu felsefe gibi terimlerinin etrafında şekillenir. Çalıkoğlu'na göre;

“Yapıbozumculuk, özellikle de Derida'nın 'différence' kavramıyla kurulan bu yakınlık, son on yılın sanat yapıtı, dil, felsefe, karşılaşmasının sonuçları ile yakından ilişkili. Bu içerimle bugün için pek çok sanatçı metafora yönelir, ironi ile yüklediği yapıtını öyküleştirek neredeyse klasik anlatıcı rolüne soyunur”(Çalıkoğlu,2008:13).

90 sonrası Türkiye'sinde, çoğunlukla kültürel kimlik, alt kültür yada kimlik parodisi içerikli, ironik işleriyle görünür duruma gelen sanatçılardan Halil Altındere ve Şener Özmen, bazen görünür olma itkisinin fazlaca hissedildiği popülist ve sığ bir mizah duygusuyla, niteliksel olarak zayıf işler ortaya koysalar da, ülkemizin 90 sonrası sanatında ironiden ve öyküleştirmeden söz ediliyorsa, kuşkusuz adı anılması gereken sanatçılardır.

İşlerinde ironiyi bir ifade biçimi olarak benimsemiş sanatçılardan Halil Altındere, Türkiye'nin en bilinen sanat taciri, koleksiyoner ve galeri sahibi figürlerinden Yahşi Baraz'ın başına, yine Türkiye'nin en çok satan modernist sanatçılarından Burhan Doğançay'ın bir resmini geçirerek, geleneksel anlamda, sanat yapıtının işlevi, yüceleştirilmesi, parasal değeri ve bu dolaşımın finansal olarak organize edilmesi gibi kemikleşmiş olgulara, anti-sanat bakışıyla, porodik bir eleştiri getirir **(Resim 62)**.

Şener Özmen'in işlerinin neredeyse tamamında başvurduğu, ironik sanat teması, 'Süper Müslüman' isimli fotoğraf serisi yerleştirmesinin de temelini oluşturur. Özmen bu işinde, süper güçlerine rağmen namaz kılan ve gücünü namazdan alan, Müslüman bir Süper Man'i oldukça komik denebilecek bir şekilde fotoğraflar. Bir otoprtre çalışması olan bu fotoğraf serisinde Özmen, Ortadoğu'lu bakış açısından, Amerikan yapımı bir süper kahramana dair ironik bir öykü kurgular **(Resim 63)**.



Resim 62: Halil Altındere, Tacirin Portresi, 2010, Video, 4'30'



Resim 63: Şener Özmen, Süper Müslüman, 2003, fotoğraf



Resim 64: Ferhat Özgür, Haftanın 7 Günü Böyleyim, 2005

video- fotoğraf

90 sonrası uluslararası dolaşımdaki sanatçılarımızdan olan ve adından çokça sözettiren akademisyen ve sanatçı Ferhat Özgür'ün video- fotoğraf işi üzerine Şener Özmen'in sergi katoluğu için yazdığı metin şöyledir:

"Ferhat Özgür, 'Haftanın 7 Günü Böyleyim' diyor. Yedi gün boyunca, düzenli olarak, kırmızı ışıktaki bekleyen arabalardan birini gözüne kestirerek, harekete geçiyor. Tüm yapması gereken, kurban-arabanın üstüne zıplarak, basarak, karşıya geçmek, bir anlamda yoluna devam etmek. Bu devam iletisi, çağdaş sanattaki düzeneklere, ilişkiler yumağına. Yol boyunca heyecan verici moral dengeleyici gelişmeler yaşanıyor alsa bile, bunları ipeleyen birileri hep oluyor. Bedeni akıl ve ruh sağlığını amaçsız bir şekilde tehlikeye atan bu adam, sanatın hayatı değiştirme, izleyiciyi şoke etme vizyonunu hicvederek, kadim çözümsüzlüğünü bir kez daha gözler önüne seriyor. Özgür, çok haklı olarak bu eylemi... tepki - isyan kavramlarıyla telaffuz etmiyor. Sanatın gülünç, (traji-komik), basit ve neredeyse sıradan mevzular üzerinden fırtınalar kopardığı o müthiş temaşaya davet ediyor" (Özmen, 2005) **(Resim 64).**

Nilbar Güreş'in bir sanatçı olarak bilinmesini sağlayan, 'Bilinmeyen Sporlar' (2008-09) adlı kolaj, desen ve fotoğraf toplamı işleri, ev içini ironik bir muhalefet alanı olarak konumlandırmanın farklı bir yolunu gösterir. Bu dizide kadınlar, evi temizleyerek ve kendilerini güzelleştirerek vakit geçiren domestik

transseksüeller olarak görselleştirilir. Çay bardağı taşıyan kadın bir ayağı ile ipte cambazlık yapıyor, diğer ayağı ile karpuz/futbol topuna vuruyor. Nilbar Güreş, birbirine zıt kodlanmış toplumsal eylemleri ironik biçimde harmanlıyor. Kadınların gündelik ev işlerinde kullandığı fetişleşmiş imgeleri, erkek egemen bir alan olarak bilinen sporla bir araya getirerek, 'Bilinmeyen Spor Türleri'ni üretiyor. Sporun el verdiği fiziksel imkanlarla, kadınlar arası cinsellik gibi toplumsal tabulara da vurgu yapan çalışmalar, karikatürcü biçimselliği, alaycı ve sorgulayıcı tavrıyla izleyiciyi yakalayan bir dinamiğe sahip. Judith Butler'ın 'Cinsiyet Belası' kitabında işlediği performatif cinsiyet kavramına gönderme yapan çalışmaların yanı sıra, çarpık kimlik politikaları üzerine de çalışan sanatçı, sosyal içerikli güncel sanatın öne çıkan isimlerindendir (**Resim 65**).



Resim 65: Nilbar Güreş, Bilinmeyen Sporlar, Denge Tahtası, 2008

kağıt üzerine mürkepli kalem ve kolaj

90'ların sonuna doğru sanat olgusu, multidisiplinler bir anlayışla, sanat paratikleri arasındaki sınırları eritirken, düzenleme, yerleştirme ve kuguya dayalı sanat yapıtları, provakatif, bazen anti estetik, çoğu zaman yeniden üretilmeye elverişli ve ironik bir yapıya doğru evrilir. Bu evriliş çoğu zaman küçümsenerek, görmezden gelinse ve alt kültür ürünü gibi değerlendirmelere tabi tutulsa da, her çağ kendi sanatını yaratır sözünden hareketle, yaşadığımız dünyanın artık başka bir dünya, insanlarında başka zihin yapılarına sahip insanlar olduğunu göz önünde bulundurması gereken bir gerçektir. Sanatçıların, düşüncelerini olgunlaştırmak ve ortaya koymak için birçok deneme ve yanılmayı içeren deneyselliğe ve buna tahamül gösterecek özgür sanat ve ifade platformalarına gereksinim duyduğu unutulmamalıdır.

4. BÖLÜM

RESİMDE ÖYKÜ OLUŞTURMA ÜZERİNE

“Bir insan her zaman bir hikaye anlatıcısıdır; kendi hikayeleriyle ve başkalarının hikayeleriyle çevrili yaşar; başına gelen herşeyi onlar aracılığıyla görür ve hayatını anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır.”

Jean Paul Sartre

Bir öykünün kurulması ve anlatılması genellikle edebiyat disiplininin konusu olsa da, söz edilen öykünün görselleşmesi olunca, öykü anlatıcısının araçları, sözcüklerden biçim, renk, sembol, görüntü, hareket ya da üç boyutlu objelere dönüşür. Bu dönüşümün biçim, içerik ve tekniğinde kullanılan mecralar kuşkusuz anlatıcının inisiyatifindedir. Değişen dünya ve değişen insan, yeni bakış açıları ve yeni söylem biçimleri yaratır. Yaşamsal deneyimlerimiz, anılarımızın ve biriktirdiğimiz kültür öğelerinin önemli katkısıyla şekillenen öyküler, anlatıcının, dinleyici ya da zileyicinin hayal dünyasının kapılarını farklı dünyalara açmasını sağlar. Öykü bir iletişim biçimidir ve insanlar arasındaki bilgi aktarımının antik dönemlerden beri süren gelenekle beslenir. “Benjamin’e göre öykü, bir şeyi iletmenin en eski biçimlerinden biridir. Öykü, olup biteni deneyim olarak dinleyicilere aktarmak üzere anlatıcının yaşamına gömmektedir. Bir çömlekçinin parmak izleri nasıl çömleğe yapışıp kalırsa, öykücü de bir anlatıda öyle iz bırakmaktadır” (Sevim, 2010:514).

Öykü anlatıcılarının eseri olan mitoloji ve tarih, kuşkusuz sözcüklere dayalıdır. Ancak bu öyküleri görselleştiren ressamalar, heykeltıraşlar ve sahne sanatçıları, ortaya koydukları eserlerle onları canlandırır ve sanatsal bir olguya dönüştürürler. Böylece, bir taraftan da insanın yaratılışından bu güne kadar olan biteni belgeleyerek, varoluşa değeri ölçülemez katkılarda bulunurlar.

“Masallar belki de ilk öykülerdir. Yine Walter Benjamin’ in öykü anlatıcısı kavramında belirttiği gibi, “ilk gerçek öykü anlatıcısından, bir masal anlatıcısı

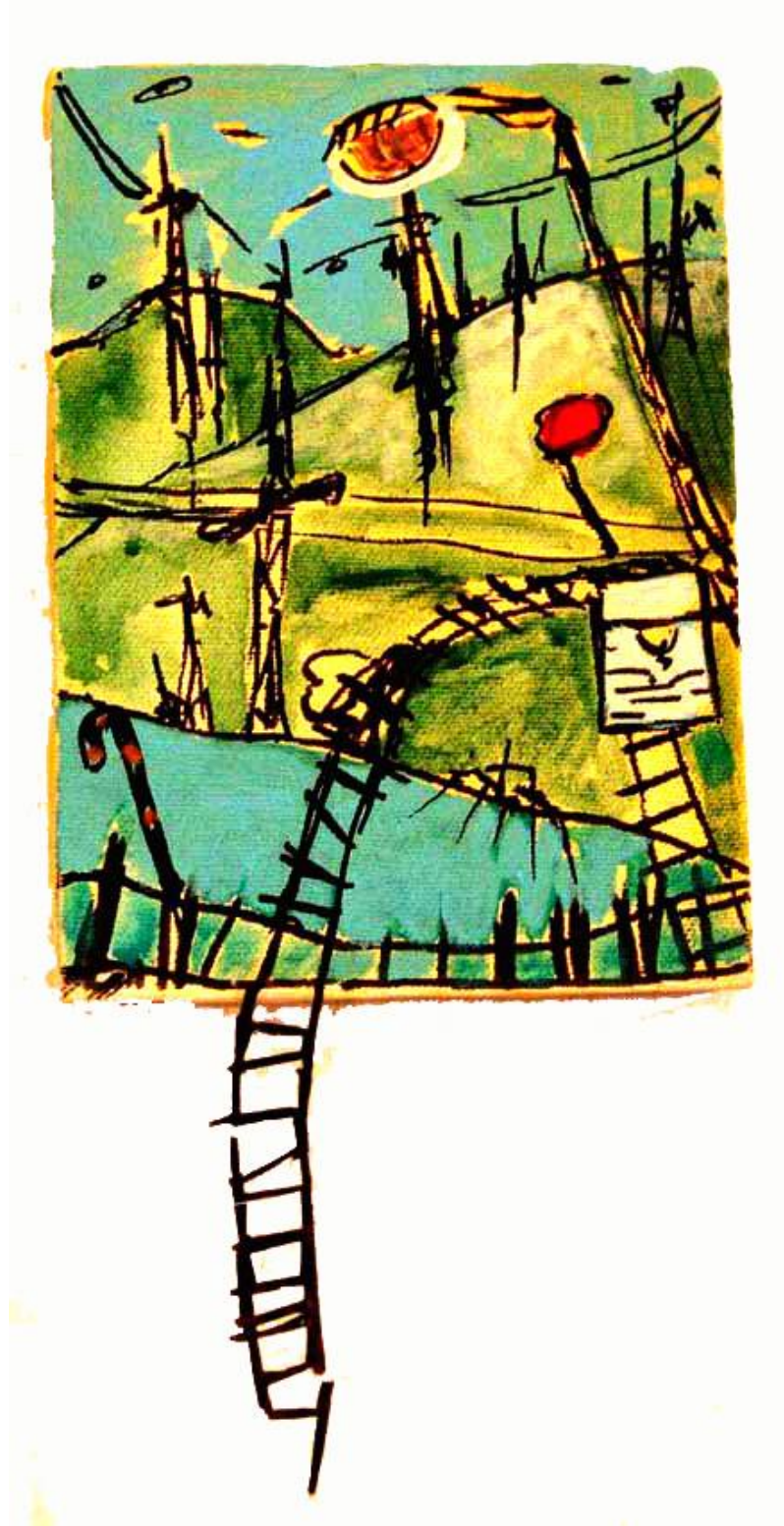
olarak söz edilir. Masal, insanoğlunun mitlerin yarattığı kabustan kurtulmak için yaptığı ilk denemeleri anlatmaktadır” (Benjamin, 1995:94).

Öykü yaşamın içindedir. Onu günlük, değersiz, sıradan onlarca olay, nesne ve kavramın içinden çekip çıkarmak ve başka bir şeye dönüştürmek de sanatçıların işidir.

4.1. Araştırma Konusuyla İlgili Resimler ve Analizleri

Tez konusu bağlamında, ortak noktaları ironi ve öyküleme kavramları olan çalışmalar, burada iki farklı resim serisi olarak incelenecektir. 2008 yılından beri devam eden 15x20 ebatındaki küçük resimlerden oluşan ilk seri, günlük gözlemler sonucu düşünce ağlarına takılan, konularını günlük yaşamdan ve sıradan şeylerden alan görsel notlar ya da eskizler olarak tuvallere aktarılan izlenimler, düşler ve öykülerden oluşur. Çoğu zaman doğaçlama olarak gelişen ironik bir tavır içeren ve bir eskiz ya da deneme havasında olan bu resimlerde, peyzajlar, eşya ve insana ait küçük öyküler, metforik ve ironik yorumlarla görselleşir. Kolajlar, asamblajlar, farklı boya dokuları ve her türlü iz bırakan malzemeye yapılan deneysel girişimler sonucu oluşan resimlerde amaç, her şeyden çok resim yapma deneyimi ve bundan duyulan yoğun tadın içten bir paylaşımıdır.

‘Kısa Öyküler Kurmak’ adlı serinin ilk resmi olan **Resim 66**, kent periferisinde kırsal bir alanın peyzajıdır. Huzurlu renk tonları ve elektirik direklerinden oluşan çizgisel görüntülerle sıradan bir peyzaja çok yakın olan bu tuval resminde tek garplik, resmin iki boyutlu yüzeyinde var olan tren raylarının, yollarına resim dışında devam etmeye karar vermesidir. Mizahi bir yaklaşımla ele alınan bu görsel öge, resmin ait olduğu evrenden çıkıp, başka bir gerçeklikle ilişki kurmasını sağlar. Böylece bu küçük resim, özgün bir öykünün merak uyandıran başlangıcını oluşturur.



Resim 66: Kısa Öyküler Kurmak I, 2008, akrilik,keçeli kalem, kolaj,

15x20



Resim 67: Kısa Öyküler Kurmak II, 2008, , akrilik, keçeli kalem, kolaj,

15x20

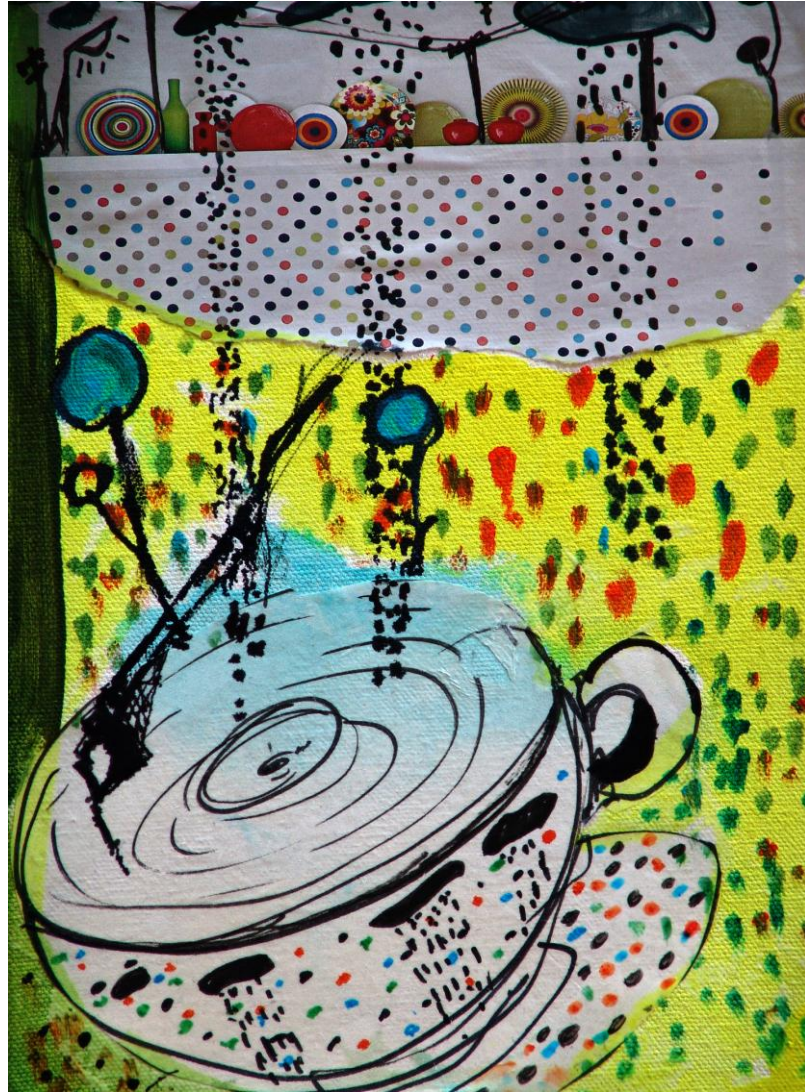
Resim 67'da kenti oluşturan birbirinden bağımsız öğeler kurgulanırken, bu kavramın bellekteki yansımaları ve iç dünyaya ait semboller bir arada kullanılır. Gelişigüzel yapılaşan ve kontrolden çıkan kent, insana ait her yeri ve her şeyi kapsar niteliktedir. Resim, mekanik bir tartı aletinde ölçülmeye çalışılan kent olgusunun, yediğimiz içtiğimiz ve kokladığımız her şeyde etkisini hissettirdiğine dair absürd bir parodiyi görselleştirir.



Resim 68: Kısa Öyküler Kurmak III, 2008, akrilik, keçeli kalem, kolaj,

15x20

Resim 68, organik bir varlık gibi büyüyen genişleyen ve çoğalan kent kavramına ironik bir yaklaşım getirir. Derme çatma kent dokusunun nasıl oluştuğu üzerine bir düşünceye, mizahi bir yaklaşımla bakan resimde, çizgisel öğeler, kolaj ve leke illüstratif bir anlayışla resimleştirilir.



Resim 69: Kısa Öyküler Kurmak IV, 2008, akrilik,keçeli kalem, kolaj,

15x20

Espirili bir kolaj denemesi olan **Resim 69**'de farklı dokulardaki yüzeylerin bazen kolaj bazen de boya ve keçeli kalem kullanarak bir araya getirildiği görülür. Sürreal bir görsellikteki bu çalışmada, ev içine ve dışına ait görsel öğeler birlikte kullanılır. Çalışmada, dışarıdaki yağmurlu hava, sıcak bir fincan kahve ve güzel bir müzik bir araya geldiğinde evde olmanın verdiği mutluluk hali, melankolik bir öykünün resim haline dönüşür.



Resim 70: Kısa Öyküler Kurmak V, 2008 , akrilik,keçeli kalem, kolaj,

15x20

Resim 70, oldukça açık bir okumaya sahip bu illüstratif öykü, kent olgusunun bunalıcı, kaotik atmosferinin yarattığı duygu durumunun parodisi olarak kurgulanır. Çizgisel kent öğeleri, önce kağıda çizilmiş daha donra kolaj olark resme eklenmiştir. Bir karikatüre benzeyen bu tuval resminde, büyük kentlerde yaşayan pek çok kişinin hissettiği, kenttin üstüne gelmesi hali mizahi içerikli, görsel bir nota dönüşür.



Resim 71: Kısa Öyküler Kurmak VI, 2008, akrilik, keçeli kalem, kolaj,

15x20

Çocuk resimlerinin yapmacıksız, özgün ve naif diline öykünen bu resimde, şaşkınlıktan çıldırmış çizgi bir çocuk figürü ve onun bu doğal heyecanının nedeni anlatılır. Kağıda çizilip kolaj olarak tuvale yapıştırılmış figür ve keçeli kalemle yapılmış diğer çizgisel unsurlar, akrilik boya ile desteklenerek neşeli bir görsel öykü kurulması amaçlanır (**Resim 71**).



Resim 72: Kısa Öyküler Kurmak VII, 2010 , akrilik, keçeli kalem, kolaj, 15x20

Görsel anlamda biçim ve içerik açısından pek çok ilham cerici düşünceye kaynaklık edebilecek küvet formu, bu küçük tuval resminde rutubetli bir banyoda, farklı dünyalardan canlıların yaşam alanı haline gelmiş olarak görselleşir. Nemli ortamda doğal olarak oluşan mantarlar ve ne olduğu çok belirgin olmayan farklı yaşam formlarının yaşadığı tekinsiz bir banyo, öykünün temasını oluşturur. Akrilik boya ve keçeli kalemle yapılan resim de sürreal bir mizah olgusu dikkat çeker (**Resim 72**).



Resim 73: Kısa Öyküler Kurmak VIII, 2010, akrilik, keçeli kalem, kolaj,

15x20

Evlerin pencerelerinden görülen sarı ışıkları konu alan bu öyküde, kendi sarı ışığını arama ve ona özlem duyma duygusu kurgulanır. Sarı ve yumuşak bir ışığın aydınlatığı yerde huzurun olduğu düşüncesiyle kentteki sarı ışıkları toplamaya çalışan bu küçük resim, ışık gibi maddesel bir varlığın oluşturduğu farklı ruh durumlarına, ironik bir bakış açısı getirir (**Resim 73**).



Resim 74: Kısa Öyküler Kurmak IX, 2010 , akrilik, keçeli kalem, kolaj

15x20

Tamamen kişisel özlemlerden yola çıkan bu parodik öyküde, karasal bir iklimde eksikliği hissedilen, deniz ve balık kokusu, nemli hava, yeşil doğa gibi olguların bir araya geldiği düşsel bir kompozisyon kurgulanır. Çizgisel biçimlendirmeler ve kolaj tekniğinin bir arada kullanıldığı resim yine düşle gerçek arası bir evrende bir eskiz havasında görünür hale gelir (**Resim 74**).



Resim 75: Kısa Öyküler Kurmak X, 2010, akrilik, keçeli kalem, kolaj, 15x20

Sürreal bir peyzaj olan **(Resim 75)**, bir radyoya antenlik yapan ağacın, farklı ilevler yüklenmiş hali görselleşir. Kolaj ve boyanın birlikte kullanıldığı resimde, ağaç formundan yola çıkılarak, birbiriyle ilgisiz objelerin günlük kullanımları dışında, fantastik bir atmosferde bir araya gelmesinin mizahi öyküsü anlatılır.



Resim 76: Kısa Öyküler Kurmak XI, 2010, akrilik, keçeli kalem, 15x20

Dünyanın farklı katmanları ve bu katmanlar arasındaki yolculuğun, insan tarafından yapılan en ilkel araçlardan olan merdivenle kurulan bağlantısı, resmin parodik temasını oluşturur. Denizin derinliklerinden, gökyüzünün engin boşluğuna uzanan bu yolculuk, varoluşun hüküm sürdüğü dünyanın basit ve düz bir yüzeyde kurgulanmış ufak bir krokisi niteliğindedir (**Resim 76**).



Resim 77: Kısa Öyküler Kurmak XII, 201, akrilik, keçeli kalem, 15x20

Kısa öyküler kurmak serisinde, büyük resimlerdeki grotesk içerikli figür tarzının ilk temsilcisi olan bu küçük figüratif resim, serinin bu bağlamda çıkış noktası sayılabilir (**Resim 77**). Sürreal bir atmosferde geçen bu kısa öyküde, yüzü olan bir çiçeğe benzeyen, fakat ne olduğu tam çözölemeyen, saf yarıtışta, organik bir yaşam formuna tekinsiz şekilde yaklaşan karanlık, donuk, ifadesiz bir karakter göröölür. Başındaki bulanık buluttan ve yüzündeki donuk ifadeden çok da iyi niyetli olmadığı anlaşılan figür izleyiciyi tedirgin eden bir görsellik içerir.



Resim 78: Kısa Öyküler Kurmak XIII, 2011, akrilik, keçeli kalem, kolaj,
15x20

Serinin bir çok resiminde kullanılan mantar formları, bu çalışmanın ana temasını oluşturur (**Resim 78**). Mistik, gizemli içerikleriyle mantarlar, oldukça çekici görsel formlardır. Özellikle en zehirli türlerden olan, kırmızı üstüne beyaz benekli mantarlar, zehirli ve öldürücü etkilerine karşın parlak neşeli görüntüleriyle ironik bir tezatlık içindedir. Pek çok sanat disiplinine ilham kaynağı olan bu gizemli organik formlar, bu çalışmada resimsel bir öykünün başrolünü oynar.



Resim 79: Kısa Öyküler Kurmak XIV, 2012, akrilik, keçeli kalem, kolaj,
15x20

Resim 78'nin farklı bir versiyonu olan bu çalışmada, farklı bir atmosferde, farklı tonlarda ve dokularda fantastik bir mantar ormanı betimlenir. Nemli ortamda doğal olarak yetişen, oldukça zehirli türleri dışında, pek çok da yenilebilir türüyle başlı başına bir uzmanlık alanı olan bu bitkisel formlar, mistik güçleri ve biçimsel zenginlikleriyle kişisel açıdan merak uyandıran organik objelerdir. Öldürücü etkileri bilinmesine rağmen, besin maddesi olarak kullanılan mantarların karanlık ironisi, bu kısa öykünün teması olarak nitelenebilir (**Resim 79**).



Resim 80: Kısa Öyküler Kurmak XV, 2012, akrilik, keçeli kalem, kolaj,
15x20

Çocukluğumuzun siyah önlükle geçen yıllarına nostaljik ve ironik bir bakış içeren bu resimde, dünyayı anlamaya çalışan bir kız çocuğu ve onun şüpheli, şaşkın bakışları ön plandadır (**Resim 80**). Bütün gün üstünden çıkarmadığı önlüğünün siyahı ve çocuk dünyasının coşkulu renklerinin birbirine tezat ilişkisini öyküleştirdiği bu resim, illüstartif yapısıyla bir çocuk kitabının naif görselliğine sahiptir.



Resim 81: Kısa Öyküler Kurmak XVI, 2012 , akrilik, keçeli kalem, kolaj, 15x20

Masum ve nostaljik görünümlü bu eski sandalyenin ölümcül olabileceği kimin aklına gelirdi. Karamsar gri ve kirli beyaz tonlardaki bu resim, suluboya etkileri taşıyan bir peyzaj görünümünde olsa da, sandalyenin prize takılan bir fişle bağlantısı onu, önce espirili ardından karanlık bir öyküye dönüştürür (Resim 81).



Resim 82: Kısa Öyküler Kurmak XVII, 2012, akrilik, keçeli kalem, kolaj, 15x20

Saf bir varlık olarak çocuk, korunmaya, bakıma, sevgi ve eğitime ihtiyaç duyar. Dünyayı bizim gördüğümüzden çok farklı gören, algıyan çocuk, varlık olarak belkide, naif yapısı ve masumiyetiyle sömürülmeye en açık canlıdır. Çabuk kanan, hemen unutan, mutlu etmesi çok kolay bu kanatlı varlıkların ölümle tanışmaları sarsıcıdır. Resim, kendinin ve yaşamın ne olduğunu algılayamadan ölen bir çocuğun şaşkın, hüzünlü öyküsünü görselleştirir (**Resim 82**).



Resim 83: Kısa Öyküler Kurmak XVIII, 2012, akrilik, keçeli kalem, kolaj,

15x20

Resim, hangi evrene ait olduğu belli olmayan, düş ve gerçek arasında seyahat eden gezgin bir zürafanın tuhaf öyküsünü anlatır. Zürafanın boynundaki atkı resmle ilgili muzip bir deydır. Kolaj olarak resime eklenmiş sarmaşık ormanı ve arka plandaki su yeşili, sarı karışımlı lekeler, yüzeyde farklı planlar ve derinlik hissi oluşturmak amacıyla yapılmıştır (**Resim 83**).



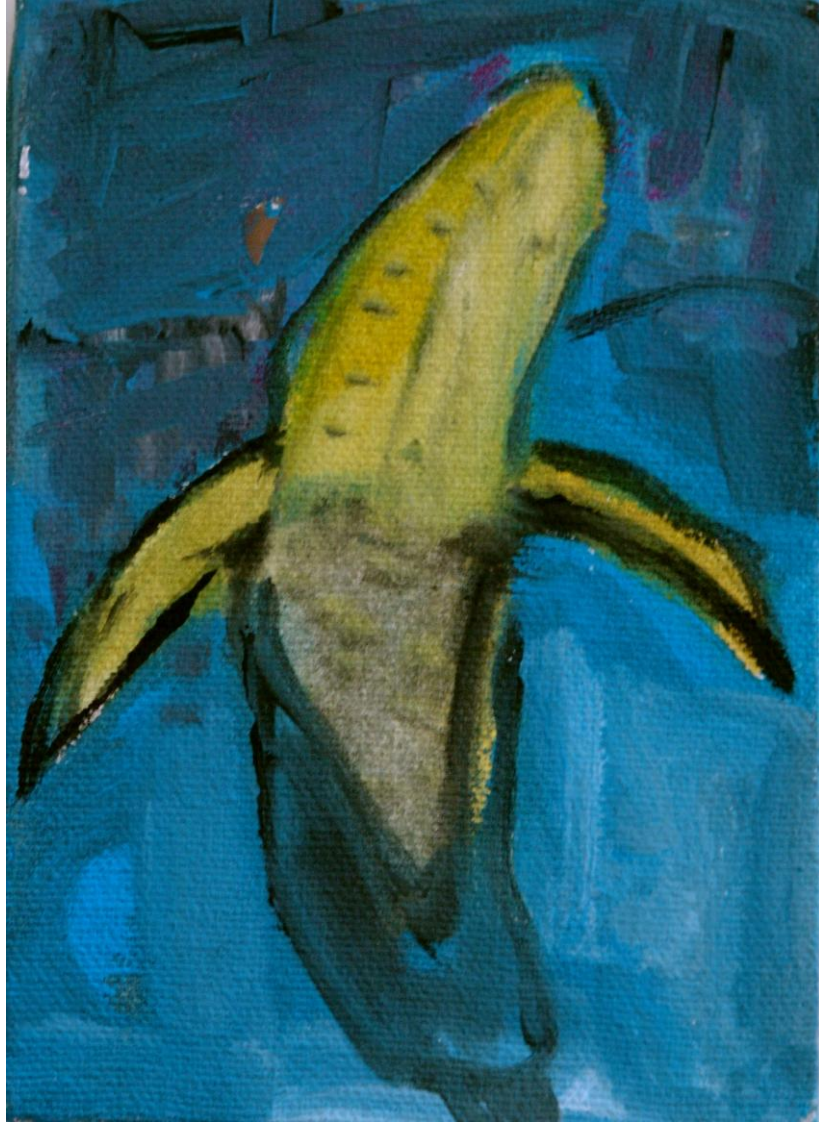
Resim 84: Kısa Öyküler Kurmak XIX, 2012 , akrilik, 15x25

Olması imkansız olaylar için kullanılan, kırmızı kar yağınca sözünün gerçekleşme anını anlatan bu yalın ve espirli öyküde, olağandışı bir atmosferde gerçekleşen bu mucizenin nasıl olabileceğine dair bir hayal kurulur. Gerçek dünyada olağan dışı olarak kabul edilebilecek bu olay, resim yüzeyinde bu kısa öykünün parodisi olarak hayat bulur (**Resim 84**).



Resim 85: Kısa Öyküler Kurmak XX, 2011 , akrilik, keçeli kalem, kolaj,
15x20

Resim 85, yaşamdaki yol ayrımları, seçenek ve kararlar üzerine parodik bir öyküdür. Nereye ve nelere çıkacağı belirsiz, derme çatma yön levhalarından oluşan direk, resmin merkezini oluşturur. Sezgi, deneyim ve beklentilere göre şekillenen kararların bizi hangi sonuçlara götüreceği ile ilgili ancak varsayımda bulunulabilir. Belki de böylesi belirsizlikler içinde yaşamının tuhaf ironisi, yaşamın ve varoluşun temelini oluşturur.



Resim 86: Kısa Öyküler Kurmak XXI, 2011 , akrilik, keçeli kalem, kolaj, 15x20

Basquiat'nin "Andy Warhol'un Bir Muz Olarak Portresi" resminden ilham alınarak yapılan bu resim, muza ait bir portre çalışmasıdır. 'Sıradan olanın başkalaşımı' düşüncesinden hareketle yapılan ve sıradan organik bir objenin bir resimde başrol oynamasının parodisi olan bu çalışmada muz, muzluğunun tüm çekiciliğiyle resmin merkezinde yer alır (**Resim 86**).



Resim 87: Kısa Öyküler Kurmak XXII, 2012 , akrilik, kolaj, saç, kumaş,
15x20

Arkası dönük bir kızın bilinmezlik öyküsü olan bu resimde, figürün birazdan gerçekleştireceği eylemle ilgili tahminler yürütmek gerekir. Kumaş kolajdan yapılan çiçekli elbisesinin yaşama sevinci veren görselliğine tezat olarak, figürün belki de yaşamına son vermek üzere olduğu düşüncesi izleyicide sıkıntılı bir ruh halinin oluşmasına neden olabilir. Ya da daha iyiser bir bakış açısıyla izlediği manzaranın büyüüne kapıldığı düşünülebilir. Figürün ne gördüğü, ne düşündüğü ve neden orada olduğu gibi sorular bu görsel öyküyle ilgili belirsizliklerdir (**Resim 87**).



Resim 88: Kısa Öyküler Kurmak XXIII, 2012, akrilik, kolaj, 15x20

Resim 88, merkezindeki kitapla, beylik hale gelmiş, “Bir kitap okudum ve hayatım değişti” tümcesine gönderme yapan, kavramsal, yalın ve etkili görsellikte bir resim olarak tasarlanır. Ancak resim daha sonra, bir yayın evinin promosyon olarak verdiği minyatür kitapçığın, edebiyat disiplini dışında başka bir yapıta kaynaklık etmesinin mizahi öyküsüne dönüşür.

Tez konusu bağlamındaki resimlerin ikinci serisi, şiirsel bir kabus yaratmanın ironisi üzerine yapılan ve çoğunlukla, yüzde trajikomik, gotik bir gülümsemenin izini bırakma amacı taşıyan resimlerden oluşur. Resimlerde anlatılan öyküler, grotesk ve tekinsiz bir dünyanın kapılarını aralamaya çalışırken, figürataif resimler, dünyayla ilgili bilgisizlikleri ve saf yaratılışlarının neden olduğu kontrolsüz tavırlarıyla, çocuklardan ilham alır.



Resim 89: Karahindibağ'ın Dayanılmaz Hafifliği, 2011, akrilik pastel

100x120

“Kısa Öyküler Kurmak” adlı serinin ilk çalışması olan bu resim (**Resim 89**), temelde grotesk bir çocuk figürünün, anlık bir heyecanına tanıklık etme amacı taşıyan bir parodidir. Tuval yüzeyine yapıştırılan kağıtlar ve üst üste bazen saydam, bazen de kapatıcı nitelikte sürülmüş soluk ve kirli boya yüzeyinde verilmeye çalışılan karamsar atmosfer, çocuk figürünün tuhaf

heyecanıyla tezat oluşturur. Tim Burton'un 'Vincent Price' karakteri ve 'İstiridye Çocuğun Hüzünlü Ölümü' adlı kitabından esinlenerek yaratılmış olan bu tuhaf görünümlü çocuk karakter, bu serinin başka resimlerinde de farklı yaşlarda ve farklı maceralarla karşımıza çıkacaktır. Acıma hissiyle karışık bir sevgi ve sahiplenme duygusuyla görselleşen bu figür, kent ardı bölgelerde yaşayan yoksul çocukların genel havasını ve ufak şeyler karşısındaki çocuksu heyecanını yansıtan, ironik bir kurgudur.



Resim 90: Kahraman, 2011, akrilik, yağlı pastel, 125x155

Yine aynı seriden Kahraman adlı resimde, seçilen kirli renklerle, akrilik boya, saydamlaştırılarak ve silinerek, karamsar bir atmosfer yaratılmaya çalışılır

(Resim 90). Kendi öyküsünün kahramanı olan, tabure üzerindeki grotesk yapıdaki çocuk ya da çocuk ruhlu figür, resmin baş rolünde oynar. Çocukluğun soluk anılarını anımsatan ve nostaljik, naif bir düşü görselleştiren bu ironik öyküde, figürün elindeki imkanlarla giriştiği büyük işte başarı ihtimalinin çok düşük olduğu açıkça görülür. Bir film karesi gibi tasarlanmak istene resmin atmosferi ve figürün yüzündeki ifade, kahramanın ironik çaresizliğine zemin oluşturur. İllüstartif etkiler taşıyan bu figüratif resim için karikatür mü? Resim mi? Sorusuna cevap, bu çalışmanın görsel bir öykü olduğudur.



Resim 91: Mantar,(Odtü Kolleksiyonu) 2011, akrilik, yağlı pastel, 100x120

Bir sanayi şehri periferisinin umutsuz ve bulanık atmosferinde geçen bu öyküde **(Resim 91)** aynı ruh durumunun izlenimi veren figür yine, yönetmen

ve illüstratör Tim Burton'ın figürlerine öykünülerek oluşturulur. Kentin kirli atmosferi, temiz enerjiyi temsil eden rüzgar jenanatörleriyle tezatlık oluşturur. Bina silüetleri, antenler ve elektrik direkleri gibi görsel öğelerin dışında, organik bir obje olarak, zehirli olup olmadığı belli olmayan mantarlar ve figürün bu durum karşısındaki şüpheli hali, izleyicide neler olacağına dair bir merak uyandırmayı amaçlar. Yine silerek ve saydamlaştırılarak kullanılan akrilik boya ve karamsar renklerle sınırlanmış renk skalası, aynı paralelde bir ortamın oluşmasına hizmet eder.



Resim 92: Alice'in Kabusu, 2011, akrilik, yağlı pastel, 120x120

Resim 92, Takashi Murakami'nin mantar formları ve Lewis Carol'un çocuk klasiği romanı *Alice in Wonderland*' in Tim Burton tarafından sinemaya uyarlanan versiyonundan ilham alınarak üretilmiş grotesk bir kabus öyküsüdür. Arka plandan başlayarak yapılandırılan bu çalışmada, soluk pastel tonlar, mantar ve kız çocuğu figürünü ön plana çıkarmak için bilinçli olarak seçilmiştir. Öykünün orjinalinde, Alice'in üzerinde "iç beni" yazılı şişeyi içtikten sonraki küçülme anı resimde, kitaptan farklı olarak açık bir alanda düşünmüş ve figürün yüzündeki korkuyla karışık şaşkınlık hali ifadesel olarak yansıtılmaya çalışılmıştır. Absürd bir dille kaleme alınan ve sinemaya da aynı görsel dille başarıyla aktarılan bu öykü, resimde modern kent yaşamının öğeleriyle birleştirilerek, düşünle gerçek arasında ironik bir kabusa dönüşür.



Resim 93: Asker, 2011, akrilik, yağlı pastel, 100x120

(Resim 93) “Savaş bittiğinde kimse neden başladığını hatırlamaz” sözünden esinlenerek yapılan bu resimde, bir çok savaş filmi seyrederek oluşturulan görsel bellek ve bir asker çocuğu olarak yaşanan hayatın getirdiği gözlemler büyük rol oynar. Sözü edilen bu yaşamsal süreç, kuşkusuz yaşamı ve olayları algılayışta asker ve askerlik kavramını düşünmek için yeterli zamanı vermiştir. Öyküde, çocuk yaşta bir askerin savaş alanındaki çaresizliği, korkusu ve aklının içinde bulunduğu durumu algılayamayıp hali görselleştirilmeye çalışılır. Kazanma hırsıyla iktidar ve siyasi yönetimlerin ego dövuşüne dönüşen savaş, her türlü taktik ve silahın acımasızca kullanıldığı büyük bir vahşet gösterisidir. Bu gösterinin orta yerine atılan çocuk yaştaki askerlerin, neyin içine düştüklerini anlayana kadar ölümle tanışması ve tam da cephede o anı yaşayan bir askerin gözlerindeki korkuyla karışık çocuksu bakış, bu öykünün temasını oluşturur.

(Resim 94) Alfred Hitchcock’un “Sapık” filmindeki duş sahnesi, korku filmi kategorisinde, kült olarak nitelenebilecek bir sahnedir. Bu sahnenin farklı bir versiyonu olarak tasarlanan resimde, temizlenme olgusuyla tezat oluşturan kirlilikte bir banyo betimlenmeye çalışılır. Teladan yapılmış bir duş perdesiyle başka bir boyuta kavuşan resimde, figürün bu en savunmasız halinde duyduğu korku ve tedirginliğin oluşturduğu anlık trajikomik durum, görsel prodik bir atmosfer yaratır.

(Resim 95) Jhonatan Safran Foer’in “Her Şey Aydınlandı” adlı kitabından, aynı adla sinemaya uyarlanan filmin farklı bir versiyonu olan bu resim, bir otoportre çalışması olarak nitelenebilir. Günlük işler içinde kendine hayal aralıkları yaratan karakter, çözemediği ya da anlamlandıramadığı konularla ilgili ‘aydınlanma anı’na ironik biçimde rutin işlerini yaparken ulaşır. Resimde figürün, yığılmış bulaşıklarla dolu bir tezgahın yanında, fantastik bir düş dünyasına açılan kapıları araladığı andaki duygu durumunun öyküsü anlatılmaya çalışılır. Elyaftan yapılmış kolaj bulutlar, ağaç formlarıyla iç içe geçerek bir düşünce ormanına dönüşür. Sınırlandırılmış bir renk paletiyle yapılan bu resimde de figür, serinin diğer çalışmaları gibi grotesk özellikler taşır. **Resim 91-92-93** tripdik olarak düşünülmüş, benzer görsel öğeleri olan üç farklı öyküyü içerir.



Resim 94: Duş, 40x140, akrilik, yağlı pastel, kolaj tela, 2011

Resim 95: Her Şey Aydınlandı, akrilik, yağlı pastel, kolaj elyaf, 2012



Resim 96: “Why does it always rain on me”, akrilik, yağlı pastel, kolaj, 2012

(Resim 96) İngiliz alternatif rock grubu Travis'in “Why does it always rain on me” şarkısının yol açtığı karamsar bir ruh haliyle, başında gri bir bulutla betimlenen figür, bir diğer otoportre denemesidir. Serinin genel psikolojik özelliklerini taşıyan resim, oldukça yalın bir kompozisyon içinde tasarlanır. Siyah ve beyaz renklerdeki resimde, herşeyin kötü gittiği bir günün öyküsü anlatılır. Bu kabul edilebilir gerçeklik algısının ötesine geçen yoğun

karamsarlıktan doğan ironik durum, karamizah parodik bir öykünün oluşmasına doğal bir zemin hazırlar. Yine elyaftan yapılmış ve kolaj olarak resme eklenmiş bulut kümesi ve boya akıtılarak figürle bağlantılandırılan yağmur, bu yalın kompozisyona hareket sağlaması açısından dengeleyici bir unsur olarak değerlendirilebilir.



Resim 97: Koyun Olmak, 2012 akrilik, yağlı pastel, kolaj, 130 x155

(Resim 97) Malum siyasi egemen söyleme bir eleştiri niteliğinde olan bu ironik öykülemde, koyunun otladığı boş çorak bir arazi ve figürün üzerinde bulunan konuşma balonu içinde bir ampul görünür. Sormadan sorgulamadan ümmet ve cemaat bilinciyle ortaya koyulan ve dikte edilen düşünce biçiminin

sembolik bir anlatımı olan bu öyküde, koyun uyuşmuş, halinden gayet memnun biçimde ironik seçimini ve tarafını belli eder. Bu seçim üzerine söylenecek pek fazla şey yoktur. Oldukça açık bir okumaya sahip resim tek bir söz söyler, “Koyun Olmak ya da Olmamak, İşte Bütün Mesele Bu”.



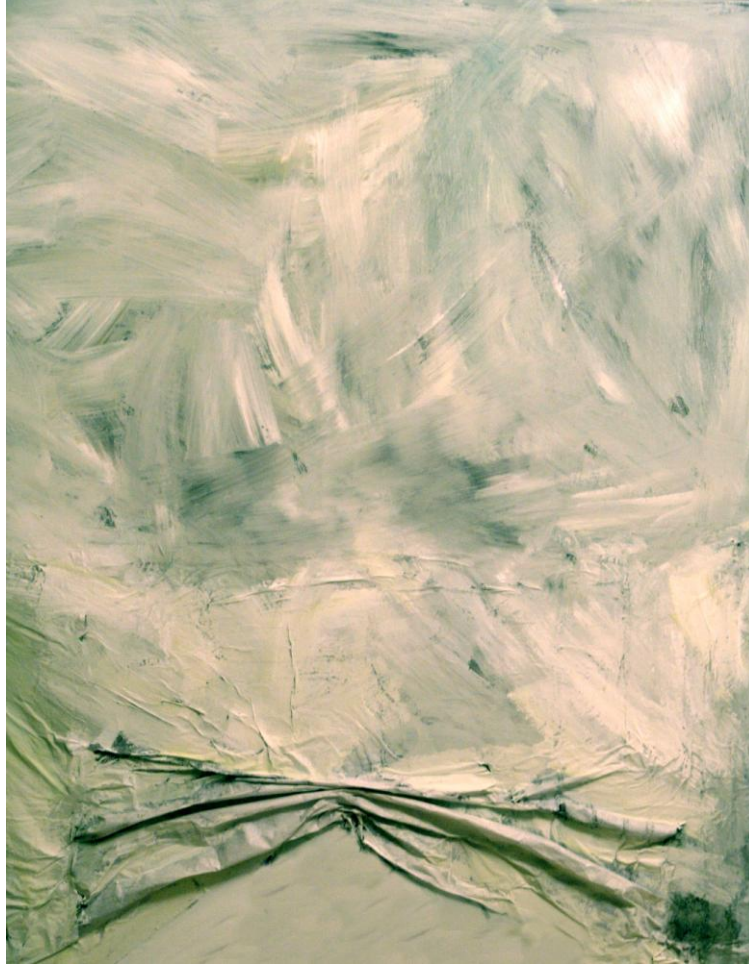
Resim 98: Çığlık, 2012, akrilik, yağlı pastel, kolaj, 130 x155

Edvard Munch'un “Çığlık” resminden esinlenen bu öyküde, gerçekte düş arasında bir karamsar bir atmosfer betimlenmeye çalışılır. **(Resim 98)** Figürün ağızındaki bantla susturulmuş hali ve atamadığı çığlığı, izleyicide empati yoluyla bir duyarlılık oluşturabilmek amacıyla yapılmıştır. Bir karabasan ya da bir kabus görüntüsündeki resimde, dayanılmaz bir duygu durumundaki figürün ironik çırpınma hali, seçilen renklerin durağan ve soluk havasıyla tezatlık oluşturur.



Resim 99: Gelincilik, 2012, akrilik, sprej boya, kolaj tül, kurdele, 130 x155

İronik olmaktan çok trajik olan bu öykü de, bir çocuk gelinin üzücü öyküsü görselleşir. **(Resim 99)** Gelinin durumu bir oyun gibi algılaması hüznü bir ironiyi besler. Resim, toplumun temeli olarak görülen aile yapısının, her açıdan çarpık bir olaya alet edilmesi ve bunun altında yatan sapkın düşüncenin din, ahlak, gelenek, töre gibi kavramlarla legalleştirilmesinin sembolik bir göstergesi olmayı amaçlar. Tuvalin yüzeyinde, sprej boyayla dantel kalıp kullanılarak yapılan izler ve gelinin belindeki kırmızı kurdele, resmi sembolik okumalara açık hale getirir.



Resim 100: Figürü sil, 2012, akrilik, yağlı pastel, kolaj, 130 x155

(Resim 100) Tuvalin yüzeyini sıyıran ve kendine bir varoluş yaratmaya çalışan figürün öyküsünü anlatan bu resimin ironik teması figürün resimden kaldırılmasıyla başka bir söyleme dönüşür. Sergileme sırasında gelen eleştiriler sanatçılar için kuşkusuz çok etkilidir. Bu bağlamda, bu tarz çocuksu figürlerin resmi basitleştirdiği, beylik hale getirdiği, resimden çok illüstrasyona dönüştürdüğü yönündeki eleştiriler, resimde daha önce var olan figürün silinmesine yol açmıştır. Bu siliş, özgün bulunmayan bu figüratif tarzın, bireysel açıdan, en azından tuval resimlerindeki sonu anlamına gelir.



Resim 102: Ağ, 2013, akrilik, kolaj dantel parçaları, 130 x155

(Resim 102) Bir kolaj çalışması olan bu resimde, dantel parçaları bir ağ oluşturacak şekilde tuval yüzeyine yapıştırılır. Çif taraflı parodik bir okuma içeren resimde, dantelden ağa yakalanan kurban ve ağı ören avcı aynı kişi olabilir. Resim, kapalı toplumsal yapılarda kadının, cinsiyetinden dolayı iş ve sosyal hayattan soyutlanması, yaşam güvencesi olarak bir erkeğe bağımlılık duyması durumlarına metaforik bir yaklaşım getirmeye çalışır. Geleneksel öğretilerle donatılmış basmakalıp yaşamlarında, anneleri tarafından birer avcı olarak yetiştirilen dişi kimlikler, en iyi kısmeti bulmak için büyük istekle ağlarını örüp avlarını beklerken, ironik biçimde hayatlarını sarıp kuşatacak bu ağların, kendileri için olduğunu ne yazık ki kavrayamamaktadır.



Resim 103: Tek Kitaplı İnsandan Korkarım, 2013, diptik, kolaj, akrilik, yağlı pastel, 260x150

Tek bir kitap bazen insan hayatının merkez noktası olur, hayatın yönünü ve akışını değiştirir. Bu bazen korkulacak, bazen de hayranlık duyulabilecek bir olgudur. **(Resim 103)** Latince “Timeo Hominem Unius Libri”, özdeyişinin resimsel bir yorumu olan bu diptik çalışma, düşünmeye kapalı saplantılı beyinlerin ve din fanatizminin dünyada nelere sebep olduğu üzerine trajik ve ironik bir okuma içerir. İlk resimde ortada kolaj olarak eklenmiş kitap sembolik bir anlam barındırırken, altında yazan “Tek Kitaplı İnsandan Korkarım” sözü farklı fontlarda harfler kullanılarak, çoğulcu bir söyleme ev sahipliği yapar. İkinci resimdeki uçak, 11 Eylül’e neden olan yanlış politikaların ve fanatik din temelli terörün, sadece Amerika’da değil, tüm dünyada masum insanların acılarına yol açan trajik yolculuğunu görselleştirir.



Resim 104: Vatan Sağolsun, 2012, enstelasyon

Çalışmaya adını veren, içi boşalmış bu cümle, bir insanın cansız bedeni karşısında ne kadar trajik bir ironiyi besler. Bu düşünceden hareketle oluşturulan yerleştirmede, şehit olma olgusu ve toplumsal vicdanı rahatlatma unsuru olarak iş gören “Vatan Sağolsun” cümlesi eleştirel açıdan ele alınır ve sorgulamaya açılır. **(Resim 104)** Bu bağlamda Cieoro’nun şu sözüne kulak vermek gerekir;

“İroni; ruhi yaraların gerçek hallerini gizlemek için, onları sarıp bürüyen dolaylı ve dolambaçlı bir yoldur. İroni içsel yaralanmanın entelektüel bir ifadesidir” (Cogito, 2008: 188).

SONUÇ

Çok katmanlı bir kavram olan ironi, bir çok karşıtlık ve tutarsızlığı eş zamanlı olarak içeriğinde barındırır. Bazen ötekileştirir, alaya alır, küçümser, iğneler, bazen de tamamem çoğulcu ve kapsayıcı bir havaya girer. Güvenilmez ve tekinsiz tarafları kimliğinin bir parçasıdır.

İroninin kavramsallaştırılmaya uygun yapısı ve izleyiciyle kurduğu iletişim biçimi, 1960 sonrası sanatının özgürlükçü ve sınır tanımaz tavrıyla örtüşür. Bu örtüşme ironiyi, günümüze kadar gelen süreçte, pek çok sanatçının kullandığı bir ifade biçimi, bazen de bir karşı duruş ve eleştiri dinamiği durumuna getirir. Post modern sanat dinamikleriyle iç içe geçen kiç, pastiş, simülakr, simülasyon gibi kavramlara anılan bugünün sanat yapıtında ironi ve onun su yüzüne çıkardığı çarpıklıklar, sanat yapıtlarına sıkça konu olur.

İroni ve öyküleme çatısı altında toplanmaya çalışılan bu araştırmada, mizah, parodi, absürd, alegori, grotesk, metafor gibi ironiye hizmet eden, onunla iç içe geçmiş ve süreç içinde oldukça tehlikeli oldukları anlaşılan kavramlar, bağlamla sınırlandırılarak ele alınır.

Naif bir çocuk öyküsünün temsiliyle, parodik ve eleştirel yapıdaki ironiyi, resimsel düzlemde bir araya getirme pratiği olarak değerlendirilebilecek tez sürecinde, yaşamın içinden günlük konular üzerine fikirini, ironinin yollarıyla, öyküsel bir nitelikte söylemek isteyen bir tavır söz konusudur. Görsel bir ifade platformu olan resim yüzeyinde, bireysel deneyimler, gözlemler, evrensel ve politik konular düşsel kurgularla, deneysel bir atmosferde, ironi bağlamında pratiğe dökülür. İronik öykülerin, içsel yaralanma ve rahatsızlık duygusunun yaratıcı bir yansıması olduğu, süreç içinde ulaşılan bir diğer sonuçtur.

İronin pek çok şekli ve varoluşla ilişkili derin anlamı üzerine yapılan araştırmalar, yazılan kitap ve makaleler bulunmaktadır. Böylesine geniş kapsamlı bir konu üzerine elbette filozoflar, yazarlar, düşünür ve sanatçılar tanımlar oluşturmuş, yapıtlar vermişlerdir. Bu bağlamda yapılan okumalarda,

ironin derin ve ilham verici anlamının farklı disiplinlerden pek çok sanat yapıtına kaynaklık ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Tez konusu kapsamında yapılan araştırmalar sonucu ulaşılan bilgiler, burada oldukça sınırlı biçimde ele alınarak, paylaşılmıştır.

Mizahı eleştiri için bi araç olarak kullanan ironin belki de en temel özelliği, ister günlük konuşmada isterse sanat yapıtlarında, söyleyemediğimizi söylemek için üstü kapalı, bazen illegal ve zekice bir yol sunmasıdır. Elbette bu her zaman olumlu sonuçlar doğurmaz. Bu yolun riskini göze almak kuşkusuz ironistin baştan kabul ettiği bir bedeldir. Tez bağlamında yapılan araştırmada görülmüştür ki, ironi dilini hakkını vererek kullanan sanatçıların yapıtlarında kurdukları, zaman zaman politik, zaman zaman güncel ya da kişisel öykülerin ortak özelliği, yapmacık olmayan bir içtenliği öznelştirmeleridir. Bu nedenle, araştırma konusuyla ilgili çalışmalarda, tüm süreç boyunca en önemsenen duygu, ironinin tatlı, kibirli, popülist tuzaklarına düşmeden içten bir resimsel deneyimi paylaşmak olmuştur.

Herşeyin ötesinde, süreç boyunca görülmüştür ki, kazanılan deyimler, edinilen bilgiler ve kendi kendine çıkarılan öznel sonuçlar, araştırmanın gerçek sonuçlarıdır. Araştırmada yer alan ya da almayan ve bireysel olarak bilindiği sanılan pek çok kavram ve terim hakkında yüzeysel bilgilere sahip olduğu süreç içinde keşfedilen çıkarımlardandır.

Sonuç olarak, öyle görünüyor ki, tarihin başlangıcından beri, insan varoluşunun önemli bir parçaları olan ironi ve öyküleme pratikleri, karşıtlıkları ve çelişkileri ortaya koyarak, rahatsız etmeye, uyandırmaya ve yaşadıkları çağın sanat dinamiklerine ilham vermeye devam edecektir. Ancak Sanatta ve her durumda ironinin zorlamaya gelmediğini, zorlanırsa ironinin malzemesi olmanın an meselesi olduğunu unutmamak kaydıyla.

KAYNAKÇA

ADORNO, W. Theodor. **Kültür Endüstrisi,Kültür Yönetimi**,

İstanbul: İletişim Yayınları,2008

ANMEN, Ahu. **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel

Yayıncılık, 2008

ANTMEN, Ahu. **Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**,

İstanbul: İletişim Yayınları, 2008

ARNHEİM, Rudolf. **Görsel Düşünme**, İstanbul: Metis Yayınları,

2009

ARTUN, Ali. **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, İstanbul: İletişim

Yayınları, 2011

ARTUN, Ali. **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**,

İstanbul: İletişim Yayınları, 2010

ATAKAN, Nancy. **Sanatta Alternatif Arayışlar**, İstanbul: Karakalem

Kitabevi, 2008

BARBE, Kaherina. **Irony in Context**, Philedaphia: Northern Illinois

Universty, 1995

BAUDELAİRE, Charles. **Modern Hayatın Ressamı**, İstanbul:

İletişim Yayınları, 2009

BAUDRİLLARD, Jean. İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik, (Çev.

Oğuz Adanır),Doğu-Batı Dergisi, Mayıs-Haziran-Temmuz,
Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2002

BAUDRİLLARD, Jean. Tüketim Toplumu, (Çev. Hazal Deliceçaylı-

Ferda Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2008

BAUDRİLLARD, Jean. Sessiz Yığınların Gölgesinde, Toplumsalın

Sonu, (Çev. Oğuz Adanır), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2010

BAUDRİLLARD, Jean. Simülakrallar ve Simülasyon, Ankara:

DoğubatiYayınları, 2011

BAUDRİLLARD, Jean. Sanat Komplosu, (Çev. Elçin Gen - Işık

Ergüden),İstanbul: İletişim Yayınları, 2010

BARTHES, Roland. Göstergebilimsel Serüven, İstanbul: Cogito,

YKY, 2005

BAUMAN, Zygmunt. Sosyolojik Düşünmek, İstanbul: Ayrıntı

Yayınları, 2011

BATUR, Enis. Modernizmin Serüveni, Ankara: Alkım Yayınları, 2007

BENJAMİN Walter. Hikâye Anlatıcısı, (çev.Nurdan Gürbilek ve Sabir

Yücesoy), Son Bakışta Aşk. (hızl. Nurdan Gürbilek), (çev.

Ahmet Doğukan vd.), İstanbul: Metis Yayınları. (1995).

BLOCK, René. Her Yerde Evinde- At Home, Wherever, İstanbul: YKY, 2011

BOOTH, Wayne. A Rehetoric of Irony, The University of Chicago Press, Chicago, 1974

BOURRIAAUD, Nicholas. İlişkisel Estetik, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005

BOURRIAAUD, Nicholas. Postprodüksiyon, Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyası Nasıl Yeniden Programlanıyor, İstanbul: BağlamYayınları, 2004

BROOKS, Cleanth. Irony as a Principle of Structure, Literary Opinions in America: Essays Illustrating The Satatus, Methods, and Problems of Criticism in the United States in the Twentieth Century, Ed. Morton Dawen Zabel, 2: 729-41, 1951

BURNET, Ron. İmgeler Nasıl Düşünür ? , İstanbul: Metis Yayınları, 2007

BURTON, Tim. İstiridye Çocuğun Hüzünlü Ölümü, (Çev: Artemis Günebakanlı) İstanbul: Altı Kırkbeş Yayın, 2008

BURTON, Tim. Noel Gecesi Kabusu, (Çev: Barış Pirhasan) İstanbul: İletişim Yayınları, 2010

BÜRGER, Peter. Avangard Kuram, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004

CAMUS, Albert. Le Mythe de Sisyphe, Paris: Gallimard, 1942

CEBECİ, Oğuz. Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni, İstanbul: İthaki Yayınları, 2008

CEBECİ, Oğuz. Piskanalitik Edebiyat Kuramı, İstanbul: İthaki Yayınları, 2004

CEBECİ, Oğuz. Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri, Cogito, Sayı:57, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Kış 2008

COGİTO, Üç aylık Düşünce Dergisi. İroni, Sayı:57, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Kış 2008

ÇALIKOĞLU, Levent. Çağdaş Sanat Konuşmaları, İstanbul : YKY, 2005

ÇALIKOĞLU, Levent. Çağdaş Sanat Konuşmaları-3, 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat, İstanbul: YKY, 2008

ÇALIKOĞLU, Levent. Uyanmak İçin Henüz Çok Erken, İstanbul: YKY, 2010

DANE, Joseph. The Critical Mythology of Irony, Athens: The Universty Of Georgia Pres, 1991

DANTO, Arthur. **Sanatın Sonundan Sonra**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010

DANTO, Arthur. **Sıradan Olanın Başkalaşımı**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012

DEBORD, Guy. **Gösteri Toplumu**, (Çev. Ayşen Ekmekçi & Okşan Taşken) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001

DEMPSEY, Amy; **Modern Çağda Sanat**, Akbank Yayınları, İstanbul, 2007

DEMİR İLBEYİ, Gonca. **Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009

DONALD, Kuspit. **Sanatın Sonu**, (Çev. Yasemin Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları, 2004

ENGİN, Sustam. **Jean Michel Basquiat: Yeni Sanatsal Formun Siyahı**

Çılgılığı, Artist Actual, sayı 39, İstanbul: Artist Yayınları Endüstrisi ve Eğitim Hizmetleri, Ocak- Şubat 2011

ESSLİN, Martin. **Absürd Tiyatro**, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1991

FOSTER, Hall. **Gerçeğin Geri Dönüşü**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009

FOSTER, Hall. **Tasarım ve Suç, Müze-Mimarlık- Tasarım**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004

FOUCAULT, Michel. **Bu Bir Pipo Değildir**, (Çev. Selahattin Hilav),
İstanbul: YKY, 2008

FOUCAULT, Michel. **The Order of Things**, New York: Pantheon, 1970

GENÇAYDIN, Zafer. **Pop Sanatı Gençliğin Sanatı ve Kültürü**, Ankara:
Yeni Boyut 3/24, 1984

GOMBRICH, E.H. **Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997

GROSENICK, Uta. **Art Now**, Köln: Taschen, 2005

GROSENICK, Uta & REIMSCHEIDER, Burkhard . **Art Now**, Köln:
Taschen, 2008

GUILBAUT, Serge. **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı**,
İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009

HEGEL, G.W.F., **Estetik**, C.1, İstanbul: Payel Yayınevi, 1994

HOOKS, Bell. **Feminizm Herkes İçindir**, İstanbul: Çitlembik Yayınları,
2002

HOPKINS, David. **Dada ve Gerçeküstücülük**, (Çev. Suat Kemal Angı),
Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2006

HUTCHEON, Linda, **Irony's Edge**, London: Routledge, 1995

ISAY, R.A. **“Ambiguity in Speech”**, Journal of American Psychoanalytic Association, C.25; 427-52

JAY, Martin. **Diyalektik İmgelem**, (Çev.Ünsal Oskay), İstanbul: Belge Yayınları, 2005

KABAKLI, Ahmet. **Türk Edebiyatı**, İstanbul: Türk Edebiyat Vakfı Yayınları, 2002

KAHRAMAN, Hasan Bülent. **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005

KANDINSKY, Wassily. **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, İstanbul: Altıkırkbeş, 2011

KANDINSKY, Wassily. **Sanatta Zihinsellik Üzerine**, İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2009

KIERKEGAARD, Soren. **Günlüklerden ve Makalelerden Seçmeler**, (Çev. İbrahim Kapaklıkaya), İstanbul: Anka Yayınları, 2005

KIERKEGAARD, Soren, **İroni Kavramı**, (Çev. Sıla Okur), Ankara: İmge Kitabevi, 2009

KİTAP-LIK, 123. **İroni**, İstanbul: YKY Kültür Sanat Yayıncılık, 2000

LAKOF, George – JOHNSON, Mark. **“Metaforlar” Hayat Anlam ve Dil**, İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2010

LEPPERT, Richard. **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009

LYNTON, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004

MUECKE, D.C.**The Compass of Irony**, London: Methuen, 1969

MURRY, Chris. **Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009

O'DOHERTY, Brian. **Beyaz K    n İçinde, Galeri Mekanının İdeolojisi**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010

ORWELL, George. **Hayvan   iftli  i**, İstanbul: Can Yayınları, 2003

ÖZGÜR, Ferhat. **  ehir Defteri-City Log**, İstanbul: YKY, 2009

ÖZMEN,   ener. **  ıldır  m   Olmalılar**, 9. İstanbul Bienali Misafirperverelik Alanı'nda düzenlenen 'Serbest Vuruş' sergi katolu  u metni, İstanbul: Art-İst Yayınları, 2005

SACERDOT  , Georgio. **Irony Through Psychoanalysis**, New York: Karnac Books, 1992

SARTRE, Jean Paul. **Varolu    luk**, (  ev. Asım Bezirci), İstanbul: Say Yayınları, 2010

SENNET, Richard. **Kamusal İnsanın Çöküşü**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002

SEVİM, Bilgen Aydın. **Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür**

Endüstrisi: "Aura", "Öykü Anlatıcısı", "Flanaur", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Volume 3/11 Spring 2010

SİNEMA, Aylık Aktüel Sinema Dergisi. Sayı 2010-03, İstanbul: Turkuvaz Medya, 2010

STALLABRASS, Julian. **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bianeller**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009

STAROBİNSKY, Jean. **İroni ve Melankoli**, Cogito, Üç Aylık Düşünce Dergisi, İroni, Sayı:57, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Kış 2008

ŞAHİNER, Rıfat. **Sanatta Postmodern Kırılmalar yada Modernin Yapıbozumu**, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2008

THOMPSON, Don. **Sanat Mezat, 12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı**, İstanbul: İletişim Yayınları 2011

THORNTON, Sarah. **Sanat Dünyasında Yedi Gün**, Çev. Mine Haydaroğlu, İstanbul: YKY 2012

TZARA, Tristan. **Dada Manifestoları**, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2004

VILA-MATAS, Enrique. **İroni Üstüne**, KİTAP-LİK, 123. İroni, İstanbul: YKY Kültür Sanat Yayıncılık, 2000

WIEDEMANN, Julius. Illustration Now, Köln: Tashen, 2008

WOOD, Paul – HARRISON, Charles. “Sanat ve Kuram 1900-2000”,
Değişen Fikirler Antolojisi, İstanbul: Küre Yayınları, 2011

YILMAZ, Mehmet. Modernizimden Postmodernizme Sanat, Ankara:
Ütopya Yayınları, 2005

YILMAZ, Mehmet. Postmodern Söyleşiler, Ankara: Ütopya Yayınları,
2009

YILMAZ, Mehmet. Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı, Ankara: Ütopya
Yayınları, 2012

YILMAZ, Mehmet. Sakıncalı, Çünkü Edepsiz, Ankara: Ütopya Yayınları,
2011

ZİZEK, Slavoj. Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan’a
Giriş, (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004