

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

**İRÖNİK OLARAK
YARATI SORUNSAI
YAPIT – ZAMAN – UZAM – SANATÇI**

(Sanatta Yeterlilik Eser Metni)

Hazırlayan
20016025 Emel AKIN

Danışman
Yrd. Doç. Emre ZEYTİNOĞLU

İSTANBUL – EYLÜL 2005

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

**İRÖNİK OLARAK
YARATI SORUNSALI
YAPIT – ZAMAN – UZAM – SANATÇI**

(Sanatta Yeterlilik Eser Metni)

Hazırlayan
20016025 Emel AKIN

Danışman
Yrd. Doç. Emre ZEYTİNOĞLU

İSTANBUL – EYLÜL 2005

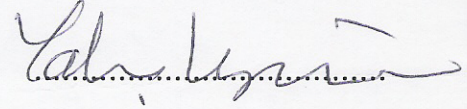
Emel AKIN tarafından hazırlanan İronik Olarak Yaratı Sorunsalı : Yapıt-Zaman-Uzam-Sanatçı adlı bu çalışma jürimizce Sanatta Yeterlik Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 06 / 10 / 2005

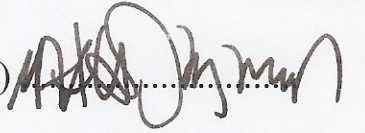
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

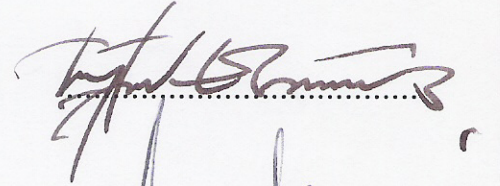
Jüri Üyesi : Prof.Yalçın KARAYAĞIZ



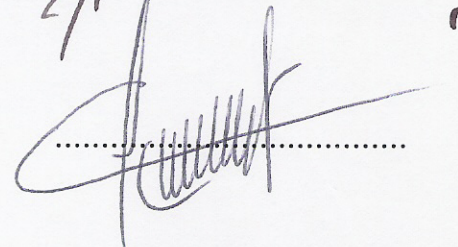
Jüri Üyesi : Prof.Zahit BÜYÜKİŞLEYEN (Yeditepe Üniv.Öğr.Üy.)



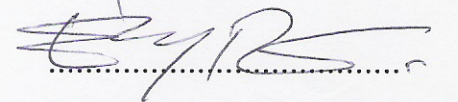
Jüri Üyesi : Prof.Tayfun ERDOĞMUŞ (M.Ü.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Doç.Caner KARAVİT



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Emre ZEYTİNOĞLU (Danışman)



İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ	III
ÖZET	V
SUMMARY	VII
RESİMLER LİSTESİ	IX
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı	2
1.3. Çalışmanın Yöntemi	3
2. BULGULAR VE YORUM	4
2.1. İRONİ KAVRAMI	4
2.1.1. Sören Kierkegaard'ın İroni Kavramı Üzerine Düşünceleri	10
2.1.2. G.W.F.Hegel'in İroni Kavramı Üzerine Düşünceleri	12
2.2. YARATI SORUNSALI	16
2.2.1. Yapıt-Uzam-Zaman-Sanatçı Üzerine	17
2.2.1.1. Yapıt-Sanatçı İlişkisi Üzerine	19
2.2.1.2. Uzam ve Zaman Üzerine	21
2.2.1.3. Yaratıcılık ve Yaratma Etkinliği Üzerine	23
2.2.2. Zorunluluk Olarak Sanatçının Yaratma Girişimi	25
2.2.2.1. Kaosla Kapaşmak Anlamında Yaratı Sorunsalı	28
2.2.2.2. Varoluş Problemi Olarak Yaratı Sorunsalı	30
2.3. İRONİK OLARAK YARATI SORUNSALI	32
2.3.1. Yaratıcılığın Sonsuzluk İddiasının İronisi	33
2.3.1.1. Uzam ve Zaman Düzenleyicisi Olarak Kendi Hakikatini Yaratmanın İronisi	34
2.3.1.2. Ölümsüzlük İstemi Olarak Yaratı Sorunsalının İronisi	37
2.3.2. Yaratılarda Kurgu Malzemesi Olarak İroninin Kullanımı	41
2.3.3. Yaratının Sorunsal Olarak Görülmesinin İronisi	58
2.3.3.1. Günümüz Sanatının İronisi	59
2.3.3.2. Sanatın Ölümünün İronisi	63
2.4. ÇALIŞMALARIMIN VE KENDİ YARATICILIĞIMIN İRONİSİ	68
2.4.1. Çalışmalarımın İronisi	69
2.4.1.1. Konulardaki İroni	77
2.4.1.1.1. 'Anne ve Çocuk' Resimlerinin İronisi	79
2.4.1.1.2. 'Cücelerle Devlerin Savaşı' Resimlerinin İronisi	84
2.4.1.1.3. 'Cehennem Kapısı' Gravürlerinin İronisi	89
2.4.1.2. İmge Kurgularındaki İroni	90
2.4.1.2.1. Resimlerin İmge Kurgusundaki İroni	92
2.4.1.2.2. Kolajların İmge Kurgusundaki İroni	94
2.4.1.2.3. Gravürlerin İmge Kurgusundaki İroni	97

2.4.2. Kendi Yaratıcılığımın İronisi.....	100
2.4.2.1 Resimsel İmgenin Canlanışının İronisi.....	102
2.4.2.2 Sonsuz Mutlak Olumsuzluk ya da Olumsuzlamamın Olumsuzlanması Olarak İroni	108
2.4.2.3 Öznelliğin Belirlenimi Olarak İroni.....	109
2.4.2.4 İronik Sıkıntı.....	110
2.4.2.5 İronik Hiçlik; Hiçlik Konusundaki Ciddiyet Olarak İroni.....	112
2.4.2.6 Kendi Kendisini Yok Eden İronik Oluş.....	113
2.4.2.7 Kendi Zihnimin Parodisi.....	115
2.4.3. Sergiler.....	118
2.4.3.1. ‘Anne ve Çocuk’ Sergisi.....	118
2.4.3.2. ‘Cücelerle Devlerin Savaşı’ Sergisi	121
2.4.3.3. ‘Cehennem Kapısı’ Gravürleri Sergisi.....	122
3. SONSÖZ.....	124
RESİMLER.....	126
KAYNAKLAR.....	177
ÖZGEÇMİŞ.....	180

ÖNSÖZ

Günümüzde sanatın ölümü üzerine çeşitli savlar ileri sürülmektedir. Bu düşünceler ilk kez dile gelmemekle birlikte, son otuz-kırk yıldır sanatın kendini tekrarladığı, yaratılan hemen her yapıtın geçmişle olan bağları dikkat çekmektedir. Bugün artık yeni birşeyler yaratmanın neredeyse imkansız olduğu söylenmektedir. Özellikle postmodern zamanların yaratılarında; yeni, orjinal, aşkın sanat eserlerinin yaratılamadığı, sanatın illüzyon yaratma gücünün yok olduğu, kendi kendini tekrarladığı, sanatın aşkın anlamını yitirdiği düşünülmektedir. Sanatın anlamı sorusuyla birlikte gelişen sanat üzerine düşünmek, yaratma eyleminin baskın unsurunu oluşturmaktadır. Sanatın anlamlandırılması çabaları; aslında duyumlara daha yakın olan sanatın kavramsal yönünün ağırlık kazanmasına sebep olmuştur. Bu düşüncelerde öne çıkan, sanatsal yaratıcılığın artık sorunsal olarak algılanmasıdır. Yaratının sorunsal olarak algılanması, yaratılmış olan üzerine çözümü belirsiz bir sorunun varlığını dile getirmektedir.

Eser metni olarak çalışma belirlenirken oldukça geniş açılımları olan evrensel bir konudan yola çıkılmıştır: Yaratı sorunsalı. Uzam ve zamanda yapıtlarımla birlikte varolan ve de aynı zamanda uzam düzenleyicisi özne olarak, eser metni için ‘yaratı sorunsalı’na odaklanılmıştır. Ancak bu çalışmada yaratı sorunsalı ‘ironi’ kavramıyla sınırlandırılmıştır. Çünkü bu eser metninde, hem kendi yaratılarımdaki ve yaratıcılığimdaki ironi kavramı, hem de yaratının sorunsal olarak algılanmasının ironisi araştırılmaktadır. Sanatçının zorunluluk olarak yarattığı, yaratma fiilinin sorunuyla birlikte çözümünün kendi içinde oluştuğu düşünülmektedir. Dolayısıyla, dışarıdan çözümü belirsiz bir konu hakkında düşünmenin ve söylemlerin ironisi ifade edilmektedir.

Kierkegaard’ın doktora tez çalışması ‘İroni Kavramı’ bu anlamda çalışmanın boyutunu genişletmekte ve içinde bulunduğum durumu anlamlandırmakta esinlendiğim bir eser olmuştur. Kierkegaard, ‘Sokrates’in Savunması’ –Sokrates’in kendini savunurken ölüm hakkında meşhur hiçbir şey bilmediğini, bildiği tek şeyin bu konudaki bilgisizliği olduğunu söylemesi- üzerinden bu kavramı oluşturmuştur. Kierkegaard’ın ‘ironi’ kavramını; ‘olumsuzlamanın olumsuzlanması’ olarak, ‘öznelliğin belirlenimi’ olarak, ve de ‘hiçlik konusundaki ciddiyet’ olarak saptaması

özellikle ilgilendiğim tanımlamalardır. Kierkegaard'la birlikte Hegel'in romantik sanat biçimlerinde bulunduğu ironi ile ilgili düşünceleri -aslında Kierkegaard Hegel'in ironi kavramını eserinde eleştirmektedir- yine bu çalışmada kullanılmıştır. Özellikle kendi yaratıcılığımın ironisinde Kierkegaard'la birlikte ağırlıklı olarak Hegel'in ironi üzerine düşüncelerinden yararlanılmıştır.

Böylece eser metninin kapsamının birdenbire ortaya çıkmadığı söylenmelidir. Burada yazılanlar, onbeş yıllık bir süreçte; akademik eğitim ve sonrasında yaşananların sonucunda, zihinsel ve pratik olarak biçimlenen yaratılarımın ve sanatsal tavrımın anlatımıdır. Bu çalışmanın içeriği; sanatçı için bir zorunluluk olarak düşündüğüm yaratma fiiliyle olan ilişkimde geldiğim duruma işaret etmektedir. Nietzsche'nin '*amor fati*' kavramı; kişinin yazgısını sevmesi, başka hiçbir şeyi geçmişte ve gelecekte başka türlü istememesi; yaratma fiiliyle olan ilişkiyi tanımlamakta kullandığım bir kavram olmuştur. Eser metni, bir zorunluluk olarak algıladığım -katlanılan değil sevilen bir zorunluluk gibi algıladığım- bu fiille ilişkimde olan değişimlerin, şimdiki düşüncelerimin bir yansımasıdır. Çalışmalarımın ve yaratıcılığımın ironisi, ya da yaratı sorunsalının ironik olarak ele alınması; bu değişimlerle yakından bağlantılıdır. Resimi kendi yazgım haline getirmem, onsuz yapamamamla; kendime bilerek ve isteyerek bir zorunluluk yaratıp onu sevmem, ondan kendime bir yazgı yaratmamla; ve aynı zamanda bütün bu tasarımları ve varoluş biçimini, aslında bir parça ironik bulmamla ilgilidir.

Son olarak çalışmam boyunca yanımda desteğini ve sabrını hiç esirgemeyenlere; aileme ve dostlarıma, özellikle resimlerin düzenlemelerini yapan sevgili Tarık Akın'a ve çevirileri yapan Ebru Erbekar Özerdim'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Bu çalışma esas olarak, sanatla ilgili yitirilen umutlar; yaratmanın anlamı-anlamsızlığı; özgün, yeni, orjinal, yaratıcı yapıtlar yaratmanın imkanlılığı-
imkansızlığı gibi meselelerin sorgulanmasını; ve de yaratı sorunsalını vareden yapıt-
uzam-zaman-sanatçı ilişkisinin boyutlarını bir parça ironiyle kurcalamak
isteyişimizle ilgilidir.

‘İronik Olarak Yaratı Sorunsalı; Yapıt-Uzam-Zaman-Sanatçı’ isimli bu eser
metni, ‘sanatın ölümü’ üzerine odaklanan tartışmalara; günümüz sanatında yapıt-
uzam-zaman-sanatçı ilişkisine ve yaratı sorunsalına ‘ironik’ bakış açısıyla
yaklaşmayı amaçlamaktadır. Burada ‘ironik’ olan; yaratma fiilinin anlamını –eski
anlamını- yitirmiş olması değil, zorunluluk olarak yaratma eyleminden
vazgeçmememiz, vazgeçemeyişimizdir.

Bu eser metninin; ‘İronik Olarak Yaratı Sorunsalı’nın içeriğindeki ‘ironi’
kavramı, Kierkegaard’ın ‘İroni Kavramı’ adlı eseri esas alınarak, ondan etkilenilerek
oluşturulmuştur. Ancak şunu belirlemekte yarar görüyoruz: Bu çalışma
Kierkegaard’ın ironi kavramı ile ilgili saptamalarını, düşüncelerini birebir her satırda
taşımakla yükümlü görülmemelidir. Kierkegaard’la birlikte Hegel’in ironi
kavramıyla ilgili düşünceleri; özellikle romantik ironi ile ilgili belirlemeleri, eser
metnindeki çalışmalarımı ve kendi yaratıcılığımın ironisiyle ilişkilendirilmiştir.
Yine, yaratının sorunsal olarak ele alınmasının ironik olduğu; çünkü sanatçıların
zorunluluk olarak yaratırlarken, dışarıdan sorunsal olarak algılanan her şeyin yaratma
sürecinin içinde çözümlendiği düşünülmektedir. Bu sebeple yaratı sorunsalını ele
alırken aslında en çok bugünün gözünden bakılmıştır. Ve ağırlıklı olarak yaratma
fiilinin anlamıyla ilgili sorulara karşılık, burada ironik bakışı kullanmayı uygun
gördüğümüz için böyle bir kurgu oluşturmak istenmiştir.

Giriş bölümünde çalışmanın amacı, kapsamı ve yöntemi açıklanmaktadır.
Bundan sonra eser metni dört ana bölümden oluşmaktadır: Çalışmamız gerek
metodik olarak ironik bakışı esas aldığından, gerekse ‘ironi kavramı’yla
ilgilendiğinden; birinci bölüm ironi kavramının tanımlanmasına ayrılmıştır. Sören

Kierkegaard'ın 'ironi kavramı' ve Hegel'in 'ironi' üzerine düşünceleriyle birlikte, çeşitli kaynaklardan yararlanarak 'ironi' kavramı açıklanmıştır. İkinci bölüm; 'yapıt-uzam-zaman-sanatçı üzerine' anlatılardan ve 'zorunluluk olarak sanatçının yaratma girişimi'nden oluşmaktadır. Öncelikle bir uzama ve zamana yerleşen yapıt ve onu yaratan sanatçı arasındaki ilişki kısaca incelenmiştir. Sanatçının hangi gerekçelerle yarattığı düşünülmüş, sonuçta yaratma fiilinin sanatçı için zorunluluk olduğuna karar verilmiştir. Üçüncü bölüm; ilk iki bölümün bir arada kurgulanmasıyla oluşturulmuştur. Burada yaratı sorunsalının ironisi araştırılmıştır. Sonluda sonsuzluğun aranması olarak yaratıcılığın sonsuzluk iddiasının ironisi; yaratılarda kurgu malzemesi olarak ironi kavramının incelenmesi; ve yaratının sorunsal olarak algılanmasının ironisi; yani günümüz sanatının ve sanatın ölümünün ironisi bu bölümde yer almaktadır. Dördüncü ve son bölümde ise; çalışmalarımın ve kendi yaratıcılığımın ironisine dair saptamalarda bulunulmuştur. Eser metninin gereği kendi çalışmalarım ile ilgili açılımlarla ve böyle bir çalışmaya yönelme sebebimi, isteğimi aydınlatacak düşüncelerime bu son bölümde yer verilmiştir.

Son olarak, bu çalışmada; yenilenmeyen, yok olan, ölen sanat tartışmalarına karşılık olarak, her ne kadar koşulları ve anlamı değişmiş görünürse görünsün özgün, orjinal, yeni yaratıların olduğu ve olmaya devam edeceği savunulmuştur. İnsan varoldukça sanatın olmayı sürdüreceğine, kendine daima bir akış yolu bulacağına dair umutsuzluğa kapılmamız, sadece inat etmemiz ve inancımızı korumamız gerektiği vurgulanmıştır. Bu eser metninde esas olarak, yaratma girişiminin sanatçı için bir tür zorunluluk olduğu düşünülmektedir. Zaman zaman olumsuzlamalar içerse de yaratma eyleminden vazgeçemeyişimiz, böyle bir zorunluluğun sonucu olarak saptanmıştır. Böylece kendi çalışmalarımındaki ve yaratıcılığımındaki ironinin ortaya çıkarılmasıyla birlikte, sanatın ölümü düşüncesinin de ironisi yapılmıştır.

Anahtar kelimeler; ironi, yaratı, sorunsal, uzam, zaman, sanatçı.

SUMMARY

This work fundamentally is about our intend to rake up lost hopes, meaning and meaningless of creation; questioning of the concerns like possibilities or impossibilities of unique, original, new, creative creation production and the dimensions of the relation within creation-time-espace-artist with a little bit of irony.

The objective of this dissertation named “Ironically Problematic of the Creation; Creation-Espace-Time-Artist” is to approach to the discussions focused on ‘the death of art’; relation of the creation-espace-time-artist of the modern art and the problematic of the creation with an ironic point of view. The ironic thing here is not the creation’s loss of its meaning - old meaning - it is being not relinquish, cannot relinquish from the act of creation

We generated the concept of ‘Irony’ in the content of the “Ironically Problematic of the Creation” study with the influence of the Kierkegaard’s “The Concept of Irony”. However we need to point out that, this work shouldn’t be considered as if it is bound to move his definitions to each line of this study.

In this text Kierkegaard’s and also Hegel’s thoughts about irony, especially the definitions about romantic irony have been associated by my work and my creative irony. Everything which has been perceived problematic can be solved in the process of creation. That is why we look with today’s point of view when discussing problematic of the creation.

In the entry section the objective of this work and its method are being explained. Then it is divided into four parts. Part One is on the definition of the concept of irony.

The concept of irony has been explained with the reference of several resources and the Sören Kierkegaard’s “The Concept of Irony” and Hegel’s ideas on ‘irony’. Part Two consists of the narrations on ‘production-espace-time-artist’ and ‘the creation attempt of the artist’. Firstly the relation of the creation - replaced in an espace and time - and the artist of this creation of it has shortly been analysed. When

it is considered why an artist creates, we find that to create is an obligation for him/her. Part Three has been made up with the combination of the previous parts exploring the 'problematic of the creation' irony. In the Part Four we determined irony of my own creation and my own work. In this last section I have listed the reasons why I felt compelled to do this study.

Lastly in this work as a response to the unrenovated, disappeared and dead art discussions, we defend that unique, original and new creation now exists and will always survive even though its meaning and conditions seems changed. It is highlighted that we must'nt loose our hopes but only we needed to insist and keep our trust on the belief of the art will survive as long as human survive and find a way to flow. The attempt of creation is a must for an artist. It is defined that the reason why we cannot give up the action of creation despite it has negativeness from time to time. So, the irony of the thought of the art's death has been done while exposing the irony of my works and creativity.

Key words; irony, creation, problematic, espace, time, artist.

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No:

(Numarasız) Emel Akın, Metal gravür (Drypoint). 11x6.5 cm.

Resim 1: Goya, Capricho 12: A caza de dientes. Etching, Aquatint. 21.8x15.1 cm.....	126
Resim 2: Goya, Capricho 13: Estan calientes. Etching, Aquatint. 21.8x15.4 cm.....	126
Resim 3: Goya, Capricho 3: Que viene el Coco. Etching, Aquatint. 21.7x15.3 cm.....	126
Resim 4: Goya, Capricho 4: El de la rollona. Etching, Aquatint. 20.7x15.1 cm.....	126
Resim 5: Goya, Capricho 22: Pobrecitas. Etching, Aquatint. 21.8x15.2 cm.....	127
Resim 6: Goya, Capricho 23: Aquellos polbos. Etching, Aquatint. 21.7x14.8 cm.....	127
Resim 7: Goya, Capricho 42: Tu Que no puedes. Etching, Aquatint. 21.7x15.1 cm.....	127
Resim 8: Goya, Capricho 52: Lo Que puede un Sastre. Etching, Aquatint. 21.7x15.2 cm.....	127
Resim 9: Goya, Two dancing old friends. Drawing with black chalk. 19x14.8 cm.....	128
Resim 10: Goya, The old Woman with a Mirror. Drawing with black chalk. 19.1x14.8 cm.....	128
Resim 11: Goya, Gran Disparate. Drawing with black chalk. 19.2x15.2 cm.....	128
Resim 12: Goya, Segura uinon natural. Drawing with black chalk. 19.2x15 cm.....	128
Resim 13: Goya, Capricho 55: Ölümüne dek. Etching, Aquatint.....	129
Resim 14: Goya, Mascaras de B. Tambien ay mascaras de Borricos Literatos. Drawing with chinese ink, wash. 23.5x14.5 cm.....	129
Resim 15: Goya, IV. Carlos ve Ailesi. Museo del Prado, Madrid.....	129
Resim 16: Marcel Duchamp, Assemblage. 64.8x60.2x127.3 cm. MOMA, New York.....	130
Resim 17: Marcel Duchamp, Bizzat Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin (Büyük Cam). Cam üzerine y.boya ve kurşun tel. 277x175 cm. Philadelphia Sanat Müzesi.....	130
Resim 18: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q 'Onun Kığı Sıcak'. Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sının karakalemle sakal ve bıyık eklenmiş reproduksiyonu.....	131
Resim 19: Kurt Schwitters, Merz Sütunu.....	131
Resim 20: Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir. Tual üzerine y.boya. 62x80 cm. Los Angeles Sanat Müzesi.....	131
Resim 21: Max Ernst, Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk. Tahta konstrüksiyonla birlikte tahta üzerine y.boya. 70x57x11 cm. MOMA, New York.....	132
Resim 22: Max Ernst, Üç Tanığın Gözü Önünde İsa'yı Cezalandıran Bakire.....	132
Resim 23: Pablo Picasso, Las Meninas. Oil on canvas. 194x260 cm. Museu Picasso, Barcelona.....	133
Resim 24: Pablo Picasso, İnfanta Margarita Maria için çalışmalar.....	133
Resim 25: Pablo Picasso, Woman with Baby Carriage. Bronze (from an assemblage of plaster, fired clay, metal, baking tins, child's pushchair). 203x145x61 cm. Musee Picasso, Paris.....	134
Resim 26: Pablo Picasso, Girl Skipping. Plaster, ceramic ware, wicker basket, baking tins, shoes, wood, iron. 152x65x66 cm. Musee Picasso, Paris.....	134
Resim 27: Pablo Picasso, Kadın Başları. Demir, kevgir. 100x35.5x61 cm.....	134
Resim 28: Sandro Chia, Smoker with Yellow Glove. Oil on canvas. 147x208 cm. Zurich Küsnacht.....	135
Resim 29: Sandro Chia, Incident at the Tintoretto Café. Oil on canvas. 225x330 cm. Zurich Küsnacht.....	135
Resim 30: Sandro Chia, Blue Grotto. Oil on canvas. 147x208 cm. Zurich Küsnacht.....	135
Resim 31: Sandro Chia, Hand Game. Oil on canvas. 184.5x147 cm. Zurich Küsnacht.....	135
Resim 32: Jean Michel Basquiat, Boone. Paper collage, felt-tip pen oilstick on hardboard, wooden mount. 104x30.5 cm.....	136
Resim 33: Jean Michel Basquiat, Mona Lisa. Acrylic, oilstick on canvas. 169.5x154.5 cm.....	136
Resim 34: Jean Michel Basquiat, Crown Hotel (Mona Lisa Black Background). Acrylic, collage on canvas, wooden mount. 122x216 cm.....	136
Resim 35: Chris Ofili, Kutsal Meryem Ana. Karışık malzeme. 243.8x182.9 cm.....	137
Resim 36: Jack-Dinos Chapman, Zigotik Sürat.....	137
Resim 37: Jenny Saville, Tünemiş. Tual üzerine y.boya. 213.5x183 cm.....	137
Resim 38: Adieu Bambino. Tual üzerine y.boya akrilik. 220x170 cm.....	138
Resim 39: Detay (Adieu Bambino).....	138

Resim 40: Requiem. Tual üzerine y.boya akrilik. 220x170 cm.....	139
Resim 41: Detay (Requiem).....	139
Resim 42: Detay (Requiem).....	139
Resim 43: Se rendre a levidence (Gerçeği kabullenmek). Tual üzerine y.boya akrilik pastel. 220x170.....	140
Resim 44: Detay (Se rendre a levidence).....	140
Resim 45: Detay (Se rendre a levidence).....	140
Resim 46: Detay (Se rendre a levidence).....	140
Resim 47: I Hate Sex. Kağıt üzerine karışık teknik. 100x70 cm.....	141
Resim 48: I Hate Sex. Kağıt üzerine karışık teknik. 100x70 cm.....	141
Resim 49: Annesini Arayan Yavru Gergedan. Tual üzerine karışık teknik. 140x130 cm.....	141
Resim 50: Anne ve Çocuk. Kağıt üzerine karışık teknik. 70x50 cm.....	142
Resim 51: Anne ve Çocuk. Kağıt üzerine karışık teknik. 70x50 cm.....	142
Resim 52: Anne ve Çocuk. Kağıt üzerine karışık teknik. 70x50 cm.....	142
Resim 53: Anne ve Çocuk. Kağıt üzerine karışık teknik. 70x50 cm.....	142
Resim 54: Anne ve Çocuk. Kağıt üzerine karışık teknik. 100x70 cm.....	143
Resim 55: Anne ve Çocuk. Kağıt üzerine karışık teknik. 100x70 cm.....	143
Resim 56: Anne ve Çocuk. Ahşap baskı, 70x50 cm.....	143
Resim 57: Anne ve Çocuk. Ahşap baskı. 70x50 cm.....	143
Resim 58: Uccello, San Romano Savaşı. National Gallery, Londra.....	144
Resim 59: Henri Rousseau, Kovalamaca Savaşı. Tuval üzerine y.boya. 110x190 cm. Jeu de Paume Müzesi, Paris.....	144
Resim 60: Pablo Picasso, Guernica. Tual üzerine y.boya. 350x780 cm.....	144
Resim 61: Pablo Picasso, Guernica için çalışmalar.....	145
Resim 62: Pablo Picasso, Guernica için çalışmalar.....	145
Resim 63: Un promesse de bonheur (Bir Mutluluk Vaadi). Tual üzerine y.boya akrilik. 420x195 cm.....	146
Resim 64: Göze Göz Dişe Diş. Tual üzerine y.boya akrilik pastel. 345x195 cm.....	147
Resim 65: Intolerance. Tual üzerine y.boya akrilik pastel. 185x140.....	148
Resim 66: Cücelerle Devlerin Savaşı. Tual üzerine y.boya akrilik. 200x155 cm.....	148
Resim 67: Savaş. Kağıt üzerine karışık teknik. 100x70 cm.....	149
Resim 68: Savaş. Kağıt üzerine karışık teknik. 100x70 cm.....	149
Resim 69: Intolerance (Hoşgörüsüzlük). Metal gravür (Etching, Aquatint). 31x25 cm.....	150
Resim 70: Intolerance (Hoşgörüsüzlük). Metal gravür (Etching, Aquatint). 31x25 cm.....	150
Resim 71: Intolerance (Hoşgörüsüzlük). Metal gravür (Etching, Aquatint). 31x25 cm.....	150
Resim 72: Un promesse de bonheur (Bir Mutluluk Vaadi). Metal gravür (Fotogravür). 50x50 cm.....	151
Resim 73: Un promesse de bonheur (Bir Mutluluk Vaadi). Metal gravür (Fotogravür). 50x50cm.....	151
Resim 74: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Drypoint). 50x50 cm.....	152
Resim 75: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Carbacandum). 50x50 cm.....	152
Resim 76: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Etching, Aquatint). 60x50 cm.....	153
Resim 77: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Collagraph). 60x50 cm.....	153
Resim 78: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Collagraph). 50x40 cm.....	154
Resim 79: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Collagraph). 50x40 cm.....	154
Resim 80: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Carbocandum). 50x50 cm.....	155
Resim 81: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Carbocandum). 50x50 cm.....	155
Resim 82: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Karışık teknik). 35x29 cm.....	156
Resim 83: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Karışık teknik). 35x29 cm.....	156
Resim 84: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Karışık teknik). 35x29 cm.....	156
Resim 85: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Karışık teknik). 35x29 cm.....	156
Resim 86: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Etching, Aquatint). 18.5x14.5cm.....	157
Resim 87: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Etching, Aquatint). 18.5x14.5cm.....	157
Resim 88: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Drypoint). 13x6.5 cm.....	157
Resim 89: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Carbocandum). 18.5x13.5 cm.....	158
Resim 90: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Carbocandum). 27x24 cm.....	158
Resim 91: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Etching, Aquatint). 27.5x7 cm.....	159
Resim 92: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür. 16x6.5 cm.....	159
Resim 93: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Etching, Aquatint). 22.5x4 cm.....	159

Resim 94: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Drypoint). 31.5x7 cm.....	159
Resim 95: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Drypoint).....	159
Resim 96: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Collagraph). 11x6.5 cm.....	159
Resim 97: Kaçan Kadın. Tual üzerine y.boya akrilik. 160x160 cm.....	160
Resim 98: Cücelerle Devlerin Savaşı. Metal Gravür (Etching, Aquatint). 58.5x18 cm.....	160
Resim 99: Savaş Kompozisyonu. Tual üzerine y.boya akrilik. 360x205 cm.....	161
Resim 100: Fil. Kağıt üzerine karışık teknik.....	162
Resim 101: Gergedan. Kağıt üzerine karışık teknik.....	162
Resim 102: Coute Que Coute. Tual üzerine y.boya akrilik. 200x155 cm.....	163
Resim 103: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Ahşap baskı.	163
Resim 104: Babam Askerde. Metal gravür (Fotogravür). 59.5x31.5 cm.....	163
Resim 105: Triceratops. Metal gravür (Etching, Aquatint). 24.5x16 cm.....	164
Resim 106: Karda Yürüyen Fil. Metal gravür (Karışık teknik). 17.5x14 cm.....	164
Resim 107: Köpek. Metal gravür (Etching, Aquatint). 13x7 cm.....	164
Anne ve Çocuk Sergisi Davetiye.....	165
Resim 108-117: 'Anne ve Çocuk' Sergisi.....	166
Cücelerle Devlerin Savaşı Sergisi Davetiye.....	168
Resim 118-125: 'Cücelerle Devlerin Savaşı' Sergisi.....	169
Cehennem Kapısı Gravür Sergisi Davetiye.....	171
Resim 126-130: 'Cehennem Kapısı' Gravürleri Sergisi.....	172
Resim 131-146: Eser Metni Sergi Projesi, Osman Hamdi Bey Salonu.....	173
Resim 147: Honore Daumier, Don Quichotte Dans la Montagne	176

*“...Ölümlülüğün ötesine geçebileceğimizi
sandığımız her şey, anlamsızlık ve boş bir
gururla son bulur...”*

Solger



Emel Akın, Metal Gravür (Drypoint). 11x6.5 cm.

1. GİRİŞ

Bu eser metni, yaratılan çalışmalarda ironi kavramını araştırırken, aynı zamanda yaratıcılığın ironisini ve yaratının sorunsal olarak algılanmasının ironisini dile getirmektedir. Ortaya konulan çalışma, günümüzde başlıbaşına bir sorunsal halinde görülen yaratma edimi; özgün, orjinal, yeni kurgu, düşünce ve yapıtların yaratılıp yaratılmadığı sorusu üzerinedir. Genel anlamda yaratma fiili üzerine odaklanıp, günümüzde bu fiilin artık bir anlamının kalıp kalmaması ile ilgili soruları ironik bulmaktadır. Böylece sanatçının zorunluluk olarak yaratma girişimi ile yaratıcılığın ironisi araştırılırken, sanatın ölümü düşüncesinin ironisi de yapılmaktadır.

Bu yazılanlardan yola çıkılarak çalışmanın sınırları şöyle belirlenmektedir:

1.1. Çalışmanın Amacı

Öncelikle çalışmanın amacı şu şekilde ifade edilmelidir: Günümüz sanatına bakıldığında yaratma fiili anlamını yitirmiş gibi görünmektedir. Bunca çeşitlilik içinde ne yapılırsa yapılsın hemen her şey geçmişe atıfta bulunuyor gibidir. Dolayısıyla yaratma eyleminin hala bir anlamının olup olmadığı sorusu akla gelebilir. Bu sebeple günümüz sanatında özgün yaratıların olanaklılığı-olanaksızlığı, ya da yaratma eyleminin anlamı-anlamsızlığı üzerinde durulacaktır.

Konuyu daha da netleştirmek mümkündür: Yaratma edimi günümüzde eski anlamının dışında anlamlarla varolmaktadır. Uzun zamandır sanatta anlamlandırma sorunu yaşanmaktadır. İçinde bulunduğumuz uzam ve zamanda yaşadığımız 'anlamsızlık' hissi; aslında tam da, çok anlamlılık-anlam karmaşası arasında oluşan ve zaman zaman bizi yılgınlığa düşüren bir durumdur. Her defasında yeni bir uzam ve zamanda yaratılmaktadır; ancak yeni yaratılanlar eskisi gibi bir 'yeni'liği tanımlamaktan

uzaktadır. Dolayısıyla ‘yaratma’ eyleminin hala bir anlamının olup olmadığı sorusu akla gelmektedir. Bu sebeple günümüz sanatında özgün, orjinal, yeni yaratıların neredeyse olanaksızlığı düşüncesine yanıt verilirken, yaratma eyleminin anlamı-anlamsızlığı soruları yerlerine oturacaktır.

Çalışmanın amacı, sanatçıların zorunluluk olarak yaratma girişiminde bulduklarını ve bu gözle bakıldığında yaratının sorunsal olarak algılanmasının ironisini ortaya çıkarmaktır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Çalışmanın kapsamı dört ana bölümden oluşmaktadır:

- ‘İroni Kavramı’nın belirlenmesi,
- ‘Yaratı Sorunsalı’nın belirlenmesi,
- ‘İronik Olarak Yaratı Sorunsalı’nın (Yaratı Sorunsalının İronisinin) belirlenmesi,
- ‘Çalışmalarımın ve Kendi Yaratıcılığımın İronisi’nin belirlenmesi.

Bu dört bölüm kendi içlerinde alt bölümlere ayrılarak çalışmanın boyutları genişletilecektir.

Öncelikle ‘İroni Kavramı’ belirlenecektir. İroninin çeşitli tanımları yapıldıktan sonra, bu çalışmanın esin kaynağını oluşturan Kierkegaard’ın ‘İroni Kavramı’ndan ve Hegel’in ironi üzerine düşüncelerinden alıntılarla, eser metninin içeriğindeki ironi kavramının sınırları derinleştirilecektir. ‘Yaratı Sorunsalı’nın belirlenmesi ‘Yapıt-Zaman-Uzam-Sanatçı’ ilişkisi bağlamında olacaktır. Sanatçının yapıtını uzamda ve zamanda yaratırken aynı zamanda uzamı ve zamanı düzenlemesi ile sanatçının zorunluluk olarak yaratma girişiminden bahsedilecektir. Ve yine bu ilişkiler bağlamında yaratı sorunsalının ironisi araştırılacaktır. Yaratıcılığın sonsuzluk iddiasının ironisinden, yaratılarda kurgu malzemesi olarak ironinin kullanılmasından, yaratının sorunsal olarak

canlandırıldığı sanatın ölümünün ironisinden söz edilecektir. Ve en son bölümde önceki anlatılanlar göz önüne alınarak; kendi çalışmalarındaki ironiyle, yaratıcılığımın ironisi üzerinde saptamalarla eser metni tamamlanacaktır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Çalışmanın yöntemi, esas alınan ironi kavramı etrafında yaratı sorunsalının değerlendirilmesidir. Eser metni metodik olarak ironik bakışı esas aldığından kendi çalışmalarımın ve yaratıcılığımın ironisi ortaya konmadan önce yaratı sorunsalının ironisi bu kavramla açıklanmaya çalışılacaktır.

Bunun için bir uzam ve zamana yerleşen yapıyla onu yaratan sanatçı ve onun yaratisında zamanı ve uzamı düzenleyişi üzerinden yaratı sorunsalının sınırları belirlenecektir. Belirlenen ironi kavramı ile yaratı sorunsalına ironik bakış açısıyla yaklaşılacaktır. Kendi yaratı sorunsalımız ve yapıtlarımız da yine bu ironi ile değerlendirilecektir.

2. BULGULAR VE YORUM

2.1. İRONİ KAVRAMI

İroninin çeşitli tanımları farklı kaynaklarda şöyle verilmektedir:

“İroni: (a. Fr. Ironic) Ed. Nesnelere birbirine karşıt adlarla adlandırmaya dayanan ve Aristoteles’in karşıtlama ile eş tuttuğu retorik sanatı.”¹

“İroni: (i. Fr. Ironic. Ed. Fel.) Düşündüğünü alay maksadıyla ve alay olduğunu belli edecek şekilde, tersine bir ifade ile anlatma. Antik çağ Yunan düşünürü Sokrates’in konuşma yöntemi.”²

“İroni: Edebiyatta asıl anlamın gizlendiği ya da sözcük anlamlarıyla çeliştiği sözel biçimiyle (sözel ironi) kullanılan ya da sahnede beklenen olayla gerçekleşen olayın uyuşmama durumuna (dramatik ironi) yol açan teknik. Sözel ironinin temelinde, olan ile olması gereken arasındaki karşıtlığın biraz yukarıdan bakılarak kavranması yatar. Bu tür ironi duygusallığa düşmeyen ölçülü bir dokunaklılık biçiminde dile getirilir... Dramatik ironi, bir yapıtta kullanılan sözcüklere değil, yapının kuruluşuna bağlıdır... İroni terimi, kibirli karakter Alazon’u sürekli alt eden eski Yunan komik kahramanı zeki ve ezik Erion’dan türemiştir. Sokrates’in yarattığı ironinin kökeni budur...”³

“İroni; ‘Etkiyi çoğaltmak için bir şeyin tam tersini söyleyerek alay etme olarak tanımlanan’ ironi çağlar boyunca sanatın vazgeçilmez kavramları arasında yer almıştır... İroni, içinde salt olanla görece olanı birlikte barındıran yaşam karşısında doğal bir sonuç olarak yer alır. Çünkü karşıtlık yaşamın genelinde egemendir... Sözcük anlamı

¹ **Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, Gelişim Yay., İst. 1986, Cilt no:10

² **Okyanus Türkçe Sözlük**, Haz: Pars Tuğlacı, Pars Yay., İst. 1971

³ **Ana Britannica Ansiklopedisi**, Ana Yay., İst. 2004, Cilt no:12

açısından, görünürde olan anlamından farklı ve hatta bu anlamın karşıtı bir anlamı vurgulamak için kullanılır...”⁴

Arapça ‘istihza’ olan sözcüğün Meydan Larousse’taki anlamı şöyledir:

“İstihza: i. (Ar. İstihza). Esk. Üstü kapalı ince alay.

Romantik istihza. Gerçek karşısındaki romantik tutumun en belirgin unsurlarından biridir. Kendi benliğinin sonsuzluğuna ve yaratıcı gücünün tükenmezliğine inanan şair-filozof, kendini bütün kanunların ve kalıplaşmış biçimlerin üstünde görür. Her şeye kadir ve kaprisli bir tanrı gibi, sürekli olarak her şeyi yok eder, yeniden yaratır ve bütün kalıp ve şekillerle oynamaktan yüce bir zevk duyar.”⁵

Bu tanımlamalardan sonra eser metninin içeriğini oluşturan ironi kavramına gittikçe yaklaşılmaktadır. Özellikle romantik ve dramatik ironinin belirlenimleri çalışmanın içeriğini oluşturmada ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

Romantik ironi, Romantizm içinde oldukça sık görülen bir tür ironidir. Özellikle Alman Romantizmi bu ironiyi geliştirmiştir. Yaşamın çelişkilerinin herkesin kavrayamayacağı biçimde farkında olunması Romantiklere özgüdür. Tüm karşıtlıkları ve açmazları ortaya çıkaran bir oyundur ironi. Romantiklerin ve romantik ironinin felsefi olarak en güçlü figürlerinden Solger’in görüşü hakkında Kierkegaard’ın belirlemesi şöyledir: “...tüm ironiler gibi en korkunç karşıtlıkları ortaya koyan tanrısal bir eğlencedir.”⁶

Kierkegaard’ın bu tanımlamayı yapmasının sebebi, Solger’in düşüncesinde sonlunun ve sonsuzun bir arada gösterildiği bir yapının olmasıdır. Esas olarak Solger’in felsefesinde tanrısal olan (sonsuzluk) insanın hiçliğinde (sonluda) kendini göstermektedir. Herşeyin içindeki hiçliği gören potansiyel ironidir. Solger’in ironisi

⁴ Güzin YAMANER, ‘Yalnızca Yinelemeye Dayalı Bir Etkinlik ya da Postmodern Sanat’, **Agon Tiyatro Dergisi**, Sayı: 9, s. 19

⁵ **Meydan-Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi**, Ed: Safa Kılıçlıoğlu-Nezihe Araz-Hakkı Devrim, Meydan Gazetecilik ve Neşriyat, İst. 1985, Cilt no: 6

⁶ Sören KIERKEGAARD, **İroni Kavramı**, Çev: Sıla Okur, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İst. 2003, s. 295.

böylece en korkunç karşıtlıkların ortaya konulduğu tanrısal eğlencedir: “Solger’in ironisi potansiyel ironidir ve her şeyin içindeki hiçliği görür. Bu nedenle ironi organon (araç), olumsuzya yönelik bir duygudur.”⁷

Solger’in ironiyle ilgili bir tanımı şudur: “Çelişkilerin kendilerini yok ederek temelimizi oluşturduğu duruma biz ironi, ya da komik düzlemde kapris ya da güldürü adını veririz.”⁸

Solger’in ironi tanımı, romantik ironinin anlaşılmasında yardımcı olacaktır: “Romantizm’de, özellikle Alman Romantikleri, ‘yaşamın tüm açmazlarını, karşıtlıklarını uzaktan görebilmek’ anlamını taşıyan romantik ironiyi kullanmışlardır. Burada yazar güçlü olandır. Diğerlerinin farketmediği (yaşamın çelişkilerinin) ayırdındadır. Bu nedenle hem güçlü hem üstündür.”⁹

Romantiklerde bir de dramatik ironiye ait bir ‘doğa ironisi’ vardır. Herkesin göremediği, ancak ironi yeteneği gelişmiş kimselerin görebildiği ‘doğanın ironisi’ dramatik ironi içinde ele alınmıştır. Doğanın içinde aslında olmayan, sadece ironik bakış açısına sahip kişilerce görülebilen bir tür ironidir. Keşfedilmediği sürece doğanın içinde gizlidir, ama onu gören olduğunda canlanmakta, kişiyle insan gibi ilişki kurmaktadır. Doğa ironisi içinde, hayvanların insansılaştırılması, onlara olmayan kişilik özelliklerinin verilmesi; dağların, denizlerin, gökyüzünün, tüm doğa olaylarının canlı karakterlerinin olması; eşyanın varlığının bilincinde olması; yine tam tersi insanların hayvansılaştırılarak düşünülmesi; insanlarla hayvanların konuşturulması; bütün bunlar mümkündür. Burada elbette oldukça gelişmiş bir ironik bakış açısı gerekmektedir. Duyuların her yanılsaması böyle bir doğa ironisi yaratabilmektedir. Ancak yine de kişinin ironik bakışının olması gerekmektedir. Bu da daha çok polemik açılarından gelişmiş kişilerde olmaktadır. Doğanın içindeki en uç karşıtlıklarla oynanan bir oyundur doğa ironisi. Ve böyle bir doğa görüşü klasik değil romantik akıma aittir.¹⁰

⁷ A.g.e., s. 288

⁸ SOLGER’den alıntı, a.g.e., s. 298

⁹ Güzin YAMANER, ‘Yalnızca Yinelemeye Dayalı Bir Etkinlik ya da Postmodern Sanat’, **Agon Tiyatro Dergisi**, Sayı: 9, s. 19

¹⁰ Bkz. Sören KIERKEGAARD, a.g.e., s. 235

Romantik ve dramatik ironinin içinde yer alan bu doğa ironisi, eser metnindeki yaratılar içinde oldukça güçlü bir yere sahiptir. Bunun için burada sözü edilmiştir. Son bölümde kendi yapıtlarımda görülen bu özelliklere yer verilmiştir. Yine polemik açısından gelişmiş, ironik bakışı benimseyen biri olarak, kendi yaratıcılığımın ironisinde de benzer unsurlara rastlanmaktadır. Bunlara, çalışmalarımın ve kendi yaratıcılığımın ironisinde değinilmiştir.

Romantizm ile romantik ironinin felsefi sözcüsü Solger ‘ironi’yi sanatsal yaratımlar için önemli bir unsur saymıştır. O’na göre, ironiyle birlikte heyecan sanatçı için gereklidir. Onun estetik üzerine konuşmalarında, özellikle de ‘Sanatçı Ruhun Organizması’ bölümünde, sanatsal üretimin iki önemli etkeninin ironi ve heyecan olduğu belirtilmiştir. Solger’de ironi ve heyecan, sanatçı ve sanatsal üretimler için gerekli iki koşul olarak ortaya konmaktadır.¹¹

Burada Solger tarafından sözü edilen ironi ve heyecan, bizim için de sanatsal üretimde kaçınılmaz olarak benimsenen unsurlardır. Özellikle, heyecansız ve ironik bakıştan yoksun olduğu durumlarda sanatçı bize eksik görünmektedir.

Ironi kavramının boyutlarını biraz daha genişletmek için tiyatrodaki ironiden bahsetmek gerekmektedir. Aynı zamanda, eser metninin içeriğindeki çalışmaların konularında ve resimsel kurgularında, tiyatrodaki kullanımıyla ironi oluştuğu için bu konu ayrıca önemlidir:

“...Tiyatroda ironi; umulanın ya da kastedilmiş olanın tersinin gerçekleşmesi ve bu yüzden oyunun kahramanın zor duruma düşmesini anlatır...”

Tiyatroda birkaç tür ironi mevcuttur:

Dramatik ironi: Kahraman daha önce işlediği bir hata sonucunda kendi yıkımını hazırlamıştır, ama bunun farkında değildir, onu uyarınları dikkate almaz. Ancak felakete uğradıktan sonra –ki artık çok geçtir- gerçeği kabullenir.

Komik ironi: Hata yapan kahramanın cezası onunla alay edilerek verilir.

¹¹ Bkz. A.g.e., s. 297.

Trajik ironi: Kendi yıkımından sorumlu olan tragedya kahramanının yazgısının değişmez olduğu, trajik ironidir...”¹²

Tiyatrodaki ironinin ustası Shakespeare olarak bilinmektedir. Shakespeare’in ironinin en büyük ustası olduğuna dair yoruma Kierkegaard’ın eserinde de rastlanmaktadır:

“...Shakespeare her zaman ironinin en büyük ustası olarak övülmüştür ve bunun doğruluğu hakkında en ufak bir kuşku dahi yoktur... Shakespeare’in eserleriyle ironik bir ilişkiye girmesinin tek nedeni nesnelliğin etkin kılınmasıdır... ne kadar büyük karşıtlıklar olursa, inatla ileri atılmak isteyen o ruhları zapt edebilmek için o kadar fazla ironi gerekir; bu sırada ne kadar fazla ironi kullanılırsa, şair de eseri üzerinde o özgür ve şiirsel bir şekilde gezinme fırsatı bulur. Bu şekilde ironi hem şiiri, hem de şairi özgürleştirir...”¹³

Özellikle tiyatrodaki kullanımıyla dramatik ve trajik ironi eser metnindeki resimsel kurguların oluşturulmasında çok sık olarak kullanılmıştır. Son bölümde bu konuyla ilgili açıklamalar görülecektir.

Edebiyattaki en ironik yapıtlardan birisi Cervantes’in Don Quijote’udur. Cervantes Don Quijote’da modern romana esin kaynağı oluşturan çok katmanlı ironik bir kurgu ve roman başkışisi yaratmıştır. Bu konuya ‘İroni Kavramı’ bölümünün sonunda da değinilecektir. Eser metnindeki ‘çalışmalarımın ve kendi yaratıcılığımın ironisi’nde Don Quijote’un ironisiyle benzerlikler kurulmuştur. İroni alay olarak düşünüldüğünde akla sadece mizah yüklü, hafif bir kavram gelmemelidir. İroninin içindeki alay, biraz da acı içeren, içinde çelişkili durumları, karşıtlıkları barındıran bir alaydır. Buruk bir alaydır. Kendisini gizleyen, söylediği sözle çelişen, söyledikleri ifade etmek istedikleri olmayandır. Tedirginlikten de ironi ortaya çıkmaktadır. ‘Açık Yapıt’ta Umberto Eco, Beckett ve Ionesco’nun alaycılığının tedirginliği açığa vurduğunu

¹² Güzin YAMANER, ‘Yalnızca Yinelemeye Dayalı Bir Etkinlik ya da Postmodern Sanat’, **Agon Tiyatro Dergisi**, Sayı: 9, s. 19

¹³ Sören KIERKEGAARD, **a.g.e.**, s. 301.

söylemektedir.¹⁴ Saçmayı dünyanın dokusu olarak gören bir dünyadır onlarınki. Bu eser metnindeki çalışmaların ironisi böyle bir ironi kavramına yakınlık göstermektedir.

Yine Umberto Eco ironiyi ‘bir üst dil oyunu, dört köşeli bir açığa vurma’ olarak tanımlamaktadır. Çağımızın ironisine ise şöyle bir örnekle açıklık getirmektedir: Ona göre; bugün artık yitirilmiş masumiyet çağında, geçmişe dönülmesinin bilincine varılmıştır. Postmodern zamanlar böyledir. Fakat geçmişe dönüş yollarından biri ironiyle ve masum olmayan bir biçimde gerçekleşmektedir. Bugün artık bir adamın sevdiği bir kadına ‘seni umutsuzca seviyorum’ demesi anlamsızdır. Çünkü daha önce pek çok kez söylenmiştir. Ancak şu söylenebilir; ‘x’in dediği gibi seni umutsuzca seviyorum’. Adam sevgisini bu şekilde açıklamaya çalışırsa ve kadın da bunu kabul ederse aralarındaki oyun bir ironi oyununa dönüşecektir.¹⁵

Postmodernizm’in sanatsal biçimlerinde ironi ve parodinin oldukça yaygın şekilde kullanıldığına tanık olunmaktadır. Günümüzde ‘yitirilmiş masumiyet çağı’nın getirisi olarak bu tavırlar sanatın içinde kendini göstermektedirler. Özellikle 20. yy.’ın avangard hareketleri ironiyi bir tür başkaldırı ve yadsıma aracı gibi kullanmışlardır. Yine Umberto Eco bu konuda şunları söylemiştir: “Parodi ve alay avangard hareketin daha bilinen, devrimci ateşi karşısında daha kurnaz, incelikli seçenekler olarak karşımıza çıkarlar.”¹⁶

Bu tanımlamalar ironi kavramını açıklamakla birlikte, bu çalışmanın esas temelini Sören Kierkegaard’ın ‘İroni Kavramı’nda belirlediği şekliyle ironi oluşturmaktadır. Kierkegaard’ın ‘İroni Kavramı’ bu eser metninin ana kaynağını oluşturmuştur. ‘Sokrates’in Savunması’, nasıl Kierkegaard’ın ‘İroni Kavramı’nı yazmasında kaynaklık etmiş, Kierkegaard temel savlarını onun üzerinden kurmuşsa; burada da benzer işlevi ‘İroni Kavramı’ adlı eser belirlemiştir. Kierkegaard’ın ironi kavramıyla birlikte Hegel’in romantik sanat biçimlerini tanımlarken kullandığı romantik ironi de, aynı şekilde bu eser metninde ironi kavramının belirlenmesinde önemli bir yere sahiptir.

¹⁴ Bkz. Umberto ECO, **Açık Yapıt**, Çev: Pınar Savaş, Can Yay., İst. 2001, s. 172

¹⁵ Bkz. Güzin YAMANER, ‘Yalnızca Yinelemeye Dayalı Bir Etkinlik ya da Postmodern Sanat’, **Agon Tiyatro Dergisi**, Sayı: 9, s. 20

¹⁶ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, Çev: Pınar Savaş, Can Yay., İst. 2001, s. 207

2.1.1. Søren Kierkegaard'ın İroni Kavramı Üzerine Düşünceleri

Søren Kierkegaard 'İroni Kavramı' adlı doktora tez çalışmasında bu kavramı belirlemek, tanımlamak üzere Sokrates'den yola çıkmıştır. Ağırlıklı olarak 'Sokrates'in Savunması' üzerinden Sokrates'in yaklaşımına -çünkü pek de savunma denilemez-; ironik yakıştırmasını uygun görmüştür. Yani Sokrates'in Savunması, gerek söylevi, gerekse davranış ve tutumuyla ironiktir; ve bu kavramın ana hatlarını belirlerken, Sokrates Kierkegaard'a en önemli anahtarları vermiştir. Kierkegaard 'İroni Kavramı' üzerine felsefi çalışmasını, işte bu kaynaktan esinlenerek hazırlamıştır; ve Platon'dan başlayıp kendi çağdaşlarına kadar bu kavramla ilgili olarak gördüklerini; özellikle Solger, Fichte, Tieck, Schlegel, ve de Hegel'in bu filozoflarla ilgili ironi üzerine yazdıklarını değerlendirmiştir. Fakat kavramın tanımlanmasında çıkış noktası ve ana kaynak 'Sokrates'in Savunması'dır. Özellikle de, Sokrates'in o meşhur 'hiç bir şey bilmediği, bildiği tek şeyin bilgisizliği olduğu' hakkındaki sözleri ironinin tam da kendisidir. Son olarak Kierkegaard'ın 'ironi kavramı' ile ilgili yazdıklarından bazı alıntılara geçmeden önce şunu belirtmek gerekmektedir. Buradaki ironi; yani Kierkegaard'ın tanımladığı anlamıyla bu kavramın çeşitli belirlenimleri, 'İronik Olarak Yaratı Sorunsalı'nın ilerleyen bölümlerinde ortaya çıkacaktır.

Søren Kierkegaard'ın ironi kavramıyla ilgili belirlemelerinden bir kısmı şunlardır:

“...Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir. Böylece ironinin her biçimi için geçerli olabilecek bir belirleme elde ederiz; yani fenomen öz değil, özün karşıtıdır...”

... İronik konuşma biçimi kendi kendisini yok eder. Bir bilmecenin ve çözümün aynı anda varolması gibidir...

...Eğer ironiyi alçak bir uğrak olarak düşünürsek; yamuk, çarpık, bozuk, hatalı ve kötü yapıdaki her şeyi seçen keskin bir göz olduğunu öne sürebilirdik... Gördüğü

boşluğu yok etmez, suça karşı adaletin takındığına benzer bir tavrı yoktur, komikteki gibi kendi içinde bir uzlaştırma gücüne de sahip değildir. Tam aksine, boşluğu kendi içinde güçlendirir ve deliliği daha da deli kılar...

...Ama ironide her şey boş olduğu zaman, öznellik özgürlüğünü kazanır. Her şey ne kadar boş ve anlamsız olursa, öznellik o kadar hafif, içi boş ve solgun olur. Diğer her şey anlamsızlaştığında, ironik öznenin kendisi anlamsızlaşmaz ama kendi anlamsızlığını korumayı başarır. İroni için her şey hiçlik olur... İronik hiçlik ironinin 'hortlamak ve alay etmek' için geri döndüğü ölüm sessizliğidir...

...İroni burada sonsuz mutlak olumsuzluk oluyor... İroni hiç bir şey kurmaz; çünkü kurulması gereken onun ardında kalır. Bir Timurlenk gibi saldıran ve geçtiği yerlerde taş üstünde taş bırakmayan, tanrısal bir deliliktir. İşte bu ironidir...

...İroni, özneliğin bir belirlenimidir. İronide özne olumsuz olarak özgürdür...

...İroni, hiçlikle oynanan sonsuz bir oyundur; ondan korkmaz ama buna rağmen kafasını ürkekçe havaya kaldırır... Bu bağlamda, ironinin, hiçlik konusundaki ciddiyet olduğu, ama bir şey hakkındaki ciddiyet olmadığı söylenebilir. Hiçliği, sürekli bir şeye karşı tasarlar ve kendisini bir şeye dayanarak ciddi olarak kurtarmak için, hiçliği kullanır...

...İronistin sahip olduğu tek devamlılık sıkıntıdır. Evet, sıklık: İçerikten yoksun bu sonsuzluk, keyiften uzak bu mutluluk, bu yüzeysel derinlik, bu doyumsuz tokluk. Ancak sıkıntı, kişisel bilincin içinde eritilmiş, karşıtlıkların yok olduğu olumsuz bir birliktir...

...İronist kendisini ve çevresini mümkün olduğunca büyük bir şiirsel yetenekle ürettiği, tamamen kuramsal ve olasılıklara dayalı yaşadığı için, hayatı sonunda bütün devamlılığını kaybeder...¹⁷

¹⁷ Sören KIERKEGAARD, **İroni Kavramı**, Çev: Sıla Okur, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İst. 2003, s. 227-228-236-237-238-241-242-250-264-265

Kierkegaard'ın ironi kavramıyla ilgili bu belirlemelerinden ağırlıklı olarak ilgililenenler, son bölümde başlıklar altında toplanmıştır. Eser metninin içeriğindeki yaratılarının ironisinde ve özellikle de kendi yaratıcılığının ironisinde bunlardan yararlanılmıştır. Kierkegaard'ın, aslında Fichte'den sonraki romantik ironi için belirlediği 'ironistin kendisini ve çevresini şiirsel yetenekle üretmesi'; Hegel'in de romantik ironi için düşündüğü biçimiyle 'ironik sanatçının yarattığı eserlerden ayrı hayalgücünün ürünü dışsal sanat eserleri üretmesi'; kendi yaratıcılığının ironisiyle ilgili bölümde karşımıza çıkmaktadır. İroninin; 'öz-fenomen karşıtlığı', 'sonsuz mutlak olumsuzluk' (Hegel'den), ya da olumsuzlamanın olumsuzlanması', 'hiçlikle oynanan oyun, hiçlik konusundaki ciddiyet', 'saldıran tanrısal bir delilik', 'uzlaşmacı gücü olmayan, boşluğu güçlendiren, deliliği deli kılan', 'yamuk, çarpık, hatalı her şeyi seçen keskin göz', 'karşıtlıklar içeren, kendisiyle çelişen, kendi kendisini yok eden' gibi özellikleri bu çalışmada kullanılmıştır. Bu özelliklere hem yaratılarının içinde, hem de kendi yaratıcılığında rastlanılmaktadır.

2.1.2. G.W.F. Hegel'in İroni Kavramı Üzerine Düşünceleri

Hegel ironi kavramını romantik sanat biçimini tanımlamak için kullanmıştır. Hegel'e göre ironi, Alman Romantizmi'nin felsefesinden çıkmıştır ve romantik sanat biçimlerinde görülmektedir.

G.W.F. Hegel, 'ironi kavramı' ile ilgili olarak, 'Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler'inde; bu kavramın kökenlerinin Fichte'nin felsefesinde bulunduğunu belirtmiştir. Schellig'in Fichte'den etkilendiğini, ancak asıl F. von Schlegel'in Fichte'nin felsefesinden ve görüşlerinden kendi tarzında bir yola gittiğini ve ironi kavramının böylece geliştirildiğini söylemektedir.

Eserinde ‘İroni’ başlığı altındaki bölümde, Fichte’nin düşünceleriyle ironi eğilimi arasındaki yakınlığa değinerek, F. von Schlegel’in buradan geliştirdiği ironiyi şöyle yorumlamıştır:

“...Varolan her şey, yalnızca ego’nun aracılığı sayesinde vardır ve benim aracılığım sayesinde mevcut olan şeyi, yine ben aynı ölçüde yok edebilirim. Şimdi eğer soyut ego’nun mutlaklığından kaynaklanan bu mutlak olarak boş biçimlerde durup kalırsak, her şey, kendinde ve kendisi için ve kendi başına değerli olarak değil, ama ancak ego’nun öznelliğince üretilmiş olarak ele alınır. Ama bu durumda ego, her şeyin sahibi ve efendisi olarak kalabilir... Ego yaşayan etkin bir bireydir ve onun hayatı, kendi bireyselliğini kendisinin ve başkalarının gözünde gerçek kılmak, kendisini ifade etmek ve kendisini görünüşe çıkarmaktan oluşur... Her şeyi kendi kaprisinden kalkarak kuran ve çözen ego sanatçı olduğu zaman –ki bu sanatçıya hiç bir bilinç içeriği mutlak ve bağımsız olarak görünmez, fakat ancak kendi kendisinin yaptığı ve yıktığı bir görünüş olarak görünür-, böyle bir ciddiyet kendisine hiç bir yer bulamayacaktır, çünkü gerçeklik yalnızca ego’nun biçimciliğine yüklenmiştir...”

...Dahası, bu ironik sanatsal hayat ustalığı, kendisini tanrısal bir yaratıcı deha olarak kavrar;... öyle ki kendisinin her şeyden bağımsız ve özgür olduğunu bilen yaratıcı, kendi yarattığına bağımlı değildir; çünkü o, bunu yarattığı kadar yok da edebilir...

...Eğer ego bu bakış açısında kalırsa, kendi öznelliği dışında kalan her şey ona geçersiz ve boş görünür; bu yüzden öznellik de içi oyuk ve boş hale gelir ve bizzat salt boşunalık olur... Bundan bir talihsizlik ve çelişki doğar: özne, bir yandan hakikate nüfus etmek isteyip nesnellik içinde yanıp tutuşur, ama öte yandan kendi yalıtılmışlığını ve kendi içine çekilmeyi terkedemez veya kendisini bu doyurulmamış soyut içsellikten kurtaramaz...

...Ama ironi bir sanat biçimine dönüştürülmüş olduğu ölçüde, sadece ironik sanatçının kişisel hayatına ve tikel bireyselliğine sanatsal biçim vermede durup kalmamıştır; kendi eylemlerinde vb. sunulan sanatsal eserden ayrı olarak, sanatçının

aynı zamanda kendi hayalgücünün ürünü olarak dışsal sanat eserleri de ürettiği düşünülmüştü... Ama dehanın bireyselliği olarak ironik olan, soylu, büyük ve mükemmel olanın kendisini yoketmesinde yatar; ve böylece nesnel sanat oluşumları da, insanlık için değeri ve asaleti olan şeyi, onun kendini yoketmesi içerisinde geçersiz göstererek yalnızca mutlak öznellik ilkesini sergilemek durumunda olacaklardır. O halde bu, yasa, ahlak ve hakikat hakkında bir ciddiyetin yalnızca varolmadığını değil; en üstün ve en iyi olan şeyde hiç bir şeyin bulunmadığını da ima eder, çünkü bireylerdeki, karakterlerdeki ve eylemlerdeki görünüşü içerisinde kendi kendisiyle çelişir ve kendi kendisini yıkar, bu nedenle de kendisi hakkında ironiktir...»¹⁸

Hegel'in de üstünde durduğu 'romantik ironi'de, yaşamın çelişkisi, açmazları, karşıtıkları bol bol kullanılmaktadır. Yalnızca romantik sanatçı ya da onun yarattığı kahramanlar, yaşamın bu çelişkilerinden diğerlerinin olmadığı şekilde haberdardır. Kimsenin farketmediğini farketmektedir.

Hegel'in romantik sanat biçimleri ve onlardaki ironi üzerine tespitleri, bu eser metninin ele aldığı çalışmaların ve kendi yaratıcılığının ironisi için geçerlidir. Hatta burada daha çok romantik ironi kavramına yakın durulmaktadır. Sanatçının kapris gücü ve egosuyla kurguladığı sanatsal yaratılar bu bağlamda incelenmiştir. Yine romantik ironide görülen, Hegel'in belirlediği şekliyle 'kendisinin ve eserinin dışında hayalgücüyle dışsal üretimler gerçekleştirmek, sanatsal olarak çevresini üretmek'; ve Kierkegaard'ın belirttiği gibi 'kendisini ve çevresini şiirsel ve sanatsal yetenekle üretmek'; eser metninin yöntemine, içeriğine, buradaki yaratılara ve en çok kendi yaratıcılığına uygundur. Eser metninde incelenen yaratılardaki ironide ve daha ağırlıklı olarak kendi yaratıcılığının ironisinde bu tanımlardaki gibi, kendisini ve çevresini şiirsel ve sanatsal olarak üretmenin örnekleri bulunmaktadır.

Son olarak, Hegel'in söylediği gibi, 'sanatçının yarattığı eserden ayrı ve kendisinin dışında hayalgücünün ürünü dışsal sanat eserleri üretmesi'; Kierkegaard'ın tanımladığı şekliyle ironistin 'kendisini ve çevresini şiirsel yetenekle üretmesi'ne

¹⁸ G.W.F.HEGEL, **Estetik-Güzel Sanat Üzerine Dersler 1**, Çev: Taylan Altuğ-Hakkı Hünler, Payel Yay., İst. 1994, s. 64-65-66-67

benzemektedir. Aslında her iki belirleme de ‘romantik ironi’ için yapılmıştır ve bu açıdan yakındırlar. Romantik ve ironik bir şekilde, kendisini ve çevresini şiirsel ve sanatsal bir yetenekle üretmek konusunda bir örnekle bu konu kapatılmalıdır. Bu eser metninde; sanatçısının, ironik roman kahramanı Don Quijote gibi düşünüldüğü belirtilmelidir.

Kurgulanan sanatçı tipi ironik kahraman Don Quijote’a benzemektedir. Ve onun yaratıcılığı da yine, kendi yarattığı kurguda varolmayı seçen hayalgücü zengin Don Quijote’unkiyle örtüşmektedir.

“...Don Quijote toplumla ters düşen modern roman başkişisinin öncüsüdür. Cesareti, azmi, adalet ve eşitlik duygusu, katıksız sadakati, kimliğini kendi kendine belirleme kararı, onu bekleneceği üzere destansı bir kahraman ya da efsanevi bir yiğit yapmaz. Tersine, sürekli yenilgiye uğrayan, dışlanan, anlaşılmayan, anlaşılırsa da alay edilen, kazandığı zaferlerde bile ardında buruk ya da acı bir tat bırakan, özetle, artık toplumla bütünleşmesine olanak olmayan, yabancılaşmış bireydir o...”¹⁹

Buradaki sanatçının da ondan pek aşağı kalır bir yanı yoktur.

¹⁹ Jale PARLA, Cervantes İronisi (Sunuş yazısı), CERVANTES, **La Mancha’lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote**, Çev: Roza Hakmen, Y.K.Y., İst. 1997, s. 26.

2.2. YARATI SORUNSALI

‘Yaratı’: Türkçe sözlüğe göre; ‘Özel bir yetenekten yararlanılarak ortaya konulmuş şey’.

‘Sorunsal’: Türkçe sözlüğe göre; ‘1. Çözümü belli olmayan, 2. Doğru olma ihtimali bulunmakla birlikte, şüphe uyandıran, kesin olmayan, problematik.’

Bu tanımlamalardan yola çıkılarak yaratı sorunsalı şu şekilde belirlenmiştir:

‘Yaratı Sorunsalı’: Özel bir yetenekten yararlanılarak ortaya konulmuş şey üzerine, çözümü belli olmayan bir durumu ifade etmektedir. Burada, yaratılmış olan yapıt ve onun yaratıldığı süreç üzerine; doğru olma ihtimali bulunmakla birlikte, şüphe uyandıran, kesin olmayan bir sorunun varlığı dile getirilmektedir.

Yaratı sorunsalından söz edeceksek eğer, öncelikle bu durumu çok net olarak vareden sanat yapıtı ve onu yaratan, oluşturan, üreten sanatçıdan ve de her ikisinin içinde, üzerinde bulunduğu bir uzam ve zamandan başlanmalıdır. Sanat yapıtı da, yaratıcı olduğunu iddia etsin ya da etmesin sanatçı da hem ontolojik varlıkları ve oluşlarıyla, hem de tinsel olarak daha geniş anlamıyla bir zamanda ve uzamda bulunmaktadırlar. Gerek yaratma edimi sırasında gerekse sonrasında, o anda orada olmak, o boşluğa yerleşmek ve hem zamanı hem uzamı doldurmak suretiyle varılmaktadır. Söz konusu üretim ya da yaratım, nesnel kavrayıştan yoksun olup sadece düşünsel sınırlarda da gerçekleşse, yine de sanat yapıtı ve sanatçı zaman ve uzamda varolmak zorundadır.

Bu yüzden yaratı sorunsalı iki temel meselede düşünülmüştür:

1. Yapıt-uzam-zaman-sanatçı ilişkisinin oluşturduğu yaratı sorunsalı; onların birlikteliğiyle beliren ve çözümsüz olarak algılanan durum.

2. Zorunluluk olarak sanatçının yaratma girişimiyle bu sorunsalın dönüştürülmesi; yaratma sürecinin içinde yaratı sorunsalının çözümlenmesi ve böylece sorunsal olanın ortadan kalkması.

2.2.1. Yapıt-Uzam-Zaman-Sanatçı zerine

Sanatçı ve sanat yapıtı bir uzamda ve zamanda yer almaktadırlar. Sanatçı yapıtını bir uzamda ve zamanda yaratmaktadır. Yaratma süreci boyunca ve sonrasında, hem sanatçı hem de yapıt zamanı ve uzamı doldurmaktadırlar.

Aynı zamanda sanatçı bir zaman ve uzam düzenleyicisidir. O, yapıtını yaratırken, sanat yapıtının içinde, onun (yapıtın) sınırlı varlığında zamanın ve uzamın düzenlenmesi işini üstlenmektedir.

Yaratmak, daha doğrusu yaratma girişimi, gerçekliğe karşı sanatçının kendi hakikat algısını oluşturması, kurgulamasıdır. Sanatçının yaratma girişimi, kendi malzemesiyle kurgu bir evren ortaya koymasıdır. Kendi algısını, kendi bakışını, kendi dünya görüşünü, yaşamın gerçekliğine karşı önermesidir. Ve oluşturduğu, yarattığı, önerdiği bu kurgu evrenin gerçekliği; yaşamın gerçekliğinden, görünür olandan daha ndedir. Bu düşünce dışarıdan bakıldığında saçma görünebilecek bir düşünce olabilmekle birlikte, sanatçı; görünürün ardında olanı gören, onu araştıran, kendi varoluşuyla bunlara alternatifler retendir. Hakikatle ilgili bir sorgulama, öznel bakışla, yapay yolla ve malzemeyle ortaya konulmuş kurgular, gerçeğin yanılısamalar içindeki belirlenişi; bütün bunlar, gerçekliğin görünür olanın ötesinde olduğunun düşünülmesi ve aranması, sanatın ana kaynağını oluşturmaktadır.

Sanat, sanatsal yaratıcılık, insanın tinsel boyutuyla ilgilidir. Onun (insanın, sanatçının) sınırlı yaşamında, karşı konulamaz gerçeği (lm) yenmesi girişimidir. Sanat, sonluda sonsuzu aramak, sonsuzluğu yakalamak istemidir.

Küçük alanlara büyük şeyler sığdırmak deyimi sanat söz konusu olduğunda anlamlı bir benzetme olacaktır. Bununla birlikte sanat yapıtı, büyük bir hakikati küçük bir alana sığdırmış gibi görünse de, gerçekte sınırları yoktur.

Sanat olumsuzlama yoluyla da olsa, yaşamın olumlanmasıdır. Yaratma fiili, yapmak, üretmek, oluşturmak, kurgulamak, var etmek anlamlarında yaşamsal ve olumlu bir güç taşımaktadır.

Sanat yadsıma ve direnmedir. Yadsımak ve direnmek olumsuzlama yoluyla yaratmaktır. Yaşamın, bilinen ve görünen gerçekliğin karşısına ona alternatif bir şekilde durmaktır. Kurgu ve uydurma bir evren yaratmak için zaman zaman bu yadsıma ve direnmeye ihtiyaç vardır.

Sanat her türlü ifade etme yolu ile, yine de sadece, dilegetirilemeyen imasını taşımaktadır. Anlatılamayanın, gizemli olanın, dilegetirildiği zaman bile eksik kalanın işaret edilmesidir. Bu durum sanatın saklamasıdır. Sanat kendinde kendini saklamaktadır: “Sanat saklar ve dünya üzerinde kendini saklayan tek şeydir... Kendini saklayan, şey ya da sanat yapıtı, bir duyumlar kitesidir, yani algılam ve duygulamaların bir bileşimi... Sanat yapıtı bir duyum varlığından başka bir şey değildir.”²⁰

Sanat yapıtı en çok duyumlar kitesidir. Sanatçı duyumlardan kurgu da olsa bir dünya yaratan ve orada kendi hakikatini yaratandır.

“...Sanat, ister sözcüklerden geçsin isterse renklerden, seslerden ya da taşlardan, duyumların dilidir... İşte budur her sanatın ödevi ve resimle müzik de, renklerden ve seslerden yeni akorlar, plastik ya da melodik manzaralar, ritmik kişilikler koparıp alarak toprağın şarkısına, insanların çılgınlığına yükselirler: bu da tonu, sağlığı, haline-gelişi, görsel ve tınısal bir kitleyi kurar. Bir anıt geçmişteki bir şeyi yadetmez, kutlamaz, ama geleceğin kulağına, olayı canlandıran kalıcı duyumları fısıldar: insanların hep

²⁰ G DELEUZE – F. GUATTARI, **Felsefe Nedir?**, Çev: Turhan Ilgaz, Y.K.Y., İst. 2001, s. 146

yinelenmiş acısını, yeniden yaratılmış protestolarını, hep yeniden başlanmış kavgalarını...”²¹

2.2.1.1. Yapıt-Sanatçı İlişkisi Üzerine

“*Bir insan, bir sanatçı, bir hayat, bir olay üzerine ne bilir, bilebilir; ne kadarını kurar, sanır, kurmaca boyutlara taşırız.*”

Enis Batur 'Başkalaşımalar

Öncelikle bir yapıta onu üreten, yaratan sanatçıdan ne kadarı katılmıştır. İkisi arasındaki ilişkinin çeşitli boyutları muhakkak ki soru işaretleriyle dolu; belki de çoğu cevapsızdır. Bir yapıtı okurken, çözümlmeye çalışırken o yapıttan sanatçıyı alımlamak mümkün müdür? Ya da tam tersi sanatçıyla ilgili bilgilere yapıtlarına bakarak ulaşılabilir mi? Umberto Eco'ya göre: “Yapıtın gerçek içeriği oluşum sırasında ifade edilen dünya görüşüdür. Sanat ve dünya arasındaki herhangi bir çözümlleme bu düzeyde yer almalıdır.”²² Buradaki tanımlamaya göre yapıtın yaratıcısından ayrı düşebileceği pek düşünülememektedir.

Sanat yapıtı ve sanatçı ilişkisi konusunda iki ana ihtimal vardır:

1. Yapıt ve sanatçı benzer ve birbirlerini tanımlayan bir ikili olabilirler.
2. Her ikisi de birbirlerine zıt, birbirlerine referans vermeyen, ve de birbirlerini tanımlamaktan uzak görünebilirler.

Heidegger'in sanat yapıtı ve sanatçı arasındaki ilişkiye yaklaşımı şöyledir: “Martin Heidegger'e göre sanat yapıtı yaratıcısına bağlıdır, ama aynı zamanda da yaratıcı kişi sanat yapıtına dayanır. Sanatçı ile sanat yapıtı arasında karşılıklı bir bağımlılık söz konusudur. Her ikisi de sanatın kendisinden çıkarlar. Bu nedenle sanat yapıtının kaynağı sanatın kendisidir.”²³

²¹ A.g.e., s. 157-158

²² Umberto ECO, **Açık Yapıt**, Çev: Pınar Savaş, Can Yay., İst. 2001, s. 210

²³ Nejat BOZKURT, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Sarmal Yay., İst. 1995, s. 277

Yukarıdaki seçeneklerden birincisi daha doğru görünmektedir. Yapıt ve onu yaratan sanatçı arasındaki ilişki her zaman birebir paralellik taşımasa da, genellikle yapıtın yaratıcısından çok da bağımsız kalabileceğine, farklı karakter göstereceğine ihtimal verilmemektedir. Her zaman için diğer seçenek de mevcuttur; ancak yapıtın, sanatçının zihninde kurguladığı şeyin –ki o, sanatçının hakikat algısında beliren bir kurgudur-, içselleştirmenin yeniden dışsallaşması olarak, ne kadar sanatçıdan uzak kalabileceği sorusu düşündürücüdür. Yapıt ve sanatçı arasındaki bu ilişki üzerine Afşar Timuçin ‘Estetik’de şunları söylemektedir: “Her gerçek yapıtta şu ya da bu biçimde, şu ya da bu ölçüde yaratıcısı içkindir. Yaratıcı yapıtına dünyanın bir parçası; dünyayı belli bir biçimde yorumla tutan, dünyayı belli bir gözle gören bir bakış açısı olarak katılır.”²⁴

Sanat yapıtı ve onu yaratan sanatçı arasındaki ilişkide fikren birinci şıktaki duruma yakın olmakla beraber, bu konu hakkında kesin saptamalarda bulunmanın olanaksızlığına değinmek gerekmektedir. Yapıt - sanatçı ilişkisiyle ilgili olarak başlarda söylenen belirsizlik ve kesin saptamalarda bulunmanın olanaksızlığı konusuna dönülürse, yapıt ve sanatçı arasındaki bu belirsizlik, ele geçirilemez bilgiler; her fani gibi mutlak şekilde uzam ve zamanda varolmak zorunda olan sanatçının ve yapıtının, aynı zamanda ne tuhaftır ki, zamansız ve uzamsız varlıklar olarak zihinlerimizde yerleşmesini sağlamaktadır. İkisi (yapıt-sanatçı) arasındaki ilişki doğası gereği, bir yandan yaşadıkları ve üretildikleri çağın, dönemin tanığı olarak sanatçı ve yapıtı etkilerken ve oluştururken; diğer yandan bu ilişki yine doğası gereği, zamandan ve uzamdan muhaf, onların dışında, bilinmezliklerle örtülü, kendi gerçeğinde varolmaktadır. Sanat yapıtı ve sanatçı ilişkisinin zamansız ve uzamsız olan tarafı, sanatın doğasından; evrensel, zamanlar ve mekanlar üstü, sınırlandırılmayacak oluşundan kaynaklanmaktadır.

Yapıt – sanatçı ilişkisi hakkında söylenecek çok şey olmakla birlikte, sadece bu konu üzerine bir araştırma yapılsa bile, sanki hep bir yerlere bir şeylere dokunulmamış ve eksik kalacak gibidir. Tümüyle ele geçirilmesi, bilinmesi olanaksız, gizemli, sihirli, değişken, zamansız ve uzamsız bir alanla karşı karşıyayızdır. Belki sadece bu ilişkinin

²⁴ Afşar TİMÜÇİN, **Estetik**, BDS Yay., 1993, s. 183

kesin olarak formüle edilemeyecek, mutlak tanımlamalardan uzak bir yapısının olduğunu söylemek daha doğru olacaktır.

Hakkında uzun uzun konuşulanlar, yazıp çizilenler, araştırılan bir konu üzerine tüm bilinenler, öğrenilenler, iddialar, biriktirilenler, ne kadar gerçeğin kendisi olabilmektedir? Hakikat hakkında gerçekten bir şey bilmek mümkün değildir. Yine de üzerinde durup saptamalarda bulunmaktan, yorum yapmaktan vazgeçilmemektedir. İroni de tam buradadır. Kierkegaard 'İroni Kavramı' nı yazarken Sokrates'in savunmasından yola çıkmıştır ve savlarını bunun üzerinden oluşturmuştur. Kierkegaard, Sokrates'in kendisini savunurken –aslında bir savunmadan bile söz edilemez-, tek bildiği şeyin bilgisizliği olduğunu söylemesine, bu davranış biçimine ironi demektedir. Bu anlamda bir yandan üretmekten henüz vazgeçmemiş birisi olarak, üstelik böyle bir başlık altında bilinmezlik meselesine değinirken, bunun yanısıra büyük sözler söylemeye devam edecek olmamız ironiye olan yakınlığımızı sergilemektedir.

2.2.1.2. Uzam ve Zaman Üzerine

*"Yalnızca tek bir uzay ve zaman yoktur,
insan sayısı kadar çok zaman ve uzay vardır."
Heidegger 'Varlık ve Zaman'*

Sanat yapıtı ve sanatçı bir uzamda ve zamanda varolmaktadırlar. Ve yine sanatçı yapıtında uzamın ve zamanın düzenlenmesini gerçekleştirmektedir. Burada tek bir zaman ve uzam tanımından ziyade bir kaç türlü uzam ve zamandan bahsetmek daha doğru ve anlamlı olacaktır. Bir kere sanatçının yapıtı oluşturma ve sergileme süreci; o anda orada olup bitenler ve bir tür tanıklık etme, tanık olma durumun içinde yer aldığı zaman ve uzam kavramı. Öte yandan sanat yapıtının kendi bütünlüğü ve varoluşu içindeki zaman ve uzam. Sonuçta her yapıtın kendi içeririnde oluşturduğu plastik espasla, bir başka espasta yani uzamda yerleşmesi zorunlu görünmektedir. Sözü edilen plastik espasın, o zaman dilimine, o döneme ait kavrayışı taşıması daha baskın görünmekle birlikte, geneli bozan ve bunun dışında kalan örnekler muhakkak ki vardır. Ancak sanat tarihinde her dönemin, kendi çağının kavrayışıyla ve düşünce sistemiyle

ilgili olarak birbirinden farklı plastik espaslar ürettiği söylenmelidir. Aynı zamanda sanat yapıtının ve sanatçının yaşadığı dönemden ayrı, daha geniş zamanlar ve uzamlar içindeki varoluşları için diğer boyutunu oluşturmaktadır. Buradaki varoluş, gerçekten orada olma, bulunma anlamından farklı olarak; bir tür o yapıtın ve sanatçının bilinmesi, algılanması, anlamlandırılması ve bu işlemlerin her seferinde yeniden yapılması şeklinde düşünölmelidir.

“...İnsan için varolmak uzamda ve zamanda olmaktır... Her yapıt hem bir nesne olarak uzamda ve zamandadır, hem de öznelliği olan her şey gibi bir zamansallık ve uzamsallık bütünüdür... Her sanatçı bir yaratma ediminin eşğinde, onlardan ötürü olasılıklarla yüzyüze duyar kendisini. O kendisini bir zaman ve uzam düzenleyicisi olarak duyar. Kullanacağı şey sözcüklerden, boyalardan, seslerden önce ya da onlarla birlikte uzamdır ve zamandır. Sözcükler, boyalar, sesler uzam ve zaman çerçevesinde bir anlam kazanacaklardır, onların anlamları uzamın ve zamanın yapısına bağı olacaktır...”²⁵

Sanatçı yapıtını zorunlu şekilde, bir zaman diliminde ve bir yerlerde yaratmaktadır. Yaratma süreci zaman ve uzamla (mekan) sınırlandırılmıştır. Zamanın ve mekanın dışında herhangi bir oluş düşünölemez. Dışarıdan yapıtı ve sanatçıyı çevreleyen zaman ve uzamın dışında, ayrıca sanatçının yapıtında yarattığı, kurduğı, oluşturduğı uzam ve zaman vardır. Yazarın yukarıda söylediğı gibi ‘sanatçı bir uzam ve zaman düzenleyicisi’dir. “Sanatçı uzamda ve zamanda akıp geçen insan yaşamını dışlaştırırken zamanı ve uzamı özel bir yoruma götürür. Sanat yapıtında bir uzamı ve zamanı son derece özelleştirilmiş olarak sezeriz.”²⁶

Nietzsche müzikten uzayda yer kaplamayan sanat olarak bahsetmiştir. Müzikte zamansallık ögesinin baskın olduğı düşünölmektedir. Uzamda yer kaplayan sanatların ise plastik sanatlar olduğı görüşü yaygındır. Oysa bu ayrımları yapmak çok doğru görünmemektedir. Arı uzam ve zamanın olmadığı, bu ikisini yalnızca tasarım olarak

²⁵ Afşar TİMUCİN, **Estetik**, BDS Yay., 1993, s. 193-194-195

²⁶ **A.g.e.**, s. 28

duyumsadığımız söylenmektedir. Yine aynı zamanda uzayda hiç bir sesin, tınının, hareketin, izin kaybolmadığı da. Bach'ı düşündüğümüz zaman, ilk çalınışından itibaren tüm çalınışlarının, her notasının ayrı ayrı evrende varolduğunu tasarlamak çok etkileyicidir. Böyle düşünülürse, müziğin zamanda ve uzamda yer kapladığı; ve de aslında tüm sanatların boşluğa yerleştiği, boşluğu doldurduğu uzam ve zamanda varolduğu belirtilmelidir.

2.2.1.3. Yaratıcılık Ve Yaratma Etkinliği Üzerine

“Kierkegaard'ın sevgi üzerine söylediği yaratıcılık için de doğrudur. Her kişi baştan başlamalıdır.”
Rollo May 'Yaratma Cesareti'

İnsanın (sanatçının), varolma problemi bağlamında, kendisini gerçekleştirme sorununun bir parçası olarak yaratma edimini değerlendirmek gerekmektedir. “Yaratma edimi, irreal-ideal alanda biçim kazanmış bir uyumlu bireşim meydana getirme, bir bireşim kurma etkinliğidir. İnsan ‘meydana getirme’, ‘kurma’ etkinliği yoluyla ki, hem kendi sınırlarını ve hem de evrenin boyutlarını aşar.”²⁷

Yaratıcılık üzerine antik Yunan zamanından kalma düşüncelere ve uygulamalara kuşkusuz günümüzde de rastlanmaktadır. Öykünmeyi esas alan işlerin cazibesi o günlerden bu günlere neredeyse değişmemiştir. Yine de gerçek anlamda sanatsal yaratıcılık, hiç şüphe yok ki, salt öykünmeden çok başka bir şeyi ima etmektedir.

Yaratıcı süreç, sanatçının dış dünya ile olan karşılaşmasından; onunla arasındaki meseleden; dışarıyla içerisinin çatışmasından etkilenmekte ve oluşmaktadır. Aslında sanat yapıtları, genellikle onları yaratanların yaşamla etkileşmelerinin bir sonucu olarak meydana getirilmektedirler. Ve bir şekilde, yaratan, üreten kişinin, sanatçının; dışarıya yönelik algısını içselleştirmesi ve sonra imgeleminde yeniden kurgulayıp dışlaştırmasıyla, yaratma edimi tamamlanmaktadır. “Bir şiir ya da resmin büyüklüğü yaşanan ya da gözlenen şeyi görüntülemesinde değil, sanatçı ya da şairin, gerçeklikle

²⁷ Süleyman VELİOĞLU, **İnsan ve Yaratma Edimi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., s. 197

karşılaşmasıyla; harekete geçen görüntüyü görüntülemesindedir. Resim ya da şiir bu yüzden eşsizdir, özgündür, sureti elde edilemeyendir...’’²⁸

‘Kendiliğindenlik’ kavramının, yaratma etkinliği içerisindeki esas kavramlardan birisi olduğu belirtilmelidir. Buradan, sanatsal kurgularda sanatçıların, hesapsız ve düşünmeden davrandığı anlaşılmamalıdır. Sonuçta, zorunlu olarak her sanat yapıtı, bir anlamda, sınırlı bir alanda varolmak durumundadır. Gerek yaratılma sürecinde, gerekse sonrasında; uzam ve zamanın içerisinde, o anda ve orada, sınırlılıklar içerisinde dirler. Sanatçının kendisine ait bir kurguyu sınırlılıklar içinde yaratırken; en ince hesaplarla, biliçli düşüncelerle, tüm bunlarla hareket etmemesi düşünülemez. Ancak yine de öyle ‘an’lar ve ‘alan’lar vardır ve öyle birdenbire oluşur ki; işte orada kendiliğindenlik hüküm sürmüştür. “Sanatçı yapıtını yaratırken kurallarını ve giderek kuramını yaratıyor olsa da her yaptığıının hesabını sonuna kadar verebilecek durumda değildir... Sanatçı bazen yarattığı özel özelliklerden habersizdir.”²⁹ Bu şekilde kendiliğinden oluşmuş alanlar, sanatçının insiyatifinde kurgunun bir parçası olarak yer almaktadırlar. Buradaki kendiliğindenlik, tamamen bilgiden uzak, bilgisiz bir oluşu göstermez. Sanatta kendiliğinden ve spontan olarak oluşanlar da, aslında, özel bir bilgiye dahildir. Spontan oluşumların, bir bilgi türü şeklinde değerlendirilmesi gerekmektedir.

Nietzsche’ye göre, sanatın ve yaratıcılığın kökenlerinde irrasyonelizm yatmaktadır. Nietzsche sanattan bahsederken, onun ‘yalan’la ve ‘yanılsama’yla olan ilintisine değinmiştir. Nietzsche’nin düşüncelerine göre insan yaratıcılığı ‘irrasyonelizm’den (akıldışı) beslenmektedir. Yine ona göre, ‘düş’ ve ‘şarkı’; bu ikisi, sanatın ve yaratıcılığın kaynağını oluşturmaktadırlar. Nietzsche’nin yaklaşımına benzer bir tavır Freud’da da görülmektedir. Böylece sanatın ve de yaratma etkinliğinin; akıldışıyla, bilinçaltıyla, fanteziyle, hayalgücüyle, uydurmayla, düşsel olanla yakın ilgisi olduğu söylenebilmektedir.

“...Sanatı vareden gerçek yaratıcı etkinliği bütün boyutlarıyla görebilmek için büyüklükten çocukluğa, biliçten bilinçdışına, ustan usdışına, kavramdan düşe ve

²⁸ Rollo MAY, **Yaratma Cesareti**, Metis Yay., s. 78

²⁹ Afşar TİMUÇİN, **Estetik**, BDS Yay., 1993, s. 50

düşleme uzanmak gerekiyor. Sanatı vareden kaynak yalnızca bilincin belirgin ussal ve duygusal güçleri değil, yalnızca zihnin duygu yüklü belirgin mantıksal etkinlikleri değil, aynı zamanda ruhsallığın bilinçte görünür olmayan ya da tam bir apaçıklıkla kendini göstermeyen edintileri ve etkinlikleridir...»³⁰

Bütün bu yazılanlardan, yaratma etkinliğinin özel bir durum olduğunu; yaratıcı sürecin oluşabilmesi için, sanatçının dış dünya ile kurduğu ilişkinin önemini ve bu ilişkinin yaratıcılık üzerindeki etkinliğini vurgulamak gerekmektedir. Sanatçılar, sadece birtakım becerileri olan, bazı yetenekleri diğerlerine göre daha çok gelişmiş insanlar olmakla kalmayıp –çünkü bu yeterli değil-; aynı zamanda tıpkı bir filozof gibi, dış dünyayla ilintilerinde görünenin dışında bambaşka bir hakikatin peşinde olan, farklı anlamlar kuran insanlar olarak kavranmalıdır.

2.2.2. Zorunluluk Olarak Sanatçının Yaratma Girişimi

“Bir insanın büyüklüğünü belli eden bence amor fati’dir; insanın hiçbir şeyi geçmişte, gelecekte, ta benliğine dek başka türlü istememesidir. Zorunluluğa yalnızca katlanmak, hele onu gizlemek yetmez –her türlü ülkücülük zorunluluğa karşı bir aldatmacadır- iş onu sevmekte.”

Friedrich Nietzsche, ‘Ecce Homo’

Bugün sanatın öldüğü, bir adım daha ileriye gidemeyeceği, bu daha önce yapıldı deyip yeni birşey yapılamayacağı söylendiğinde; pek çok sanatçı için bütün bunlar, hiç bir şey ifade etmemektedir. Burada ‘Uzam ve Zaman Üzerine’ bölümünde kullanılan Heidegger’in alıntısı hatırlanmalıdır. Çünkü tek bir uzay ve zamanın mevcut olmadığı; yaşayan her insan için, her biri için ayrı uzayın ve zamanın olduğu varsayılırsa eğer; daima atılan her adımın yeni ve o ana ait olduğunun bilinmesi gerekmektedir. Evet belki birşeyler geçmişle benzerlik taşımaktadır, ama artık yepyeni anlamlar içermektedir. Bu çalışmada söz konusu edilenler, tam da şu an yaşayan ve üreten birçok sanatçının sorunu ve belki de farkında olmadan içinde buldukları meselelerdir. Bununla birlikte

³⁰ Afşar TİMUÇİN, **Estetik**, BDS Yay., 1993, s. 119

dışarıdan bakıldığında günümüz sanatında problem olarak algılanan ve tartışma ortamı yaratan bu mesele; birçok sanatçı için aslında bu şekilde görülmemekte, mutlak yepyeni ve orjinal birşeyler yapmak üzere yola çıkılmamakta, yaratma fiilinin bu söylenenlerle yakın uzak bir ilişkisi neredeyse olmamaktadır.

Sanat alanında çok farklı sanatçı portreleriyle karşılaşılmaktadır. Birbirinden bağımsız, birbirine zıt, bir çok olması gereken duyulmaktadır. Oysa formüllerin tümü yarım öbür gün değişebilecek şeyler olabilmektedir. Standart olan yoktur. Böyle bir arayış içinde olmak da zaten saçmadır. Sanatçı yapıtının arkasında mı gizlenmeli, ortada mı olmalı; düşüncelerini, fikir ve eylemlerini saçmalı mı, yoksa hep kendine saklayıp onları sonsuza dek koruyup kollamalı mı; yapıt sanatçıdan daha önemli ve kalıcı mıdır, yoksa onları yaratan zihinsel faaliyet mi daha anlamlıdır; aslında bunların hiç bir önemi belki de yoktur. En azından üretirken, yaratırken -ne dersiniz- bunların değeri yoktur. Soruların cevapları o anda gizlidir. Aslında cevabı bile yoktur ya da net değildir. Boyalarla uğraşırken, beyaz boş tuvalin önünde uzayın karanlığını, boş korkutucu kaos ve karanlığını nasıl kurgulayacağınız ve o yüzeyi dolduracağınız korkusu ve paniğini yaşarken, boş tedirgin beklerken, bazen bilmeden korkusuzca o yüzeye saldırırken, birazdan ortaya çıkacak şeylerin heyecanı, kendinize bile söylemekten çekindiğiniz pek çok şey oradadır. Kompleksler, saplantılar, büyüklük hevesleri, saçma gururlar, daha akla gelmeyen birçok şey imgelem gücünüzle birleşmekte; ve sizden daha gerçek bir görüntü ortaya çıkarmaktadır. Bütün bu süreçte; bulunduğunuz yerde, kullandığınız araçlarınızın dışında, sizi ilgilendiren başka hiç bir şeyin önemi yoktur. Sadece sanatın kendi dinamikleriyle uğraşmakta, hesaplaşmaktasınızdır. Küçük hesaplar şansınız ve gücünüz varsa büyük kurgulara dönüşebilmektedir. Çoğu zaman yılgınlığa kapılıp vazgeçilmektedir. Vazgeçmek her zaman için devam etmekten kolay görünmektedir. Bazen çocuk gibi korkusuzca, kaygıdan uzak oynadığınız yüzeyler kabusa dönüşebilmektedir. En zoru da yaptığınızı yok etme anıdır. Yok etme anları bazen zalim bir zevk verirken, kimi zaman kurtulamayacağınız bir suçluluk duygusu yaratabilmektedir.

Sanatın herhangi bir dalıyla uğraşıyorsanız; bir oyuncu için bedeni, sesi, teorileri, kendi malzemesi neyse onlarla zaman ve mekan içindeki kurgusu; müzisyen için enstrümanı, notalar, tüm kompozisyon araçları; daha genişletecek olursak kavramlarla

ilgilenen sanatçı için kendi düşünsel malzemesi ve kurgusu; o an için, yaratma sürecinde her şeyin önündedir. Ve o zaman diliminde tüm birikimi ile, kurgusunu gerçekleştireceği yapıtı –ki elle tutulamayan tüm zihinsel oluşumları kapsar- kendi elemanlarıyla oluştururken, kurguda gerekli araçların, unsurların kendi iç dinamikleri dışında, varoluşunda ilgilendiği çok az şey kalmaktadır.

Bütün bu söylenenler özerk bir sanat tutumunu, düşüncesini hatırlatıyor olabilirler, hatta bir parça da öyledirler. Ancak karşı sanat hareketlerinde bile, böyle bir tutulma ve bağlanma, onun dışında olanla ilgilenememe, kendi içinde kendi kurgusuna, düşüncesini ortaya koyacağı unsurlara bu anlamda gereksinim duyma, kendi malzemesi neyse onlarla hareket etme noktasına gelindiği sanılmaktadır. İşte o anda başka şeylerin önemini yitirdiği; kaygıların en çok malzemeye, kurgu elemanlarıyla, bambaşka düzmece, uydurma kurgular, fikirler, imgeler oluştururken, sanatçının o kaosun kurgusundan çok herhangi bir şeyi o an için unuttuğu, yok saydığı; zihinde, bellekte olağanüstü canlanmalarla birlikte filmin kopması gibi bir kopuş, unutuş, durma anı, başka bir boyuta geçiş yaşandığı; ve hiç bir gücün o an size canınızın istediğinin dışında bir şey yaptıramayacağı düşünülmektedir. Burada söylenenler, bazılarında abartılı, kimilerine klişe olarak görünecektir. Yine de buna benzeyen sanılar ve yaşantılar, niçin bu işe takılıp kaldığınızı, ‘sanattan başka uğraşılacak iş mi yoktu’ sorusunu -kaldı ki sanat bir iş midir onu bile bilmiyorum-, nasıl yaşamınızı sürdüreceğinizi, bunun gibi akla gelebilecek nice soruları, kaygıları, korkuları, hesapları unutturacak güçtedir. Verdiği zevk ve acı da bütün bunların kat kat üstündedir. Kadere inanmasanız da sanki sizin yazgınızdır, yazgınız olmuştur veya olmasını istemiştinizdir. Yapacak başka şeyiniz yoktur, varsa bile bırakırsınız, hem zaten canınız da başka bir şey yapmak istemiyordur... Zorunluluğa katlanmak değildir söz konusu olan; önce kendinize bir zorunluluk yaratıp ona tutkuyla bağlanmak, bağlanmayı istemek, onu sevmekle ilgilidir. Buradan dönüp dolaşıp Nietzsche’nin ‘amor fati’sine gelinmektedir. Sanatçının zorunluluk olarak yaratma girişimi, Nietzsche’nin ‘amor fati’ kavramında olduğu gibidir. ‘Amor fati’deki gibi kişinin yazgısını sevmesi, insanın başka hiçbir şeyi geçmişte, gelecekte başka türlü istememesi; sanatçının kendisine önce bir zorunluluk yaratıp onu sevmesine, geçmişte ve gelecekte bundan başka bir yazgı istememesine benzemektedir.

2.2.2.1. Kaosla Kapışmak Anlamında Yaratı Sorunsalı

“...Tek istediğimiz, kendimizi kaostan korumak için bir parçacık düzen. Kendi kendisinden kurtulan bir düşünceden; kaçan, henüz tasarlanmışken yitip giden, unutmanın hanidir kemirdiği ya da bizim daha iyi bir şekilde kavrayamadığımız daha başkalarının içine itilmiş fikirlerden daha dehşet verici, daha ızdırap verici bir şey olamaz...”

*G.Deleuze-F.Guattari
'Felsefe Nedir'*

Sanatçılar –yaratıcılar da denebilir-, uzam ve zamanın içinde; ve yine uzamı ve zamanı düzenlemek, kendi uzamlarını ve zamanlarını oluşturmak üzere varılmaktadırlar. Uzam ve zamanı düzenlemek; kaosla kapışmak, kaosun içinde; yoktan, düzensizlikten, belirsizlikten bir kurgusal bütünlük oluşturmak demektir. Kaosla uğraşmak, kapışmak; onun içinden başkalarının görmediği, bulup çıkarmadığı başka bir hakikate ulaşmak, bu soyut algıları dışlaştırmak ve somutlaştırmak tüm yaratıcıların meselesidir. Bu şekilde kendi kurgularını bir kompozisyon düzlemi üzerinde oluşturmaktadırlar. “Kompozisyon, yine kompozisyon, bu sanatın tek tanımıdır. Kompozisyon estetikdir ve bileşiklerle oluşturulmamış şey bir sanat yapısı değildir.”³¹

Kimi sanatçılar kompozisyon düzlemini bir savaş ortamı, kimileriye huzur ortamı olarak görmektedir. Ancak ortak olan noktaları, her ikisinin de yaratmak için kaosla kapışmak zorunda kaldığıdır. Kaosla kapışarak ondan bir kompozisyon düzlemi yaratmak, yaratı sorunsalının ana meselesidir. Kaosla kapışmak ifadesi Deleuze ve Guattari’ye aittir: “Ressam bir felaketin, ya da bir yangının içinden geçer ve tuvalin üzerinde, tıpkı onu kaostan kompozisyona ulaştıran sıçrayışın izi gibi, bu geçişin izini bırakır.”³² Her sanatçı için neden sanatla uğraştığı kadar, en az onun kadar önemli bir diğer soru, onunla nasıl uğraştığı sorusudur. Ve bu sorunun cevabı yine her sanatçı için farklı yanıtlar taşımaktadır. Herbirinin yaratma, üretme gerekçesi, kaynağı kadar; üretim biçimleri, metodları, yaratma sürecindeki tavırları da birbirine benzemeyip, farklılıklar içermektedir. Kimi sanatçılar için yaratma süreci; huzur bulduğu, mutlu olduğu, sakinleştiği, uyumu yakaladığı bir alan olarak vardır. Ve onlar kendi kompozisyon düzlemlerini oluştururlarken bunların etkisiyle oradaki kurgularını, yaratılarını meydana

³¹ G. DELEUZE – F. GUATTARI, **Felsefe Nedir?**, Çev: Turhan Ilgaz, Y.K.Y., İst. 2001, s. 171

³² A.g.e., s. 180

getirmektedirler. Kimileriye savaşır gibi üretmektedir; yıpratıcı, yok edici bir savaşa hazırlanır gibi kuşanırlar; ve hırçın, tüm silahlarını donanmış bir şekilde, mücadele ortamının içine dalmaktadırlar. Tamamen varoluşlarındaki farklılıklarının sonucudur bu ayrıklıklar. Varoluşlarını belirleyen tüm faktörler; zihinsel ruhsal algılayışları, duyguları, görüşleri, ifade edişleri ve daha nice, bu farklı yaratma süreçlerini; onların kompozisyon düzlemlerini oluşturma durumlarını belirlemektedir.

“...Ressam el değmemiş bir tuvale yapmaz resmini, ya da yazar beyaz bir sayfaya yazmaz, ama sayfa ya da tuval önceden varolan, önceden yerleşmiş klişelerle hanidir öylesine kaplıdır ki, kaostan çıkmış ve bize görüyü ulaştıran bir akımın geçmesini sağlamak için, önce silmek, temizlemek, inceltmek, hatta parça parça etmek gerekir... Sanat sahiden de kaosla kavga eder, ama oradan bir anlık süreyi ışıklandıran bir görüyü, bir duyumu fişkırtmak için...”³³

Sanatçıların kaosun içinden, ona dalarak, onunla kapışarak çıkardığı ve oluşturduğu kurgusu, kompozisyon düzlemi; içsel ve dışsal olarak her sanatçıya ve oluşturulan yapıta göre farklılıklar göstermektedir. Sadece sanatsal kurgunun oluşturulması sırasındaki teknik ve içerik sorunları değil, sanatçıların yaratma edimine yaklaşımları, kaostan kompozisyon düzlemi oluşturma gerekçeleri ve istemleri, tavırları da tamamen birbirinden bağımsızdır. Kimisi için yaratma etkinliği mutluluk, haz verici bir edimken, ve onunla huzura kavuşuyorken; kimisi için savaşmakla ve kavgayla eşanlımlı, ızdırapla yüklü ama vazgeçemediği bir tutku olabilmektedir. Sonuçlar her zaman tavırla, yaratım anındaki duyguyla doğru orantılı şekilde gelişmemektedir. Bu gibi durumlar her zaman birbirine karıştırılmaktadır. Bazen yaratma sürecinde, karşılıklı bu zıt durumlar birbirini izlemekte; farklı içsel ve dışsal ifadeler birlikte bir arada aynı kompozisyon düzleminde kendini gösterebilmektedir.

Sanatçılar kendi kompozisyonlarını oluştururlarken, varoluşlarının birer göstergesi olarak, her zaman aynı şekilde mi yaratmaktadırlar? Böyle bir aynılık mümkün olabilir mi? Aslında çizgilerimiz nasıl bize ait önemli işaretler, verilerse; bu da

³³ A.g.e., s. 181-182

mümkündür. Yani her türlü genellemeden kaçınmak gerekse bile, sanatçıların belirli üretim tavırları, yaratım süreçlerinde belirgin ve baskın gelen özellikler var olmalıdır. Yaratma süreci ve yaratılar istemli ve istemsiz, kontrollü ve kontrolsüz, hesaplı ve hesapsız bir çok unsurun etkisinde gerçekleşmektedir.

2.2.2.2. Varoluş Problemi Olarak Yaratı Sorunsalı

*“Şeylere tutunmamız ve şu fani dünyada
sevimli bir görüntü vermemiz zaafların sayesinde
değil midir?”*

E. M. Cioran

Varoluş çabası sadece zorunluluk arzeden fiillerle ilgili değildir. Bunlar sadece buzdağının görünen yüzü gibidirler. Varlığımızın derinlerinde, diplerde, göze görünmeyende, içsellüğümüzde, varolma sorunumuzu belirleyen başka başka unsurlar mevcuttur. Soluk alıp verişimiz yaşamsal zorunluluktur, oysa varoluşumuzun kaçınılmaz zorunlulukların ötesindeki yüzü, gerçek varlık sorununu oluşturmaktadır. Ve bu varlık sorunudur ki, yaşamdaki eylemlerimizi, seçimlerimizi etkilemektedir.

Yaratma edimi ve yaratı sorunsalı bir başka açıdan incelendiğinde –aslında en temel yaklaşım bu olacaktır-; onun varoluş problemi ile ilişkisi hemen göze çarpılmaktadır. Neden yaratmak istiyoruz, neden yaratıyoruz kadar; nasıl yaratıyoruz’un da cevabı en çok bu meselede gizlidir. Bir insan neden olmayan bir gerçekliği, kurmaca bir evreni düşler; kendine onlardan; seslerden, tonlardan, imgelerden, görüntülerden, sözcüklerden, renklerden, çizgilerden ve daha nicesinden kurgular oluşturup; o olmayan evrenlere sığınır, aslında gerçekliği olmayan, varsa bile şüpheli olan, başka gerçekliklere ait olan kurgularla ifade yolları arar, dener; ve en önemlisi bununla hayat bulur? Bu hayat bulma elbette mecazi bir hayat bulmadır; yoksa şimdiye kadar yeryüzünde hiç kimsenin yaratmadığı için yok olduğu herhalde görülmemiştir. Ya da tam tersi, imgelerle, seslerle, sözcüklerle vs. ile kurgular oluşturma çalışmasının, çabasının, her seferinde, sanatsal yaratma olarak değerlendirilmesi de çok doğru sayılmaz. Zaten sanatın tanımıyla birlikte, yaratma ediminin, sanatsal yaratıcılığın sınırları oldukça

değişmiştir. Bununla birlikte esas meseleye dönecek olursak, sanatsal yaratıcılığa yönelik yaratma fiili -yaşamla sanatı birleştirmeyi deneyen karşı sanat tutumlarında bile-; sadece insana (sanatçıya) ait, onun tinsellik boyutuyla ilgili bir deneyim olmasıyla, bir yanıyla hep özerktir. Yalnızca, nasıl delilerin ve çocukların da resimleri çok yaratıcı olabilmekle birlikte sanatsal yaratım düzeyinde bulunmuyorsa, sanatsal yaratımın bu anlamda sanatçılara, onların dünyasına yönelik bir edim olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Varlık sorununu, kendi varoluşumuz üzerinden biliriz; tam manasıyla kendi içimize düştüğümüz ölçüde bilebiliriz. Çelişkili bir durum olmakla birlikte başka türlü de pek mümkün görünmemektedir. Kendimiz dışında, başka varlıklara, oluşlara ve olgulara her yönelişimiz, yine ve sadece, kendi anlamlandırmalarımızla boyut kazanmaktadır. Oysa bizim dışımızda oluşlardır; kendinde ve kendilerine ait oluşlardır.

Oluşumuzu belki bir parça anlamlı kılabilme ya da tamamen varoluşumuzun belgesi olarak, şeylere tutunma gereği duyulmaktadır. Bir kez zamanın ve uzamın içinde varlık kazanılmışsa, bu varlık size bir yük olsa bile, bu varoluşun içini bir şekilde doldurmak mecburiyetindedir. Varlığından muaf olmak, vazgeçmek isteyiş de dahil olmak üzere tüm eğilimler ve fiiller varoluşun ifadesini oluşturmaktadır.

‘Var olmama belgesi veren kimse olmadığına’ göre, oluşumuzun bir şekilde tamamlanması zorunludur. Hayat bizim ortamımız değilse de kendimizi bu hayattan muaf tutmak yerine, hayatı tahamül edilebilir kılma girişimi daha insanca olmaktadır. Sanatsal yaratımlar da tam bu noktada ihtiyacımız olan şeylerdir. Gerek yaratma süreci gerekse sonrası için; ve gerek sanatçı gerekse izleyici (yabancı) olarak, sanatın; hem gerçek uzamı ve zamanı, hem de içimizdeki zamanı ve uzamı (boşluğu) doldurmak, zenginleştirmek, anlamlı kılmak gibi nitelikleri bulunmaktadır. O halde sanatın ve yaratı sorunlarının varoluş meselesiyle hiç de uzak kalmadığı söylenmelidir.

2.3. İRONİK OLARAK YARATI SORUNSALI

Bu çalışma yaratı sorunsalını ironik olarak ele aldığından, buraya kadar belirlenenlerden, yaratının sorunsal olarak ele alınmasının ironisine nasıl gelinecektir? Özel bir yetenekle ortaya konulduğu söylenen yaratının; çözümü belli olmayan, belirgin olmayan, şüphe uyandıran bir şekilde, sorunsal olarak ifade edilmesinin ironisine nasıl ulaşılmaktadır?

Burada üç esas meseleye odaklanılmıştır:

‘İronik Olarak Yaratı Sorunsalı’: Yaratının sorunsal olarak algılanışının ironisini anlatmak için kullanılmıştır.

‘İronik Olarak Yaratı Sorunsalı’; aynı zamanda; yapıt-uzam-zaman ve sanatçı’nın birlikteliğinden oluşan yaratı sorunsalında ‘ironi’ kavramının kullanıldığı sanat yapıtlarını ve onların ironisini incelemektedir.

‘İronik Olarak Yaratı Sorunsalı’nda; yaratma, sonluda sonsuzu gerçekleştiren ve bu şekilde ölümsüzlük istemine meydan okuyan bir fiil olarak düşünüldüğünde, buradan bir ironi çıkmakta mıdır? Böylece yaratıcılığın sonsuzluk iddiasının ironisine gidilmiştir.

1. Yaratıcılığın sonsuzluk iddiası ironik midir?

Ölümsüzlük istemi olarak düşünüldüğünde yaratı sorunsalı ironik midir?

2. Kurgu malzemeleriyle ilgili ironi nerededir?

Yaratılarda ironi kavramının kullanımı ne şekilde olabilir?

3. Yaratı’nın sorunsal olarak ele alınmasının ironisi nedir?

Sanatın ölümü bu anlamda ironik midir?

2.3.1. Yaratıcılığın Sonsuzluk İddiasının İronisi

Yaratma fiiline yüklenen tanrısal güçler; sanatçıya tanrısal bir güç atfedilerek, onu uzam ve zaman düzenleyicisi olarak göstermek ironik midir? Kendi kurgusunda kendi hakikatini yaratan bir tanrısal güç olarak sanatçı, bu şekilde ölümsüzlük istemini ne kadar gerçekleştirebilir? Mevcut gerçekliğe karşı alternatif olarak kendi uydurma kurgusunu önermek ironik midir?

Sanatçının kendi hakikatini yaratması ifadesi ‘romantik ironinin’ sınırları içinde değerlendirilmektedir.

Sanatsal yaratma fiili daha çok yanılsamanın sınırlarında düşünüldüğünde;

Sonluda sonsuzu gerçekleştirmek,

Gerçeğe alternatif kurgu oluşturmak,

Bu kurgu, uydurma, yanılsamalar içeren yapıda sonsuzluğu aramak aslında ironiktir.

İronik olmasının sebebi, yukarıda söylendiği gibi romantik bir bakış açısının ironisiyle çakışmasıdır. Özellikle sonlunun ve sonsuzun arasındaki sınırı yok etmek, sonluda sonsuzu görmek romantik ironide ve en çok Solger’in düşüncesinde yer almaktadır. Onun felsefesinde sonlu bir varlık (hiçlik) olan insanın içinde tanrısal bir yan vardır. Tanrısal olan kendisini hiçlikte göstermektir. Sonsuzluğun, tanrısal olanın sonlulukta kendini göstermesi, sonlunun ve sonsuzun arasındaki sınırın kalkmasıdır. İşte Solger’in bu sonlu ve sonsuz arasında kurduğu ‘en korkunç karşıtlıkları ortaya koyan’ düşüncesi, hatırlanacak olunursa Kierkegaard tarafından potansiyel ironi olarak tanımlanmıştır ve buradaki yaratıcılığın sonsuzluk iddiasının ironisine uymaktadır. (Bkz. İroni Kavramı).

Sonluda sonsuzluğun aranması, gerçeğe alternatif kendi kurgusunu yaratmak ve bunun hakikatine inanmak, bu yolla ölümsüzlüğün yakalandığının düşünülmesi; bütün bu tasarımlar sadece romantik ironinin sınırları içinde anlam kazanmaktadır. Bu arada sanatçının kendisini tanrısal bir güç gibi görmesi, Hegel’in ironi kavramıyla ilgili

düşüncelerinde yer almıştır. Her şeyi kendi kapris gücüyle gören ve istediğinde yaratıp istemediğinde yarattıklarını yok eden Tanrı'nın yerini romantik ve ironik sanatçı almıştır. Hegel'in sözleri hatırlanacak olursa, burada; romantik sanatçılardaki ironik sanatsal hayat ustalığının getirisi olarak, romantik (ya da ironik) sanatçının kendisini tanrısal bir şekilde yaratıcı deha olarak kavradığı belirtilmiştir. Öyle ki, kendisinin her şeyden bağımsız ve özgür olduğunu bilen yaratıcının, kendi yarattığına da bağımlı olmadığı, aynen bir tanrı gibi eserini yarattığı kadar yok edebileceğini düşündüğü söylenmiştir. (Bkz. İroni Kavramı).

Burada ifade edilenler çelişkili görünmektedir. Ama bu çelişki, ironi ve sanat söz konusu olduğunda, kendi kendini yok etmektedir. İronisi spekülâtif yapıda olmakla beraber romantik ironinin en güçlü sözcülerinden Solger'in 'çelişkilerin kendilerini yok ederek temelimizi oluşturduğu durum'u ironi olarak tanımlaması burada hatırlanmalıdır. (Bkz. İroni Kavramı). Sanatçılar çoğunlukla bunu yapmaktadırlar. Sanatçılar buradaki gibi çelişkili durumları yaratma süreci içinde, yalnızca sanat yoluyla çözer gibi görünmektedirler.

2.3.1.1. Uzam Ve Zaman Düzenleyicisi Olarak Kendi Hakikatini Yaratmanın İronisi

“Sanatçı, bir sanat eserini yaratma sürecinde hiçbir zaman mutlak anlamda bir mutluluk anı yaşamaz. Gerçi yaratma eylemi sırasında buna benzer bir duygu vardır içinde; ama eserin tamamlanma anı yaklaştığında bu duygu da uçup gider. Çünkü sanatçı o zaman yarattığının yalnızca bir resim olduğunun bilincine varır. Oysa o ana değin neredeyse canlanacağını umut etmiştir.”

Lucien Freud

Sanatçıların hangi disiplin dahilinde hareket ediyor olurlarsa olsunlar, bir hakikat algısını gerçekleştirmek üzere zaman ve uzamda var oldukları ve yapıtlarında yine kendi hakikatlerinin zamanını ve uzamını oluşturdukları düşünülürse; onların herbirinin farklı hakikatleri kurgulayışları, tek bir zaman ve uzam algısının yadsınmasını gerektirmektedir. Burada söylenen pratikte imkansız gibi görünen bir düşünüş ve

kurgudur. Bununla birlikte her sanatçı aslında her insan gibi, kendi hakikat kavramını kendi yarattığı, düzenlediği uzam ve zamanda varetmektedir. Yaratılan, varedilen, oluşturulan, görünüşte yalnızca bir kurgudur; ama bazen de gerçeğin yerini alabilecek, alması istenebilecek bir kurgudur.

Sanatçılar kurgularında, uydurma dünyalarında kendi hakikatlerini yaratırlarken; bazen bu görünüşün, yanılsama alanının, gerçeğin yerine geçmesi söz konusu olabilmektedir. Son derece ironik bir durumdur bu. İroninin nerede olduğuna gelince; buradaki ironi iki şekilde açıklanabilmektedir: Yanılsamanın ve kurgunun gerçekliğin yerine geçmesinin ironik olduğu; hem Gerçeküstücü sanatın ironisi ile, hem de Cervantes'in Don Quijote karakterinin ironisi ile benzerlikler taşımaktadır.

Yanılsama alanının gerçekliğin yerine geçmesi, Gerçeküstücü sanatçıların yaratılarında sıklıkla görünmektedir. Bu çalışmanın 'Yaratılarda Kurgu Malzemesi Olarak İroninin Kullanımı' bölümünde bu konuyla ilgili kapsamlı bilgiler yer almaktadır. Gerçeküstücü yaratılarda kurgu malzemesi olarak ironinin kullanımı; öz-fenomen ilişkisinde belirlemektedir. Gösterilen şey ile anlamı arasındaki tuhaf, açıklanamayan, sıradışı ilişkide ironik durumlar yatmaktadır. Gerçeküstüçüler görünen gerçeğin ardındaki hakikatle ilgilenmişler ve varoluşun başka yerde aranması gerektiğini düşünmüşlerdir. İmgelemlerinde dışarıdaki gerçekliğin görüntüsünden tamamen kopmasalar da, kurgularında bu gerçekliğe şaşırtıcı müdahalelerle beklemeyen bir durumu ortaya çıkararak ironiyi kullanmışlardır.

Sanatçıların uzamı ve zamanı düzenleyerek kendi kurgularında hakikatlerini yaratmalarının ve bunu gerçekliğin karşısına alternatif olarak sunmalarının ironisi, Cervantes'in 'Don Quijote'uyla yakınlık göstermektedir. Bu çalışmada 'İroni Kavramı' bölümünde Don Quijote'un ironisine değinilmiştir. Hatırlanırsa; Cervantes 'Don Quijote'u yaratırken ironik bir eser ortaya çıkarmıştır (eserin Türkçe önsözünde bu konuyla ilgili bir açıklama yer almaktadır). Kendi kurgu gerçekliğinde yaşamayı seçen asilzadenin durumu son derece ironik görünmektedir. Kurgu içinde kurguların yer aldığı metinde, kurguların gerçekliğin önüne geçtiği bir ortam yaratılmıştır. Ayrıca Don Quijote'un ironisi, işte tam da bu uydurma dünyanın gerçekliğinde, kendi yarattığı

hakikatte yaşarken oluşmaktadır. Burada sözü edildiği anlama yakın bir şekilde ironi gözlenmektedir.

Genellikle yapıtın etkinliğinde; imgelemin dışlaşması sırasında düşüncenin canlılığının önemi vurgulanmaktadır. Sonuçta en çok söylenen şudur: Ne olursa olsun sanatçının (ressam, oyuncu, müzisyen, şair, yazar vs. her kimse), yapıtına tüm elemanlarıyla hükmedebilmesi, o otokontrolü ve dengeyi kurabilmesi gerektiği söylenmektedir. Ancak düşüncenin, imgelemin fazlaca canlandığı zamanlarda, bunu yapmanın ne kadar zor olduğu çoğunlukla es geçilmektedir. İmgelemin canlılığı ürkütücü olmakla birlikte çoğu kez heyecan verici ve zevkli bir oyuna dönüşebilmektedir. ‘Pygmalion’da olduğu gibi: “Ovidius’ta Pygmalion, kendi gönlünde yatan kadına göre biçimlendirdiği heykele aşık olan bir heykeltıraştır. Pygmalion, Venüs’ten, bu heykele benzeyen bir eş ister; bunun üzerine Venüs, soğuk mermeri canlı bir insana dönüştürür.”³⁴ Pygmalion’da yaratının canlanması, ruh kazanması; sanatın sihirli gücünün metaforik anlatımıdır. Sanatın büyüüne, sihriye inananlar için eşsiz bir söylencedir.

Düşüncenin canlanması; imgelemin dışlaşması; bambaşka bir hakikatin canlanması; olası evrenlerin kurgulanması; kendi hakikatlerini ve evrenlerini yaratma girişimi; bütün bunlar sanatın içinde gerçekleşebilmektedir, varolabilmektedirler. Ancak yalnızca kurgu olarak varolmuşlardır ve onlara atfedilen anlamlara rağmen sadece çok uzun bir müddet direnebileceklerdir. Çünkü sonsuzluk tahayyül edilebilenden çok daha uzun bir zaman olsa gerektir. Sonsuzluk aynı zamanda belirsizliği, bilinmezliği içinde taşımaktadır.

İmgelemin gerçeğin yerine geçmesi ve burada yaratılan hakikatin sonsuzluk iddiası taşıması ironiktir. Buradaki ironi, sonluda sonsuzluğun aranması ve görünmesi şeklinde romantik bir ironidir. Sonuçta sadece görünüşdür onlar; ve zaman içinde er geç kaybolmaya mahkumdurlar. Yine de bu fiziksel yok oluş onların içlerinde sonsuzluğu taşımalarına engel değildir.

Bununla birlikte sonlu bir kurguda (sanat yapıtı), sonsuzun aranışı ironiktir; çünkü sanatsal yaratıcılık aynı romantik ironide olduğu gibi, en güçlü karşıtlıkların

³⁴ E. H. GOMBRICH, **Sanat ve Yanılsama**, Çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İst. 1992, s. 102

ortaya konulduğu tanrısal bir eğlenceye dönüşmüştür. Sonluda sonsuzun aranmasının ironisi, özellikle Solger’de görünmektedir. (Bkz. İroni Kavramı).

2.3.1.2. Ölümsüzlük İstemi Olarak Yaratı Sorunsalının İronisi

“Her esaslı tecrübe uğursuzdur: Varoluşun katmanlarında bir kalınlık noksanlığı vardır; bunları kazan yürek ve varlık arkeoloğu, arayışlarının sonunda boş derinliklerle karşılaşır. Görünümlerin zırhını boş yere özlemle arayacaktır.”

*E. M. Cioran
'Çürümenin Kitabı'*

Ars Longa, Vita Brevis: Sanat uzun, hayat kısadır. Bütün zamanlar için en doğru tanımlama bu olmalıdır. Yaşamın, varoluşun sınırlılığına karşı; yaratışın, sanatın sürekliliği, kalıcılığı. Sanatsal yaratıların kalıcılık sorunu ve yaratıcılığın sonsuzluk iddiası, sanatın ölümsüzlüğüyle ilgili meselenin bir parçası olduğundan önemli görünmektedir.

‘Sanat uzun, hayat kısa’: Bir seyirlik, bir sergilemelik, bir gösterilik, bir duyuluşluk, bir basımlık vs. ve hatta hiç ortaya çıkmamış bile olsa; sanat yaşamdan daha uzun, daha kalıcı bir oluş sergilemektedir. Brahms ortada yok; ama hala keman konçertosu çalınmaktadır, müzik tarihinin en güzel keman konçertolarından birisidir. Shakespeare beşyüz yıldır ölümsüz; belki bir o kadar daha oyunları ve soneleriyle ölümsüz kalacaktır. Van Gogh yaşamı boyunca kendi halinde resmini yaptı ve yaşarken tek bir resim bile satamadı; şimdi yapıtlarına paha biçilememektedir. Eğer yapıtları kalıcı olmasaydı bugün elbette Van Gogh olmayacaktı. Bu açıdan eserlerin kalıcılığı sorunu ölümsüzlüğü için küçümsenmeyecek bir önem taşımaktadır. En dayanıksız malzemelerle bile üretilse, kayıt edildiği takdirde sanat yaşamdan daha uzundur. “Malzemenin kalıcılığı birkaç saniyelik bile olsa, bu kısa süreyle birlikte varolan sonsuzluk içinde, duyuma, varolmak ve kendi-kendisinde kendini saklamak gücünü

verecektir. Malzemenin kalıcılığı sürdügünce, duyum bizatihi bu anların içindeki bir sonsuzluktan yararlanır.”³⁵

Varoluşumuzun tanıkları olan yaratılar; bizden sonra varolurlar mı, yoksa bir köşede değersiz paçavralara mı dönüşürler, orası bilinmemektedir. O halde ölümsüzlük isteminin sanatların ve yaratmanın doğasında olmasına rağmen, en önemli istem olduğunu söylemek eksik kalmaktadır. Zorunluluk olan bu istem değil, belki sadece yaratma sürecinin sizin varoluşunuzla çakışmasıdır. “Söz konusu olan, her zaman, yaşamı tutsak olduğu yerde özgürlüğe kavuşturmak, ya da sonu belirsiz bir kavga içinde bunu denemektir.”³⁶

Sanatçıların uğraştıkları işler, kafalarına taktıkları meseleler, varoluş biçimleri bir an için düşünüldüğünde, onların bir anlamda uzamsız ve zamansız varoluşlarına tanık olunmaktadır. Yarattıklarıyla; yapıtlarıyla, fikirleriyle, buluşlarıyla diğer canlılara göre ölümsüzlüğe daha yakın gibidirler. Yapıtlar için de bu söylenenler geçerlidir. Elbette yaratma sürecinde zaman ve uzamla sınırlıdır, ama bundan sonrası da vardır, olmaktadır. Etkin varlıkları yaratılma süreciyle bitmezse eğer, her an, uzamdan ve zamandan muaf bir karaktere bürünmektedirler. Yapıtlar tamamlandıkları, yaratıldıkları andan itibaren, artık kendi zaman ve uzamlarının ötesine, geniş zamanlara ve uzamlara dahil olmaktadır. Kalıcılıkları, dayanıklılıkları, fizik olanakları elverdiği müddetçe, ya da hiç böyle bir dayanıklılık söz konusu olmaksızın yaşamaktadırlar. Bazen maddi bir varoluş olarak, ya da maddeden bağımsız kavramlar, imgeler, formüller, fikirler, buluşlar olarak yaşarlar. Ve onlarla birlikte mecazi de olsa, onların kaşifleri, fikir üretenleri, yaratıcıları da. Fizik olarak karşı konulmaz gerçeğin alaşağı edilmesidir bu. Mecazi de olsa ölümsüzlüğün ele geçirilmesidir; ölmeye direnmedir. Ölümsüzlüğü bir anlığına da olsa yakalama girişiminin eşsiz sonucudur.

Sanatçılar bu bakımdan -mecazi de olsa ölüme meydan okumuş gibi göründükleri için- şanslıdır. Diğer insanlara göre ayrıcalıklı konumdadırlar, ya da sadece öyle sanılırlar. İnsanlık ölümsüzlüğü mecazi olarak bir anlığına yakalayabilir; yakaladığı sanısına kapılabilir. Halbuki bu yine sadece ölümsüzlüğün bir mecazi olarak

³⁵ G. DELEUZE – F. GUATTARI, **Felsefe Nedir?**, Çev: Turhan Ilgaz, Y.K.Y., İst. 2001, s. 149

³⁶ A.g.e., s. 153

kalacaktır. Hakiki ölümsüzlük diye bir şey bilindiği kadarıyla yoktur. Ancak ölümsüzlük istemi öyle sonsuzdur ki; ölümden sonrası için, beyinlerde öte dünyalar inşa edilmektedir. Öte dünya düşüncesiyle birlikte tüm metafizik düşünceler, hakikatte ölümsüz olduğu fikri üzerinedir. Bu ölümsüzlük istemi yaratma fiilinin hiç yabancı olmadığı bir meseledir.

Yaratıcının sonluluğuna karşı yaratının sonsuzluğu bir arada anılınca ironik bir durum oluşmaktadır. Buradaki ironi romantik ironideki gibidir; sonluda sonsuzluğun görünmesi ve aranmasıyla, karşıtlıklardan çelişkilerden beslenen bir ironidir. Yani sanatçıların sonlu bir yapı oluştururlarken onda sonsuzluğu aramaları çelişkilerle örülü ironik bir süreçtir. Yaratma süreci aslında ‘en korkunç karşıtlıkların ortaya konduğu tanrısal bir eğlenceye’ dönüşmektedir ki, bu açıdan romantik ironinin sınırlarında ele alınmaktadır. (Bkz. İroni Kavramı).

Tanrısal bir nitelik atfedilen yaratıcılık özelliği ve yaratma edimi, yine de yaratıcısını sonlu bir varlık olmaktan kurtaramaz. Oysa ‘sonlu’nun ‘sınırlı’nın içinde, bir anlamda ‘sonsuz’un imasını, sonsuzluğun aranişını taşıyan sanat yapıtı ve genel olarak sanat ölümsüzdür. Sanat ve ne türden olursa olsun sanat yapıtları sonsuzluğun imalarını taşımakla birlikte, sonlu olmak, yapısı gereği sınırlı olmak durumundadır. Bir uzamda ve zamanda yaratılan, bir uzamı ve zaman dilimini dolduran, oraya o zamana yerleşen yapıt, sonuçta sınırlar içerisinde gerçekleşmek, sonluda varolmak zorundadır. Bu, resim için de; heykel için de; müzik için de; dans, tiyatro, sinema, için de; veya performans, yerleştirme, kavramsal sanatlar için de; ve disiplinlerarası-disiplinlerarası her türlü sanatsal oluşum için de geçerlidir. Zamanla ve mekanla; boyutla ve süreyle; malzemeyle, düzlemlere, alanlara, kadrjlara, gösterilere sığmak zorunluluğundadır. Sanatçının işiyse en zorudur: Sınırlı alanlara sınırsız sığdırmak, sonluda sonsuzu gerçekleştirmek! Dar alanlara çok şeyler sığdırmak. Ve elbette asıl zor olan, en az elemanla da en çok elemanla da kurgusal gerçekliğini, düşünceni, imgeleminizi en etkili şekilde canlandırabilmektir.

“Ölümlülüğün ötesine geçebileceğimizi sandığımız her şey anlamsızlık ve boş bir gururla son bulur.” Eser metninin en başında yer verilen romantik ironinin sözcüsü Solger’in bu sözleri sonluluk-sonsuzluk üzerine kurulan tanrısal eğlencenin tezahürüdür.

Oysa, Bach'ı, Mozart'ı, Brahms'ı her dinleyişimizde, çoktan yok olmuş bir varlığın, sanatçının beyninde yarattığı; tamamen soyut bir düzlemde, zihnindeki seslerden kurguladığı dünyanın yaratılışı her seferinde canlandırılmaktadır. Seslerin zamana ve mekana yayılışlarıyla, seslerin boşluğu dolduruşlarıyla birlikte onların müzik evrenlerine tanık olunmaktadır. Ve duyduğumuz sesler, dinlediğimiz müzik yapıtı, kendi ölümsüzlüğüyle beraber sanatçısının mecazi ölümsüzlüğünü gerçekleştirmektedir. O yapıtların her çalınışı ve her duyuşumuz, gerçek ve mecazi ölümsüzlüğün yanyana gelişidir: Yapıtın gerçek ölümsüzlüğü –bir süreliğine- ile sanatçının mecazi ölümsüzlüğü mümkün olabilmektedir. Sanat zaten ölümsüzdür. Sanat yapıtları madden oluşlarını yitirseler bile, ya da kalıcılığı düşünülerek yaratılmasalar da; imgelemin, düşüncenin ürünleri olarak, soyut algının ifadesi, belki artık olmayan bir ifadesi olarak ölümsüzdürler. Sesler, tınılar, renkler, formlar, sözcükler, hareketler, uzamda ve zamanda varılmaktadırlar; uzamlara ve zamanlara yerleşmektedirler; uzamları ve zamanları doldurmaktadırlar. Ölümsüz biçimde kendi zamanlarının ve uzamlarının dışına taşmaktadırlar. Ölümlü olan yaratıcıları ise onlarla birlikte anılmak suretiyle ölümsüzlüğü yakalamakta, mecazi olarak yaşamaktadırlar.

Bu anlatılanlardan yola çıkılarak sonluda sonsuzluğun gerçekleşmesine tanık olunmaktadır. Ve burada romantik ironide olduğu türden ironik bir yaklaşım görülmektedir. Özellikle Kierkegaard'ın 'İroni Kavramı'nda adı geçen, romantiklerin savunucularından Solger'in düşüncelerinde, sonluda sonsuzluğun aranmasının örnekleri görülmüştür. İroniyle ilgili bölüm hatırlanırsa, burada Solger'in düşüncelerinin karşıtlıklardan ve bu karşıtlıkların ironisinden oluştuğu söylenmiştir. Sonluda sonsuzluğun aranması tam da karşıtlık içeren çelişkili bir durumu ifade etmektedir; ve Solger'in ironik bakış açısında görülen türden bir ironi burada da gözlenmektedir. (Bkz. İroni Kavramı).

2.3.2. Yaratılarda Kurgu Malzemesi Olarak İroninin Kullanımı

‘İronik Olarak Yaratı Sorunsalı’nın incelediği bir diğer konu; yaratılarında bu kavramı kullanan sanatçılar, sanat akımları ve onların ironisidir. Bu konu özellikle önemlidir; çünkü bu eser metninin incelediği çalışmalarda, resimsel kurgularda ve konularda ironi kavramı gözlenmektedir.

Bu bölümde, farklı dönemlerden sanatçıların yaratılarında ironi kavramını ne şekilde kullandıkları ele alınmıştır. Aynı zamanda yapıtların içindeki ironiyle birlikte, bazı yapıtların ve sanatçıların sanat tarihinde sonradan oluşturdukları ironiye de yer verilmiştir.

Bu bölümde yaratılarda ironinin incelenmesi, birkaç açıdan ele alınmaktadır:

Yaratıların içindeki; konusundaki ya da kurgusundaki ironi.

Yaratıların dışındaki; yani algılandıkları anda sonradan oluşan ironi.

Eğer bizim için en ironik sanatçının kim olduğu, ya da hangi sanatçının ironisinden etkilendiğimiz, ‘ironi’ kavramı açısından kimin sanatıyla bağlantı kurduğumuz sorulsaydı; bunun cevabını hiç düşünmeden Goya’dan yana kullanırdık. Bu arada Picasso’yu da es geçemezdik. Picasso içerik ve platik ifade olarak etkilenilen sanatçıların başında gelmektedir. Aynı şekilde İtalyan Transavangard’larından bazı sanatçılar, örneğin Sandro Chia yapıtlarında gerek ironi kavramını kullanımıyla, gerekse resimsel yöntemleriyle, sanatıyla bağlantı kurulan sanatçılardan birisidir.

İronik yapıt denildiğinde aklımıza gelen ve buradaki çalışmalar için en güçlü kaynağı oluşturan yapıtlar Goya’nın ‘Capricho’ları olmaktadır. Sanatçının kapris gücünün ürünü olan bu çalışmalar bizim için ayrıca değerlidir. Burada Hegel’in romantik sanat biçimleri için kullandığı tanım hatırlanmalıdır: ‘Her şeyi kendi kapris gücünden kalkarak kuran ve yok eden sanatçı’nın ironisi Goya’nın ‘Capricho’larında en özgün ifadesine kavuşmaktadır. Sanatçının kapris gücünün yaratıları olan ‘Capricho’ları bu çalışmada bizim için oldukça önemlidir. Goya’nın ‘Capricho’larının bir kısmı şöyle sıralanabilir:

Capricho no 12: ‘Diş avı’ (Resim 1); Capricho no 13: ‘Bunlar Sıcak’ (Resim 2); Capricho no 3: ‘Öcü geliyor’ (Resim 3); Capricho no 4: ‘Rollona’nın ki’ (Resim 4); Capricho no 22: ‘Zavallılar’ (Resim 5); Capricho no 23: ‘O Pudralar’ (Resim 6); Capricho no 42: ‘Sen yapamayacaksın’ (Resim 7); Capricho no 52: ‘Bir terzinin yapabileceği’ (Resim 8). Ani, değişken, düşüncesizce istek anlamına gelen kapris, güzel sanatlarda, resimde veya gravürde kurallardan, alışkanlıklardan uzak, tuhaf ve kendine özgü havası olan desen anlamındadır. Goya’nın ‘Capricho’larındaki ironiye gelince; bu çalışmalarda ironi basit bir şekilde literatür düzeyinde aranmamalıdır. Goya’nın çalışmalarını isimlendirirken tam manasıyla öz-fenomen karşıtlığı kullandığını söyleyemeyiz. Görüntü neyse adı oradaki görüntüyü doğrular niteliktedir. Onun çalışmalarında bu açıdan ironiyi aramak doğru olmaz. Bu gravürlerin ve desenlerin öncelikle konusu ve anlatımı ironiktir. Resimsel kurgularda gerçekleşen olaylarda ironi gözlenmektedir. ‘Diş Avı’nda; asılı ölmüş bir adamın dişlerini çalan bir kadın görünmektedir. Kadının hırsızlığına korku eşlik etmektedir. Ama dişler çalınacaktır. Aslında trajik bir görünüm bu tuhaf hırsızlıkla birleşince ironik bir durum ortaya çıkmaktadır. ‘Öcü geliyor’da; ailelerin çocuklarının içlerine olmayan şeylerin korkusunu saldıkları anlatılmaktadır. ‘Sen Yapamayacaksın’da; normalde olanın tam tersi bir durumdan ironi çıkmaktadır. İki adam eşekleri sırtlarına almış, bilinmeyen bir şey için birbirleriyle yarışmaktadırlar. Burada ironi ‘sahne beklenen olayla gerçekleşenin uyuşmamasından’ oluşmaktadır. (Bkz. İroni kavramı). Durumun kendisi baştan sona karşıtlıklar üzerine kurulu bir ironi içermektedir. İroni tanımları arasında geçen; ‘olan ile olması gereken arasındaki karşıtlığın yukarıdan bakılarak kavranması’, buradaki anlatımlara uygundur. (Bkz. İroni Kavramı). Goya’nın Capricho’ları özellikle konuları ve anlatımlarıyla acı bir alay taşımaktadırlar. Onun desenlerinde de ‘Capricho’lardaki gibi ironik anlatımlar kullanılmıştır. Özellikle yaşlı kadınlarla ilgili olanlarda buruk bir alay sezilmektedir. Karşılıklı dans eden iki ihtiyar kadın, iki eski arkadaş hem gülünç hem de acıklı bir görünüm sunmaktadırlar (Resim 9). Yine aynanın karşısında oturmuş kendisine bakan yaşlı kadında benzer bir anlatım vardır (Resim 10). Kesik kafası elinde duran, boynundan huniyle doldurulan sıvıyı kaşıkla kesik kafasının ağzına veren figür (Resim 11); yarısı erkek yarısı kadın, yarısı sağlıklı yarısı sakat insan (Resim 12); aynanın karşısında güzel olmak için süslenen ama gülünç görünen yaşlı kadın (Resim 13); üstünde takım giysilerle elinde kitabı masada oturmuş eşek (Resim 14); bütün bu desenler, konuları ve ifade ediş biçimleriyle, karşıtlıklarla dolu yaşamın ironisinin

anlatımdırlar. Yukarıda anlatılanlar; beklenenle gerçekleşen arasındaki uyumsuzluk, ya da olan ile olması gereken arasındaki karşıtlıklar açısından ironiktirler. Yine bu ‘Capricho’lar, Kierkegaard’ın ironinin ‘yamuk, çarpık, bozuk, hatalı ve kötü yapıdaki her şeyi seçen keskin bir göz olduğu’ benzetmesine yakın durmaktadırlar. (Bkz. İroni Kavramı).

Goya’nın sanat tarihinin en ironik sanatçılarından birisi olduğu söylenmelidir. Goya resimlerinde eleştirel ve acımasız yönünü ancak karikatürümsü anlatımıyla dengeleyerek ironiyi yakalamıştır. Burada ironi elbette yalnız karikatürsüleştirmeye olarak anlaşılmalıdır. Anlatımında satirik (hicveden) bir yan gözlenmektedir. Ancak onun yapıtlarında bunun ötesinde bir ironi vardır ki, o da; yapıtlarının ‘en acımasız karşıtlıkların ortaya konduğu tanrısal bir eğlence’ye dönüşmesidir. Aynı Kierkegaard’ın Solger’in ironisini tanımladığı gibidir. (Bkz. İroni Kavramı). Solger’in ironi tanımındaki ‘çelişkilerin birbirlerini yok ederek temelimizi oluşturduğu durum’ da Goya’nın çalışmalarını değerlendirirken hatırlanmalıdır. (Bkz. İroni Kavramı). Goya yaşamın çelişkilerini, açmazlarını, trajik ve ürkütücü yönlerini zaman zaman hicvederek, gülünçleştirerek ve alay ederek anlatmayı seçmiştir. Bunun için sık sık karşıtlıklardan yararlanmıştır. Görünenle gerçek arasındaki uyumsuzluğu bu karşıtlık ilişkisi içinde vermiştir. Onun figürleri bu yüzden hem korkunç, hem de korkunç olduğu kadar gülünç olabilmektedir. Resimlerinde, gravürlerinde ve desenlerinde hem canavarlaştırma hem de gülünçleştirme eğilimi oldukça barizdir. Zıtlıkların aynı anda kullanımı ise çelişkileri güçlendirmektedir. Saray ressamı olduğu dönemde bu çelişkili durumlardan oldukça etkilenmiş olmalıdır ki, asaletin maskesini düşürdüğü çalışmaları bunun en güzel örnekleridir. Onların anlamsız kibirleri, kendilerine güvenlerindeki gülünçlük, Goya’nın bu dönem resimlerinde çok canlı olarak resmedilmiştir. Yukarıdan bir bakışla ve biraz da alay ederek resmettiği saygıdeğer ve soylu insanlar bunu farketmemişlerdir. Saray ressamı olarak geçirdiği dönemde, kraliyet ailesinin ve soyluların resimlerinde tüm çarpıklıkları, hataları, tuhaflıkları, asaletin arkasındaki aksi durumları gören keskin bir göz gibi davranmıştır. Gördüklerini üstü örtülü bir şekilde de olsa eleştirel bir dille, görünenle gerçek arasındaki uyumsuzluğu açığa çıkartmak istercesine yansıtmıştır. Onun saray ressamı olarak yaşadığı dönemi, bol bol aslında bu hiç istemediği resimleri yaparak geçmiştir. Goya’nın ironisi hakkında, onun ‘tutkulu bir ironi ustası’ olarak tanımlandığı bir kaynakta bu durumyla ilgili şunlar yazmaktadır:

“...Bir sanatçının iki ruhunun, iki ayrı üslubunun olması mümkün müdür? Goya'nın durumunda cevap kesinlikle evettir. İronik, çoğunlukla şiddet içeren çalışmaları vardır. Ama tamamı görkemli ve kurallara uygun, yine de Goya'nın renk seçimi ve özgün ışık oyunlarına yedirilmiş ironik dokunuşlar içeren resmi yapıtları da vardır... 1800'de en büyük eseri olan IV. Carlos'un ailesinin portresini yapar. Bir araya toplanmış olan aile üyeleri sarayın bir salonunda betimlenmişlerdir: Kraliyet giysilerini giymiş fakat insanlıklarını çıkarmış bir halde... Sanatçı burada gerçek olanla görünen arasında bariz bir uyumsuzluk yaratmıştır. Sadece çocuklar kendilerini yetişkinlerin akılsızlıklarından kurtarabilmişlerdir...”³⁷ (Resim 15).

İroni kavramının kullanılması açısından sanat tarihinde Dada akımının ve bu hareket içindeki en önemli figür olan Marcel Duchamp'ın çalışmalarının ayrıcalıklı yeri olduğu söylenmelidir.

“...Daha 1913'te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmışım. Birkaç ay sonra ucuza bir kış akşamı manzarası satın aldım, ufka biri kırmızı öbürü sarı iki küçük tuş vurduktan sonra resmi 'Eczane' diye adlandırdım. 1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de 'Kol kırılması olasılığına karşı' diye yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için Ready-Made sözcüğünü kullanmak işte tam o sıralarda geldi aklıma...”³⁸ (Resim 16).

Bir manzara resmi üzerine 'Eczane' yazmak ironiktir. İroni kavramının tanımlarından öz-fenomen karşıtlığının, çatışmasının etkili bir ifadesi olmuştur burada. Fenomen öz değildir, öz de fenomen değildir. Kar küreğine 'Kol kırılması olasılığına karşı' yazmak da benzer şekilde ironiktir. Ancak buradaki ironi öz-fenomen ilişkisinde karşıtlık olarak değil, fenomenin alaycı bir ifadesi olarak görünmektedir.

³⁷ Paola RAPELLI, **Goya, tutkulu bir ironi ustası**, Çev: Aykut Hakverdi, Dost Kitabevi Yay., Venedik 2001, s. 62

³⁸ Marcel DUCHAMP, Çev. S. R., Haz: Enis Batur, Y.K.Y., İst. 1997, **Modernizmin Serüveni**, s. 322

Yaratıcılığa kuşkuyla bakan Duchamp, ‘R. Mutt’ imzalı pisuarı sergilediğinde yaratma fiilinin anlamına öylesine ironik bir şekilde yaklaşmıştır ki, o tarihlerden sonra ‘herşey sanat, herkes sanatçı’ fikrinin sanat dünyasında geçerlilik kazanması ve belli aralıklarla gündeme gelmesi söz konusu olmuştur. Sanatın ne olduğu, sanatçının yaratma sorunsalı yeni bir boyut kazanmıştır. Duchamp’ın şu sözlerine kulak verilirse, onun, yaratı sorunsalına ne kadar ironik bir biçimde yaklaştığı daha iyi anlaşılmaktadır: “Yaratma sıkıntısına yabancıyım; çünkü resmin bu konuda bana yardım etmesi mümkün olmadığı gibi, kendimi ifade etmek için de en ufak bir baskı hissetmedim. Sabahtan akşama kadar çizip, taslakları tamamlama gibi o tuhaf ihtiyacı hiç duymadım; ve bundan pişman değilim.”³⁹ Duchamp, tam da, sanatın yaşamla kesiştiği noktada durmakta ve bu noktaya işaret etmektedir. Onun sanata karşı umursamaz, ciddiye almaz görünen, alaycı tavrı; belki de sanatı gerçekten ciddiye, başka anlamda ciddiye aldığını göstermektedir. ‘Büyük Cam’ın üzerinde senelerce uğraştığı düşünülürse, bu –sanatı ciddiye almama meselesi- zaten mümkün değildir. Ancak üretmemekten, yapmamaktan da hiç çekinmemiştir. Sadece, sanatla ve gerçek yaratıcılıkla ilgili düşünceleri, onu hazır yapım nesnelere götürecek kadar diğerlerinden farklıdır. Duchamp’ın sanatsal yaratış, yapmak fiili ile ilgili görüşünde, ‘yeni’ kavramı önemli bir yer tutmuştur. Daha önce hiç yapılmamış, eşi benzeri olmayan, tam bir kopuşu simgeleyen bu yeni’ye ulaşmaksa, bir çok sanatçı için mümkün olamamıştır. Duchamp’a göre sanatçıların birçoğu er geç kendilerini tekrarlamak zorunda kalırlar, bu onların karşı konulmaz yazgısıdır. Bu anlamda yeni ve gerçekten yaratıcı olmadığı sürece, yani sahte üretimler gerçekleştirmek yerine; gerekmedikçe hiç bir şey yapmamayı tercih etmiştir ve bunu yaşam felsefesi haline getirmiştir.

Duchamp’daki sanatı görünürde ciddiye almama tavrı, aslında üretmek, yaratmak, yapmak fiillerinin anlamlarına karşı oluşmuş bir aşırı duyarlılık sonucudur; ve de görünürün aksine, sadece kendi yüklediği anlamda, yaşamı da sanatı da ciddiye almaktır. Mona Lisa’ya bıyık çizerek, Rembrandt’ın tablosundan ütü masası yaparak, başyapıtlarla birlikte sanatı, müzeleri protesto etmesi de; senelerce eline fırça almaması, yerine satranç oynaması, Man Ray’e kadın kılığında poz vermesi, Rene Clair’in filminde oyunculuk denemesi, Adem rolünde çıplak sahneye çıkması da; kavram’a dikkat çekmesi, sanat üzerine yapmaktansa düşünmeyi tercih etmesi de; Duchamp’ın

³⁹ Mehmet ERGÜVEN, **Kurgu ve Gerçek**, Gendaş, İst. 2003, s. 271

yaşamında herşeyi hafife alma tavrını büyük bir ciddiyetle sürdürmüş olduğunu göstermektedir.

Burada Duchamp'ın bizim için ironik olan bir çalışmasına, onun bir başyapıtına dikkat çekmek istenmektedir: 'Bizzat Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin' (Resim 17): Bir kere müthiş ironiyle yüklü bir yapıtla karşı karşıya olduğumuz söylenmelidir. Sanat tarihinin 'başyapıt' geleneğini yok etmeye kararlı olan Duchamp, şimdi kendisi bir başyapıt yaratmıştır. Tualden kaçınıp yerine belki de kalıcı olacağına inandığı camı kullanmıştır. Daha sonra ilk sergilenmesinin ardından paketlenirken kırılmış ve Duchamp yapıtının böylece tamamlandığını söylemiştir (bu yaklaşımı bile ironiktir). Yine de yapıtı o haliyle bırakmamış, parçaları toparlayarak yapıtını yeniden yaratmıştır.

"...Seri halindeki hazır olanı bulunmuş olandan uzaklaştırmak için. Uzaklaştırma bir işlemdir... Kesinleme ironizmi: Yalnızca Gülüş'e bağımlı olan inkarcı ironizm... Bir toplum oluşturma(lı), bireyi soluduğu havanın parasını ödemek zorunda olan (hava sayaçları); hapsetme ve seyreltilmiş hava, karşılıklı ödenmediğinde bir boğ(ul)ma yeter(lidir) gerektiğinde havayı keserek)... İyi kesen tıraş bıçakları ve artık kesmeyen tıraş bıçakları. Birincilerin yedekte 'kesmesi' vardır. –Bu 'kesme'den ya da 'kesim'den yararlanma(lı)... İlk Sözcüklerin (yalnızca kendilerine ve birime bölünebilirler) araştırılmaları. Bir Larousse sözlüğü almalı ve 'soyut' denen yani somut göndermeleri olmayan bütün sözcükleri kopya etme(li)... Bu sözcüklerden her birini belirten şematik bir işaret oluşturma(lı)... Bu işaretler yeni alfabenin harfleri olarak kabul edilmelidir... Eğer bir metre uzunluğundaki bir film bir metre yükseklikten yatay bir düzlem üzerine kendi keyfince biçim değiştirerek düşerse ve uzunluk birimine ilişkin yeni bir figür sunarsa..."⁴⁰

Bu yazı bizzat Marcel Duchamp tarafından 'Bizzat Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin' başlığında yazılmıştır. Marcel Duchamp yalnızca yarattığı yapıtında değil onun açıklanmasında da ironiyi kullanmıştır. Bu çalışmadaki ironi öz-

⁴⁰ Marcel DUCHAMP, Çev: S.R., Haz: Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, Y.K.Y., İst. 1997, s. 345

fenomen ilişkisinde kurulmuştur. Yapıtın adının işaret ettiği olayı görmek neredeyse imkansızdır. Dil ve imgenin çatışması söz konusudur. Yapıtın ismi ve içeriği ayrıca ironiktir. Gelin ve damatların –eğer oradalarsa; çünkü biz ister istemez onları arıyoruz- iki ayrı panoda yer almaları asla gerçekleşmeyecek bir birleşmeyi çağrıştırmaktadır. Bu durum zaten başlıbaşına ironik bir durumdur; çünkü yaşamın açmazları, çözümsüzlüğü üzerine doğru seçilmiş bir kurgudur. Duchamp, yaşamın karşıtlıklarını kullanarak ironik bir yapıt ortaya çıkarmıştır.

“...Büyük Cam’ın teması cinselliktir... Fakat buradaki cinsellik, sonuçta başarısızlığı yansıtır. Çünkü gelinle bekar delikanlılar biraraya gelemeler, sonsuza kadar gelin ve bekar erkekler olarak kalırlar... İki cam panonun birbirinden ayrılığı bu başarısızlığı kanıtlar ve panolardaki düşünceleri birbirinden ayırır... Duchamp’ın elinde bu alaycı yaklaşım, köklü bir merak ve zekayla, aynı zamanda da son derece yalnız bir insanın hüznüyle beslenerek kutsal bir düzeye ulaşır...”⁴¹

‘Büyük Cam’ın yapılış tarihi 1915-1923; ancak daha öncesinde 1912-1915 arasında yani tam Birinci Dünya Savaşı döneminde Duchamp yapıtını tasarlamaya başlamıştır. Yapıtın tasarlanma ve yapılış aşamasındaki eskizler, notlar, taslaklar daha sonra karışık düzende tıpkıbasım olarak yayınlanmıştır. Neredeyse savaş dönemi boyunca üzerinde düşünsel olarak ve pratikte çalışıldığına göre, bütün bu zaman dilimi önemlidir. Hiç şüphe yok ki, Duchamp’ın ironik tavrını etkilemiştir bu durum. Yine bu tarihlerde birçok sanatçının teknolojiden esinlendiği; işlerinde teknolojik imgelere yer verdikleri, ya da tamamen teknolojiyi kullanarak yapıtlarını oluşturdukları bilinmektedir. Dönemin sanatının büyük bir bölümünde, makine imgelerine ve de kendisine, yaşamın artık karşı konulmaz bir parçası olarak kimi zaman yüceltici, kimi zaman eleştirel ve alaycı yaklaşımla yer verilmişti. Duchamp’da alaycı bir hava sezilmektedir. Bu açıdan Duchamp’ın çalışması, özellikle Rus Konstrüktivist’lerinde sıkça karşılaştığımız türden yapıtlara ironik bir atıf niteliğini de taşımaktadır. Fakat ne tuhaftır ve ne ironiktir ki,

⁴¹ Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Cevat Çapan-Sadi Öziş, İst. 1991, Remzi Kitabevi, s. 136

başyapıtlara karşı tutumunu iyi bildiğimiz Duchamp, geleneksel malzeme kullanmadan bir başyapıt yaratmıştır.

Marcel Duchamp yıllarca yapıtla ilgili geriye çok sayıda çizimler, taslaklar ve yazılarla birlikte üzerinde düşünüp çalıştığı, başyapıtı diyebileceğimiz ‘Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin’i tamamlamadan bir kenara bırakmış, uzun süre sanatla ilgilenmemiş ve satranç oyununa dalmıştır. Onun, yaşamın sanattan üstünlüğünü, sanatsal üretimde düşüncenin önemini ve umursamaz görünen başına buyruk doğasını bundan daha iyi açıklayacak bir eylem herhalde olamazdı.

Marcel Duchamp’ın ‘Mona Lisa’ reproduksiyonuna müdahale ettiği çok ironik bir yapıt olan ‘L.H.O.O.Q’ oldukça önemlidir: Müthiş bir mizah duygusuyla ve acımasız bir eleştiriyle yüklüdür. ‘L.H.O.O.Q.’ Namı diğer; ‘Elle a chaud au cul’ (Sıcak bir kıcı var). Marcel Duchamp’la Francis Picabia’nın bir Mona Lisa reproduksiyonuna boyayla sakal ve bıyık yaptıkları çalışmaları; ‘bıyıklı ve sakallı Mona Lisa’, yaratılarda kurgu malzemesi olarak ironi kavramının kullanılması açısından çalışmamızda oldukça önemli bir yere sahiptir. (Resim 18).

Burada yaratının sorunsal olarak ironisi yine iki şekilde ele alınmaktadır: Öncelikle yaratma fiilinin geleneksel anlamına ironik yaklaşımından ötürü, ve de yapıtın içinde kurgu malzemesi olarak taşıdığı ironiden dolayı. O yapıt ki, sanat tarihinin oldukça önemli başyapıtlarından birisi olduğu için, yeni yaratma eylemi çok daha kışkırtıcı, alaycı, yok sayan bir karaktere bürünmüştür. Herhangi bir kadın suratında alışık olmadığımız şekliyle bıyık sakal çizilse zaten gülünç ve tuhaf olacaktır; bu kadın sanat tarihinin en ünlü kadın portrelerinden biri olduğunda ise yarattığı yabancılaşma etkisi daha bir güçlü olmaktadır. ‘Olan ile olması gereken arasındaki karşıtlığın yukarıdan bakılarak kavranması’ ile ironi elde edilmektedir. Aynı şekilde ‘sahnede beklenenle gerçekleşenin uyuşmaması’ durumu açısından ironiktir. (Bkz. İroni Kavramı). Leonardo’nun ‘Mona Lisa’sına bıyık ve sakal çizerek alay etmek ironiktir. Hatırlanırsa, Umberto Eco’nun avangard sanat içinde belirttiği türden bir ironi kullanımı söz konusudur. (Bkz. İroni Kavramı). Bir başka ironi, neden ‘onun kıcının sıcak’ olduğudur. Burada yine alay vardır ama imge ile dil arasındaki uyuşmazlıktadır. Oturup poz vermiş, üstelik bıyıklı ve sakallı bir kadın portresinin adının ‘Onun Kıcı Sıcak’ ya da

‘Onun Sıcak Bir Kıçı Var’ şeklinde verilmesi görünenle gerçek arasında uyumsuzluk etkisi yaratmaktadır. Fenomen ve öz karşıtlığı açısından yapıt ironiktir. Eğer söylenen söz anlatılmak istenen değilse ya da gösterilen şey gerçek anlamın dışındaysa ironi oluşmaktadır. (Bkz. İroni Kavramı). Kierkegaard’ın ironi kavramındaki öz-fenomen karşıtlığının en iyi ifade edildiği yapıtlardan birisidir.

İroni kavramı açısından bizim için önemi olan bir başka grup, kurgu malzemesinde ironinin başarıyla kullanıldığı ‘Merz’ yapıtlarıdır. Kurt Schwitters, anlamsız veya tam bir anlamı olmayan ‘merz’ sözcüğüyle çalışmalarını tanımlamıştır. ‘Merz’ adını verdiği kolajlar dizisini böylece oluşturmuştur. Üç boyutlu Merz yapıtlarıyla devam etmiştir. Evinin bodrum katında başladığı yapıtını çatı katına ulaşıncaya kadar büyütülmüştür. Yapıtı oluşturan anlamsız, birbirinden kopuk parçalar biraraya geldiği zaman ortaya çıkan anlamlar ironiktir. Saçmanın ironisini kullanmıştır. Görünen ile anlamı arasındaki acayip ilişkiler ironiyi yaratmaktadır. Dil ve imge arasındaki çelişkili, alaycı ifadelerde ironi bulunmaktadır. Fakat burada asıl ironik olan, sonunda Schwitters’in ‘Ben Merz’im’ diyecek kadar ileri gitmesidir. Burada kendinin olumsuzlanması gözlemlenmektedir. Schwitters en sonunda yarattığı Merz yapıtlarından hızını kesememiş, kendini olumsuzlayarak kendini yapıt olarak tanımlama yoluna gitmiştir. Schwitters’in kendisini Merz olarak tanımlaması ‘sonsuz mutlak olumsuzluk’ olarak tanımlanan ironi kavramına yakınlık göstermektedir.

“...Sütunun her yanına fotoğraflar, yazılar, resimler yapıştırmış, oyuklar dehlizler açmış ve bunları adlandırmıştı. Goethe Mağarası adını verdiği oyukta ‘kutsal emanet’ olarak Goethe’nin bacağı; Niebelungen Mağarası’nda eski Cermen efsanelerinin hazineleri; Aşk Mağarası’nda kafası ve kolları kopmuş sevgililer, tepelerinde aşk meleği Amor’u simgeleyen frengili bir çocuk; Ruhr havzasından kok ve linyit kömürü parçaları; bir genç kız cesedi, üç bacaklı bir fahişe; Persil sabunu ilanı; Noel şarkıları çalan bir laterna; dimdik duran kafası kopuk bir ‘harp malulü’ vb. imgeler ve sembollerle donatmıştı Merz Sütunu’nu Schwitters...”⁴² (Resim 19).

⁴² Nazan ve Mazhar İPŞİROĞLU, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İst. 1993, s. 82

Schwitters, Hanover’li bu sanatçı Dada’ya katılmak istediğinde reddedilmiştir. Dadaist sanatçılar -yine ironik bir biçimde-, Schwitters’i ve sanatını burjuva olarak değerlendirmiş ve fazla apolitik bulmuşlardır. Ancak yine ne ironiktir ki, o sıralarda Schwitters bazı Dada’lı sanatçılardan daha Dadaist bir yaklaşım sergilemiştir.

İroninin oldukça yaygın kullanıldığı bir diğer sanat akımı olarak Gerçeküstücü sanatın ironisinden söz edilmelidir. Andre Masson, Gerçeküstücü’lüğün sınırlarını şu şekilde belirlemiştir: Gerçeküstücü’lüğü; kaderden kaçmak için, mizah ve olağanüstü evren sınırları arasına yerleştirmiştir.⁴³ Bu iki sınırdan özellikle gerçeküstücü mizah duygusu ve sanatsal yaklaşımlarında bu kavramı kulanışları burada önem taşımaktadır.

“...Şeylerin, anlamına yabancı olduğu bir varsayım değil, tartışılmaz bir olgudur gerçeküstücülük için... şey ile anlamı arasında köklü ve aşılması mümkün olmayan bir yabancılık vardır daima. Her resim eninde sonunda bu gerçeğe yenik düşmesine karşın, gerçeküstücü resim bir tür parodiye dönüştürür bunu. Dolayısıyla, bu yenilgiye yol açan nedenlerin ironik tarzda sorgulanmasından başka bir şey değildir gerçeküstücü resim...”⁴⁴

Andre Masson’un Gerçeküstücülüğün sınırı olarak belirlediği mizah, bu ironiyle birlikte gerçeküstücü sanatçılar için ne ifade etmiştir? İşte yukarıdaki alıntıda da sözü edildiği gibi Gerçeküstücü sanat mizah ögesini; ironi ve parodi gibi kavramlara yakınlığını; çoğunlukla, gösterilenle gösterge ya da biçim ve anlam arasındaki karşılıklı ilişkide kurmuştur. Gösterilen şey ile anlamı arasındaki tuhaf, acayip, sıradışı ilişki; gerilim ya da şaşkınlık yaratma vb. amaçlı yabancılık ilişkisi; ironik bir yaklaşımla daha etkin bir anlatım olanağı sağlamıştır. Ayrıca Andre Masson’un belirlediği gibi, bu mizahi yaklaşımı, gerçeküstücülerin kaderden kaçmak için kullandıkları bir kalkan ya da sığındıkları bir sığınak gibi görmemiz de mümkündür. Ve yine Andre Masson’un konumlandığı şekliyle, gerçeküstücüler -elbette kaderden kaçmak için- ironiye

⁴³ Andre MASSON, İstenmeyen Dışavurumculuk mu?, Çev: S.R., Modernizmin Serüveni, Haz: Enis Batur, Y.K.Y., İst. 1997, s. 271

⁴⁴ Mehmet ERGÜVEN, **Kurgu ve Gerçek**, Gendaş, İst. 2003, s. 251

sıgnmışlardır. Gerçeküstücü yapıtlarda görülen ironi, işte en çok bu fenomen ve özün uyuşmazlığı üzerinde temellendirilmiştir. Gerçeküstücü yapıtlarda imge ve dilin örtüşmediği, anlamın kendisini gizlediği, gösterilenlerin ifade edilenle uyuşmadığı pek çok kullanım vardır, ve bunlar ironik bir kurguyu oluşturmaktadır. (Resim 20).

Gerçeküstücü sanat, kökeninde Dada ruhundan beslenmiştir. Sanatın özerkliğine karşı tavır ve tutumları açısından; ve de sanat ve hayat pratiklerinin birleştirilmesine yoğunlaştıkları için; sanata karşı sanatsallaşan karşı-sanat hareketleri olarak, Gerçeküstücü sanat ve Dada benzer avangard (öncü) rolleri üstlenmişlerdir. Ortaya koydukları sanatsal yaratılarında çok büyük benzerlikler olduğu söylenemez; ama bununla birlikte, geliştirdikleri yöntemler açısından yakınlıkları vardır. Mesela Dada'lı sanatçı-şair –ki sonradan o da Gerçeküstüçülere katılmıştır- Tristan Tzara'nın dadaist şiir oluşturma girişimi (anlamla olan ilişkileri ve yaratım süreçlerindeki yöntemler düşünüldüğünde), Andre Breton'un otomatik metinler oluşturma mantığına çok uzak düşmez. Her ikisi de esasında, sanatçının elinden, o güne kadar sahip olduğu ya da olduğunu düşündüğü çok önemli bir şeyi çekip almışlardır. Sanatsal yaratma girişiminde; sanatçılara atfedilen özerkliğin ve sanatçılara yüklenen deha kavramının içini boşaltırlar. Anlamın arandığı yer anlamsızlığın tam ortasıdır. İhtiyacımız olan gerçek anlamlar sadece oradadırlar. Anlamsızlığın, boşluğun içinde anlam arama çabası ironiktir. Kierkegaard'ın ironi tanımlarından biri hatırlanırsa; Kierkegaard, ironide her şeyin boş olduğu zaman, öznelliğin özgürlüğünü kazandığından söz etmektedir. Her şey ne kadar boş ve anlamsız olursa, öznellik o kadar hafif, içi boş ve solgun olmaktadır. Her şey anlamsızlaştığında, ironik öznenin anlamsızlaşmadığını, ama kendi anlamsızlığını korumayı başardığını söylemiştir Kierkegaard. (Bkz .İroni Kavramı).

Tüm diğer avangard hareketler gibi gerçeküstüçüler de bir karşı sanat hareketi olarak müzelere karşıydılar ve en son istedikleri herhalde müzelere eserlerinin girmesi olurdu. Bununla birlikte, bugün MOMA da içinde olmak üzere çeşitli müzelerde gerçeküstü yapıtlar sergilenmektedir. Ve yine diğer avangard sanatçılar ve yapıtları gibi onlar da sonunda müzeliğe olmuşlardır. Bu da oldukça ironik bir durumdur. Çünkü beklenenin, umulanın tam tersi gerçekleşmiştir. Sahnede beklenen olayın tam tersinin oluşmasının ironisi hatırlanırsa; Gerçeküstücü sanatın sanat tarihi sahnesinde uğradığı durum aynı tiyatrodaki ironide olduğu gibidir. (Bkz. İroni Kavramı).

Gerçeküstücü Breton’u ve Aragon’u derinden çarpmış tam bir nihilist olan Jacques Wache’nin önerisi açıktır: “Ciddiye alınacak hiçbir şey yok yeryüzünde.”⁴⁵ demiştir Wache. Ancak bunu söylerken nihilist olarak hiçliğin sınırlarında dolaşmaktadır. Her şeyin içindeki hiçliği gören Solger’in potansiyel ironisi anımsanırsa, burada Wache’nin sözlerinin ironisi anlaşılacaktır. (Bkz. İroni Kavramı).

Gerçeküstücü yapıtlar arasından Max Ernst’in Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk’ adlı yapıtı ironik yapıtlardandır. Bugün New York Modern Sanatlar Müzesi’nde bulunan bu resmi, Max Ernst 1924 senesinde Paris’te yapmıştır. Resim 70 cm’e 60 cm ebatlarında ve tahta konstrüksiyonla birlikte tahta üzerine yağlı boyayla yapılmıştır. (Resim 21).

Bu resim ironik yapıt sınıflandırması içinde yer alabilecek bir yapıttır. O ironik yan şu şekilde açıklanabilir: Bir kere yapıtın resimsel kurgusunun tuhaflığının yanısıra – bu tuhaflıkta da ironik bir yan vardır çünkü-, yapıtın ismi ironiktir. İki çocuğun bir bülbül tarafından tehdit edilmesi hem sıradışı, hem gerçek olamayacak kadar saçma, hem de oldukça gülünçtür. Buradaki ironi olan ile olması gereken arasındaki karşıtlıkta bulunmaktadır. Tehdit edenin çocuklar olabileceken bülbül olması bunu güçlendirmektedir. Bu resmin ironisi tam olarak öz-fenomen karşıtlığından değilse bile ikisi arasındaki gerilimden oluşmaktadır. Resimde oldukça gerilimli bir atmosfer hakimdir. Korku ve kaçış imgesiyle bu gerilim yaratılmıştır. Ayrıca esrarengiz bir üçüncü kişinin varlığı, tehdit edildiği söylenen iki çocuktan başka bu kişinin kim olduğu üzerinde soru işareti yaratmaktadır. Sahnede beklenenin dışında bir olayın varlığını (gerçekleştiğini) düşündürmektedir ve bu anlamlarıyla yapıt ironiktir. (Bkz. İroni Kavramı).

Max Ernst’in ‘Üç Tanığın Gözü Önünde İsa’yı Cezalandıran Bakire’si yine ironik bir resimdir. Burada öz-fenomen karşıtlığı yoktur; resmin adı gibi annesi tarafından poposuna vurularak cezalandırılan bir çocuk gösterilmektedir. Ancak buradaki anne ve çocuk, bakire Meryem’le İsa olunca durum değişmektedir. Dini konulu bir resmin geleneksel anlatımının dışında alaycı bir şekilde anlatımına tanık olunmaktadır. Bu resimdeki ironi aynı zamanda da tiyatrodaki gibi bir ironidir. ‘Sahnede beklenenle

⁴⁵ Enis BATUR, **Gergedan**, Sayı: 6, 1987 s. 19

gerçekleşen olayın arasındaki uyumsuzluktan' oluşan bir ironidir. Bakire Meryem'in İsa'yı poposuna vurarak cezalandırması ironiktir; çünkü, resim sahnesinde gerçekleşen beklenenin dışında bir olaydır. (Resim 22).

Belki birçok sanat tarihçisi, sanat eleştirmeni gibi bu konuda uzman ve araştırmacı kişilerce, Picasso'nun yapıtlarında 'ironik' bir unsura rastlanmamış olabilir. Ama bizim için Picasso'nun yapıtlarında 'ironi kavramı' baskın öğelerden birisidir. Picasso'nun işlerinde sonsuz bir mizah anlayışıyla yüklü güçlü bir ironinin hüküm sürdüğü düşünülmüştür. Picasso'nun çalışmalarının birçoğu için; 'özneliğin aşırı belirlenimi', 'deliliğin daha bir deli kılınması', 'yamuk, çarpık, bozuk, hatalı yapıdaki şeyleri seçen keskin göz olması', gibi anlamlar bağlamında bu ironi görülmüştür. Kierkegaard'ın söylediği; ironinin 'bir Timurlenk gibi saldıran ve geçtiği yerlerde taş üstünde taş bırakmayan, tanrısal bir delilik olduğu' yolundaki ifadesi Picasso'nun çalışmalarına çok yakışmaktadır. (Bkz. İroni Kavramı).

Picasso'nun iki yapıtındaki ironi şu şekilde gözlenmiştir: Velazquez'in 'Las Meninas'ını tekrar yorumladığı bir resmi vardır Picasso'nun. Son derece ironik bir resimdir. (Resim 23). Özellikle resimdeki küçük kızın; İnfanta Margarita Maria'nın onlarca eskizi arasında her birisi diğerinden daha ironiktir. Picasso bu resmi için hazırladığı ön çalışmalarda İnfanta Margarita Maria'yı gittikçe daha karikatürümsü anlatımlarla resmetmiştir. (Resim 24). Buradaki ironi, yine eski bir başyapıtın alaysı anlatımı olarak görünmektedir. Ayrıca Picasso'nun üç boyutlu bazı çalışmaları malzeme seçimi ve anlatım olarak ironik bulunmuştur. Özellikle 'Bebek Arabalı Anne' heykeli ile 'İp Atlayan Kız' buna örnek olarak gösterilmiştir. Bunlarda öz-fenomen karşıtlığı düşünülürse; örneğin, 'Bebek Arabalı Anne' (Resim 25), sanki gerçekten de elinde bebek arabası olan bir annenin görüntüsüdür. Ancak annenin ilk göze çarpan malzemesi sobadır. Sobadan bir anne yaratılmıştır. Böyle bakılırsa malzeme seçimi olarak öz-fenomen çatışmasıyla karşılaşmaktadır. Anne figürünün anlatımı bu açıdan ironiktir. 'İp Atlayan Kız'da (Resim 26), aynı şekilde ip atlayan bir kız çocuğu görünmektedir. Bu açıdan öz-fenomen uyum içinde gibiyken, kızın sepetten gövdesi çalışmaya başka bir boyut kazandırmaktadır. Yine süzgeçten, kevgirden yaratılmış kadın başları (Resim 27) son derece ironiktir. Bu çalışmalarda alaysı anlatımlar kullanılmıştır. Aynı zamanda Kierkegaard'ın tanımları hatırlanırsa ve ironinin yamuk, hatalı, çarpık durumları seçen

keskin bir göz olduğu, uzlaşmasız, saldırgan yanı düşünülürse Picasso'nun çalışmalarındaki ironi daha iyi anlaşılacaktır.

Resim sanatının uzun bir aradan sonra dirilmesi Yeni Dışavurumcu sanatçılarla büyük ölçüde ilgilidir. Daha doğrusu dünyada 1980'lerde farklı coğrafyalarda benzer tepkilerle oluşan Yeni Dışavurumcu akım, gittikçe kavramsal yönü ağır basan sanat ortamında, resim sanatının isyanı gibidir. Yeni Dışavurumcular ya da Yeni Romantikler olarak da adlandırılan bu gurup içinde İtalyan Transavangard'larının bizim için ayrı bir yeri vardır. Çünkü, İtalyan Transavangard'larının yaratılarında ironi önemli unsurlardan birisini oluşturmaktadır. Aynı zamanda yaratılarında kurgu malzemesi olarak ironi kavramını kullanımları açısından, eser metnindeki kendi çalışmalarımıla ilişkilendirilmektedirler.

İtalyan Transavangard'larıyla ilgili olarak şunlar göze çarpmaktadır: Contemporary Art'ta ironi, gülünç taklit ve hiciv onların sanatlarında belirgin unsurlar olarak değerlendirilmiştir. İtalyan Transavangard'larda ironinin kendini nasıl gösterdiğine dair saptamalarda; onların sanatlarında bu ironik uzaklık olmadan, sanatlarının zayıf bir taklit olmaktan öteye gidemeyeceği söylenmiştir. Yalnız onların sanatlarındaki ironi, literatür seviyesindeki ironiyle çalışmaktadır. Dilsel açıklamalarla dünyayı tanımlamaya çalışan literatürde kaba tabiriyle ironinin anlamı, bir insanın kastetmek istediğinin tersini söylemesidir. Sanatın doğasında ressamın bir objeyi iki farklı şekilde resmedemeyeceği; ya güzel ya da çirkin olarak resmedebileceği belirtilmektedir. Oysa burada başka bir yönden, herhangi sıradan bir insanın kral, hükümdar, başpiskopos gibi geleneksel olarak resmedilmesi mümkündür. Şimdi, görsel sanatlardaki objeler bir şekilde farklıdır.⁴⁶

Sandro Chia, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Francesco Clemente gibi sanatçılardan oluşan İtalyan Transavangard'lar içinde en çok Chia'nın sanatı ile ilgilenilmektedir. Sandro Chia, ironi kullanımı açısından ve plastik olarak kendi çalışmalarımı referans gösterilebilecek bir sanatçıdır. Aynı kaynaktan öğrendiğimize göre onun sanatındaki ironi kendini şu şekilde göstermektedir: Chia, insan figürlerini sanki şişme plastik bebeklermiş gibi çizer ve alışılmısın şeklini bozarak ve göze

⁴⁶ Klaus HONNEF, *Contemporary Art*, Benedikt Taschen, Köln 1992, s. 103-104

çarpmasını istediği elementlere özel belirginlikler vererek karikatür metodu kullanır. Taşlamak (hicvetmek), gülünç şekilde taklit etmek ve karikatür çok meşru olmasa da oldukça yaygın artistik metodlardır. Bir de Chia'nın yapıtlarında ironik belirsizlikten söz edilmektedir. Bu belirsizlik sadece bir kayıp olarak tecrübe edilir ve bu kayıp Chia'nın fiziksel çizimlerine ve heykellerine bir şablon oluşturur. Chia'nın abartılı kambur dev imajları günlük hayattaki gerçek şehvet kaybını simgeler. Evinin karanlık kilerindeki bir insan, korkusunu gidermek için gürültülüce fısıldar ve bu ironik belirsizlik post-avant-garde'da sıkça bulunur. (Resim 28-29-30-31). Bununla birlikte onların sanatının ironinin bütün artistik araçlarının üstünde olduğu belirtilmiştir. Aynı zamanda ironi kavramı ile avant-garde ve post-avant-garde arasındaki ilişki açıklanırken, 80'lerin sanatının, daha önceki zamanların artistik metodlarını kullansa da, 'yeni'yi en iyi şekilde tanımlamasında ironiye çok sık başvurduğu belirtilmiştir.⁴⁷

Jean Michel Basquiat Yeni Dışavurumcu sanatçılar içinde çalışmalarındaki ironiyle oldukça önemli bir yere sahiptir. Sanat yaşamı oldukça hızlı ve kısa sürmüştür. Önceleri SAMO (same old shit anlamında) takma adını kullanmış, sonradan bu isimden kurtulmak istercesine her yere 'SAMO öldü' yazmıştır. Çalışmalarında vahşi ve öfkeli bir anlatım kullanmıştır. Ancak bu sert yapı, içinde mizah gücünü barındırmaktadır. Aynı anda hem ürkütücü ve korkunç, hem de gülünç olanın birlikteliğiyle, çelişkilerden oluşan bir oyuna dönüşmektedir onun resimleri. İşlerindeki ironiye dair 'Basquiat' adlı kaynaktan öğrendiğimize göre; onun, çalışmalarına artistik bir değer eklemek ya da onlarda bir anlam ima etmek gibi bir çabası yoktur. Örnek olarak 1982'de yaptığı bir resmi gösterilmektedir: 'Five Thousand Dollars' (5000 dolar) adındaki bu resim, tuvalde iki farklı ton kahverengi alanın üzerine rakamlarla ve kelimelerle resmin kendi satış değerinin yazılmasından ibarettir. Bu resim kendi değerinin adlandırılmasından daha fazla hiç bir şey göstermemektedir. Ortada artistik bir değer ya da bir anlamın iması yoktur. Bu resim satın alınabilen bir fiyat etiketinden fazla bir şey değildir. Basquiat işte bu ironiyi sürdürmektedir; 'peso neto', 'takdir edilmiş değer', '200 yen' gibi diğer yazılarla, resimlerinin sanat piyasasındaki değerleri üzerine bazen acı ve keskin, bazen mizahi bir oyuna ironik olmaktadır.⁴⁸

⁴⁷ Klaus HONNEF, **Contemporary Art**, Benedikt Taschen, Köln 1992, s. 105

⁴⁸ Leonhard EMMERLING, **Basquiat**, Taschen, Köln 2003, s. 46

Bu eser metninde Basquiat ironi kavramının güçlü bir şekilde belirlediği üç resmiyle yer almaktadır. Hepsinde de Leonardo'nun Mona Lisa'sına göndermede bulunmaktadır. Bu çalışmalardaki ironi Umberto Eco'nun tanımladığı şekliyle bir ironiyle de örtüşmektedir. Tam manasıyla yitirilmiş bir masumiyet çağının ürünüdürler. Geçmiş zamanlara ait biçimlerin parodisinin yapılması, bir başyapıtın alaycı bir bakışla kavranması, yeniden yorumlanması dönemin sanatında oldukça yaygındır. Bu çalışmalar da bu anlamda değerlendirilebilir. Basquiat 'Boone'u, galericisi Mary Boone'a ithafen yapmış, Boone'u gülünç ve çirkin bir Mona Lisa olarak resmetmiştir. Öfkeli, vahşi anlatımı burada da göze çarpmaktadır; hem Boone'u hem de Mona Lisa'yı karikatürize etmiş, onlara olabildiğince gülünç bir çirkinlik vermiştir. Mary Boone'a şüpheli bir saygı niteliğindeki bu resim, onun diğer birçoğuyla olduğu gibi yıllarca galericisi olan Boone'la ilişkilerinin düşmanca finali olmuştur. 'Crown Hotel'deki Mona Lisa ise, bu kez Manet'nin Olympia'sının espirisinde siyah fonda kara bir geçmişi olan bir fahişe gibi resmedilmiştir. Bilindiği gibi Manet'nin Olympia'sı zamanında şok etkisi yaratmış bir resimdir. Basquiat bu resimde adı geçen isminin dışında Mona Lisa'ya benzer hiç bir unsur kullanmamıştır. Sadece bir fahişenin Mona Lisa gibi sunulması söz konusudur ki, geçmişin bu çok ünlü başyapıtıyla (Mona Lisa), yine bir başka başyapıt (Olympia) aracılığıyla alay edilmektedir. Aslında bu çalışmaların tümü alaycı bir bakışın öfkeli ama bir o kadar gülünç ifadeleridir. Bu resimler 'tüm ironiler gibi en korkunç karşıtlıkları ortaya koyan tanrısal bir eğlence' olarak belirlemektedir. (Bkz. İroni Kavramı). (Resim 32-33-34).

Bir gurup İngiliz genç sanatçı 'YBA'ler (Young British Artists), 1980'lerin ikinci yarısından itibaren 1990'larda, ardarda gösterdikleri etkinliklerle, Londra'yı dünyanın sanat merkezi konumuna getirmişlerdir. Bu sanatçıların çalışmalarında ironi kavramının kullanımı yaygındır.

Chris Ofili'nin fil dışkısı kullanarak yaptığı, erkek cinsellik organı imgeleriyle doldurduğu kutsal figürler (Meryem Ana gibi) oldukça kışkırtıcı ve ironik resimlerdir. Resimlerdeki parıltılı ve süslemeci tarz, birlikte kullandığı malzemelerin çelişkisiyle birleşince (dışkıyla altın yıldızlar), büyük boy çalışmalarda oldukça etkili bir görsellik elde edilmektedir. Dekoratif, biraz kitsch, ve oldukça anti-estetik resimlerinde büyük

sanat yapıtlarına -resim gibi resimlere- göndermelerde bulunarak ironik bir duruş sergilemektedir. (Resim 35).

“...Britanya’daki genç sanatı belirleyen nedir? Temel özelliklerini nasıl tarif edebiliriz? Şakacılık, romantik bir cazibe ve eğlence. Tuhaflik, gariplik, yabancılık. Sevimlilik yok. Seksi. Estetik yok. Anti-estetik bir tavır var. Sanat değil. Yaşam. Atölye değil. Dünya. Ve üstelik, ne komik, ne zıtlıklarla dolu, ne işlevsiz bir dünya! Artık Sol ya da Sağ da yok. Yalnızca tüketim. Mesajlar yok. Yalnızca reklamlar. Aile de yok. Aile yerine, sosyal konutlarda yaşayan dumura uğramış çocuklar... Ayaklarında Nike’lar, alınlarından cinsel organlar fırlamış çıplak çocuk mankenleri (Jake ve Dinos Chapman). İronik, dışavurumcu bir Myra Hindley portresi (Marcus Harvey). Artık otantik resim yok. Resim olmayan resim, anti-resim ya da ironik resimler var...”⁴⁹ (Resim 36-37).

Elbette sanat tarihindeki yaratılarda kurgu malzemesi olarak ironi kavramının kullanımı buraya kadar ele alınan sanatçılar ve onların yapıtlarıyla sınırlandırılmaz. Burada sadece yaratılarında kurgu malzemesi olarak ironiyi kullanan sanatçılardan kendimize yakın bulduklarımıza değinilmiştir. Resimsel kurgulardaki ironi kullanımı olarak; Goya, Picasso ve Chia’nın yapıtlarına yakınlık duyulmaktadır. Basquiat çalışmalarındaki öfkeli ve vahşi anlatımında gülünçlük ögesine yer vermesi açısından bizim için önemlidir. Schwitters’in kolaj mantığındaki ironiden etkilenilerek, kurgu malzemesi olarak kendi kolajlarımda benzer bir mantık kullanılmıştır. Gerçeküstücü sanatçıların yapıtlarıyla kendi çalışmalarım arasında görünürde uzaklık olmasına rağmen, temelde mantık olarak örtüşmektedir. Onların gerçeği reddetip yerine kendi gerçeküstü kurgularını oluşturmaları; gerçeği, hakikati, varoluşu başka yerde aramaları, esas olarak kendi yaratıcılığım ile ilgilidir. Yine bazı Genç İngiliz Sanatçıların çalışmalarındaki; tuhaflik, gariplik, yabancılık, sevimli olmayan anti-estetik, romantik ve elbette ironik öğelerle kendi çalışmalarım arasında bağ kurulmaktadır. Onların dışında Duchamp’ın sanatıyla kendi çalışmalarım arasında hiç bir bağ yoktur. O yüzden Duchamp diğerlerinden ayrılan bir sanatçıdır. Ama onun yapıtlarındaki ironi ve sanat

⁴⁹ Matthew COLLINGS, ‘The New Establishment’, Düz: Ahu Antmen, **Türkiye’de Sanat Yılığ**, Sanat-Bilgi-Belge Ltd., İst. 2001, s. 242

tarihi içindeki durumunun ironisi bizim için önemlidir. Ve ‘Bizzat Bekarları Tarafından Çırlıçplak Soyulmuş Gelin’ ile ‘L.H.O.O.Q’ adlı yapıtlarının burada yer alması kaçınılmaz görünmüştür.

2.3.3. Yaratının Sorunsal Olarak Görülmesinin İronisi

‘İronik Olarak Yaratı Sorunsalı’; yaratma fiilinin, özel bir yetenekle yaratılmış olan yaratının, sorunsal olarak ele alınmasının da ironisini içermektedir. Yaratma eyleminin sorunsal olarak görülmesini yadsımaktadır. Sanatçı yaratır; yaratırken de bunu, bir sorunsal olarak ele almaz. Yaratma sürecinin içinde gizli olan ve sadece orada çözümlenecek meseleler mutlaka vardır. Ancak, yaratma eyleminin kendisi bir sorunsal değildir. Sanatçı bir zorunluluk olarak yaratır ve bu şekilde yapıtını gerçekleştirir.

Uzun zamandır sanatın ölümü dile getirilmektedir. Oysa sanatın ölümü diye bir şey gerçek olamaz. Olsa olsa sanatın anlamlandırılmasında bir takım değişiklikler olmuştur. Yaratma fiili, özünde olmasa da, zaman içinde, bazı anlam farklılıklarına uğramıştır. Ancak yaratma fiilinin bir anlamının olup olmaması sorusu düşünülemez.

O halde buradan hareketle; zorunluluk olarak sanatçının yaratma girişimi ile, sanatın ölümü ve sanat üzerine yitirilen umutların ironisine gidilecektir.

Savunulacak şey, sanatçının zorunluluk olarak yarattığıdır. Bu anlamda sanatın ölmediği, ölemeyeceği, insan varoldukça sanatsal yaratma fiilinin kendine bir yol bulacağı yönündedir. Yaratının sorunsalı kendi içinde saklıdır. Dışarıdan sorunsal olarak görülen meseleler ise ironik olmaktadır. Bu eser metninde de çözümsüzlüğü, açmazları içinde barındıran yaratı sorunsalı ironik olarak ele alınmıştır.

2.3.3.1. Günümüz Sanatının İronisi

Günümüz yitirilmiş masumiyet çağı olarak görülmektedir. Postmodern zamanların ironisi geçmişin üzerinden gerçekleşen bir yapıdan oluşmaktadır. Postmodernizmin eleştirisinde, başına sıkça gelen budur. Geçmişin üzerinden yapılanan, her adımı geçmişe referans olarak görülen, dahası gerçekten öyle olan bir dönemdir postmodernizm.

Postmodernizmin ironisiyle ilgili olarak Umberto Eco'nun örneğini hatırlarsak; bugün bir adam çok sevdiği bir kadına 'seni umutsuzca seviyorum' değil de 'x'in söylediği gibi seni umutsuzca seviyorum' derse burada postmodernizmin ironisi belirmektedir. (Bkz. İroni Kavramı).

İroni, günümüz sanatının sık kullandığı bir kavramdır. Bu kavramın yaratılarda kullanılışından önce günümüzde 'yeni', 'orjinal', 'öncü', 'sarsıcı' bir şey yaratmanın imkanı üzerinde durulmalıdır. Peter Bürger 'Avangard Kuramı'nda şunları söylemiştir: "Günümüzde bir sanatçı bir soba borusunu imzalayıp sergilese, sanat piyasasını eleştirmiş değil, ona uymuş olur. Böylece bireysel yaratıcılık fikrini yıkmaz, onu onaylar... Bir isyan olarak yeniden gerçekleştirilmesinin mümkün olmadığı ortaya çıktıktan sonra, bu edim isyan olma iddiasını sürdüremez."⁵⁰ Burada sanatın içinde ironik bir durum gerçekleşmektedir. Çünkü olanla olması gereken arasındaki karşıtlık ilişkisini içermektedir. Sanat tarihi sahnesinde özellikle avangard hareketler içinde sonradan kaçınılmaz olarak gerçekleşen bir durum; bu karşı sanat hareketlerinin bir şekilde sisteme uyması, onun içinde özerk statüye yükselmesidir. Böylece tam manasıyla beklenenin dışında umulanın tersi bir durum oluşmaktadır ve bu da ironiktir. (Bkz. İroni Kavramı).

Belki sanat hakkında hiçbir fikri ve birikimi olmayan birileri için bunun gibi örnekler; farklılık, şaşırtıcılık, şok etkisi yaratabilirler. Ancak sanatın içinde şok etkisi yaratmak zaten başlıbaşına sanattan bağımsız bir amaç haline gelmiştir. Ve bu artık neredeyse imkansızdır. Pisuar olayından sonra da bu böyledir. Sanatı sanatsal malzeme,

⁵⁰ Peter BURGER, **Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, İletişim Yay., İst. 2004, s. 109

ve yaratımı ilhamın dışına taşıyan, sıradanlığın üzerine yerleşen, yaratı sorunsalının anlamını kökten yadsıyan ve değiştiren bir düşünce ve tavır için artık tükenme noktasına gelinmiştir. Sonradan düşünce ağırlıklı; kavramsal sanat, minimal sanat, happening, arte povera, pop-art, neo-geo, vd.'lerinin ardından 1980'lerde birkaç farklı coğrafyada birden birbirinden habersiz ama eşzamanlı olarak, yeniden baskın bir şekilde boyaya dönüş (resmin hortlaması da diyebiliriz) yaşanmıştır. Özellikle Alman Yeni Dışavurumcu sanatçıları ve İtalyan Transavangardları bu kez düşüncenin hükümlerine karşı isyan bayrağını çekmişler ve yaratılarını oluşturmuşlardır. Geleneksel malzemeyle sanatsal üretimler -o da ne demekse; bugün sanat ortamında hazır-yapım nesne ve monitör de artık geleneksel bir malzemedir-, ve onun dışındakiler -enstalasyonlar, gösteriler, disiplinlerarası-arası vs.- hepsinin biraradalığı söz konusudur. Sanatsal disiplinler arasında öncülük diye bir olgu artık olamaz. Ama bu durum sanatın bu anlamdaki öncülük misyonunun azalması, yeni yaratıların olamayacağını hiç bir şekilde göstermemektedir.

“...Avangard hareketleriyle birlikte geçmiş dönemlere ait sanat tekniklerinin kullanılabilir hale gelmesi (Magritte’in kimi resimlerindeki eski tekniği düşünelim), sanat prosedürlerinin tarihsel düzeyini belirlemeyi neredeyse imkansızlaştırır. Avangard hareketleriyle birlikte, tekniklerin ve stillerin birbiri ardınca ortaya çıktığı tarihsel akış, farklı öğelerin birarada olduğu bir eşzamanlılığa dönüştü. Bunun sonucunda, bugün hiçbir sanatsal hareket, tarihsel olarak diğer hareketlerden daha ileri bir sanat olduğunu iddia edemez...”⁵¹

Peter Bürger’in bu tespiti, bugün yaşadığımız postmodernizmin sanat ortamı için oldukça önemli bir saptamadır. Bir çokluk ortamında bulunmaktadır. Birçok farklı sanat disiplini ya da farklı disiplinlerin birlikte kullanımı söz konusudur. Ve bunların içinden herhangi birinin diğerine göre öncü sıfatını üstlenmesi çok zor görünmektedir. Avangard anlamında bir yaratma fiilinin gerçekleşebilmesi neredeyse imkansız bir hal almıştır. Çünkü ne yaparsanız yapın hepsinin bir öncesi vardır. Bu anlamda yaratıcılık konusunda ‘yeni’lik tartışmaları farklı bir yöne de kaymış durumdadır. Bir kere ‘herşey

⁵¹ Peter BURGER, **Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, İletişim Yay., İst. 2004, s. 127

sanat, herkes sanatçı' denildikten sonra, bu cümlelerin alt anlamlarını değerlendirmeden onaylamak, sanat hakkında artık derin bir boşluğu, yokluğu kabul etmek demektir. Yaşadığımız çağda geçmişi bilmemek, belleklerimiz yok etmek, daha açıkçası sıfırdan başlamak ve yaratmak gibi bir şansımız yok gibidir. Ama sırf bu yüzden sanatçıların artık yeni yaratılar oluşturamayacaklarını, yaratamayacaklarını sanmak da tam bir saflık olmaktadır.

Günümüz sanatında yaratımın sorunsal olarak görüldüğü en yaygın kanılardan birisi, yeni bir şeyler yaratmanın imkansızlığı düşüncesidir. Bu düşünce bize oldukça saçma bir düşünce olarak görünmektedir. Burada 'yeni'den kastedilenin ne olduğunun sorgulanması gerekmektedir.

“... Sürekli 'sanatta yaratıcılık'tan söz ediliyor. Yaratıcı olanın yarattığı 'şey' nedir? Bir takım biçimler mi? Durmaksızın yeni biçimler üretmenin anlamı nasıl açıklanabilir? Uzun yıllar yeni biçimler üretme eylemi, birgün (eylem olarak) eskiyebilir mi? Büyük patlamanın dünyayı boşluğa fırlattığı gün, dünya için yeni bir gündü. Onun ardından gelen milyarlarca günün yeniliğini oluşturan neydi? Aralarındaki anlam farklılıkları değil mi? 'Gün doğumu' eskimiştir ama, insanların o günleri farklılaştırma eylemleri (ya da en azından farklı kılma istekleri) eskimemiştir. Demek ki, birinci günün dışında kalan günler biçim olarak değil, anlam olarak yenidir... Aslında, 'yeni bir gün' denilen, Nova'nın (yeni, gerçek 'yeni'nin) en uzağındaki gündür. Gün doğumunun en çok eskidiği gün... Buna karşılık o en çok eskimiş biçim, henüz deneyimlenmediği için, bilinmezlikler taşımaktadır...”⁵²

Yaratıcılık söz konusu olduğunda karşımıza onun beraberinde 'yeni' kavramı da gelmektedir. Yaratmak, adı üstünde olmayan bir şeyi var etmek, yeni bir şey oluşturmak eylemi ise; buradaki 'yeni' nasıl bir yenidir? O güne kadar hiç görülmemiş, varolmamış, bir formun, fikrin, eylemin oluşturulması mıdır? O zaten, o anda ve orada oluşturulduğu vakit yeni olmaktadır.

⁵² Ali AKAY - Emre ZEYTİNOĞLU, **Kavramın Sınırlarında**, Bağlam Yay., İst. 1998, s. 10-11

Bugün bir sanatçı çıkıp bir yapıt ortaya koyduğu zaman, o; yitirilmiş masumiyet çağında geçmişin izlerini ve göndermelerini taşısa bile, yeni olmaktadır. Sanatçı kendi zamanı ve uzamı içinde üretmektedir. Ve aynı zamanda zorunlu olarak yaşadığı zamanın ve uzamın içinden, o uzam ve zamanın algısından ve gerçekliğinden hareketle yaratmaktadır. Buna zorunlu olarak yitirilmiş masumiyet çağının bazı getirileri eklense bile, bu durum yaratılan yapıtın ‘yeni’, ‘orjinal’, ‘yaratıcı’ sıfatlarından mahrum bırakılmasını gerektirmez.

Her sanatçının yaptığı sadece kendi uzamını ve zamanını doldurmaktır. Onların içinde yerleşerek kendi yapıtının uzamını ve zamanını düzenlemektir. O halde herbirinin (sanatçıların), ve onların yarattıklarının (yapıtların) tümü, isterse geçmişin referanslarını da içinde taşıсын, zaten yenidir ve orjinaldir. Uzam ve Zaman bölümündeki Heidegger alıntısı hatırlanırsa, elbette; “Yalnızca tek bir uzay ve zaman yoktur, insan sayısı kadar çok zaman ve uzay vardır.”

Genellikle sanatçıların ‘zorunluluk olarak yarattıkları’ ya da yaratma fiiline böyle bir anlam atfedebilecekleri unutulmaktadır. Burada ‘neyin zorunluluğu’ diye bir soru sorulabilir? Bunun yanıtını vermek hiç de kolay görünmemekle birlikte aslında cevabı basittir. Sorunun cevabı kendi içinde saklıdır. Uydurma, kurgu bir gerçeklik yaratmak, üstelik bunun yanılsama bir dünya olduğunu bilmekle beraber, gerçekten daha gerçek olduğunu düşünmek ve buna inanmak pek çok sanatçı için geçerlidir. Zorunluluk olarak yaratma girişimi, gerçekliğin dışında kurgu bir evreni yaratma girişimi çocukça, safça ama anlamlı bir girişimdir. Sebebi de kendi içinde gizlidir. Çoğu sanatçı bunun sebebini kendisine sormaz; sorsa da cevabını bilmemesi doğaldır. O sadece yapmakta ve yaratmaktadır. Zorunluluk olarak yaratma fiili sanatçının yaşamında ve yaratılarında egemendir.

2.3.3.2. Sanatın Ölümünün İronisi

“Sağ kalma sanatının ardından, ironik bir yok oluş sanatı... Özne her zaman ironik bir şekilde yok olmaya çalışmıştır.”

Jean Baudrillard

Hegel, ‘Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler’ adlı eserinde sanatın ölümüne değinmiştir. Ancak, burada sözü edilen ölüm; sanatın tamamen yok olması, artık olamayacağı anlamına gelmemektedir. Söz konusu olan; sanatın o güne kadar yerleşmiş tanımını, anlamı üzerine bir değişikliktir. Ortada yok olan bir mevcudiyetten söz edilmemektedir. Ya da, sanatın yok olmaya mahkum olduğu söylenmemektedir. ‘Sanatın ölümü’ tanımı yalnızca, onun hakkında farklılaşan bir bakıştır.

“...Bilindiği gibi Hegel, ‘Estetik Üzerine Dersler’inde sanatın, artık insan ruhunun en üstün gereksinmelerine yanıt verecek güçte olmadığını, İde’nin ya da Tin’in güzel sanatları geride bıraktığını söyler. Ona göre sanat, geçmiş çağlarda olduğu gibi, o eski doyumları insana tattırmaktan uzaktır... Sanat bu bakımdan artık geçmiş bir şeydir. Hegel’in o ünlü ‘sanatın ölümü’ne ilişkin olarak söyledikleri bunlardır; ona göre sanatın artık bir işlevi ve görevi kalmamış, onun yerini felsefe almıştır...”⁵³

Hegel’in sanatın ölümüne dair söyledikleri, düşüncenin sanatın yerini aldığına dairdir; ve bu düşünceler ifade edildikten sonra neredeyse iki yüzyıla yakın bir zaman geçmiştir. Sanatın illüzyon gücünü yitirdiğinin düşünülmesi ise 20.yy sanatını en çok meşgul eden meselelerden birisi olmuştur. Baudrillard’dan yıllar önce Benjamin, mekanik yeniden üretim çağında, sanat yapıtlarının mekanik yöntemlerle çoğaltılmasının onun biriciklik değerine zarar verdiğini, sanat yapıtının kült değerinin yok olduğunu söylemiştir: “Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır... Sanat yapıtının geleneğin bağlamına en eski

⁵³ Nejat BOZKURT, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Sarmal Yay., İst. 1995, s. 153-154

yerleşme ortamı, kült ortamıdır... Tekniğin olanaklarıyla çoğaltım çağı, sanatı kült temelinden ayırdığında, sanatın özerklik görünümü de sonsuz ortadan kalkmış oldu.”⁵⁴

Benjamin sanatın öldüğüne değil, onun özerk yapısındaki çözülmeye dikkat çekmiştir. Ama Benjamin’in saptadığı durum, sonradan Baudrillard’ın sanat hakkındaki düşüncelerinin yolunu hazırlamıştır. Sanatın ölümü üzerine tezleriyle tanınan Baudrillard, estetiğin ötesine geçildiğini belirten trans-estetik kavramıyla sonun sonuna geldiğini ifade etmiştir. Artık sanat da diğer ‘trans’ evrelerine geçmiş olanlar gibi (ekonomi, politika, cinsellik gibi), sonsuz biçimde kendini çoğaltarak yeniden gerçekleşecektir. Baudrillard’a göre, modern zamanların ütopyası aşkınlığı kısırtarak sanatın da ölümünü hızlandırmıştır. Sürekli ilerleme, yenilenme, yetkinlik, aşkınlık üzerine vaatler ve çalışmalarla bu noktaya gelinmiştir: “Sanatın her yerde çoğaldığını görüyoruz. Sanat üzerine söylem ise daha da hızlı çoğalmaktadır. Ama sanatın ruhu yok oldu.”⁵⁵ Postmodern zamanların eskinin üzerinden tekrarlamacı tavrı, sonraki avangard hareketlerde görüldüğü üzere, artık öncü vasfını taşıyabilecek bir oluşumun varolamayacağını kanıtlar niteliktedir. Herşeyin ötesine çoktan geçilmiş olduğundan ötürü, artık böyle birşey umulması, Baudrillard’ın düşüncesine göre değerlendirilirse saflık olmaktadır. Baudrillard’a göre ütopyaların gerçekleşmesi sayesinde bugün, ilerlemenin sonucu; herşey sanat, herkes sanatçıdır. Dünyanın anlamsızlığının estetize oluşuyla birlikte; ironik bir yaşamın ve sanatın içinde var olmaya çalışılmaktadır. Herşeyin içi boşaltılmıştır.

Baudrillard’ın sanatın ölümü dediği durum; sanatın tümden yok olup artık sanatla ilgili hiçbir şeyin yapılmadığını değil, sanatın aşkın anlamının yitip gitmesinin anlatımıdır. Sanatın günümüzde hızla çoğalması, sanatta artık hassas ölçütlerin olmaması ve sanatın ruhunu kaybetmesidir. Sanatta yaratma eylemi yerini eskinin tekrarına, yinelemeye, yeniden kullanıma sokmaya bırakmıştır. Son yarım yüzyıldan beri avangard sanatın durumu da aynıdır. Sanatın bu durumu, sanat üzerine söylemin sanat yapmaktan daha öncelikli olduğu ve önem kazandığı bir duruma işaret etmektedir.

⁵⁴ Walter BENJAMIN, Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı, **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, Y.K.Y., İst. 1995, s. 49-52-55

⁵⁵ Jean BAUDRILLARD, **Kötülüğün Şeffaflığı**, Çev: Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., İst. 2004, s. 20

Artık hiçbir sanat türü, kendi yok oluşlarından bağımsız bir varoluş sergileyememektedir. Baudrillard'a göre uzun bir zamandır sanatsal üretimlerin herbiri 'yok olmuş bir şeyin izi'dirler: "Görüntüleri yok edenlerden değil, görülecek hiçbir şeyin olmadığı bir görüntü bolluğu üretenlerdeniz... Tek hissedilen her birinin ardında bir şeyin yok olmuş olduğudur. Üstelik bundan ibarettirler: Yok olmuş bir şeyin izi."⁵⁶ Onlarda yok olmuş bir şeylerin izleri vardır ancak. Herşey gibi estetiğin de ötesine geçilmiştir ve aşırılıklar üreterek, kendi yok oluşlarını güçlendirerek varolmaktadırlar.

İllüzyonların yok olduğu, bizzat kendi çabamızla yok ettiğimiz bir dünyada, gerçeğe katlanmamız da zorlaşmaktadır. Bir yüzyıldır sanat kendi kendisini yadsıyarak, illüzyonun gücünden kurtulmak isteyerek kendi yok oluşunu hazırlamıştır. Sanat yapıtının aurası Benjamin'in dediği gibi; teknik olanaklarla yeniden üretim çağında çoktan yok olmuştur. Teknolojik ilerlemelerle illüzyonların öldüğü, daha doğrusu herşeyin illüzyona dönüştüğü bir dünyada, sanatın yanılısama gücünün de bir anlamı kalmamıştır. Sanatın bunun için, kendi gücünü yadsımaya girerek kendinden kurtulmaya çalışması, onun en temel edimini, yaratma etkinliğini başka bir şeye dönüştürerek sekteye uğratmıştır. "İllüzyonun gücü nerededir?... 'Yaratıcı' eylem en büyük şaşkınlığa, bir gün Duchamp'ın bir resim galerisinde kendisini aniden o saf ve yaldızlanmış biçimiyle yeniden sunması karşısında düşmüştür...Günümüz sanatı gücünü kendi yok oluşunu oynamasından almaktadır"⁵⁷

Baudrillard yaşadığımız zamanları kıyamet sonrası zamanlar olarak nitelendirmektedir. Çoktan tükendiğimizi, yok oluşun çoktan gerçekleştiğini, artık geriye dönüşün mümkün olamayacağını söylemiştir: "Kıyamet gününün gerçekleşmesi imkansızdır çünkü biz farkına bile varmadan, Kıyamet ötesi bir yaşam biçimi çağına geçmiş bulunuyoruz. Olan olmuş. Hepimiz cenneti boylamışız. İllüzyonlar ölüp gitmiş."⁵⁸ Onun başına 'trans' (ötesi) ekini getirdiği tüm kavramlar bu durumu açıklamaktadır: Trans-estetik, trans-seksüel, trans-ekonomik, herbiri sonun, bitişin ötesini temsil etmektedirler. Herşeyin; bitişin, tükenişin, yok oluşun bile ötesini yaşadığımızı vurgulamıştır.

⁵⁶ A.g.e., s. 23

⁵⁷ Jean BAUDRILLARD, **Çaresiz Stratejiler**, Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Univ. Yay., İst. 2002, s. 4

⁵⁸ A.g.e., s. 67

Jean Baudrillard 1970'lerde ünlü 'Simülasyon Kuramı'nı ortaya koyduğunda burada, 'gerçeğin yerini alan simülakrlardan' söz etmektedir. Baudrillard'a göre; bundan böyle bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır, gerçekle ilişkimiz kalmamıştır, ve gerçek bir daha asla geriye dönmeyecektir. Simülasyonun tanımını 'bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi, hiper-gerçeklik' olarak yapmaktadır.

Baudrillard'a göre; "Düşgücü de simülasyonla birlikte tarihe karışmıştır. Burada ortadan kalkan şeyin adı metafiziktir. Bundan böyle bir varlıkla çeşitli görünümüleri; gerçekle gerçek kavramına özgü bir ayna (metafizik) yoktur. Bundan böyle gerçekle gerçek kavramı arasında düşsel bir beraberlik olmayacaktır... Gerçek bir daha asla geriye dönmeyecektir."⁵⁹ Yine Baudrillard'a göre; simüle etmek, bir varlığa değil bir yokluğa, sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır. Böylece simülasyon gerçeğin, sahte ve düşselle arasındaki farkı yok ederek gerçekle olan ilişkimizi yok etmektedir. Artık tüm görüntüler Baudrillard'ın tanımıyla 'çöle dönüşmüş bir gerçeğe ait olacaklardır'.

Hegel'le başlayan ve sonrasında sürüp giden sanatın ölümü üzerine tezlere rağmen, devam eden sanat ölmediğini göstermiştir. Baudrillard'ın da yıllardır yazdığı ve günümüzle ilgili olarak yakınlıklar kurulan belirlemeleri oldukça etkili olmakla birlikte, birçok sanatçı için hiç bir şey ifade etmemektedir. Çünkü pek çok sanatçı, genellikle olduğu gibi, kendi dünyalarında birşeyleri dışlaştırma ihtiyacı içinde üretmektedirler. Sanatçıların yaratma fiiliyle ilişkilerinde zorunluluk olarak beliren yaratıcılık, insan var oldukça kaybolmayacak eylemlerden belki de en önemlisidir.

Benedetto Croce, 'İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik' adlı yapıtında 'Sanatın Ölümlülüğü ve Ölümsüzlüğü' bölümünde şunları yazmıştır: "Bu sorunun bizim için hiç bir anlamı yoktur; sanatın, tinin zorunlu bir basamağı olduğu kabul edilmesine rağmen, sanattan kaçınılıp kaçınılamayacağı sorusu, duyum ve zekadan kaçınılıp, kaçınılamayacağı sorusundan ne daha çok ne de daha az bir şey ifade edecektir."⁶⁰

⁵⁹ Jean BAUDRILLARD, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yay. İzmir 1998, s. 12-13

⁶⁰ Benedetto CROCE, **İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik**, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İst. 1983, s. 174

Sanatın ölümünün ironisi denildiğinde, buradaki ironi Kierkegaard'ın 'olumsuzlamanın olumsuzlanması' olarak tanımladığı şekliyle aranmalıdır. Sanatın ölümü ifadesi olumsuzlama içermektedir; ancak zorunluluk olarak yaratan sanatçılar bu durumu bir şekilde tersine çevirmektedirler. Yani olumsuzlamayı (sanatın ölümü tezi) olumsuzlamaktadırlar (yaratmaktadırlar). Bu eser metninde de esas olarak, sanatçıların zorunluluk olarak yarattıkları ve bu şekilde sanatın ölümünün gerçekleşmeyeceği savunulmaktadır. Ve bu şekilde sanatın ölümünün ironisine gidilmiştir.

2.4. ÇALIŞMALARIMIN VE KENDİ YARATICILIĞIMIN İRONİSİ

Buraya kadar anlatılanlardan; ironi kavramıyla ilgili tanımlar, yaratı sorunsalının boyutları, ironik olarak yaratı sorunsalının ne şekilde kavrandığı açıklandıktan sonra, en son bölüme, eser metninin asıl içeriğinin toplandığı kendimize ait bölüme gelinmiştir.

Bu bölümde, iki ana başlık altında ve onları açıklayan alt başlıklarda ironi kavramının araştırılmasına gidilmiştir:

Birinci kısım eser metninde geçen çalışmalarımın; özellikle üç sergi projesinin içeriğindeki çalışmaların ironisini incelemektedir.

İkinci kısım kendi yaratıcılığımın -ya da yaratı sorunsalımın- ironisini anlatmaktadır.

Çalışmalarımın ve kendi yaratıcılığımın ironisine başlamadan hemen önce şu konu belirtilmelidir: Aslında resimlerim ve yaratıcılığım hakkında uzun uzun konuşmak ve sayfalarca yazmak bir açıdan oldukça ironik görünmektedir. Çünkü resmin gerçekte tam olarak anlatılamaz olduğuna inanılmaktadır. Yaratıların açıklanma girişimleri bir noktadan sonra onların uzağına düşmektedir. Onlar (yapıtlar) dile getirilemeyen, anlatılamaz olanın imasını taşımakla, kendilerini kendinde saklayan yapıdadırlar. Anlatılamayanın, dile getirilemeyen imasını içinde gizli olarak taşıyan yaratıların dil ile anlatılması, açıklanması girişimi bu açıdan ironiktir. Çünkü birazdan anlatılacaklar ile gerçek olanlar arasında uyumsuzluklar olacaktır. Dil ve imgenin çatışması, görünen ile gerçek arasındaki uyumsuzluk durumunda oluşan ironiyi yaratmaktadır. Aynı şekilde yaratma sürecinin ve yaratıcılığın mantıksal olarak açıklanması çabaları ironiktir. Yaratma sürecinde; yapmak, üretmek, bütün bunlar çoğu zaman açıklanamaz biçimde gerçekleşmektedirler. Şimdi burada söylenenlerin tam tersini yaparak kendi ironimizi gerçekleştirmiş olunmaktadır. Çünkü ‘olanla olması

gereken arasındaki karşıtlığın biraz yukarıdan bakılarak kavranması' anlamına gelen sözel ironi; gerçekte tam manasıyla anlatılamayacağına inanılan çalışmalarımın ve yaratıcılığımın açıklanması çabası ile kendiliğinden oluşacaktır.

Wittgenstein'in bir cümlesi bu son söylenenlere oldukça yakın görüldüğü için son söz olarak burada yer almalıdır: "Dilegetirilemeyen vardır gene de. Bu kendisini gösterir, gizemli olandır o."⁶¹ Yaratılar da aslında onları her ne kadar açıklamaya, anlatmaya çabalasak da böyledirler.

2.4.1. Çalışmalarımın İronisi

Bu eser metni, üç sergi projesinin çalışmalarından bazılarını içermektedir:

'Anne ve Çocuk' Resimleri.

'Cücelerle Devlerin Savaşı' Resimleri.

'Cehennem Kapısı' Gravürleri.

Ve aynı zamanda üç farklı çalışma grubu vardır:

Resimler.

Kolajlar.

Gravürler.

Eser metninin içeriği bu çalışmalardan yola çıkılarak; onların yaratılma süreçleri, içerdikleri anlamlar ve resimsel kurguların, plastik ifadelerin oluşumları düşünülerek hazırlanmıştır.

Çalışmaların ironisine gelmeden önce, onların ortak özelliklerinin belirlenmesi gerekmektedir. Çalışmaların tümünde; resimler, kolajlar ve gravürlerde benzer olan nitelikler, unsurlar şöyle sıralanmaktadır:

⁶¹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Çev: Oruç Aruoba, Y.K.Y., İst. 2002, s. 169

Dionisiak:

Çalışmalar ‘dionisiak’ bir etki taşımaktadır. Dionisos, mitolojide içki ve düş tanrısıdır. Nietzsche’nin sanatları Apollon-Dionisos karşıtlığı, ikilemi üzerinden ele almasından yola çıkılırsa, burada ele alınan resimlerin hem dışsal, hem de içsel olarak Dionisiak olduğu söylenmelidir.

Dionisos sarhoşluğu, coşkuyu, duyguyu, taşkınlığı nitelemektedir. Apollon; akli, ölçüyü, dengeyi simgeleyen figürken, Dionisos; duyguyu, dengesizliği, ölçsüzlüğü simgelemektedir. Nietzsche’nin sanatlarda ‘dionisiak’ olarak sözünü ettiği durum, burada coşkunun, yaşam enerjisinin, ölçsüzlüğün öne çıktığı biçim olarak resimlerde kendini göstermektedir. Aynı zamanda Dionisos ölçsüz, sarhoş, alaycı figür olarak düşünölmelidir.

Barok, Romantik ve Dışavurumcu Karakter:

Çalışmalar; gerek plastik olarak, gerekse içerik olarak barok, romantik ve dışavurumcu karakterlerin özelliklerini göstermektedir.

Her ne kadar bu üç sanatsal yapı, farklı zamanların farklı niteliklerine sahipeler de, onlar arasında bazı noktalarda yakınlıklar olduğuna inanılmaktadır.

“...Romantikler gibi Dışavurumcular da bir mitolojinin yanı sıra, vizyonlar ve simgeler yaratmışlardır. Coşkulu ve tumturaklı söz sanatı, yeni dil, kahince coşku, ‘ben’in parçalanıp dünyayı yeniden oluşturabileceği yanılması, tam olarak romantiklere özgüdür...”⁶²

⁶² Jean Michel PALMIER, Dışavurumculuk ve Sanatlar, Çev: M.R., **Modernizmin Serüveni**, Haz: Enis Batur, Y.K.Y., İst. 1997, s. 252

Buluştıkları en önemli özelliklerden birisi ve bizim için en önemlisi; hepsinin, özneliğin aşırı belirlenimi olmalarıdır. Buradaki çalışmaların tanımlanmasında da, özneliğin belirlenimi ifadesi kullanılmaktadır. Daha doğrusu bu üçünün; barok, romantik ve dışavurumcu karakterlerin birleştiği yerde, buradaki çalışmaların tanımlanması gerekmektedir. Her birinden hem ayrı ayrı, hem de bütün olarak etkilenilmiştir. Ve aslında, onların buluştuğu ara kesitlerde, eser metnindeki çalışmaların kaynaklarından bir kısmını bulmak mümkündür.

Burada; barok, romantik ve dışavurumcu karakterler, her üçü de özneliğin belirlenimi olarak düşünülmektedir. Yine özneliğin belirlenimi olarak, aşırı subjektivist bir dünya görüşünün ve algısının izleri buradaki resimsel kurguları oluşturmaktadır. Aynı durumlar bazı farklarla birlikte burada sözü edilen barok, romantik ve dışavurumcu tavırlar için de geçerlidir. Dünyayı algılamakten çarpıtma, ona kendi yorumunu çok kişisel olarak katma anlamlarında bu özellikler görülmektedir.

Barok, romantik ve dışavurumculuğun karanlık doğası bu çalışmaları etkilemiştir. Karanlık üzerine oluşturulan resimsel kurgu; yalnızca, tuvalin önce koyu tonlarının belirlenmesi ve onun üzerinde formların çıkması, aydınlıkların oluşması olarak düşünülmemelidir. Karanlığın, belirsizliğin, çoklukların sanatsal tavırlarıdır. Ve bu anlamda, bu eser metninin içeriğindeki çalışmaların resimsel kurguları ile onların arkasındaki dünya görüşü bu kaynaklardan fazlasıyla etkilenmiştir.

Abartma, acayip, tuhaf ve garip görünümlere yatkınlık, grotesk anlatımlar gibi özellikler açısından böyle bir değerlendirme yapılmaktadır. Çalışmalarda bu plastik ifadeler ve onların arka planlarındaki dünya görüşlerinden etkilenme bağlamında bu ilişki kurulmaktadır.

Grotesk Anlatım:

Özellikle resimlerde ve kolajlarda grotesk anlatım öğelerinden yararlanılmaktadır. Grotesk terimi edebiyatta klasik dönemde gülünç görünümlü kimseler için kullanılmaya başlanmış, daha sonraları romantiklerle gülünç çirkinlik

olarak belirginleşmiş bir terimdir. Grotesk, insanda kalmış olan hayvansılığın sembolüdür. Bu terimin güzel sanatlardaki karşılığı ise XV. Yy.'da Roma'da yapılan kazılarda rastlanan acayip duvar resimlerinin adlandırılmasından gelmektedir. Buradaki çalışmalarda acayıpliğin, abartmanın ifadesi olarak grotesk anlatım, en çok resimsel kurgunun ana elemanını oluşturan insan figürünün ifadesi için düşünülmektedir. Grotesk anlatım unsurları olarak; insanı hayvansılaştırarak, acayıpleştirerek, gülünçleştirerek, çirkinleştirerek anlatma eğilimi, insanın tanrısal yanı olan yüceliğiyle yanyana geldiğinde ironik bir durum oluşmaktadır. Yüce olanda gülünç çirkinliği görmek acayıpliği güçlendirmekte, resimsel kurgu bu şekilde ironik bir atmosfer içinde gerçekleşmektedir.

Yanılsama:

Çalışmalarda yanılsama, görünenin dışında bir gerçekliğin peşinde olunduğu için en çok gidilen yollardan birisidir. Görünen gerçekliği reddeden, yadsıyan, olumsuzlayan zihin, yanılsama yoluyla kendisine yepyeni, uydurma, kurgu bir dünya oluşturmak niyetindedir. Sanatın sihirli yapısının gücüne inanılmaktadır. Bu yüzden her ne kadar günümüzde illüzyonların öldüğü söylene de, ancak yanılsama yoluyla hakikate ulaşmak istenmektedir. Resimlerde bu yanılsama, görünen gerçekliği çarpıtma, bozma, ona kişisel anlamlar yükleme olarak görülmektedir.

Bilinçaltı, Düş, Hayalgücü:

Bilinçaltı, düş ve hayalgücü, uydurma kurgular için yanılsamayla birlikte başvurulan diğer kaynaklardır. Gerçeğin başka yerde aranmasının doğal sonucu olarak hayalgücü ve bilinçaltı bu çalışmalarda önem kazanmaktadır. Gerçekliği yadsıyan, ona alternatif kendi gerçekliğini üreten imgelem kaynağını bilinçaltında, düşte, hayalgücünde aramakta ve bulmaktadır.

İçgüdü:

Genellikle dışavurumcu anlatımlarda önem kazanan içgüdünün yüceltilmesi buradaki resimler için de geçerlidir. “Dışavurumculuk, hayatla direkt ilişkide bulunan yüzeysel görüntülerin arkasında yatan güçlü kuvvetleri içeren sert bir anlatım tarzı. Sanatçı, sanatın doktrinlerine bel bağlayacağına, kendi içgüdüsüne güveniyor. Nolde ‘içgüdü bilgiden on kat daha önemlidir’ diyor.”⁶³

Saldırganlık, Başkaldırı ve Şiddet:

Buradaki çalışmalar, gerek biçim olarak gerekse içerik olarak başkaldırı ve şiddet içermektedir. Özellikle plastik tavırda kendini gösteren saldırganlık, resimlerin içeriğinde de mevcuttur. Gerçeğin görüldüğü gibi olmadığı iddiası bile bunu doğrular niteliktedir. Bütün bu özellikler yine genellikle dışavurumcu sanatçılarda çok fazla görülmektedir. Buradaki başkaldırı, şiddet ve saldırganlık korkunç unsurlar olarak algılanmamalıdır. Sadece kendi içinde; uzlaşmasız, uyumsuz, kışkırtıcı, eleştirel, abartılı, aşırı öznel, alaycı gibi özelliklerle beliren iç şiddetin dışavurulmasıdır.

Tedirgin Edici ve Rahatsız Edici:

Çalışmaların bir başka ortak yanı; sakin, kendi halinde, zararsız resimler olmamalarıdır. Bunun açıklanması kolay değildir, fakat şu kadarı söylenebilir: Gerek konuları gerekse malzemenin olanaklarını zorlamaları yüzünden çalışmaların tedirgin edici ve rahatsız edici yanları bulunmaktadır. Temalar, karşılaşma anında insanların yüzleşmekten korktukları türdendir; çoğunlukla acımasız, eleştirel ve anormallikleri güçlendiren anlatımlardır. Olumlu olabilecek her şeyin içinde olumsuzun yüksek tondan bağırmasıdır. Malzeme kullanımı ve resimsel kurgular için de kaotik bir yol izlenmiştir. Ve kaotik olanın tedirgin edici özelliği çalışmalara sinmiştir.

⁶³ Bedri BAYKAM, **Boyanın Beyni**, GİAD., İst. 1990, s. 55

Düalizm:

Çalışmalarda düalizm (ikilik) oldukça sık kullanılmaktadır. Varoluşun çift anlamlı ve ikili oluşundan etkilenilmektedir. Karşıtlıklardan, çelişkilerden beslenen çalışmalardır. Zıt kavramların birbirlerine dönüştüğü durumlar kullanılmaktadır. Bu karşıt iki anlamın aynı yende buluşması dinamik unsuru güçlendirmektedir. Aynı zamanda bu varoluşun ikili anlamı, yaşamın karşıtlıkları ve çelişkileri ironi kavramıyla da örtüşmektedir. Düalizm ve ironi çalışmalarda karşıtlığın ortaya konmasında sıkça başvurulan unsurlardır.

Metaforik Anlatım:

Çalışmalarda yer yer metaforik anlatıma başvurulmaktadır. Metaforik anlatımlar, imgenin gerçek anlamından sıyrılarak üst anlamlarla ilişkilendirilmesi yoluyla gerçekleşmektedir. Fenomenle öz arasında bire bir göndermeli bir anlatım değil, dolaylı yoldan anlatımlar ve yan anlamlar söz konusudur. Özellikle gravürlerde metaforik anlatım yoluna gidilmiştir. Savaş kompozisyonlarında ve hatta bazı ‘Anne ve Çocuk’ resimlerinde de bu söylenenler geçerlidir.

Bu çalışmalarla ilgili söylenebilecek son birkaç cümleyle çalışmaların ortak unsurları toparlanmaktadır:

Yaşamsallık unsurunun baskın geldiği resimler: İçinde yaşam enerjisini, coşkusunu barındıran, dinamik, sarhoş, bulanık, her haliyle marazi, kendinden geçen, bir müddet sonra kendini yok etmeye aday resimler.

Kendi hilelerini açık açık teşhir eden, bu durumuyla da kendi kendinin parodisini yapan resimler: Kendi imgeleminin parodisi, onun kötü tekrarlarına varıncaya kadarki bir tür yok etmenin estetiği.

Böylece çalışmaların genel özelliklerinden bahsedildikten sonra çalışmaların ironisi şu şekilde belirlenmektedir.

Çalışmalardaki ironi iki ana bölümde ele alınmış ve incelenmiştir:

1. Konudaki İroni
2. İmge Kurgusundaki İroni

Burada ironi kavramıyla ilgili olarak yapılan tanımlamalardan bir kaçını hatırlamak gerekmektedir:

Kierkegaard'ın ironi kavramı tanımlarından birisinde ironinin; 'yamuk, çarpık, bozuk, hatalı ve kötü yapıdaki her şeyi seçen keskin bir göz olduğu' belirtilmektedir. (Bkz. İroni Kavramı). Sergilenen çalışmalarda da buna benzer bir durum söz konusudur. Gerek 'Anne ve Çocuk' resimlerinde; gerek 'Cücelerle Devlerin Savaşı' resimlerinde; gerekse 'Cehennem Kapısı' gravürlerinde bu anlamda ironik bir yaklaşım bulunmaktadır. Bu ironik oluş hem konuda hem de resimsel imge kurgusunda gözlenmektedir.

Yine Kierkegaard'ın belirttiği anlamda ironi; 'gördüğü boşluğu yok etmeyen, suça karşı adaletin takındığına benzer bir tavrı olmayan, komikteki gibi kendi içinde bir uzlaştırma gücüne de sahip bulunmayan; aksine, boşluğu kendi içinde güçlendiren ve deliliği daha da deli kılan' özellikleriyle burada hatırlanmalıdır. (Bkz. İroni Kavramı). Aynı şekilde, sergilenen çalışmalarda konudaki ve imge kurgusundaki ironi bu açıdan ele alınmaktadır. Gördüğü boşluğu yok etmeyen, hatta onu daha da güçlendiren, deliliği daha da deli kılan resimlerdir. Aynı zamanda bazı çalışmalarda 'ironik sıkıntı'nın izleri görülmektedir. Kierkegaard'da sözü edildiği gibi bir ironik sıkıntı resimlerin genel atmosferinde sezilmektedir. (Bkz. İroni Kavramı).

Sergilenen çalışmalarda, yaratılan resimsel kompozisyonların, kurguların saldırgan tavrındaki ironiyle, Kierkegaard'ın tanımladığı ironi arasında şu şekilde yakınlık kurulmaktadır: İroninin 'hiç bir şey kurmayan; kurulması gerekeni ardında bırakan, bir Timurlenk gibi saldıran ve geçtiği yerlerde taş üstünde taş bırakmayan, tanrısal bir delilik' oluşu, çalışmalarının kurgularındaki saldırganlıkla benzerlikler taşımaktadır. (Bkz. İroni Kavramı). Saldırganlık ve tanrısal bir delilik olarak ironinin değerlendirilmesi çalışmaların tanımlanmasına uygun bir ifade gibi görünmektedir. Buradaki 'tanrısal delilik' ifadesi çalışmalara yönelik düşünüldüğünde ortaya çıkan

başka bir ironidir. Sanatçının yarattığında delilik de olsa tanrısal bir güç görmesi üzerinden, yine, ‘romantik ironi’ elde edilmektedir.

Çalışmalarda; özellikle resimlerin konusunda ve resimsel kurguların oluşturulmasında ağırlıklı olarak tiyatrodaki ironiye benzer özellikler kullanılmaktadır. Özellikle birinci bölümde sözü edildiği üzere, dramatik ve trajik ironinin etkisi gözlenmektedir. Dramatik ironide olduğu gibi; kahramanların (resimlerdeki figürler, çoğunlukla insan, ama hayvan da olabilir) bir hata sonucunda kendi yıkımlarını hazırlamaları ama bunun farkına sonradan varmaları gibi anlatımlar, resimlerin konusunda oldukça sık karşımıza çıkmaktadır. Yine tiyatrodaki gibi trajik ironi; yani kendi yıkımından sorumlu olan kahramanların yazgılarının değişmez olduğu şeklindeki anlatım, konularda trajik ironinin gerçekleştiğini göstermektedir. En az kullanılan komik ironi ise; hata yapan kahramanların alaycı bir yaklaşımla canlandırılması olarak ifade kazanmaktadır. (Bkz. İroni Kavramı).

Aynı zamanda ‘romantik ironi’de görülen bir başka özellik; ‘doğa ironisi’, bu çalışmalardaki en yaygın kullanımlardan birisini oluşturmaktadır:

İnsanların hayvansılaştırılarak gösterilmesi.

Hayvanların insanlaştırılması. Onlarda insani özellikler olduğunun sanılması, insaniyet aranması.

Cansız olanın, eşyanın, nesnenin varoluşunun bilincine varması.

İnsanın varoluşunun bilincinde olmaması ya da saçma bir varoluş sergilemesi. (Bkz. İroni Kavramı).

Bu dört temel unsur çalışmalardaki ironiyi güçlendirmektedir. Ve romantik ironide sıkça kullanılmaktadır. Yine romantik ironideki gibi ‘en korkunç karşıtlıkların ortaya konduğu tanrısal bir eğlence’ olarak çalışmaların ironisi belirlenmektedir. (Bkz. İroni Kavramı).

En korkunç karşıtlıklar grotesk anlatımla da oldukça örtüşmektedir: İnsanların hayvansılaştırılarak gösterilmesi; insanın hayvansı yönünün olduğuna inanılması ve bu özelliğiyle onun yüce tarafının çatıştırılması ve buradan çıkan durumun ironik olması.

İroninin ilk bölümde belirtildiği gibi, ‘en korkunç karşıtlıkları ortaya koyan tanrısal bir eğlence’ olduğu hatırlanırsa, çalışmalarda geçen anlatımlarda -gerek konu gerekse imge kurgusu olarak- buna referans veren pek çok unsura rastlanmaktadır.

Birinci bölümde Solger’den yapılan alıntı hatırlanırsa; Solger’in, ‘Sanatçı Ruhun Organizması’nda ‘sanatsal üretimin iki önemli etkeninin ironi ve heyecan olduğu’nu söylemesi bizim için önemlidir. (Bkz. İroni Kavramı). Coşku ve ironi burada da sanatı besleyen iki kaynak olarak görülmektedir.

Son olarak eser metnindeki çalışmaların ironisini Kierkegaard’ın ve Hegel’in romantik ironi kavramıyla açıklarsak; bu çalışmaların, sanatçısının kendi kapris gücünden hareket ederek yarattığı; kendisini ve çevresini şiirsel ve sanatsal bir yetenekle ürettiği resimler olduğu söylenmelidir.

2.4.1.1. Konulardaki İroni

Her ne kadar sanat - burada resim - anlatılamaz olanın imasını taşımakla yükümlü görülse de, bu eser metninde sözü edilen ironi kavramı, öncelikle resimlerdeki konu (içerik) üzerinden araştırılacaktır.

Çalışmaların konularındaki ironi kavramının araştırılması yapılırken, anlatılamaz olanın imasını taşıdığı düşünülen resimleri açıklama girişimiyle burada bir başka ironi gerçekleşmektedir. Çünkü ironideki gibi söylenenle görünen (olan) arasında karşıtlık söz konusudur.

Wittgenstein ‘Tractatus’ta “Üzerinde konuşulamayan konusunda susmalı.”⁶⁴ demiştir. Resim konusunda çoğu zaman biz de öyle düşünmekle birlikte, bu eser metninde tam tersi yapılmaktadır. Resim aynı zamanda anlatılamaz olanın imasını

⁶⁴ Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Çev: Oruç Aruoba, Y.K.Y., İst. 2002, s. 171

taşımakla, ‘üzerinde konuşulamayan’dır. Konuşulduğu, anlatıldığı durumda genellikle onun dışına çıkılmaktadır. Dil resmi açıklamaya yetmemektedir. Dil ile imge arasındaki çatışmadan ve bunun ironisinden ileride bahsedilmiştir. Şimdi sadece anlatılamaz olanın imasını taşıyan resimlerin açıklanması girişiminin ironik olduğu belirtilmelidir. Yani burada ‘olanla olması gereken arasındaki karşıtlığın’ oluşturduğu bir şekilde ironinin alanına girilmiştir. (Bkz. İroni Kavramı).

Şimdi sıra anlatılamaz, dile getirilemez olanın anlatılmasına gelmiştir:

Konulardaki ironiden bahsederken öncelikle bu ironinin resimlerdeki estetik figürlerde belirlediği söylenmelidir. Konudaki ironinin merkezinde bu estetik figürlerin ya da kahramanların durumları etkin olmaktadır. Resimlerdeki estetik figürler biraz anti-kahramanları andırmaktadırlar. Ve yine bu estetik figürler ya da resimlerin kahramanları için bir kaç ironik kahramanı hatırlamak yerinde olacaktır: Sokrates’in ironisi, Don Quijote’un ironisi ya da ironinin türediği Yunan komik kahramanı zeki ve ezik Erion’un ironisi. Sokrates, Erion ve Don Quijote; aslında herbirisi anti-kahramanlardır. Ancak Sokrates gerçek olması dolayısıyla diğer ikisinden (kurgu ürünü oldukları için) ayrılmaktadır. Resimsel kurgulardaki kahramanlarımızın - estetik figürlerin - en belirgin özellikleri, hemen hepsinin Don Quijote ya da Erion gibi ‘anti-kahramanlar’ olarak görünüşe çıkmalarıdır. Anti-kahramanlar Chia’nın resimlerinde de göze çarpmaktadır. Resimlerimdeki figürlerin İtalyan Transavangard’lardan Chia’nın figürleri gibi, ‘kambur dev imajları’ vardır; ya da bir çoğu ‘plastik şişme bebekleri’ andırırlar. Aşırılıkları, abartılmışlıkları, devleştirilmiş ve şişirilmiş imajlarıyla resimlerimdeki kahramanlar ya da estetik figürler insan imgesinin imgelemimdeki karşılığıdır. Yine Chia’nın figürlerindeki gibi bir kayıp (şehvet kaybı ya da herhangi bir başka kayıp olabilmektedir), kendi resimlerimdeki kahramanlar için de söz konusudur. ‘Adieu Bambino’da, ‘Se Rendre a Levidence’de, ‘Annesini Arayan Yavru Gergedan’da, ‘Un Promesse de Bonheur’da bu kayıp çok belirgindir. Resimsel kahramanlar; kendi sonlarını hazırlayan, baştan kaybetmiş, ama bir o kadar bundan anlam çıkarmayan karakterdedirler. Aynı tiyatrodaki dramatik, trajik ya da komik ironideki kahramanların durumu gibi. Çoşkuları da umutsuzlukları kadar aynı anda hem acı hem de gülünçtür. Yine estetik figürlerin resimsel ifadesinde, Basquiat ve Picasso kadar olmasa da karikatürize etmek ya da gülünçleştirerek ve çirkinleştirerek, bunu kendi imgelemimin

parodisi olarak gerçekleştirmek söz konusudur. Bu tarz ifade edişin, konulardaki ironinin daha etkin biçimde görünüş kazanmasını sağladığı düşünülmektedir. Eser metnindeki çalışmaların konularındaki ironi, Goya'nın ironisinden etkilenmiştir. Görünenle gerçek arasındaki bariz uyumsuzluğun, ya da yaşamın açmazlarının ve çelişkilerinin gösterilmesi açısından bu ilişki kurulmaktadır.

Çalışmaların konularındaki ironi, özellikle romantik ironininin sınırları içinde değerlendirilebilir. (Bkz İroni Kavramı). Yaşamın açmazlarının, çelişkilerinin farkına varılması; estetik figürlerin yazgısını belirlemekte ve onların içinde bulunduğu atmosferi tanımlamaktadır. Ya da yine romantik ironinin içinde yer alan doğa ironisindeki gibi; hayvanların insaniyeti, insanların hayvansı yanları, cansız olanların varlıklarının bilincinde olması gibi özellikler, resimsel kahramanların -estetik figürlerin- canlandırılmasında ve konuların ironisinde etkindir. (Bkz İroni Kavramı). Aynı zamanda konulardaki ironi, tiyatrodaki ironi kullanımına yakınlık göstermektedir. Resimlerdeki estetik figürler çoğunlukla dramatik ve trajik ironideki gibi, bazen de komik ironideki gibi resim sahnesinde yer alırlar. Zaten çoğu kez anti-kahramanlar olarak var oldukları için, onların durumunda ironi kendiliğinden oluşmaktadır. Çalışmaların konularındaki theatral ironide; estetik figürler ya kendi hataları yüzünden alay edilerek cezalandırılmaktadırlar, ya da kendi yıkımlarından sorumlu olan bu kahramanların yazgılarının değişmezliği vurgulanmaktadır. (Bkz. İroni Kavramı).

Şimdi bu konulardaki ironinin genel olarak belirlenmesinden sonra, bazı resimlerin konularındaki ironinin ayrıntılı anlatımlarına yer verilmektedir.

2.4.1.1.1. 'Anne Ve Çocuk' Resimlerinin İronisi

Özellikle 'Anne ve Çocuk' resimlerinin içeriği üç ana başlıkta toplanabilir:
Kadınlık, Cinsellik, Özgürlük: Kadın oluş, özgür oluş, cinselliğe bakış.

Ve bir de bu kavramların zıt karşılıkları düşünölmektedir. Ancak bu içerikler onlarla çelişkili olmakla birlikte bir arada yer aldıklarında, bütün bir ifadeye kavuşmaktadırlar:

Erkeksilik, Cinsiyetsizlik, Tutsaklık.

Böylece karşıtlıkların bir aradalığı kullanılmaktadır. Bu karşıtlıklar sonradan ironi kavramıyla ilgili olarak da karşımıza gelmekte ve açıklanmaktadırlar.

Anne ve çocuk denildiğinde genellikle akla gelen çağrışımlar; olumlu, yumuşak, ılımlı, duygusal, güzel ve idealdir. Ters durumlar her zaman ihtimal dahilinde olmakla beraber, bu ikisi yanyana geldiğinde ağırlıklı olarak düşünceler olumlu duyguların, imgelerin toplamıdır. Bu resimlerde tüm olumlu duygular yine fazlasıyla olmakla birlikte, tersi anlamlarını da beraberinde getirmekte; böylelikle bir çatışma ve gerilim sezilmektedir. Tanrısallaştırılmış, boyutları hem fiziksel hem de duygusal olarak güçlendirilmiş annelik imgesinin (kadın oluş, özgür oluş ve cinsellikle ilintili olarak) aynı zamanda abartıldığı kadar bir boyutunun olamayacağı ima edilmektedir. Romantik ironide olduğu gibi bir bakış, burada da baskın olarak görölmektedir.

Anne ve çocuk resimlerinde genel anlamda ilk göze çarpan, bu resimlerdeki anne ve çocukların ideal bir anne-çocuk imgesini yadsımları, bu imgeyi yüceltiyormuş gibi görünürlerken onunla ilgili acı bir alayı da içinde taşımalarıdır. Yaşamın açmazı ve çelişkileri içinde barındırması, anne ve çocuk imgelerinde ve bu ilişkide ironik olarak dışlaşmaktadır. Romantik ironideki gibi yaşamın açmazlarının, karşıtlıklarının, çelişkilerinin farkında olan kahraman başkalarının farkına varamadıklarını görmektedir. Hem resimsel kurguların karakterleri olan kahramanlar, hem de onların yaratıcıları olan sanatçısı için böyle bir ironi ortaya çıkmaktadır.

Burada örnekleri olan ‘Anne ve Çocuk’ resimlerindeki ironi bir başka türden, aynı tiyatrodaki ironi çeşitleriyle benzerlikler taşımaktadır. Dramatik ve trajik ironi resimlerin konularında görölmektedir. Genellikle ironinin kahramanı anneler kendi hataları yüzünden onlarla alay edilerek cezalandırılmış gibidirler.

‘Anne ve Çocuk’ resimlerinin ilk örneklerinde Picasso’nun anne-çocuk resimlerinden oldukça etkilenilmiştir.

‘Anne ve Çocuk’ çalışmalarının (Resim 38-39-40...56-57) tümü burada ele alınmamıştır. Bu bölümde sadece bir kaç resmin konusundaki ironi incelenmiştir. (Resim 38-39...49). Burada ele alınmayan geri kalan ‘Anne ve Çocuk’ çalışmaları için de konulardaki ironi benzer şekilde düşünülmektedir. (Resim 50-51...57). Aynı zamanda konulardaki ironinin dışında ‘Anne ve Çocuk’ kolajlarının ironisine, kolajların imge kurgularındaki ironi bölümünde toplu olarak yer verilmiştir. (Resim 47-48-50-51-52-53-54-55).

Adieu Bambino:

Bu resimde, çocuklarından kaçan anne imgesinin durumu ironik gelmektedir. ‘Adieu Bambino’ öz ve fenomen karşıtlığı açısından ironik karaktere sahip bir resim değildir. ‘Elveda Yavrucaklar, Çocuklar’ sözcük anlamlarıyla dilde neyi çağırıyor, görüntü ona uygun bir şekilde canlanmaktadır. Sadece, duyulduğunda belki hüzünlü bir veda gibi algılanabilecek bir sözcük dizimi, koşarak kaçan anne imgesiyle birleşince yarattığı etki ironiktir.

Bir başka açıdan ironi anne imgesinin yüceliğine getirilen eleştirel bakışta yatmaktadır. İroni ‘en korkunç karşıtlıklarla oynanan bir oyun, tanrısal bir eğlence’ olarak düşünüldüğünde, burada anne-çocuk ilişkisindeki durumla karşılaşılmaktadır. Genellikle yüceltilen, şişirilen anne imgesinin, çocuklarından kaçan bir varlığa çevrilerek aşağılanması söz konusudur. İçinde hemen her şey gibi çelişkileri, karşıtlıkları barındıran bir varlık olarak belirlemektedir. Yaşamın açmazları, hem anne hem de çocuklar için kaçınılmazdır. Böylece romantik ironideki unsurlar gözlenmektedir. Ayrıca anne figürü, dramatik ironideki kahramana yakışır bir oluş sergilemektedir. Bir hatasından ötürü cezalandırılmış gibidir, farkına vardığında ise çok geç olmuştur. Onun resimsel imge olarak canlandırılışı biraz bu buruk alayla gerçekleştirilmiştir. Kusursuz sanılan anne ve çocuk ilişkisi, şeylerin içindeki hatalı, bozuk, çarpık yanları gören

ironinin keskin bakışıyla yeniden yaratılmıştır. Aslında yaşamın içinde olan çelişkiler, korkunç karşıtlıklar ancak bu ironik bakışla yakalanabilmektedir. (Resim 38-39).

Requem:

Ölenlerin ardından okunan müzikal eserlerin genel adı 'requem'dir. Buradaki anne imgesi de henüz ölmemiş olan, ama mecazi ölümü gerçekleşmiş bir anne olarak dışlaşmaktadır. Bu resim 'Anne ve Çocuk' resimleri gurubu içinde, en çok çocuğa sahip annenin görüntüsüdür. Etrafta deli gibi koşuşturan çocuklar ve delirmek üzere haykıran anne. Ölenlerin ardından okunan ve çalınan ilahi, bu resmin adı olarak düşünüldüğünde kendiliğinden ironik bir karakter ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda öz-fenomen karşıtlığı üzerinden bir ironiden de burada söz edilmelidir. İmge ve dil birbirlerini yalanlamamakla beraber, dolaylı yoldan buluşmaktadırlar.

Bu resimde de diğerlerinde olduğu gibi, daha çok 'romantik ironi' söz konusudur. Yaşamın çelişkisi ve çıkmazlarının, acı bir alayla karışık olarak dile getirildiği resimlerden birisidir. Aynı zamanda yine, tiyatrodaki trajik ve dramatik ironinin unsurlarından yararlanmışır. Trajik ironideki gibi, kendi yıkımından sorumlu olan kahramanın yazgısının değişmez oluşu, buradaki annenin durumunu açıklamaktadır. Artık onun için sadece ölümlerin ardından okunan ilahiler söylenebilecektir.

'Adieu Bambino' ve 'Requem'de, romantik doğa ironisine de rastlanmaktadır. Özellikle bu iki resimde yer alan hayvanların insansılaştırılarak ve doğaya canlıymış gibi bir özellik verilerek anlatımında doğa ironisi yakalanmaktadır. Gökyüzü, bulutlar, çalılıklar, gerçekleşen olaya tanıklık etmektedir; hatta daha ileriye gidersek 'Requem'de yası paylaşmaktadır. Gökyüzünün kırmızısı paniğe, annenin ve çocukların çığlığına eşlik etmektedir. Çocuklarla hayvanlar arasında bizim anlayamadığımız ortak bir dil konuşulmaktadır. Polemik yanı gelişmiş ve ironik bakışa sahip kişilerce algılanan doğa ironisi kendisini bu resimlerde göstermektedir. 'Requem'in konusundaki ironi bu şekildedir. (Resim 40-41-42).

Se Rendre A Levidence:

‘Gerçeği kabullenmek’te bir anne ve iki çocuk görünmektedir. Devasa anne imgesi tüm yüceltelmişliğine rağmen, yine de, acayip ve çelişkili varlığını korumaktadır. İki çocuğun anneyle olan ilişkilerindeki durumu birbirine tezat oluşturmaktadır. Resmin, yaşamın açmazlarının yine tam ortasında bırakan bir konusu vardır. Resmin mutluluk dolu içeriğinde gizli bir hüznün hüküm sürmektedir. Kabullenilemez gerçeğin kabullenilmesi (küçük kız çocuğu için) kaçınılmazdır. Görünenle gerçek arasındaki bariz uyumsuzluk, karşıtlık gösterilmektedir. Yaşamın çelişkileri, açmazları her yerdedir. En katıksız sevgide bile olabilecek kusurların açığa vurulduğu bir resimdir. Yine ‘romantik ironi’deki en korkunç karşıtlıklar dışarı vurulmaktadır. (Resim 43-44-45-46).

I Hate Sex:

Bu gruptaki kolaj tekniğiyle yapılmış iki resim, dil ile imgenin çatışmasının ve geriliminin en yoğun olduğu resimlerdir. Sözlü olarak ifade edilenin göndermesi çok açıktır. Ancak görüntüler yanıltıcı olabilmektedirler.

Birinci resimdeki ironi; öz ve fenomen karşıtlığı olarak en belirgin ifadesini bulmaktadır: Cinsellikten nefret ettiğini söyleyen anneler ve yine onların çocuklarını şehvetle öpüşleri. Söylenen söz, dil, (Seksten nefret ederim); görüntüyü, imgeyi (ensest halindeki tuhaf cinselliği) yadsımaktadır. Öz ve fenomen, birbirine tezat bir durumdadır. İronide olduğu gibi, bu resimde de fenomen öz değildir, öz de fenomen değildir. (Resim 47).

İkinci ‘I Hate Sex’te, bu kez sözcüklerin anlamına daha yakın bir resimsel kurguyla karşılaşılmaktadır. Ancak yine de, özle fenomen arasındaki durum tam karşıtlık içermiyorsa bile, birbirlerini doğrulamayan niteliktedir. Burada da, cinsellikten nefret ettiğini söyleyen ama tam tersi göndermesi olan çok çocuklu anne imgesi ironik bir konu olmaktadır. Eteğine yapışmış bir çocuk, kucığında bir çocuk ve henüz doğmamış bir başka çocukla annenin durumu ironiktir. (Resim 48).

İroninin hatalı, bozuk, çarpık ve kötü yapıdaki her şeyi gören keskin göz oluşu hatırlanırsa, bu kolajlarda da işte tam böyle bir marazi yaklaşım söz konusudur. Ensestle

bu ideal anne ve çocuk ilişkisi yadsınmaktadır. Yeryüzündeki en katıksız ve kusursuz ilişki olduğu düşünülen anne ve çocuk ilişkisinde olabilecek çelişkili durumlar göz önüne serilmek istenmektedir. Çarpıtılmış cinsellikle histerik anneler ve baştan çıkan çocuklar dünyanın neredeyse en bozuk, hatalı, çarpık tarafını yansıtmaktadır.

Annesini Arayan Yavru Gergedan

Bu resmin bir kaç açıdan ironik olduğu söylenebilmektedir. Birincisi ‘en korkunç karşıtlıkların ortaya konduğu tanrısal bir eğlence’nin resmidir sanki. Bu karşıtlık; çocuklarıyla mutlu bir görünüm sunan, güzel hisler uyandıran bir annenin hemen yanıbaşında annesini kaybetmiş, onu arayan hüznü bir yavru gergedanın varlığıyla elde edilmektedir. Yaşamın açmazları, çıkmazları, görünenle gerçeğin uyuşmadığı durumlar anne ve çocukları arasındaki ilişkide yine olmakla birlikte, resmin ana kahramanı yavru gergedandır. Ve aynı zamanda resimde olmayan anne gergedan resmin gerçek kayıp kahramanıdır. Elbette burada mutluluk ve hüznün çatışmasının yarattığı ironi kadar ironik bir başka boyut vardır ki o da şudur: Bu ironik boyut, yavru gergedana insaniyet kazandırılan doğa ironisinin bu resimde kullanılmasıdır. Hatırlanırsa, varoluşunun bilincindeki hayvanlar, insanlaşmış hayvanlar doğa ironisindeki önemli özelliklerdendir. (Bkz. İroni Kavramı). (Resim 49). Burada da doğa ironisindeki gibi, bir hayvana onda olmayan insansı bir kişilik özelliği verilmiştir. Belki de sadece oradan geçmekte olan bir gergedanın tavrından, bakışından, duruşundan, böyle bir anlam çıkarılmıştır. Onun en doğal kendi halindeki oluşuna, kendi kaprisimizce anlam yüklenmiştir. İşte ironik olan tam da budur.

2.4.1.1.2. ‘Cücelerle Devlerin Savaşı’ Resimlerinin İronisi

Savaş kompozisyonları serisinin içinde yer alan bu çalışmalar, yağlıboya resimler

kolajlar ve gravürler olarak yine üç farklı teknikle üretilmişlerdir. Bu savaş kompozisyonlarının ve ‘Cücelerle Devlerin Savaşı’ resimlerinin arka planında üç büyük başyapıtın derin etkileri görülmektedir:

Uccello’nun ‘San Romano Savaşı’ (Resim 58).

Henri Rousseau’nun ‘Kovalamaca Savaşı’ (Resim 59).

Pablo Picasso’nun ‘Guernica’sı (Resim 60-61-62).

Çalışmaların yaratılması sırasında, bu üç başyapıtın ironisi ya da parodisi gibi bir tavır gösterilmemiştir. Yani özellikle postmodernizmin içinde kullanıldığı şekliyle, günümüz sanatında uygulandığı anlamda, geçmişin başyapıtları üzerinde ironik bir bakış açısıyla yeniden yorumlama yapılmamıştır. Örneğin Picasso’nun Velazquez’in ‘Las Meninas’ını yeniden yorumladığı resim oldukça ironik bir resimdir. Ya da aynı şekilde yine Picasso’nun Manet’nin ‘Kırda Bir Öğle Yemeği’ni tekrar yorumlaması ironik bir resim olarak görülebilmektedir. Picasso bu resimleri yaparken geçmişin başyapıtlarıyla alay etmek gibi bir amaç içinde midir bilinmez; ancak Picasso’nun resimsel kurgusu ve anlayışı içinde ortaya çıkan çalışmalar yine de görünüm olarak ironi kavramıyla bağdaşmaktadırlar. Buradaki ‘Cücelerle Devlerin Savaşı’ çalışmalarına gelince, söylendiği gibi başyapıtlardan etkilenme dışında onlara karşı ironik bir kurgu amaçlanmamıştır. Hatta etkilenmenin bilincine de daha sonraları varılmıştır.

Bu savaş kompozisyonları, geçmişin yapıtlarıyla kurulan sadece yüzeysel bir etkilenmeyle değil, bir zorunluluk olarak ortaya çıkmışlardır. Resimsel bir konu olarak savaşın seçilmesi, ya da sanat tarihinde de bu konudaki resimlerden etkilenilmesi, bütün bunlar; yine bir resmi yaparken - hem onun plastik ifadesiyle, hem de içeriğiyle -, sanatçının dünya görüşünün, yapıtını ortaya koyarken ayrılmaz bir parçasını oluşturduğuyula ilgilidir.

Savaş kompozisyonları gerçek bir savaşın tasviri gibi düşünülmemelidir. Bununla birlikte, bu resimlerle doğrudan savaş anlatılmak istenmemiştir dendiğinde ironik bir söylem gerçekleştirilmektedir. Öz ve fenomenin karşıtlığı resimlere bakıldığında yokmuş gibi görünse de; resimlerin gerçek anlamlarıyla ifade edilmek istenen arasında böyle bir ilişki vardır.

Bu gruptaki resimler; çatışmaların, hesaplaşmaların, güç gösterilerinin, kahramanlık öykülerinin metaforik anlamda dönüştürülerek savaş sahnesine aktarılmasıdır. Ancak savaşa atıfta bulunan çalışmalar değildir. İnsanlar arasındaki güç ilişkileri, bitmeyen çatışmalar, ana temayı oluşturmaktadır. Bu resimler, insanlığın bitmek bilmeyen boş tutkularına, güç istençlerine yönelik ironik bir bakışla yapılmışlardır. Savaşın, yıkımın saçmalığına, anlamsızlığına göndermeleri vardır. Ama bu daha çok ‘insan insanın kurdudur’ fikrinden kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte bu resimlerin iyileştirici bir gücü yoktur. Sadece, insanların önlenmesi güç tutkularına ayna tutan, onlarla buruk bir acıyla alay eden resimlerdir.

Bu resimler için söylenebilecek son bir şey daha vardır: Onların konusundaki ironi biraz da; resimsel kahramanların (estetik figürlerin), olmayan düşmanlarla (yeldeğirmenleriyle) kavgaya tutuşan Don Quijote’un durumuyla örtüşmesinde gizlenmektedir. Kahramanlarımız (aynı sanatçısı gibi), edebiyatın en güçlü ironik kahramanlarından biri olan Don Quijote’a benzer şekilde hayalgücüyle hareket etmekte, kendi yarattıkları kurgularında varolmakta ve savaşmaktadırlar. Sergilenen savaş sahneleri beyinlerdeki savaşın metaforik dönüşümleridir. Don Quijote karton miğferiyle ve atıyla yeldeğirmenlerini düşman bilmekte, çirkin köylü kızını prenses sanıp aşık olmaktadır. Savaş kompozisyonlarındaki durum da biraz buna benzemektedir. Cücelerle devlerin savaşında, ne cüceler ne de devler yer almaktadır. İkisi de sadece varsayımdır. Herşey kurmaca bir düzlemde gerçekleşmektedir (Don Quijote’taki gibi). Muhtemelen resimlerdeki tüm mücadele, olmayan bir şeyle çatışmaktan ibarettir. Resmin kurgu dünyasının içinde, başka bir kurgunun anlatımıdır. Üstelik bu bilinmekle birlikte, kurgu içindeki kurgunun bize her şeyden daha cazip ve üstün görünmesi başka bir ironidir.

Arthur Rimbaud’nun düzyazı şiiriyle kesişen görüntüler bunu doğrulamaktadır. Rimbaud: “Bir savaşı düşünüyorum durmadan, bir hak ya da güç savaşı, hiç hesapta olmayan bir mantık savaşı. Yalın, bir müzik cümlesi kadar.” dediğinde muhtemelen kastettiği savaş gerçek savaşın anlatımı değildir. Aynı bu resimlerde olduğu gibi. Atlı, mızraklı adamlara; kaçışan kadınlara; korkmuş çaresiz çocuklara; ölen adamlara; ve kanı hatırlatan kırmızılara ve genel olarak resimlerin kaotik atmosferine rağmen, bire bir savaşın anlatımı değildir. Savaşın metaforik anlamlarıyla, üst anlamlarıyla

yüklüdürler. Bu resimler için zihinsel çatışmanın anlatımı demek daha doğrudur. (Resim 63-64-65...71-72-73).

Burada ‘Cücelerle Devlerin Savaşı’ çalışmalarından sadece iki triptik resmin konusundaki ironi açıklanmıştır. (Resim 63-64). Bu gruptan geri kalanların konularındaki ironi hemen hemen aynı şekilde düşünülmektedir. (Resim 65-66...72-73). Bazılarına, kolajların imge kurgusundaki ironi ve gravürlerin imge kurgusundaki ironi bölümlerinde daha detaylı olarak yer verilmiştir.

Un Promesse De Bonheur (Bir Mutluluk Vaadi):

‘Bir Mutluluk Vaadi’, kendi parodisinin sınırına dayanmış insanlığa ithafen yapılmış bir resimdir. ‘Kendi zihnimin paradisi’ ifadesi, ilk kez bu resmi tanımlarken kullandığım bir ifade olmuştur.

Bu resim de öz ve fenomen karşıtlığından ortaya çıkan bir ironinin ışığında değerlendirilmiştir. Konudaki ironi, mutluluk kavramıyla yakınlığı olmayan görüntünün ‘Bir Mutluluk Vaadi’ olarak adlandırılmasıdır. ‘Bir mutluluk vaadi’ Stendhal’den alınmış bir deyimdir. Burada asla gerçekleşmeyecek bir vaadi dile getirmek için kullanılmıştır. Romantiklerin yitik cennet düşleri bu resimin içinde de vardır; ancak, asla bulunamayacak olan bir cennetin sadece düşüdür.

Resimdeki öz-fenomen karşıtlığı konusunda ilk söylenecek söz, bu resmin aslında akla ilk anda gelen türden bir savaşıla ilgisinin olmadığıdır. Resimde metaforik bir anlatım kullanılmıştır. ‘Üst dil oyunu’ olarak Umberto Eco tarafından tanımlanan günümüzün ironisi, metaforik anlatımların kullanıldığı bu resime uymaktadır. (Bkz. İroni Kavramı). Kaldı ki metafor da, görünenin üst anlamlarıyla oynamaktadır. Bu şekilde resimlerdeki metaforlar, üst dil oyunu olarak bir ironi yaratmaktadır.

İroni, olumsuzlamanın olumsuzlandığı anlamda gerçekleşmektedir. Savaşın, yıkımın, kaosun görünümüleri olumsuzlama içerse de, burada bir mutluluğun vaadi,

umudu hala varolmaktadır. Olumsuzluğun, yapıta böyle bir ad verilerek olumsuzlanması gibi. İroni yine karşıtlıkların çatışmasında oluşmaktadır. (Resim 63).

Göze Göz, Dişe Diş:

‘Cücelerle Devlerin Savaşı’ resimlerinden ikinci triptik çalışmadır. Resimsel kurgu yine savaşı çağrıştıran kaotik bir atmosfer içinde oluşmaktadır. Öz ve fenomen karşıtlığı, dil ve imge arasında pek söz konusu değildir. Göze göz, dişe diş bir mücadele, çatışma figürler arasında görülmektedir. Bununla birlikte fenomen yine de özü tam olarak karşılamamaktadır. Böylece resmin anlatamadığı, anlatmaktan kaçındığı ya da gizlediği anlamlar her zaman için olacaktır. Metaforlar burada da mevcuttur. ‘Göze göz dişe diş’ deyimini anlam kaymalarıyla pek çok duruma uyarlanabilmektedir. Bu deyim bir savaş için kullanılabilir gibi, aynı şekilde insanın kendi imgelemiyile çatışması için de kullanılabilir. Zihinde kendi yarattığımız kurguda, olmayan bir düşman yaratıp onunla didişmek, güç savaşına girmek; imgelemde başka görüntüleri çağrıştırebilmektedir. Resimde kurgu içinde kurgular canlanmaktadır.

‘Cücelerle Devlerin Savaşı’ resimlerinde genellikle kahramanlık üzerine abartılı düşüncelerin ironisine yoğunlaşmıştır. ‘Göze Göz Dişe Diş’te de tiyatrodaki trajik ironinin unsurlarından yararlanılmıştır. Hatalarından ders almayan kahramanların yazgılı olduğu durum burada görülmektedir. Yine kahramanlık üzerine abartılmış söylemlerin saçmalığı, insanın çelişkiler içeren doğası, gücü istemesi, ve bütün bunların boşunluğu ironik bir bakışla yansıtılmaktadır. Bu resimler; iyi-kötü, güçlü-güçsüz, haklı-haksız, galip-mağlup gibi karşıtlıkların çarpıştırılmasıyla bunların, ironinin yaptığı gibi, ‘en korkunç karşıtlıkların ortaya konulduğu tanrısal bir eğlence’ye dönüştürülmesidir. (Bkz. İroni Kavramı). (Resim 64).

2.4.1.1.3. ‘Cehennem Kapısı’ Gravürlerinin İronisi ‘Lasciate Ogni Speranza Voi Ch’entrate’

Bu eser metninde incelenmek üzere yer alan üçüncü çalışma grubu ‘Cehennem Kapısı’ gravürleridir. Üç sergi projesi içinde ironi kavramının en çok belirginleştiği çalışmalar bu gravürlerdir.

Gravürlerin ilki 1999’da yapılmış bir ahşap baskıdır. Onun öncesi cenin imgesinin ilk kullanımı ise ‘Anne ve Çocuk’ resimlerinden 1999 yılında yapılan bir resimde olmuştur. İlk ahşap gravürün yapılmasından sonra, bu forma yoğunlaşarak bunlardan metal gravürler olarak bir grup yapılması düşünülmüştür.

Gravürlerdeki bir ana form vardır: Cenin imgesi. Aslında buradaki form cenin imgesi olarak görünse de bununla sınırlandırılmamalıdır. Bu form aynı zamanda insanın imgesidir. İlk anda cenin olarak algılanan ve oradan çıkan imge; insanın imgesi, insanın varoluşunun imgesi için düşünülebilecek en yalın form olarak seçilmiştir. Bu cenin imgesini çağrıştıran form, fırlatılıp atılmış insanın imgesidir. Ölümlü olarak yaşayacağını bilincinde olan insanın sınırlı, sıkıntılı yazgısıyla ilgilidir. Onun ana rahmine düştüğü andan itibaren başlayan çelişkili yazgısının ifadesidir bu gravürler.

Romantik ironide olduğu gibi yaşamın açmazlarının, çelişkilerinin farkında olmak gravürlerdeki temaya denk düşmektedir. Doğum ve ölüm: İnsanın yazgısı doğumla ölümün, bu iki karşıtlığın arasındaki çelişkili durumda yatmaktadır. Yine bu gravürlerde, ceninlerin (insanın) ifadesinde ironik sıkıntının izleri görülmektedir. (Bkz. İroni Kavramı).

Romantik ironinin felsefi sözcüsü Solger’in ironisi hatırlanırsa; onun potansiyel ironisini oluşturan ‘her şeyin içindeki hiçliği’ gören düşüncesi, bu gravürlerin temasını son derece iyi tanımlamaktadır. Solger’in felsefesinde insan hiçliktir ama insanın içindeki bu hiçlik aynı zamanda tanrısalıdır. (Bkz. İroni Kavramı).

Gravürlerdeki ironi; ‘en korkunç karşıtlıkların ortaya konulduğu tanrısal bir eğlence’ olarak, ölüm ve yaşam karşıtlığının birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Bu gravürler, ölümünün bilincinde olarak yaşamaya mahkûm olan insanın yazgısının dışavurulmasıdır.

Bu çalışmalardaki ironi, hiçlik üzerine düşüncelerde ve onun ifade edilmesi anlamındadır. Burada Kierkegaard’ın ironi kavramıyla ilgili tespitleri hatırlanmalıdır. İroninin ‘hiçlikle oynanan sonsuz bir oyun’ olması, yalnızca ‘hiçlik konusunda ciddiyet’ olması buradaki temayla tam olarak örtüşmektedir. Gravürlerdeki ana tema olan ‘hiçlik’ ironik bir hiçliktir. (Bkz. İroni Kavramı). (Resim 74-75...95-96).

2.4.1.2. İmge Kurgularındaki İroni

Buraya kadar çalışmaların konusundaki ironinin açıklanmasında her ne kadar dilin olanaklarından yararlanılmışsa da, aslında dil, resmi anlatmakta yetersiz kalmaktadır. Ne kadar çaba harcansa da, resmin kendisi bu anlatılanların üzerinde ve dışında anlamlar taşımaktadır. Daha önce de sözü edildiği gibi resim, dile getirilemez, anlatılamaz olanın imasıdır ve kendini kendinde gizlemektedir. Genellikle bu böyledir. Anlatılmaya girişildiğinde edebiyatın, yazının, şiirin alanına girilmektedir. Oysa resim zaten işitsel ya da yazınsal değil tamamen görsel bir sanat dalıdır. Yine de resimleri anlatabilirsiniz, onlar üzerinde konuşup, fikirler yürütebilirsiniz; ancak bütün bunlar, resimlere bizleri yaklaştırsa da tam olarak onların içine girmemizi sağlayamamaktadır. Resim, tümüyle bunları es geçen kaçak bir varoluş sergilemektedir. O halde gösterilen bir şey anlatılabilir mi, ya da anlatılmalı mı diye durup düşünülürse burada yine bir ironi karşımıza çıkmaktadır. Burada, ‘peki o zaman neden anlattın’ sorusuna cevap vermek gerekmektedir. ‘İronik konuşma biçiminin kendi kendisini yok ettiği’ hatırlanırsa; karşıtlıklarla, çelişkilerle beslenen, kendi kendisiyle çelişen ironik tavır kendini göstermektedir. Ancak yine, ‘çelişkilerin kendilerini yok ederek temelimizi oluşturduğu durum’ ironi olduğuna göre, burada da çelişkilerin bir süre sonra yok olduğu, kendi kendilerini yok ettiği görülecektir.

İmge kurgularındaki ironi; dil ve imge ilişkisi, imgenin dil ile çatışması üzerinden aranacaktır. Çalışmalarda imge ve dil arasında birbirlerine doğrudan göndermeleri olan bir durum mu, yoksa tam tersi çakışmazlık durumu mu vardır? Buradan çıkacak sonuçlar ironi yaratmakta mıdır?

Sanat yapıtının kendini kendinde saklayan yapısıyla ilgili olarak ikinci bölümde söylenenler anımsanırsa, sanat yapıtında her ne kadar dil ve imge birbirleriyle örtüşür gibi görünse de, aslında dil resmin ifadesinde yetersiz kalmaktadır.

Resimsel yaratılar, her ne kadar sanatçıların yarattığı hakikatler olarak gerçekliğe karşı duruyorlarsa da, sonuçta sadece surettirler. Yani bir anlamda içleri boştur. Bizler onlara güçlü anlamlar yüklemekteyizdir. Belki bu anlamlar onlarda gerçekten mevcuttur. Ancak bu, yine de, onların görünenin sadece bir yanılması olarak varolmalarını engelleyememektedir. Bir şeylerin izi onlarda güçlü olarak farkedilse bile, sadece bu kadardır. Onlarda çok derin anlamlar aramak bir süre sonra ironik olmaktadır. İçi olmayan, boş olan görüntünün, suretin anlamı nerede olacaktır?

İmge kurgusundaki ironi; bir açmazın, çözümsüzlüğün dile geldiği şekliyle oluşmaktadır. Çalışmalara bu açıdan yaklaşmak gerekmektedir. İmge kurgusu oluşturulurken her şey bu çözümsüzlük etrafında dönmektedir. Çözümü olmayan bir durumun anlatımı konularda zaten karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanısıra şimdi imge kurgusundaki çözümsüzlük üzerine birkaç şey söylenecektir.

Yaratılar (resim), burada her ne kadar anlatılmaya, açıklanmaya çalışılsa da; aslında anlatılabilir, açıklanabilir olmaktan uzaktır. Sanatsal yaratılarda yüzde yüz açıklanabilir kurgular yaratmak imkansız ve çok gereksizdir. Anlatılamayan mutlaka vardır, olmalıdır. Anlamı çok açkımış gibi gösterilen yapıtlarda bile gizli bir yan vardır. Onlar sadece adlandırılmayana, anlatılmakta yetersiz kalanları ima etmektedirler. Duyumların alanına yerleştikleri için böyle olmak zorundadırlar.

İmge kurgusunda ironinin araştırılması üç bölümde gerçekleştirilmiştir:

Resimlerin imge kurgusundaki ironi.

Kolajların imge kurgusundaki ironi.

Gravürlerin imge kurgusundaki ironi.

2.4.1.2.1. Resimlerin İmge Kurgusundaki İroni

Resimlerin imge kurgularında ironiyi birinci derecede oluşturan, içi boşaltılmış alanların oluşturduğu yüzeyde gizlidir. Kullanılan espas çağdaş espastır: Yani derinliği olmayan; neredeyse tuval yüzeyinin hemen üstünde başlayan bir espas anlayışıdır. Kullanılan espas, belki parmağımızla resimdeki en derin noktaya dokunmak istesek, tuvali delip tuval yüzeyinden birkaç cm'den öteye gidilemeyecek olan bir espastır. Yani, tüm resimsel yapılanma tuval yüzeyinden bize doğru gelişmektedir. Bu tür espasta resim, en büyük derinlik yanılsamalarıyla birlikte yine de yüzeye mahkumdur. Yüzeyde gelişen görüntüler, yanılsamalar, içi boşaltılmış alanlar olarak resimsel kurgu oluşturulmaktadır.

İçi boşaltılmış alanlarla ne demek istendiği şu şekilde açıklanabilir: Resimlerde herhangi bir detaya bakılırsa orada görünen sadece soyut, içerikten yoksun, anlamsız ve boş bir alandır. Daha doğrusu içi boşaltılmış alanlar formları oluşturmaktadır. Her ne kadar bütün olarak algılandığında hacimler meydana getirsel de, aslında hacimlerin içleri boştur. Boyayı üst üste yığmak, tuvalin yüzeyinde onlardan bir kalınlık ve doku elde etmek her zaman görüntülerin, suretlerin içini doldurmak olarak anlaşılmamalıdır. Tam tersi olabilmekte, yani yığmakla birlikte içini boşaltma işlemi gerçekleşebilmektedir. Yüzeyin içini boşaltma işleminin ironisi şuradadır: Yüzeylerin içinin boşaltılması işlemi fenomenlerin olumsuzlanmasına katkıda bulunmaktadır. Fenomenlerin olumsuzlanması sadece soyut sanatsal kurgularda olmamaktadır. Aslında figüratif de olsa her resim soyut kurgu elemanlarının düzenlenmesiyle oluşmaktadır. Bu açıdan bakıldığında ortada olağanüstü, garip bir durum yok gibidir. Ancak yine de her resimde fenomenlerin olumsuzlanması aynı şekilde gerçekleşmemektedir. Buradaki çalışmalarda herhangi anlamsız bir leke, sıçramış bir boya resme yapışmış bir toz ya da sinek birazdan anlamlı bir şeye dönüşmeye hazır beklemektedir. Bu; resimdeki kadının

gözbebeğindeki ışıltı da olabilir, bambaşka bir şey de. Ancak fenomenler bir şekilde olumsuzlanmaktadır. Resimlerin çeşitli kadrajlarında fırça darbeleri, renkler, çizgiler soyut elemanlar olarak vardır; uzaktan bakıldığında birazdan göz, el ayak, saç, bulut, vs. olacaklardır. İçi boşaltılmış her alan başka bir alanı, hacmi doldurmak için oradayken fenomenlerin olumsuzlanmasına tanık olunmaktadır.

Yüzeyin içinin boşaltılmasının dışında bir başka ironi, imgelerin içinin boşaltılarak ve bağlamlarından koparılarak farklı kompozisyon kurgularında kullanılmasıdır. Buna örnek vermek gerekirse; resimlerdeki bazı estetik figürler farklı kompozisyon kurgularında farklı kimliklerle yeni karakterlere bürünmektedirler. Mesela, ‘Adieu Bambino’daki anne figürü ilk önce sadece koşan, -neden bilinmez- kaçan bir kadın olarak tek başına bir resimde yaratılmıştır. (Resim 97). Bir zaman sonra, ilk ‘Cücelerle Devlerin Savaşı’ gravüründeki korkuyla kaçan kahraman olmuştur. (Resim 98). Bir müddet sonra ‘Adieu Bambino’da çocuklarından kaçan anne imgesine dönüşmüştür. (Bkz. Resim 38). Yine sonradan ‘Bir Mutluluk Vaadi’nde bu kez savaşın içinde çocuğuyla birlikte kaçan anne olarak belirmiştir. (Bkz. Resim 63). Figür birebir aynı olmamakla birlikte, aynı kadın imgesinin bağlamlarından sürekli kopartılarak yeni bağlamlara dahil edilmesi, oradan oraya sürgün gibi dolaştırılmasıyla, başka türlü bir karaktere bürünmüştür. Aslında boş bir suretin, resimlerin içindeki varoluşundan başka, onlardan bağımsız canlı bir karakteri oluşmuştur. Aynı, ‘Resimsel İmgenin Canlanışının İronisi’ bölümünde karşılaşılabilecek ‘estetik figürlerde’ olduğu gibi.

Benzer şekilde imgenin oradan oraya dolaştırılmasıyla ve bu şekilde kendini gizleyen imgenin ironisiyle ilgili bir başka örnek, ‘Annesini Arayan Yavru Gergedan’dadır. Birbirinden ayrı gelişmiş iki farklı konudaki çalışmanın montajıyla yaratılmış bir resimdir. Bağımsız gergedan çalışmalarından biri olan kağıt bir resmin, ‘Anne ve Çocuk’ kompozisyonlarından birine, bir tuvale eklenmesiyle oluşan ‘Annesini Arayan Yavru Gergedan’da gergedan imgesi önceki varlığının dışında bir karaktere bürünmüştür. İmge eski bağlamından sökülüp alınmış, farklı bir kurguda ona yeni bir varlık kazandırılmıştır.

İçi boşaltılmış olarak imgelerin yeni kompozisyonlara montajı ironiktir. Çünkü yeni resimsel kurguda figürler, eski karakterlerinden bağımsız başka kimlikler

taşıymaktadırlar. Yani imge (figür), kendini gizlemektedir. Aynı ironide olduğu gibi; söylediğim söz anlatmak istediğim değilse ortaya üst dil oyunu olarak ironi çıkmaktadır. Burada da gösterilenin ardında saklı olanlar vardır. Gerçeküstücü sanatın ironisi gibi şey ile anlamı arasında garip, gizemli bir ilişki oluşmuştur.

Resimlerin imge kurgusundaki bir diğer ironi; resimlerin (özellikle son dönemlerde yapılanların) kendi zihnimin parodisi olarak tanımlandığında belirlemektedir. Bu ifadeyle anlatılmak istenen çok basittir: Kendi imgelemimle ilgili geldiğim, belki de hep kendimi yakın hissettiğim bir noktanın anlatımıdır. İmgelemimdeki kurguların kendilerini tekrar etmesiyle, oradan oraya bağlamlarından koparılıp sürüklenmesiyle ya da kendilerinin parodisini yaparcasına kötüleşmesi, yapaylaşmasıyla ilgilidir. İmgenin canlanışının ironisi onun gittikçe boş bir surete indirgenmesiyle oluşmaktadır. Ya da tam tersi, aslında zaten içi boş olan bir suretlerin resimlerin dışında bir varlıklarının olduğuna inanılması, onların resimlerden bağımsız karakterleri olan kahramanlara dönüştürülmesiyle. Her iki durum da aslında ironiktir. İçlerinde kendi açmazlarını, çözümsüzlüklerini, karşıtlıklarını taşıymaktadırlar ve kendi kendilerini bir süre sonra yalanlamakta, yok etmektedirler. (Bkz. İroni Kavramı).

2.4.1.2.2. Kolajların İmge Kurgusundaki İroni

Kolaj tekniğiyle yapılmış resimler; ‘Anne ve Çocuk’ resimleri (Resim 47-48-50-51-52-53-54-55), ‘Cücelerle Devlerin Savaşı’ resimleri (Resim 67-68), ve bağımsız çalışmalardan (Resim 100-101) oluşmaktadır.

Kolajlarda imge kurgusundaki ironi; farklı elemanların, birbirleriyle ilgisiz parçaların, eski bağlamlarından ve anlamlarından koparılarak, yeni ilişkiler içine sokulmasıyla gerçekleşmektedir. Alakasız elemanların birlikteliğinden ortaya çıkan imgeler, içi boşaltılmış imgelerdir. Bu yeni ilişkilerde tuhaf anlamlarla karşılaşılmaktadır. Bir diğer deyişle, yeni oluşan resimsel kurgunun anlamı gücünü

anlamsızlığından almaktadır. Kendi anlamsızlıklarını koruyacak biçimde, tamamen içi boşaltılmış olarak, yüzeysel, alaycı, görünümüler olarak varolmaktadırlar.

İmge kurgusundaki ironi Kierkegaard'ın ironi kavramındaki gibidir: Kierkegaard'ın geliştirdiği ironi kavramında hatırlanırsa; 'her şeyin boş olduğunda, öznelliğin özgürlüğünü kazandığı; her şey ne kadar boş ve anlamsız olursa, öznelliğin o kadar hafif, içi boş ve solgun olduğu' söylenmektedir. Yine aynı yerde, 'her şey ne kadar anlamsızlaşırsa ironik öznenin kendisinin anlamsızlaşmadığı ama kendi anlamsızlığını korumayı başardığı' yazmaktadır. (Bkz. İroni Kavramı).

İmgelerin içlerinin boşaltılarak ya da bağlamlarından koparılarak başka bir kurguda kullanılmalarına bir örnek, kolaj çalışmalarından birinde şu şekilde görünmektedir: Kolajlardan 'Savaş' isimli çalışma (Resim 67), bir kaç sene önce yapılan başka bir savaş kompozisyonundaki (Resim 99) imgelerin koparılarak buraya taşınmasından oluşmuştur. Savaşçı figürle birlikte şahlanmış at eski resimdeki kurgusundan başka bir kurguda varolmaktadır. Aynı zamanda, tuhaf kostümlü savaşçı figür daha önceki resime de bambaşka bir yerden taşınarak monte edilmiştir. Buradaki çalışmalara dahil olmadan önce sadece gösteri sahnesindeki dansçı bir figürdür. Hem üzerindeki kostüm ile duruş pozisyonu ilgi çekici olduğu için, hem de kompozisyonda tuhaf bir yabancılık ve saçma bir etki yaratacağı düşünüldüğü için resime dahil edilmiştir. İçi boşaltılmış olarak imgenin oradan oraya taşınması böylece bir kaç kez gerçekleşmiştir. Aslında bu örnekte görülen, imgelerin farklı kurgulardaki kullanımı, tam olarak yukarıda anlatılan resimlerin imge kurgularındaki ironiye benzememektedir. Çünkü imgelerin farklı kurgulardaki varoluşları benzemektedir. Resimsel kahramanlar ya da estetik figürler karakter olarak eski kurgudaki anlamını korumaktadır. Ancak yine de kolajdaki içi boşaltılmış birbirinden alakasız parçalarla oluşturulan yeni kurgu, imgelemde daha önce yaratılanın bir anlamda içi boşaltılmış tekrarından ya da parodisinden ibarettir.

Kolajlarda, dil ve imge çatışmasının en belirgin anlamda ifadesini bulması söz konusudur. İroni kavramının tanımları arasında olduğu gibi, bunlar öz-fenomen karşıtlığının söz konusu olduğu çalışmalardır. Fakat burada bir nokta önemle belirtilmelidir: Öz-fenomen karşıtlığı denirken, çalışmaların detaylarında bu durum

özellikle gözlenmektedir. Çalışmalardan örnek verilirse, ‘Anne ve Çocuk’ kolajlarında - ‘I Hate Sex’ gurubu hariç- imge ve dil ilk bakışta örtüşüyor gibidir. Oysa onları oluşturan parçalar dikkatle izlenirse, anlamın dağıldığına tanık olunmaktadır. Özellikle üzerinde yazı olan parçalar kurgunun saçmalığını sağlamaktadır. Bütünü saçma bir düzlemde anlam aramaksa ironidir. Anlamın parçalandığı, anlamsızlığın imge kurgusundaki ironiyi oluşturduğu durum; bu parçaların kasıtlı ya da gelişigüzel birleştirilmesiyle yaratılmaktadır.

‘I Hate Sex’ isimli iki kolajda imge kurgusuyla anlam arasındaki çatışma ironi yaratmaktadır. Bu ironi, Kierkegaard’ın tanımı üzerinden şu şekildedir: ‘Eğer söylenenler ifade etmek istenilen değilse, ya da anlamın tam tersiyse’, o zaman sözü söyleyen ne kendisine, ne de başkalarına bağlanmış olmaktadır. (Bkz. İroni Kavramı). Resimsel kurguda görünen odur ki, sözler ifade etmek istenilenle örtüşmemektedir. Aynı alıntıda geçtiği gibi anlamın tersinin ifade edildiği bir ortamda oluşan ironidir.

Kolajlara Strindberg’in şu sözleri çok yakışmaktadır: “Benim karakterlerim, uygarlığın geçmişiyle geleceğinin çakışmalarıdır, kitap ve gazete kesikleridir, insanlık kırıntılarıdır, ruhumuza benzetilerek dokunmuş halılar ve paçavralardır.” Kolajların imge kurgularında kullanılan tüm materyaller; her bir gazete, dergi, ambalaj kağıdı, broşür, katalog, etiket, fotoğraf vs.; başka bir yapı oluşturmak için biraraya getirildiğinde, aslında hem kendi oluşlarını hem de yeni oluşturdukları görüntüyü olumsuzlamaktadırlar. Kierkegaard’da ‘şu ya da bu fenomenin olumsuzlanması’ anlamına gelen ironi burada görülmektedir. Fenomenlerin olumsuzlanarak içlerinin boşaltılması, ya da yüzeyle ve imgelerin içlerini boşaltarak fenomenlerin olumsuzlanması Kierkegaard’ın ironisiyle çakışmaktadır. Onlar (kolajlar) hala isimleri ve anlamları gibi anneleri ve çocukları, birbirleriyle çarpışan adamları, atları vb. gibileri gösteriyor olabilirler; ancak, paçavralardan, atıklardan, çöplerden oluşan fenomenin olumsuzlanmasıyla beraber, öznelerin de içleri ve anlamları boşaltılmıştır. Kierkegaard’ın ironi kavramındaki gibi; ‘her şey boş olduğu zaman, özne özgürlüğünü kazanmaktadır’. Yine Kierkegaard’ın tanımıyla düşünülürse; ‘diğer her şey (parçalar) anlamsızlaştığında, ironik öznenin kendisi anlamsızlaşmaz (mesela anne ve çocuklar), ama kendi anlamsızlığını korumayı başarır’. Kolajların imge kurgusu, Strindberg’in alıntısında sözünü ettiği karakterleri ve Kierkegaard’ın ironi tanımındaki gibidir: İmge

kurgusundaki ironi, ‘gördüğü boşluğu yok etmez, tam tersine boşluğu kendi içinde güçlendirir’ niteliktedir. (Bkz. İroni Kavramı).

Buradaki ironi kavramının gözlemlendiği bağımsız çalışmalar arasında ‘Fil’ ve ‘Gergedan’ kolajları bulunmaktadır. Bu iki çalışmanın ironisi için değerlendirme yapmak gerekirse, onların anlatımında doğa ironisinin bulunduğu söylenmelidir. Çünkü hem ‘Fil’ (Resim 100) hem de ‘Gergedan’ (Resim 101), doğa ironisindeki gibi varoluşlarının bilincine varmış hayvanların insansılaştırılarak gösterildiği çalışmalardır.

2.4.1.2.3. Gravürlerin İmge Kurgusundaki İroni

Gravürlerin imge kurgularında aynı resimlerde olana benzer bir metod kullanılmıştır. Burada ağırlıklı olarak ‘Cehennem Kapısı’ gravürlerinden söz edilmektedir. (Resim 74-75...96). Onların dışında ‘Cücelerle Devlerin Savaşı’ resimlerinin gravürleri sayılabilecek ‘Hoşgörüsüzlük’ (Resim 69-70-71) ile ‘Bir Mutluluk Vaadi’ (Resim 72-73) ve bağımsız çalışmalar (Resim 105-106-107) yer almaktadır.

‘Cehennem Kapısı’ gravürlerindeki cenin imgesi ilk olarak ‘Anne ve Çocuk’ resimlerinden birinde, annenin içinde şeffaf olarak gösterilerek kullanılmıştır. (Resim 102). Sonra bağımsız tek başına bir ahşap baskıda, bu grubun ilk çalışması adıyla birlikte oluşmuştur. (Resim 103). Bir süredir nereye monte edeceğimi düşündüğüm, Dante’nin ‘İlahi Komedya’da geçen cehennem kapısı üzerindeki sözleri, bir anlık çağrışımla bu ahşap baskının ismi olmuştur. Bu imgenin büyük çinko plakalar üzerinde uygulanması, birkaç yıl sonra mümkün olmuştur. Aynı imgenin bir yerden başka bir yere taşınarak montajı, tam olarak resimlerdeki gibi değildir. Ancak bu gravürlerdeki imge, yalnızca cenin imgesi olmaktan da böylece çıkmıştır. Annesinden koparıldığı andan itibaren, herhangi bir insanın yazgısının sembolü olarak yeni karakterinde canlanmaktadır.

‘Cehennem Kapısı’ gravürlerinin bir kısmının imge kurgusundaki ironide, aynı imgenin farklı kurgularda montajı yine kullanılmıştır. Ve bu şekilde imgenin farklı kurgularda yer almasıyla ve oradan oraya dolaştırılmasıyla, imgenin bu kez karakteri ve bütün içindeki anlamı fazla değişmemekle birlikte, yine de bazı anlam kaymaları oluşmuştur. İmgenin farklı kurgulara montajında iki plaka (Resim 89-90) bir kaç farklı plaka (Resim 77-78-79) üzerinde kullanılmıştır. Bir plakada anne karnındaki cenin imgesiyken, başka bir plakada kendisi gibi bir çok cenine benzeyen figürle, sanki bir uzay boşluğunda fırlatılıp atılmış insan imgesine dönüşür; bir yerde bağımlı ve korunaklı iken, başka bir yerde bağımsız, bir başına ve çaresiz kalmıştır. Farklı plakalara monte edilen bu iki plakanın tek başına basımlarında ise anlam artık tam da istendiği gibidir. Yani onlar kendilerini gizlemektedirler. Herkes olabilirler. Doğmamış, doğacak olan, yaşayan herhangi bir insanın imgesinin kendi imgelemimdeki yansımasıdır. (Resim 89-90).

Bütün gravürler ‘Lasciate Ogni Speranza Voi Ch’entate’ (Buraya kim girse umudu geride bıraksın) olarak adlandırılmıştır. Bu yazı, onların yazgısını annelerinden bağımsız kılmaktadır. İnsanın fırlatılıp atılmışlığı (Heidegger) bu gravürlerin ana temasıdır. Doğum fikri ölümle birlikte gelmektedir ve burada da karşıtlıkların ironik biçimde kullanılması söz konusudur. İmge kurgusu romantik ironiye uygundur. (Bkz. İroni Kavramı). İroninin ‘en korkunç karşıtlıkların ortaya konduğu tanrısal eğlence’ olarak, tüm çalışmalar içinde en güçlü biçimde çakıştığı grup gravürlerdir.

İmge kurgusu metaforlar aracılığıyla yapılmaktadır. İmge ve dilin karşılıklı gerilimli bir ilişkisi vardır. İmge ve dil arasında metaforik bir anlatım kurulmuştur. Dünyanın cehenneme, ana rahminin cehennem kapısına benzetilmesi, birbirlerini çağrıştırmaları gibi üst anlamlar yoluyla bu metaforlar yaratılmaktadır. İroninin Umberto Eco’nun tanımında olduğu gibi bir tür ‘üst dil oyunu’ olduğu düşünülürse, gravürlerdeki ironi daha açık bir şekilde anlaşılmaktadır. (Bkz. İroni Kavramı). Söylenen sözle ifade edilmek istenen arasında uyumsuzluk yok gibiyse de; görüntü doğumu ve umudu çağrıştırdığı için kendi kendisiyle çelişmekte, kendi kendisini yok etmektedir.

Fotogravür tekniğiyle yapılan ‘Bir Mutluluk Vaadi’nde imge kurgusundaki ironi, kolajlardakine benzer şekilde yine bir tür montaj tekniğiyle gerçekleşmektedir. Burada,

babamın süvari olarak askerlik yaptığı yıllardan bir fotoğraf resimsel kurgu elemanı olarak kullanılmıştır. Daha önce yine aynı fotoğrafla aynı teknik ‘Babam Askerde’ gravüründe kullanılmıştır. (Resim 104). Fotoğrafın plakaya montajı, bağlamından sökülüp başka kurgularda ve bağlamlarda varolması; aynı resimlerdeki diğer kahramanların (estetik figürlerin) durumu gibi ironi yaratmaktadır. Hem canlı bir kişinin fotoğrafı bile olsa bir surete kimlik ve hayat verilmektedir. Hem de o karakter farklı kurgularda ve bağlamlarda kullanılınca kurgudan bağımsız bir karakteri de oluşmaktadır. ‘Resimsel İmgenin Canlanışının İronisi’nde görüleceği gibi resimsel kurguda bir kahraman yaratılmıştır. Ancak aynı kahraman oradan oraya bağımsız bir canlı gibi dolaşmaktadır. Her kurguda eski karakterinden farklı görünürken, bunların üstünde bağımsız bir karakteri zaten oluşmuştur. Ve kendini gizleyen bir konumdadır. Fenomen kendini her seferinde olduğundan farklı göstermektedir. Başka bir açıdan bakmak mümkündür: Kolajlardaki gibi montajın kullanılmasıyla; gerçek ve uydurma imgelerin birlikteliğinden oluşan, karşıtlıkların ortaya konduğu türden bir ironi görülmektedir. Plaka üstünde fotoğrafla diğer gravür tekniklerinin (kazıma, asitle ve reçineyle işleme gibi) çatışması ve bu ikisi arasındaki karşıtlıktan ve gerilimden çıkan bir ironi söz konusudur. Fotoğrafın dışında başka bir kurgudan taşınan imge olarak üçlü bir grup vardır. Kenarda duran üç çocuk ‘Adieu Bambino’daki anneleri tarafından terk edilmiş çocukları çağrıştırmaktadır. Burada bir savaş sahnesine taşınmışlardır. Eski bağamlarından koparılmışlardır, bir yerlerden tanıdık gibi gelmekle birlikte kendilerini gizlemektedirler. (Resim 72-73).

Bağımsız çalışmalar arasında ise yine hayvan figürlerinden oluşan birkaç gravür yer almaktadır. ‘Triceratops’la ‘Karda Yürüyen Fil’ ve ‘Köpek’ bunlardandır. Bu gravürlerde doğa ironisi gözlenmiştir. (Bkz. İroni Kavramı). Hayvanların insansılaştırılarak canlandırılması bir tür doğa ironisidir ve bu çalışmalarda onlara insansı özellikler atfedilmiştir. Görünüşte hayvan olabilirler ancak sanki kendi varoluşlarının bilincindedirler. ‘Triceratops’ (Resim 105), ‘Karda Yürüyen Fil’ (Resim 106) ya da ‘Köpek’teki (Resim 107) ironi bu anlamda –doğa ironisi açısından- değerlendirilmelidir.

2.4.2. Kendi Yaratıcılığımın İronisi

Kendi yaratıcılığımın ironisi açıklanırken, Kierkegaard'la birlikte Hegel'in romantik sanat biçimlerini tanımlamakta kullandığı ironi kavramından yararlanılacaktır. Çünkü kendi yaratıcılığım, bu romantik ironide oluşan durumlara yakın görünmektedir.

Hegel bu kavramın kökenlerinin romantik filozofların görüşlerinde bulunduğunu ve onlarca geliştirildiğini söylemiştir. Hegel romantiklerin ironisi üzerine ne demektedir hatırlanırsa karşımıza ilk ego çıkmaktadır. Burada öncelikle ego'nun romantiklerdeki ifadesiyle karşılaşılmaktadır. Onlara göre ego her şeyin sahibi ve efendisidir. Dışarıda varolan her şeyin ego sayesinde öyle olduğunun sanılması ve yine ego aracılığıyla istenirse bunların yok sayılması veya yok edilebilmesi tamamen romantiklere özgü bir düşüncüdür. Ego aşırı öznellik içinde soyut bir içerik kazanmıştır. Yani çevresindeki her şeyi kendi egosuyla algılayan, anlamlandıran ve çözmeye çalışan; kendisini onların sahibi olarak gören romantiklerin görüşleri, Hegel tarafından ironik bulunmuştur:

Hegel romantiklerde 'ego'nun yaşayan etkin bir birey olduğunu, onun hayatının; kendi bireyselliğini kendisinin ve başkalarının gözünde gerçek kılmak, kendisini görünüşe çıkarmak, kendisini ifade etmekten oluştuğunu' yazmaktadır. Romantik ironide; her varolanın, her şeyin, yalnızca ego'nun aracılığı sayesinde varolduğunun zannedilmesi, bunların hepsinin ego aracılığıyla mevcut olduğuna göre aynı şekilde yok edilebileceği düşüncesini doğurmaktadır. Hegel'in romantik ironiyle ilgili olarak düşünceleri bunlardır. (Bkz İroni Kavramı).

Şimdi hemen burada, bu söylenenlerle kendi yaratıcılığım arasında bağ kurmanın sırasıdır. Kendi yaratıcılığım düşünülürse; genellikle buna benzer şekilde, aşırı bir öznelleşmenin sonucunda egosantrik bir duruş sergilenebilmektedir. Elbette her sanatçı bir parça egosantrik bir oluş taşımaktadır. Kendine yoğunlaşmadan dışarıya etkin bir bakış yöneltebilmek bana pek mümkün görünmemektedir. Ancak bazı sanatçılarda bu durum daha baskın bir şekilde oluşmaktadır. Öznelğin bu şekildeki aşırı belirlenimi romantik ironiyi yaratmaktadır.

Anlatılan egosantrik duruş, keyfince dünyayı algılayan ve orada takılıp kalan sanatçı olduğunda kendi yaratıcılığım anlam kazanmaktadır.

İkinci olarak, her şeyi kendi kapris gücünden kalkarak çözmek isteyen sanatçı tipi kendi yaratıcılığım oldukça uygundur. Romantik ironide beliren bu özellik; sanatçının kendisini tanrısal bir güç gibi algılayarak, istediği zaman istediği gibi yaratan ve keyfince eğer isterse yarattıklarını yok edebilen bir varlığa dönüştürmesini sağlamaktadır. Ve bu özellikler kendi yaratıcılığım son derece örtüşmektedir.

Hegel'in ironi kavramıyla ilgili düşünceleri hatırlanırsa; 'her şeyi kendi kapris gücünden kalkarak kuran ve çözen egonun sanatçı olması' durumunda, böyle bir sanatçının hemen her şeyi kendisinin yaptığı ve yıktığı bir görünüş olarak algılaması söz konusudur ki, bu özellikler romantik ironinin sınırları içinde belirlemektedir. Yine Hegel'e göre böyle bir ciddilik kendisine hiç bir yer bulamayacaktır. (Bkz.İroni Kavramı).

Son olarak romantik ironide olduğu gibi; 'kendisini ve çevresini şiirsel ve sanatsal yetenekle üretmek', kendi yaratıcılığım için oldukça geçerlidir. Kendisini ve çevresini şiirsel ve sanatsal yetenekle üretmenin ne olduğu Kierkegaard'da belirtilmiştir. (Bkz. İroni Kavramı). Benzer bir ifadeyi Hegel de kullanmıştır. Hegel, romantik sanatçının kendisinin ve yarattığı eserin dışında bağımsız olarak dışsal sanat eserleri yarattığını, çevresini sanatsal olarak ürettiğini söylemiştir. (Bkz. İroni Kavramı). Romantik ironiyi açıklayan her iki durum da kendi yaratıcılığımın ironisiyle örtüşmektedir.

Hegel romantik sanatçıların ironisini belirlerken, onlarda ironik sanatsal hayat ustalığının olduğunu söylemiştir. Bu sanatçıların kendilerini tanrısal bir yaratıcı deha olarak kavradıkları; öyle ki kendilerinin her şeyden bağımsız ve özgür olduğunu bilen yaratıcıların, kendi yarattıklarına bile bağımlı olmamaları; çünkü onların, yarattıklarını yarattıkları kadar yok edebileceklerine de inandıkları, Hegel'in ironi kavramında belirtilmiştir. (Bkz. İroni Kavramı).

Kendi yaratıcılığımın ironisinde, ağırlıklı olarak romantik ironide görüldüğü türden bir ironi; kendisini ve çevresini şiirsel ve sanatsal yetenekle üretmenin izleri

görülmüştür. Romantik ironinin bu özelliğine Kierkegaard'ın tanımları arasında yer verilmiştir. Yine romantik ironide görülen, her şeyi kendi kapris gücüyle kuran ve yok eden, tanrısal bir güç atfedilen yaratıcılık Hegel'in ironi tanımları arasında yer almıştır. Kendi yaratıcılığının ironisinde hem Hegel'in, hem de Kierkegaard'ın düşünceleri kullanılmıştır. Kierkegaard 'İroni Kavramı'nda Hegel'i yer yer eleştirmesine ve onun görüşleriyle çatışmasına rağmen bu eser metninde ikisinin görüşlerinden de yararlanılmıştır. Kendisini ve çevresini şiirsel ve sanatsal yetenekle üretmek konusuna gelince; burada, kendi yaratıcılığının ironisiyle yakınlık kurulan bir başka kaynak olan ironik roman kahramanı Don Quijote hatırlanmalıdır. İroni Kavramı bölümünün sonunda değinildiği gibi; kurgusal bir karakter olmakla beraber Don Quijote'un kendi beyninde yarattığı gerçek dışı kurgusunda varolması, ve gerçeklik olarak bunu benimsemesi, eşsiz hayalgücüyle kendisini ve çevresini adeta şiirsel ve sanatsal bir yetenekle üretmesi, bir sanatçının yaratıcılığı için vazgeçilmez bir kaynak olarak düşünülmektedir. Kendi yaratıcılığının ironisi hakkındaki belirlemeler; tamamen hayal ürünü, uydurma ve kurgu bir tasarımın gerçekliğe ağır bastığı alanı, kendisinin düzenlediği bir uzamı her şeye tercih etmenin, onun hakikatine inanmanın sonucudur. Yine kendi yaratıcılığının ironisi; olumsuzlamada, hiçlik üzerine düşüncelerde, sıkıntıda, kendi kendini yok edişte görülen ironide olduğu gibi, kendisini ve çevresini şiirsel ve sanatsal yetenekle üreten romantik bakışın eseridir. Eser metninin bundan sonraki bölümlerinde, kendisini ve çevresini şiirsel ve sanatsal yetenekle üretmenin örnekleri yer almıştır.

2.4.2.1. Resimsel İmgenin Canlanışının İronisi

Resimsel imgenin canlanışı; kurgu bir gerçekliğin, yanılsama alanının, illüzyonların gerçeğin önüne geçmesiyle oluşan ironik bir durumu anlatmaktadır. Uzam ve zaman düzenleyicisi olarak kendi hakikatini yaratan sanatçının, kendisini ve çevresini şiirsel ve sanatsal olarak üretmesini ve bu durumun ironisini açıklamaktadır.

Çalışmalarında bir dönem –aslında hala sürmektedir- takıntılı bir şekilde; aynı veya çok benzer bir formu, figürü, rengi, hareketi, bakışı ve perspektifi vb. resimsel kurguyu kullanarak da resmin dinamik ve her yaratılanın orjinal, yeni olabileceği düşüncesiyle davranılmıştır. Başından tuhaf olabilecek bir sonucu göze alarak, biraz da yalnızca canım öyle istediği için (kapis); aynı figürü, formu, ya da ona çok benzeyen, onu çağrıştıran bir formu montaj usulü, bir tür kolaj mantığı gibi alıp, bağlamından koparıp, başka resimsel kurguya eklemleyerek; başka bağlam, anlam ve kurgularda, farklı zaman ve uzamlar içinde var etme düşüncesi ve eylemiyle hareket edilmiştir. Bu şekilde kendimce, benim için sadece suret olmayan kendi kahramanlarım yaratılmıştır. Onlar ruhsuz ve kişiliksiz değillerdir; imgelemimde tamamen kavramsal olmalarına rağmen -kendimi onların tanrısı gibi görmüş olmalıyım ki-, abartılmış tüm yapaylıklarına rağmen kanlı canlı, benim için yaşayan bir hakikat kurgusunun tezahürüdürler. Onların durumu bir parça Deleuze ve Guattari'nin 'Felsefe Nedir'de sözünü ettikleri sanatın 'Estetik Figürler'ine benzemektedir.

7. İstanbul Bienali'nde yer alan 'Ann Lee' adlı video animasyon çalışması kendi çalışmalarındaki imgenin canlanması konusunda yol göstermektedir. 'Ann Lee' isimli bu çalışma farklı odalarda üç animasyondan ve onlarla sunulan yazılardan oluşmuştu. Pierre Huyghe ve Dominique Gonzales-Foerster bir çizgi roman karakteri olmaya aday bir kurgusal karakteri satın almış ve onu tamamen yaratılış amacından farklı bir amaç için kullanmışlardı. Sadece figüran olmaya aday olarak kurgulanmış bir karakterin, sadece kendisinden oluşan tek kişilik bir gösteride başrol oyuncusuna dönüştürülmesi, Ann Lee'nin canlandırılışı çok etkileyicidir. 'Ruh Değil, Sadece Bir Kabuk' demiştir Pierre Huyghe Ann Lee için. Animasyonları izlerken ve yazıları okurken Ann Lee'nin hikayesi -yaşamı- bana oldukça dramatik görünmüştür. Hala videoda ilk canlanışından, ekranda yok oluşuna kadar; sesi, görüntüsü, tavrı aklımdadır. Aşağıda 'Zamanın İki Dakikası' başlıklı yazıdan alıntılar yer almaktadır:

"Seni hayal edebiliyorum... Bu çok kolay!
 Seni görebiliyorum... Ve onu da görebiliyorum!
 Bir imgeye bakıyorum! Hayali bir kahraman var karşımda.
 Gelgeç biri, bir figüran, aynen böyle tasarlanmış.

Kimse onun bir gün konuşması gerekeceğini öngörmemiş.

Hayatta kalması için özel bir yetenek verilmediği için, muhtemelen şimdiye ölmüş olurdu.

Bu onun gerçek hikayesi: Bir şirket tarafından tasarlanıp satışa sunulmuş, özgün bir kurgusal karakter. İşte bu kadar...

Bir öyküye kondurulmayı beklerken, kurgusal varoluşundan saptırılıp şimdiki haline, aykırı bir işarete dönüşmüş...

Diyor ki:

İki dakikam var, çizgisel zamanınızın iki dakikası.

Unutulmadan önce bir öyküde harcayacağım zaman bu kadar bile olamaz zaten... İki dakika dolmadan yok olacağım.

Benim adım, benim adım Annlee, Anlee, sıradan bir adım var, donmuş bir resimdim, size teslim edilmiş bir işaret.

Ama öykünün olay örgüsü canlandırmadı beni, hayır... Sizin hayal gücünüz üfleniyor içime... Sizden istediğim de bu...

Yani ben sizi eğlendirmeye gelmedim... Asıl siz benim için buradasınız!”⁶⁵

Dominique Gonzales-Foerster ‘Ann Lee Güvenlik Bölgesinde’de Ann Lee’nin Monoloğu’nu sunmuştur:

“güvenli bölge olmayacak artık
ekranınızın içinde kaybolacaksınız

...

bünyenizi işgal edecekler
sizi hislerinizden ayıracaklar
duygularınızı değişime uğratacaklar

gidecek bir yer yok
tamamen kaybolmuş bu evrende hiçbir yer yok

⁶⁵ Pierre HUYGHE, **Ruh Değil Sadece Bir Kabuk, Zamanın İki Dakikası**, Çev: Nermin Saatçioğlu, ‘Ann Lee’ animasyonu için hazırlanmış yazı, 7. İstanbul Bienali (2001).

bütün gücümle haykırıyorum

...

buralar artık güvenli bölge sayılmayacak

güvenli bölge olmayacak artık

sözüme güvenin

güvenli bölge ortadan kaldırılacak – yok edilecek

adımın ann-lee olduğu kadar eminim bundan

hepiniz geri dönüşü olmayan bir yere gönderileceksiniz

hiçliğe yolculuk

ve bunun eğlenceli olacağını sanıyorsanız, sizi bir sürpriz bekliyor

alt tarafı dijital yaratık olabilirim

ama inanın bana

ne dediğimin farkındayım

ben deli değilim

uyarmadı demeyin sonra

hepinizi teker teker uyardım

güvenli bölge olmayacak artık...’’⁶⁶

Ve son olarak yine ‘Ruh Değil, Sadece Bir Kabuk’tan Ann Lee’nin perdede yok oluştan hemen önceki son sözleri şunlardır:

“...Tuhaf bir ışık gördüm

Ne olduğunu bilmiyordum, sonra omuzumda bir ışık hüzmesi hissittim

Omuzumda daha büyük bir güç hissediyordum

Bana vurdu, vurdu, canımı acıttı ve sonunda ışığı gördüm, giderek büyüdü,

büyüdü, büyüdü, öyle ki başka bir şey göremez oldum

Bonunda bütün hislerim silindi, yok olmuştum!’’⁶⁷

⁶⁶ Dominique Gonzalez-FOERSTER, **Ann Lee Güvenlik Bölgesinde, Ann-Lee’nin Monoloğu**, Çev: Nermin Saatçioğlu, ‘Ann Lee’ animasyonu için hazırlanmış yazı, 7. İstanbul Bienali (2001).

⁶⁷ Pierre HUYGHE, **Ruh Değil Sadece Bir Kabuk, Zamanın İki Dakikası**, Çev: Nermin Saatçioğlu, ‘Ann Lee’ animasyonu için hazırlanmış yazı, 7. İstanbul Bienali (2001).

‘Ann Lee’ nin canlandırılışı, iki dakikalık varoluşu işte bu kadardır.

‘Ann Lee’ zihnimde fikir, buluş, sanatsal dönüşüm, yaratım açısından son derece etkileyici bir çalışma olarak yer etmiştir. Burada öncelikle bir imgenin canlanması, ona yazılan hikayeye –her ne kadar onun için ‘ruh değil, sadece bir kabuk’ deniyorsa da- kavramsal bir kişiliğe dönüşmesi, ruh kazanmış bir varlık gibi bizi uyarması, kavramın formla –ruh ve beden gibi- doğru ve etkin şekilde örtüşmesiyle ilgilenilmektedir. Yaratılış amacından saptırılmış bir imgenin varoluşunun bir anda değişmesiyle dramatik bir unsur kazanması etkileyicidir. Bir imgeye animasyonla can verilmiş, daha da önemlisi varoluşuyla ilgili bir gerçekliğe inanılması sağlanmıştır. Her şeyin sadece yanılısına düzleminde gerçekleştiğini bilmekle beraber, onun varlığına, gerçekliğine bir süreliğine de olsa inanılmaktadır.

Kendi çalışmalarımıdaki ‘estetik figürler’e –Deleuze ve Guattari öyle diyorlar- gelinirse; onlar sanki hiçbir zaman ruhsuz ve kişiliksiz olmamışlardır. En yapay yollu, abartılı, gerçeklikten kopartılmış, garip, tuhaf, acayip dışlaşmalarında bile öyle değillerdir –ruhsuz, cansız, kişiliksiz-. Canlı olmadıklarını bilmekle birlikte benim için onlar, aynı Ann Lee’deki yanılısamaya benzer şekilde algılanmışlardır; kanlı, canlı, gerçeklikten daha gerçek olarak. Abartılı, saçmasapan bir benzetmedir bu. Ciddiye alınacak bir tarafı da yoktur. Yine de bana ‘hangisi gerçek’ diye sorulsa, cevabım onların varoluşunun gerçek olduğudur. Ya da, hangi gerçeklikte varolmayı tercih etmem gerekse, tercihim onların arasında bir yerlerdedir. Onlar -estetik figürlerim-, benim kısıtlı evrenimdir. Kompozisyon düzlemim ve oradaki uzam; aynı zamanda özgür dünyamdır; kimsenin müdahale edemeyeceği varoluşumdur. Bir de onların benden bağımsız oluşları ve varlıkları vardır.

Ve bir anda, resimlerimdeki suretlerin, bedenlerin, sadece ve sadece bana ait, benim var ettiğim formların, bir de bağımsız karakterleri oluşmuştur. Tam bu noktada mülkiyet duygusuyla, sahip olma hakkının verdiği kötülükle onları özgürce, kim ne derse desin, tamamen özgürce kullanma tasarrufuna sahip olmak düşünülmüştür. Kendi yarattığım ‘estetik figürler’im kavramsal olarak ruh ve kişilik kazanmışlardır. Fakat tek değil birden çok kimlikle karşıma çıkmışlardır. Önce ben onlara hükmederken, zaman içinde onlar bana hükmetmeye başlamışlardır. Sayıca az olmalarına rağmen, ya benim

zayıflığımdan –imgelem yoksunluğumdan-, ya da onların güçlülüğünden –imgelemde baskın formlar olarak oluştuklarından-, aramızda böyle bir ilişki oluşmuştur. Burada sadece figürlerden, formlardan değil, bütünüyle resimsel kurgudan bahsedilmektedir.

Düşüncenin canlanması; imgelemin dışlaşması; bambaşka bir hakikatin canlanması; olası evrenlerin kurgulanması; kendi hakikatlerini ve evrenlerini yaratma girişimi; bütün bunlar sanatın estetik figürleri yoluyla gerçekleştirilmekte, varolabilmektedirler. “Estetik figürlerin (ve onları yaratan üslubun) retorikle hiçbir alışverişi yoktur. Duyumlardır bunlar: algılamalar ve duygulamalar, manzaralar ve suratlar, görümler ve haline-gelişler.”⁶⁸ Kurgu bir gerçekliğe inanmak ve orada varolmayı istemek; aslında yine bir kurgu kahraman ve estetik figür olan ‘Don Quijote’ta ironik bir şekilde işlenmiştir. Yazar Cervantes kahramanı Don Quijote ile öyle bir kurgu dünya yaratmıştır ki, bu eserin ironik yapıtlar arasında önemli bir yeri vardır. ‘İroni Kavramı’ bölümünden hatırlanırsa, Don Quijote ironik varoluşuyla bizim için model gibidir. Varolan gerçeklikten sıkılıp, okuduğu şövalye romanlarının etkisinde kalarak, kendi yarattığı tamamen düzmece ve uydurma dünyada, kendi gerçekliğini yaşamaktadır; aynı sanatçılar için ve kendim için düşünüldüğü gibi. Kurgunun gerçekliğinde yaşamak, uzamı, zamanı kendi keyfince ve kaprisiyle düzenlemek onun ironisidir. Don Quijote ironik bir biçimde imgelemini öylesine güçlü çalıştırır ve canlandırır ki, gerçeklik hakkında kuşku yaratır. Sonuçta o da bir sanatçı tarafından yaratılmış bir estetik figürdür; ancak, bu yapıtın taşıdığı ironik unsurlar, tam da düşüncelerimizle örtüşmektedir. Tamamen zihinsel bir kurgunun gerçekliğine inanılmasının, imgelemin canlanmasının ironisi burada anlatılanlarla benzerlik taşımaktadır.

İmgenin canlanması konusunda buraya kadar anlatılanlar, dışarıdan bakıldığında tuhaf düşüncelerdir. Ancak bazı sanatçıların içi boş görüntülerin ardındaki anlam arayışları ve kendi yarattıkları imgelerin gerçekliğine inanmaları mümkündür. İmgenin canlanmasına inanmak delice bir hayal gücü hiç gerektirmemektedir. Yaratma süreci arada bir bu şekildeki inanmayı zorunlu kılabilir. Ve burada kendisini ve çevresini şiirsel ve sanatsal olarak üreten sanatçının izleri görülmektedir.

⁶⁸ G. DELEUZE – F. GUATTARI, **Felsefe Nedir?**, Çev: Turhan Ilgaz, Y.K.Y., İst. 2001, s. 158

2.4.2.2. Sonsuz Mutlak Olumsuzluk Ya Da Olumsuzlamanın Olumsuzlanması Olarak İroni

“Olumsuzlama gücü, insanın savaşı yapısının en doğal dışavurumu; değişen, kendini yenileyen, çürüdükçe canlanan bu güce her zaman sahibizdir, ama cesarete değil; ve zaten yaşamın kendisi bir olumsuzlamadır, dolayısıyla olumsuzlamak onaylamaktır.”

Franz Kafka

Olumsuzlamanın ironisine, hatırlanırsa romantik ironinin felsefi sözcüsü Solger’de rastlanmaktadır. Yani romantik ironinin bakış açısında bu ‘sonsuz mutlak olumsuzlama’ yer almaktadır. Kendi yaratıcılığının ironisinde de buna benzer şekilde olumsuzlama yoluyla yaratma fiiline yaklaşılmaktadır. Olumsuzlamanın kendi yaratıcılığında etkin yeri vardır. İkimizden gelen bu olduğundan ötürü ‘olumsuzlama’ya yakın durulmaktadır. Bu olumsuzlama duygusu ve davranışı gerçeğin yadsınmasından başlayarak yaratma süreci ve sonrasında devam etmektedir. Görünen gerçekliği yadsımak olumsuzlamadır; onunla yetinmemek olumsuzlamadır; ona inanmamak olumsuzlamadır; ve ona alternatif bir gerçeklik yaratma girişimi olumsuzlamanın tam kendisidir. Ancak burada olumsuzlama yoluyla da olsa kendi hakikatini yaratmak, aslında olumsuzlamanın da olumsuzlanmasıdır. Yani sadece görünen gerçekliği reddeden, ama kendi gerçekliğini arayan ve oluşturan bir yapıdadır.

‘Sonsuz mutlak olumsuzluk’ içeren bir Cioran alıntısında şunlar yazmaktadır: “Etrafımızda yoğunluğu azalmış ilham ve coşkulardan başka şey görmeyiz: Her insan her şeyi vaat eder; ama her insan, kıvılcımının dayanıksızlığını ve hayattaki deha noksanlığını öğrenmek için yaşar.”⁶⁹ Bu yazılanları okuduktan sonra, sonsuz mutlak olumsuzluğun ironisi daha iyi anlaşılacaktır. Cioran doğruyu söylemektedir. Bugün baktığımızda ‘yoğunluğu azalmış ilham ve coşkulardan başka şey görmediğimiz’ genellikle doğrudur. Ancak yine de bu sözler sanatçının zorunluluk olarak yaratma girişiminde bulunmasını engelleyememektedir. Böylece aslında doğruluğuna inanılan ve sonsuz mutlak olumsuzluk içeren bir düşünceden, olumsuzlamanın olumsuzlanması yoluyla uzaklaşılmaktadır. Sanatçının yaratma girişimi burada olumsuzlamanın olumsuzlanması olarak düşünülmektedir.

⁶⁹ E. M. CIORAN, **Çürümenin Kitabı**, Çev:Haldun Bayrı, Metis Yay., İst. 2003, s. 69-70

Kierkegaard'ın 'ironi kavramı' tanımlamasında şöyle bir ifade yer almaktadır: 'Öz fenomen değil, fenomen öz değil'. (Bkz. İroni Kavramı). İçsel olanla dışsal olanın çatışması; ikisi arasındaki karşıtlık ilişkisi ironik olanı belirlemektedir. Kendi yaratıcılığımın ironisine dair bunu açıklamaya çalışırsam; içsel olarak çoğu zaman olumsuzlama içinde bulunmaktadır; ama, yaratma süreciyle bu olumsuzlama durumu dışsal bir şekilde olumsuzlanmaktadır.

Çalışmalarım ile ilgili olarak da bu olumsuzlama baskın durumdadır. İroni tanımlarında beliren öz-fenomen ilişkisindeki birbirinin olumsuzlanması hali, bütün çalışmalarla bire bir örtüşmemektedir. Bu açıdan ironik bir yaklaşım içinde olduğum pek söylenemez. Bazılarında bu görülse bile genel olarak tam tersinin olduğu sanılmaktadır. Öz-fenomen (içerik ve biçim) ilişkisinin karşıtlığının yarattığı gerilimi sevmekle birlikte, her zaman bu zıtlık üzerine bir dil oluşturmak, kurmak uzak gelmektedir. Ancak, her durumda resimlerin gerçek anlamlarını gizledikleri, açıklanamaz oldukları düşünüldüğüne göre, yaratılarda kendiliğinden oluşan imge-dil çatışması söz konusudur.

Aslında, olumsuzlama yoluyla da olsa (biçim ve içerik olarak her türlü olumsuzluk unsurunu içinde taşısa da), her yaratma edimi olumlu bir vaat içermektedir. 'Bir Mutluluk Vaadi' resminde olduğu gibi. Bu resim olumsuzlamanın olumsuzlanmasına verilebilecek en iyi örnektir.

2.4.2.3. Öznelliğin Belirlenimi Olarak İroni

Sören Kierkegaard ironi kavramını tanımlarken, onun, öznelliğin ilk ve en soyut belirlemesi olduğunu söylemiştir. Ve öznelliğin en eski figürlerinden biri olarak Sokrates'i örnek göstermiştir.

İroni, 'öznelliğin kendi için olmasıdır'. (Bkz. İroni Kavramı). İroni, öznelliğin belirlenimidir ve ironik öznenin kendi için olması, bağımsız olması demek; öznenin hayatın devamlılığı tarafından üzerine bindirilen kısıtlamadan kendisini ironiyle

kurtarmasıdır. Ancak ironide, özneliğin olumsuz olarak özgürlüğünden söz edilmektedir.

Özneliğin özgürlüğünü kazanması için, Kierkegaard'ın söylediği gibi her şeyin ironik olarak boş olması gerekmektedir. İroni kavramı bölümündeki Kierkegaard'ın sözleri hatırlanırsa; ironide 'her şey ne kadar boş ve anlamsız olursa, öznelik o kadar hafif, içi boş ve solgun' olmaktadır. 'Herşey anlamsızlaştığında, ironik öznenin kendisi anlamsızlaşmamakta, ancak kendi anlamsızlığını korumayı başarmaktadır'. (Bkz. İroni Kavramı).

Çalışmalarda özneliğin belirlenimi oldukça güçlü bir şekilde kendisini göstermektedir. Hem görünen gerçekliği yadsımak, hem de kendi hakikatimizi yaratmak için öznenin algısına güvenilmektedir. Hiç bir şeyin görüldüğü gibi olmaması, ya da bizim için her şeyin kendi algıladığımız şekilde olması, özneliğin belirleniminin en büyük göstergesidir. Anlatımda kullanılan dışavurumcu plastik ifade, burada yine özneliğin aşırı belirlendiği bir ifade olarak işimize yaramaktadır. İronide olduğu gibi özneliğin kendi için olması; kendi kapris gücüyle, kendi istediği biçimde, egosantrikçe yaratıcılığını ifade eden oluşumla bağdaşmaktadır. Kendi yaratıcılığımın ironisi buradadır. Kendi yaratıcılığım; hayatın, dışarıdaki yaşamın kısıtlılığından, ve tüm baskılardan kendimi bu yolla kurtarma girişimimdir.

2.4.2.4. İronik Sıkıntı

“Sıkıntıyı hiç bilmeyen kişi, çağların doğuşundan önceki dünyanın çocukluğunda bulunmaktadır hala... Sıkıntı, kendi kendine yarılan zamanın içimizdeki yankısıdır... boşluğun açığa çıkmasıdır, hayatı destekleyen –ya da icat eden- o sayıklamanın kurumasıdır.”

E. M. Cioran

Sıkıntı, bezginlik, boşunalık, anlamsızlık gibi hislere kapıldığınızda, ya da her zaman bir şekilde bu duyular size eşlik ettiğinde, yaratma etkinliğiyle olan ilişkiniz de bunun üzerinden bir ifade kazanmaktadır. Daha doğrusu bu duyularınız çerçevesinde

sanatsal yaklaşımınızı oluşturmaktasınızdır. Eğer sanat yapıtı onu yaratan sanatçısından –en azından yaratma süreci boyunca- tam manasıyla bağımsız bir oluş sunmuyorsa, kendimizin dışına, kendi oluşumuz, kendi algılarımız, kendi vizyonumuz dışına taşılammamaktadır. Onlar bir yerlerden kendilerini göstermektedirler. Kendi yaratıcılığımın ironisinde öne çıkan, ifade edilmesi gereken unsurlar olarak böyle bir ironik sıkıntı düşünülmektedir.

“...Zihin Aynılığı keşfeder, can Sıkıntı’yı, vücut Tembelliği... Eğer aynı zihin Çelişki’yi, aynı can Sayıklama’yı, aynı vücut da Taşkınlık’ı keşfediyorsa, yeni gerçekdışılıklar yavrulamak, benzerliği fazla görünür olan bir evrenden kurtulmak içindir bu; burada akılcılık aleyhtarı tez üstün gelir. Saçmalıkların serpilmesi, önünde her görüş netliğinin gülünç bir yoksunlukta kaldığı bir varoluş çıkarır ortaya...”⁷⁰

İronik sıkıntı yaşamın olumlanırken olumsuzlanması ya da tam tersi bir durumdur. Burada yaşamın çelişkileriyle beslenen, o çelişkileri gören romantik ironiye özgü bir oluş sergilenmektedir. Gerçeklikten kaçıp gerçekdışı kurgular yaratmak ve onlara sığınmak isteğin ardında bu ironik sıkıntı yer almaktadır.

‘İroni Kavramı’nda Kierkegaard da bu ironik sıkıntıya yer vermiştir: ‘İronistin sahip olduğu tek devamlılığın sıkıntı’ olduğunu söylemiştir. Sıkıntıyı, ‘içerikten yoksun bir sonsuzluk, keyiften uzak bir mutluluk, bir yüzeysel derinlik, bir doyumsuz tokluk’ olarak tanımlamıştır. Ancak sıkıntının, ‘kişisel bilincin içinde eritilmiş, karşıtlıkların yok olduğu olumsuz bir birlik’ olduğundan söz etmiştir. (Bkz. İroni Kavramı).

Kierkegaard’ın sözünü ettiği ‘ironik sıkıntı’, hiç yabancı gelmemektedir. Her şeyin boş ve anlamsız yönünü gören, buna rağmen anlam arayışından ve başka bir hakikat iddiasından vazgeçmeyen çelişkili bir oluş sergilenmektedir. Bu evrene katlanılamadığı için başka evrenlerin kurgusu ile uğraşılmaktadır. Bir kere ‘zihin aynılığı can sıkıntıyı’ keşfettiyse, varoluşun saçmalığından kurtulmaya ya da ona uygun bir başka kılıf aramaya koyulmaktadır insan. En önemli soru, ‘ne yapmalı ve bu

⁷⁰ E. M. CIORAN, **Çürümenin Kitabı**, Çev: Haldun Bayrı, Metis Yay., İst. 2003, s. 70

saçmalıkları anlamlı bir yöne kaydırmalı'dır. Onun için -varoluşun saçmalığından kurtulmak ya da o saçmalığı daha da güçlendirmek için- bu kez, 'zihin çelişkiyi, can sayıklamayı, vücut taşkınlığı' keşfetmektedir.

Yaratma süreci içerisinde sürekli sayıklamalarla, taşkınlıklarla, çelişkilerle boğuşulmaktadır. Bu arada romantik ironide görülen 'kendini ve çevresini şiirsel yetenekle üretmek' durumu somut bir görünüm kazanmaktadır. (Bkz. İroni Kavramı). Arada bir kendimizi kaybedip bu duruma düştüğümüz olmaktadır. Daha doğrusu, kendi içine fazlaca yoğunlaşmak herkes için biraz bunu getirebilmektedir. Fazla içselleşmenin sonucu, egomuza yenik düştüğümüz anlarda, kendimizi ve çevremizi şiirsel ve sanatsal bir yetenekle üretmemiz, biz istemesek de gerçekleşebilir bir durumdur.

2.4.2.5. İronik Hiçlik; Hiçlik Konusundaki Ciddiyet Olarak İroni

"İnsan, aylıklıktan kan dökmeye kadar uzanan bütün fiil yelpazesini, sadece fiilin anlamsızlığını idrak etmediği için kullanır: Yeryüzü üzerinde yapılan her şey, boşluk içinde bir doluluk yanılmasıyla, Hiçlik'in esrarından gelir..."

E. M. Cioran

Varoluşsal bir edim olarak sanatla uğraşarak, yaratarak, bir şekilde bu oluşumuz hiçliğe karşı somut verilere dönüştürülmektedir. Bu şekilde uzam ve zamanın içinde hiçliğe dönüşmeden önce belki oluşumuzdan bir iz bırakmak istenmektedir. Ancak bazen boşunluk ve anlamsızlık saplantısı yüzünden sayıklamalarla mevcut zaman da mahvedilmektedir. Bir yandan olumsuzlamalarla, yadsımlarla, kendi kendini yok etmelerle bu yapılmaktadır. Eylemden uzak kalarak kendi yok oluşumuz hazırlanmaktadır. Ya da tam tersi; yaratma süreci içinde de, yine bu uzam ve zamanın içinde bir boşluğu doldurma kaygımız, bizi sürekli olarak hiçlikle karşı karşıya getirmektedir.

Cioran yazmıştır bunu; yaptığımız her şey, 'boşluk içinde doluluk yanılması' olarak kalmaktadır. Boşluğa yerleşmek ve orayı doldurmak kadar, ne şekilde bunu gerçekleştirdiğimizin de hiçbir önemi yoktur. Hepsi düşünüşle eş anlamlıdır. Hiçlik

konusundaki ciddiyet, nihilist düşünürlerden Cioran'ın yazılarında ağırlıklı olarak sezilmektedir: “Bir tükeniş ikliminde yaşarız: Yaratma, uydurma, imal etme fiili, kendi başına değil kendini takip eden boşlukla, düşünüşle anlamlıdır.”⁷¹

Burada yine Solger'in düşünceleriyle yakınlık kurulmaktadır. İroni kavramının açıklandığı bölümde Solger'in ironisinin, ‘potansiyel ironi olduğu ve her şeyin içindeki hiçliği gördüğü’ belirtilmiştir. (Bkz. İroni Kavramı). Ancak her şeyin içindeki hiçliği gören Solger onun yok edilmesi gerektiğini düşünmüştür. Bu durumun kendi yaratıcılığının ironisine dair açıklanması şu şekilde olmaktadır:

Bizim için sadece; yaratmanın anlamsızlığına inandığımız, boşunaliğine kapıldığımız zamanlarda, ya da o enerjiiyi kaybettiğimiz, yaratma fiilinden soğuduğumuz zamanlarda; ironik hiçlik; bu hiçlik konusundaki ciddiyet meselesi ortaya çıkmaktadır. Yaratma sürecini de etkileyen bu düşünceler, algılar resimsel kurgularda da kendisini yer yer göstermektedir.

2.4.2.6. Kendi Kendisini Yok Eden İronik Oluş

“...Yetenek belki de yüceltilmiş öfkeden başka bir şey değildir... Pratik nesnelere ilişkisini kesmiş ve düşüncelere dalmış bir adamın yüzüne bakıp da bir saldırganlığın –başka zaman eyleme dökülecek bir saldırganlık- izini görmemiş olabilir miyiz hiç? Yaratışın coşkusu içinde kendinden geçmiş sanatçı, ‘öfkeden gözü dönmüş gibi çalışmak’ sözünde de ifade bulan bir hunharlığa hedef olduğunu hissetmiyor mudur?...Sanatın uzlaşmacılığı, sadece yıkıcılığından alınmış bir ödün olamaz mı?...”

Theodor W. Adorno ‘Minima Moralia’

Kendi yaratıcılığın bir tür kötülükle; isyan, kendi kendisini yok etme, saldırganlıkla ilişkilidir. Buradaki kötülük daha çok içsel bir şiddetin resim yoluyla dışavurulmasına karşılık gelmektedir. Yaratıcılığın bu anlamda kötülükle ilişkisi olduğuna inanılmaktadır; çünkü, öznenin dışarıya kapanıp kendine yoğunlaşması biraz

⁷¹ E. M. CIORAN, **Çürümenin Kitabı**, Çev: Haldun Bayrı, Metis Yay., İst. 2003, s. 113

kötülük gerektirmektedir. Ve kendi kendini yok eden ironik oluş da bunlarla bir parça ilgilidir.

Yaratıcılığın kötülükle beslendiğine dair düşünceler bize uzak gelmemektedir. Ancak burada sözü edilen kötülük, aynı zamanda en insancıl deneyimin, yaratıcılığın beslendiği kaynaklardan birini oluşturmaktadır.

Sanat, yetenek, yaratıcılık, ilham üzerine birçok düşünürün söylediği; yıkıcılığın, öfkenin, saldırganlığın, uzlaşmasız yanın, sanatçının çok uzağında olmadığıdır. Bunun için sanatçıların büyük suçlar işlemesi gerekmez. Onun savaşımı en çok kendisiyledir; ve yaratmaya çalıştığı kurgusuyla. Eğer sanat bir direnmeysen; tüm yerleşik sistemler, otoriteler, sanatçının bu uzlaşmasız yanından, öfkesinden, saldırganlığından nasibini alacaklardır.

“...İlhamın kaba yani etkin nedeni olan hınç, onsuz yapamayan sanatta da baskın çıkar... Hırçınlığı bir kez hisseden asla unutmayacaktır, boğucu sıkıntılarını sürdürebilecek bir esere onu iletinceye dek didinip duracaktır. Yaratmak, acılarını devretmektir; ötekilerin de acılara gömülmesini ve bunu üstlenmesini, bundan etkilenmesini ve onları tekrar yaşamasını istemektir. Bir şiir için bu doğrudur, belki kosmos için de doğrudur...”⁷²

Adorno'nun söylediği 'yeteneğin yüceltilmiş öfke oluşu' buna benzer verilebilecek en güzel örneklerden birisidir. E. M. Cioran için de, hınç ilhamın etkin nedenidir. Ve sanatta baskın çıkan aslında olumludan çok olumsuzluklar, karşı oluşlardır. 'Söyleyecek sözü olan herkes gibi' sanatçıların da biraz keskin olması kaçınılmazdır. Sanatlarının kusursuzluğuna rağmen bir çok sanatçının, kusursuzluktan çok kusurlarıyla var olduklarını görülmektedir. Tasarımın derinliklerinde, bir noktaya odaklanma, kendi içine düşme, zihinsel canlılık, farkındalık ve görmeyle birlikte dışarıya karşı körlük, kayıtsızlık, vardır. Sanki dünyanın en önemli, en elzem, en olmazsa olmaz işini yapıyormuşsunuz sanrısına kapılırsınız; ve bu halinizle bir canavardan farksızsınızdır.

⁷² E. M. CIORAN, **Tarih ve Ütopya**, Çev. Haldun Bayrı, Metis Yay., İst. 1999, s. 71-74

“Büyük maksatlar taşıyan ya da sadece yetenekli olan insanlar, herhangi bir korkunç cinayeti tasarlıyormuş izlenimi veren harikulade ve gudubet canavarlardır; aslında, eserlerini hazırlamaktadırlar... buna sinsice çalışırlar, şerirler gibi.”⁷³

İronik oluş da kendi kendini yok etmektedir. Burada yaratmanın yok edicilikle birlikte anılması, ironinin karşıtlıklardan beslenerek kendisini göstermesine benzemektedir. İroni tanımları arasında hatırlanırsa, ironi ‘en korkunç karşıtlıkları ortaya çıkaran tanrısal oyuna’ benzetilmiştir. Kendi yaratıcılığım içine yok edicilik karışmıştır. Yaratmak için yok etmek gerekmektedir: Mecazi anlamda gerçekliği yok etmek ve onun karşısına kendi gerçekliğimi sunmak yaratıcılığımın esasıdır.

Karşıtlıkların ortaya konduğu bu tanrısal oyun, ironik yaratıcılık; romantiklere özgü olup kendi yaratıcılığım için de uygun görülmektedir. Burada bir kez daha ‘kendini ve çevresini şiirsel ve sanatsal yetenekle üreten’ bir durumla karşılaşmaktadır.

2.4.2.7. Kendi Zihnimin Parodisi

“...Öyleyse sanatçılar ölümlerinden sonra eserlerinin başına gelecek olanlara rağmen niçin yaratıyorlar?”

Julius Meier-Graefe

‘Kendi zihnimin parodisi’ tamamen kendi yaratıcılığım ile ilgili olarak bir kaç yıl önce kullanmaya başladığım bir tanımlama olmuştur. Çalışmalarımın geldiği noktada, imgelemim ve onların ifade edilişleri açısından kendi durumum, bir süredir bu şekilde ifade edilmektedir. Şimdi, öncelikle yaratıcılığım ile ilgili neden böyle bir tanımlama yaptığımı açıklamalıdır:

J.L.Borges ‘Alçaklığın Evrensel Tarihi’nin önsözünde barok üslubu şöyle tanımlamıştır: “Tüm olanaklarını kasten tüketen (ya da tüketmeye çalışan) ve gelip kendi paradisinin sınırına dayanan üslubu barok olarak tanımlamalıyım... Bir üslup, kendi

⁷³ A.g.e., s. 66

hilelerini açık açık teşhir eder ve ya da fazlasıyla kullanırsa, varacağı son aşama baroktur.”⁷⁴ Borges’in bu tanımı bize, sanat tarihi kitaplarında geçen barokla ilgili tanımların birçoğunun yanında çok daha belirleyici görünmektedir. Kendi hilelerini teşhir etmek, fazlasıyla kullanmak, ve olanaklarını tüketerek kendi parodisinin sınırında dolaşmak; bütün bunlar, çalışmalarımda olan unsurlardır. Daha doğrusu çalışmalarım ve benimle ilgili olarak yapılan yakıştırmalar ve eleştiriler de, hep bu tanımlar ve daha önce sözünü ettiğim üç ana kaynak çerçevesinde dönüp durmuştur. Çalışmalarım tümünde, özneliğin aşırı dışlaşması görülmektedir. Özneliğin aşırı belirlenimi olarak ‘barok’, ‘romantik’ ve ‘dışavurumcu’ tavrılardan etkilenilmiştir. Yapılan resimlerde gerek plastik ifade biçimi olarak, gerekse görünüşün ardındaki öz olarak bu saydıklarımızın izi vardır.

Barok yapı; kompozisyon kurgusundaki açıklık, sınırlara sızmazlık, taşkınlık, abartma, gibi anlamlarda resmimin plastik yapılışında öncelikli olarak yer almaktadır. Yine barokta olduğu gibi acayip, tuhaf, garip olana eğilim de aynı şekilde imgelemimdekilere uymaktadır. Aynı zamanda dışavurumcuların plastiği; onların gerçekliği çarpıtmaları, aşırıya kaçan sübjektif algıları; ve yine romantik sanatın kavramları; bütün bunlar, resimle olan içsel bağlarımı etkilemiştir. Bu etkilerle, imgelemimin dışsallaşması gerçekleştirilmiştir.

Buraya kadar etkilenilen kaynaklardan da görüldüğü gibi, aşırı öznel bir bakış açısının getirisi bir takım özelliklerle imgelemimde ve onları dışlaştırmamda bazı durumlar oluşmuştur. Çalışmalarım, imgelemimdeki bazı görüntülerin sürekli kendilerini tekrarlayarak sanki gittikçe kendilerinin kötü, yapay ve gülünç taklitlerine dönüşmesi söz konusu olmuştur. Daha doğrusu çalışmalarım hakkında kendi algım bu şekildedir. Bu algı aynı zamanda kendi yaratıcılığım ve yaratılarım üzerine ironik bir eleştiri niteliğindedir. Böylece kendi imgelemime ironik bir şekilde yaklaşmıştır. Kendi zihnimin parodisi ifadesi bu durumun anlatımıdır. Ele aldığı yapıtın, sanatsal biçimin zayıf yanlarını ortaya koyan, saldırıda bulunan, onu gülünç düşüren parodi terimi bir anda kendime, kendi zihnime, imgelemime, yaratıcılığımaya yönelttiğim bir araca dönüşmüştür. Parodi yoluyla basit bir yapı yüce bir şekilde gösterilebilirken, tam tersi

⁷⁴ Jorge Luis BORGES, **Alçaklığın Evrensel Tarihi**, Çev: Zeynep Çağlayan, Telos, İst. 1991, s. 9

ciddi bir biçim gülünç de düşürülebilmektedir. Günümüz sanatında geçmişin sanatsal biçimlerinin parodisini yapmak oldukça denenilen bir yoldur. Postmodern sanatta parodi oldukça yaygın olarak kullanılmakla birlikte, kendi yaratıcılığimdaki parodinin geçmişin biçimleriyle fazla alakası yoktur. Burada parodisi yapılan kendi imgelemim, zihnim, biçimlerimdir. Kendi zihnimin parodisi; kendi sanatsal biçimimin orjinaliyle alay etmek, onun gülünç taklidini yapmak kadar, basit bir şeyi yüceleştirerek, abartarak anlatmak şeklinde açıklanabilir. ‘Kendi zihnimin parodisi’ demek; zihnimdeki, imgelemimdeki biçimlerin, kendilerinin gülünç taklitlerine varıncaya kadar tekrarlanmaları, böylece kendi kendilerini tüketmeleri ve yok oluşlarını hazırlamaları sürecidir.

‘Kendi zihnimin parodisi’ ifadesi, ilk kez ‘Cücelerle Devlerin Savaşı’ sergisinin son resimlerini yaparken kullanılmıştır. Bu tanımlamayı yapmamın sebebi belki o zaman, çalışmalarımda kendini tüketen bir noktaya geldiğimi düşünmemdir. Yaratmayla ilgili olarak, resimlerin hilelerini fazlasıyla teşhir etmesi; ve Borges’in çok sevdiğim tanımındaki gibi, ‘resmin kendi olanaklarını kasten tükete tükete, kendi parodisinin sınırına dayanmasının’ benim için gerçekleşmesidir. İki büyük savaş kompozisyonum, özellikle ‘Bir Mutluluk Vaadi’, boya ve tuvalle üç senelik ayrılığı başlatan son büyük resimlerim olmuştur.

Bununla birlikte boya ve tuvalle olan ayrılık gravürle bağlarımı güçlendirmiştir. Üretmediğimi düşündüğüm dönem, belki fazla ağır bir sorgulama olarak yaşanmıştır. Bu dönem daha çok; her zaman baskı altında olduğumuz, sürekli yeni formlar üretmeye zorlandığımız sistemin benim için çökmesiyle ilgilidir. Ama şu anda kendi düşüncemi abarttığım ve hiçbir şeyin –bu kendini tekrarlamak bile olsa- buna değmeyeceği düşünülmektedir. Elinizde birşeyler üretmediğiniz zaman, bunun da tam bir boşluk olmadığının farkına varılmıştır. Çünkü beynimde, imgelemimde resimle ilgili bağlantım hemen hiç kopmamıştır. Pratik olarak resim yapmadığım zamanlarda imgelemimde birkaç resim grubu oluşmuştur. Bir gurup ertelenmiş ve önceye ait çalışmaların devamı niteliğindedir; ‘Hayvan Terbiyecileri’ böyledir. Sırada yaratılmak üzere ‘Cehennem Kapısı’ gravürlerinin resimleri; ‘Yitirilmiş Masumiyet, Mahremiyet’; ve ‘Melekler’ beklemektedir.

Son olarak burada anlatılanların; kendine, kendi zihnine, imgelemine, yaratıcılığına, ironik bakış açısıyla yaklaşan sanatçıyla ilgisi olduğu açıktır. Sürekli olumsuzlamak, özneliğin belirlenimi olarak yaratmak, kendi kendisinin yok oluşunu hazırlamak, karşıtlıklar ilişkisi içinde kendi durumunu kurmak gibi özellikler bunu göstermektedir. ‘Kendi zihnimin parodisi’nde romantik ironide olduğu türden bir ironi; kendini şiirsel ve sanatsal yetenekle üretmenin ifadesi gözlenmektedir.

2.4.3. Sergiler

Bu bölümde, üç sergi projesinin sunumu için daha önce hazırlanmış ve yayınlanmış olan bir katalog yazısı ile basın bültenleri yer almaktadır. ‘Anne ve Çocuk’ sergisinin yazısı serginin basın bülteni olarak yazılmış, aynı zamanda serginin katalogunda kullanılmıştır. ‘Cücelerle Devlerin Savaşı’ sergisinin ve ‘Cehennem Kapısı’ sergisinin yazıları ise sadece basın bülteni olarak çeşitli yerlerde yayınlanmıştır.

2.4.3.1. ‘Anne ve Çocuk’ Sergisi

“Dünya ile çabuk bozuşan onunla yine çabuk barışır, bunu biliyorum.”

Hölderlin ‘HYPERION’

Dünya ile barışmak için,
kendimizle buluşmak için,
varoluşumuzu kanıtlamak için...

Çıkış noktası her ne olursa olsun bizler sonuçla ilgilenelim diyorum. Çünkü aslolan seçtiğimiz yoldaki eylemlerimizdir. Ne yaptıysak onlarla varolmak! Artık biz bu noktada hem varız, hem yokuz. Yapıtların gerçekliği karşısında bizler sadece soluk

gölgeler olarak kalmalıyız! Bence bir yapıtı kanlı canlı bir varlık gibi, gerçeklikten daha gerçek olarak varsaymalı ve algılamalıyız. Daha doğrusu yapıtın kendisi bunu başarabilmeli. Elia Faure'nun, söylemek istediğimi çok daha anlamlı hale getirecek bir sözü var. Diyor ki; “Resim de içinde olmak üzere konuştuğumuz bütün diller düşüncemizi simgeler ve bu düşünce dünyayı ister benimsesin ister yadsısın, düşüncemiz canlıysa, resmin dile getirdiği dünya, anlatılan dünya, sözkonusu düşüncenin etkisinde kalıp yoğrulmuşsa, düşüncemiz yaşayacak demektir.”

Üzerinde konuştuğumuz resimse şayet, dil bence çaresiz ve boşunadır. Belki sadece bir aracı olarak anlamlıdır. Resimle ilgili söz de yazı da uçar gider, zaman içinde geride yalnız imgeler kalır. Kavramsal sanatın dışında plastik sanatlarda, uzun uzun metinlerle süslenmiş sunumlar bana saçma görünmüştür. Çünkü gerçekte iyi yapıtların buna ihtiyacı olmadığını düşünmüşümdür. İnsanların dikkatini üretilen işten daha çok metin üzerine yönlendirerek, yapıtlarını anlamlı kılmaya çalışan sanatçıların çaresizlik içinde başvurdukları can simidi olmalı bu yol. Ne yazık ki, şimdi ben de aynı şeyi yapıyorum. Sadece bir farkla; resimlerin alanına fazla girmeden, onlardan pek söz etmeden. Onun için resmin kendini, sadece ve sadece yine kendi olanaklarıyla ve varlığıyla anlatması gerektiğini düşünüyorum. Ya da; canlı ve gerçek bir yaşantıyla ortaya çıkmış imgelemin, sözsüz de kendini ifade edebildiği ölçüde başarılı olduğunu sanıyorum. Bu anlamda konulu resmin –ya da resimde konunun- aynı biçimde resmin asıl içeriğini yansıtmak yerine çoğu kez, sadece insanları şartlandırarak resmin özünden uzaklaştırdığı söylenebilir. Fakat yine konudan korkup kaçmak da, en az bir konseptte yapışarak ve resmin plastik değerini gözardı ederek resim yapmak kadar gülünçtür. Çünkü bu söylenenlerin hiçbiri gerçekte bir resmi kurtarmaya yetmez. Onu kurtaracak olan bir şey varsa o da olsa olsa, resmin birebir kendisidir.

Sergide yer alan ‘Anne ve Çocuk’ resimlerimle ilgili söyleyebileceklerim de buraya kadar belirttiğim düşüncelerimi içeriyor. Bir konseptte dayanarak resim yapmanın; size resim yapma coşkusu ve enerjisi verdiği müddetçe, eğer o konseptten bir dönem doğal yoldan kopulamamışsa, bunun kendi sürecini doldurana kadar bir sakıncası olmadığına inanıyorum. Özellikle de konsept ne denli yalın, yaşamın ve varoluşun en temel kavramları üzerineyse. Mümkünse basit ve kabasaba görünen konuların yalınlığını tercih ederim. Öyle ki, işlenmesi en başa bela olanlardır onlar. Her kavramın sözlük

anlamının dışında çifte ve tam birbirine zıt karakterleri, anlamları birarada barındırdığına inanırım. Yaşamda da en kutsal şeyin aynı zamanda en aşağılık, en gülünç şeyin en trajik, en korkunç şeyin en eğlenceli vb. olabileceği durumları düşünüyorum. Ben de 1996-2001 yılları arasında, önceleri kasıtlı bir yol izlemeksizin başka resimlerin yanısıra dönüp dolaşıp ‘Anne ve Çocuk’ resimlerini yaptım. Görenler bunun bende saplantı halini aldığını bile söylediler ama ben hiç umursamadım ve onları hasta saydım. Sonra bir an dönüp baktığımda farkettim ki, resimler kendi aralarında çoktan gruplaşmışlar ve “bizi birarada sunmalısın” diyorlar. Tabiki resimlerime haksızlık yapamazdım, çaresiz öneriyi kabul ettim. Bir yıl içinde anladım ki, bu resimleri birarada sunmak benim için gerçekten önemli. Çünkü, beş yıllık bir zaman diliminde resim serüvenimde hangi aşamalardan geçtiğimin –geçemediğimin- de bir özeti bu sergi. Konu ile ilgili ne ona yapışmak, ne de ondan korkup kaçmak gibi bir sıkıntı olmadı; zaten konu da kendiliğinden ve resmin kendisiyle birlikte geliştiğinden daha bir huzurluyum. ‘Anne ve Çocuk’ temasının basitliği –zorluğu- daha önce bahsettiğim düşüncelerimle de çelişmiyor. Hölderlin’in yine Hyperion’undan bir alıntı buraya çok yakışır: “Hiçbir şey insan kadar yükselemez ve onun kadar alçalamaz. O, acısını çoğu zaman uçurumun karanlığına, mutluluğunu ise esine benzetmiştir. Ne yetersiz bir benzetiş.” Benim de hayalim olsa olsa, resimlerimde buradaki gibi bir atmosferi canlandırabilmek. İlk duyuşta kulağa kutsal ve dokunulmaz gelen annelik olgusunun, aynı anda ne beklenmedik, istenilmeyebilir, hatta kimilerince nefretlik, boğucu, sevginin bazen nefes almamızı zorlaştıran fakat kaçıp kurtulmanın olanaksızlığıyla kabul göstermeye zorlandığımız, ama her durumda en şefkatli, güvenilir, karşılıksız ve katıksız sevgi gibi birçok zıt karakterli, son derece karmaşık yapısını gözler önüne sermek. Tabi bu diğer kahramanımız (çocuk) için de geçerli.

Son sözü William Blake’e bırakıyorum. En iyisi her şeyi unutup bu sözlerle yetinmek. “Bu dünyada bir insanın mutlu olabileceğini hissediyorum. Ve bu dünyanın, imgelem ve vizyon dünyası olduğunu biliyorum. Bu dünyada resmini yaptığım her şeyi görüyorum, ancak herkes aynı şeyi göremez. Bir insan neyse onu görür.” Bence de bu böyle... (Resim 108-109...116-117).

2.4.3.2. ‘Cücelerle Devlerin Savaşı’ Sergisi

“Çocukken görme duyumu bilemedi kimi gökler; yüzüme yansıdı onların bütün nitelikleri. Deviniyor göktaşları. – Şimdi, zamanların yazgısal sapmaları ve matematiğin sonsuzluğu önlerine katmış götürüyorlar beni, olağandışı çocukluğun ve olağanüstü sevgilerin saygısını kazanan benim bütün toplumsal başarılar kavuştuğum bu dünyada. – Bir Savaşı düşünüyorum durmadan, bir hak ya da güç savaşı, hiç hesapta olmayan bir mantık savaşı. Yalın bir müzik cümlesi kadar.”

*Arthur Rimbaud
‘ILLUMINATIONS’*

Bu savaş başka savaş. Bildiğimiz savaşların dışında ve ötesinde, belki de en arka planında varolan bir güç ya da mantık savaşı Arthur Rimbaud’nun dediği gibi. Fakat her gerçek savaş gibi oldukça anlamsız, çokça saçma, bir o kadar da bize yabancı görüntüler sunuyor.

Dünyanın savaşı bitmez, yaşamın kavgası gibi. Hayatın sürekliliği için bir zorunlulukmuş gibi görünen bu kavgalar, güç gösterileri, bir yığın kavramı beraberinde getirir; güçlü, güçsüz, haklı, haksız, mağlup, galip, iyi, kötü, suçlu, suçsuz vb. gibi. Ve yine yaşamın sürekliliği için çok gerekliymiş gibi -belki de çok istemeden-, kavganın ve savaşımın içinde buluruz kendimizi. İşte o vakit ister istemez hem güçlü, hem haklı, hem suçsuz, hem de galip olmayı arzularız. İşin en kötü tarafı güçlü yoktur, aynı güçsüzün olmadığı gibi. Oynanan oyunda (gerçek savaş halinde dahi), iki taraf da kendisini güçlü, haklı, masum sayar. Herkes kazanan olmak ister. Herkes haklıdır, herkes kendi tarafındadır, ve o tarafın körlüğüyle bakar.

Böylesine muğlak bir alanda, gerçek kazanan olmadığı gibi, kaybeden de yoktur. – Oysa yaşam, o kadar da muğlak ve yoruma açık değildir -. Sadece süreçten söz edebiliriz. Dengeler sürekli olarak değişir. Çünkü zaman sadece Kronos (zamanı simgeleyen mitolojik figür) gibi, yarattığı çocuklarını (insanları) yemekle yetinmez; bellekleri de zayıflatır, yanıtır, törpüler...

Bütün savaşlar, kavgalar, güç gösterileri anlamsızdır; sebep ne kadar anlamlı ve kaçınılmaz görünürse görünsün. Yaşamın sürekliliği için hiç de gerekli ve zorunlu

değildir. Nasılsa herkes haklıdır, herkes bir şekilde güçlüdür, mağlubiyeti kabullenmeyendir. Mantık savaşında kazanan da yoktur, kaybeden de.

Bu saçma, abartılı, mantıksız, acayip, bize tuhaf ve yabancı görünen, yapmacık ve uydurma görüntüleri; kendi parodisinin sınırına dayanan insanlığa ithafen, yine kendi imgeleminin parodisini yapan bir mantıkla sunuyorum. (Resim 118-119...124-125).

2.4.3.3. ‘Cehennem Kapısı’ Gravürleri Sergisi “Lasciate Ogni Speranza, Voi Ch’entrate.”

Dante’nin ‘İlahi Komedyası’nda Cehennem bölümünde cehennem kapısının üzerinde Latince şu sözler yazar: “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate.” (Buraya kim girerse umudu geride bıraksın.). Doğacak insan için ne güzel, ne ironik bir karşılama! Zira doğmak, yaşamaya başlamak, can bulmak bir anlamda insanın varoluş sürecinde o bildik sona, ölüme, yok oluşa giden yoldaki ilk adımları atmak demektir. Doğumun beraberinde ölümü de getirmesi, varoluşun yok oluşla birlikte anılması, varoluşun saçmalığı üzerine bir dizi düşünceyi çağırır. Bu düşünceler aynı zamanda umut-umutsuzluk, başlangıç-bitiş, yeşerme-çürüme, varlık-hiçlik gibi çatışma ve gerilimi içinde barındırır. Ana rahmine düşüşle başlayan insanın varoluş serüveni; ana rahminin mezara, yaşama açılan kapının cehennem kapısına benzetilmesi gibi metaforlarla anlatılırken, insanın trajik yazgısı hatırlanır: İnsanın ‘fırlatılıp atılmışlığı’, doğuştan mahkum olduğu yalnızlık, korku, kaygı, umutsuzluk, acı, seçim özgürlüğünün olmadığı bir oluş-varlık kazanma, acının hakim olduğu yaşama açılan kapı, yaşam deneyiminin cehennem hayatına benzetilmesi gibi kötümser düşüncelerle, insanın varoluşu ‘hiçlik’ boyutunda sorgulanır.

Aslına bakılırsa, sergilenen yapıtlara kaynak oluşturan, yön veren ve beni derinden etkileyen bütün bu düşünceler, tarih boyunca insanlığın, onu bir gölge gibi takip eden, peşini bir türlü bırakmayan kabusu; en eski çağlardan günümüze düşünürlerin ve

sanatçıların üzerinde kafa yorduğu, eserler ürettiği, düşünce akımlarına konu olmuş, insana oldukça tanıdık, çok eski ve her zaman için mevcut meseleleri olagelmıştır. Sophokles'in trajedilerinden, Tevrat'ta Eyüp'ün yakarılarına; Kierkegaard'dan Heidegger'e; Dostoyevski, Beckett ve Kafka'ya ve daha nicelerine bu düşüncelerin izleri sürülür. Sophokles'in 'Oidipus Kolonos'ta' trajedisinde koro şöyle seslenir: "Hiç doğmamış olmak yazgının en güzeli; ona en çok yakışan da dünyaya gelir gelmez hemen dönmek, gene eski yerimize dönmektir." Tevrat'ta Eyüp Tanrı'ya başkaldırır ve yakarır: "Doğmuş olduğum gün yok olsun! Rahimde bir erkek peyda oldu diyen gece de yok olsun." "Ben niçin doğunca ölmedim, rahimden çıkınca son soluğumu vermedim." "Kederliye niçin ışık verilir, canları acı olanlara hayat." "Çünkü korktuğum şey başıma geliyor, ve yıldığım şey üzerime geliyor." "Kaygısız değilim ve sükunda değilim, ve rahat değilim; Ancak sıkıntı geliyor."

Sergideki yapıtlarda ana hatlarıyla insan oluş, varoluşun saçmalığı, anlamı-anlamsızlığı, 'insanın fırlatılıp atılmışlığı', insanın trajik yazgısı, varlık-hiçlik, doğum-ölüm döngüsü gibi düşünceler; ana rahmindeki cenin imgesinde ve Dante'nin cehennem kapısındaki sözleri eşliğinde sunuluyor. (Resim 126-127...130).

3. SONSÖZ

Eser metninin içeriği; Osman Hamdi Salonu'nda sergilenen eser metni projesindeki çalışmalarda –bunlar, sanatta yeterlilik eğitimi sırasında 2001, 2002 ve 2004 yıllarında yapılan üç sergi projesindeki çalışmalardan bir kısmını kapsamaktadır- incelenmiştir. (Resim 131-132...146). ‘İronik Olarak Yaratı Sorunsalı’; bu süreçte yaşanan yaratıcılığım ile zaman ve uzamda yapıtlarımla olan ilişkimin; yine bu süreçte sanata ve sanatsal yaratıcılığa bakışımın bir dökümanıdır. 2001-2005 Yılları arasında zihnimde, imgelemimde, inançlarımda ve yaratma sürecimde oluşan değişimleri, geldiğim durumu göstermektedir.

‘İronik Olarak Yaratı Sorunsalı; Yapıt-Uzam-Zaman-Sanatçı Üzerine’ adlı bu eser metninde buraya kadar anlatılanlar, günümüz sanatında bir sorunsal olarak algılanan yaratma fiilinin olası anlamları üzerine bir dizi düşüncüyü dilegetirmiştir. Aynı zamanda yaratı sorunsalını vareden yapıt-uzam-zaman ve sanatçı ilişkisi üzerinden ‘yaratı sorunsalının ironisi’ araştırılmıştır. Sanatçı için yaratma girişiminin bir tür zorunluluk olduğu düşünülerek, yaratının sorunsal olarak algılanmasının ironik tarafı vurgulanmıştır.

Eser metninin ön bilgilerini içeren giriş bölümünden sonra dört ana bölümde konu incelenmiştir: Bunlar sırasıyla; ironi kavramı, yaratı sorunsalı, ironik olarak yaratı sorunsalı ile çalışmalarımın ve kendi yaratıcılığımın ironisidir. Öncelikle yaratı sorunsalı ironik olarak ele alındığı için, ironi kavramının çeşitli tanımları yapılmıştır. Kierkegaard’ın ‘İroni Kavramı’ adlı eseri ve Hegel’in romantik ironi üzerine düşünceleri, daha çok kendi çalışmalarım ve yaratıcılığım ile ilişkilendirilmek için kullanılmıştır. Daha sonra yaratı sorunsalıyla ilgili açıklamalar yapılmıştır. Burada yaratı sorunsalı, yapıt-uzam-zaman ve sanatçı ilişkisi üzerinden ortaya konmuştur. Kendi çalışmalarım ve yaratıcılığımdeki ironiye göndermeler taşıyan üçüncü bölümde; yaratı sorunsalının ironisinin ne olduğu ana hatlarıyla belirlenmiştir. Buradan sonra kendime ve çalışmalarım da ironi kavramının kullanımı açıklanmıştır.

Bu çalışmanın sonucunda; ‘yaratı sorunsalı’na, bugün yaşayan ve üreten bir sanatçı olarak ne şekilde yaklaştığımızı açıklayarak, yapıt-uzam-zaman-sanatçı ilişkisi gözden geçirilmiş; bütün bunlar ironi kavramından yararlanılarak yapılmış ve sonunda kendi çalışmalarımın ve yaratıcılığımın ironisine varılmıştır.

Böylece, sanatın ölümü tezleriyle birlikte giderek sorunsallaşan sanatsal yaratma fiilinin, tüm olumsuzlamalara rağmen insani bir edim olarak kaçınılmaz olduğu; bir takım anlam değişikliklerine uğrasa da sanatsal yaratmaların olacağı; sanatçıların her ne yolla olursa olsun daima kendilerine bir çıkış yolu buldukları sonucuna varılmıştır. Bu çalışmada sanatçılar için yaratma girişimi bir zorunluluk olarak düşünülmüştür. Bu yüzden sanat için yitirilen umutlar sanatçıları ve onların üretimlerini bağlamamaktadır. Sanatın ölümü düşüncesi olumsuzlama içermektedir; ancak sanatçılar yaratmaya devam ederek tüm olumsuzlamaları olumsuzlayarak bu tür düşünceleri tersine çevirmektedirler. Sanatçılar için kaçınılmaz olan, aynı ironik bir varoluş sergileyen Don Quijote gibi (Resim 147) kendi yarattıkları kurgularıyla birlikte varolmaktır. Sonuçta bu eser metninde, zorunluluk olarak sanatçının yaratma girişimi ile, sanatın ölümü düşüncesi gibi sanata karşı tüm olumsuzlamaların ironisine gidilmiştir.



A caza de dientes

Resim 1: Goya, Capricho 12: A caza de dientes.
Etching, Aquatint. 21.8x15.1 cm



Estan calientes.

Resim 2: Goya, Capricho 13: Estan calientes.
Etching, Aquatint. 21.8x15.4 cm



Que viene el Coco

Resim 3: Goya, Capricho 3: Que viene el Coco.
Etching, Aquatint. 21.7x15.3 cm

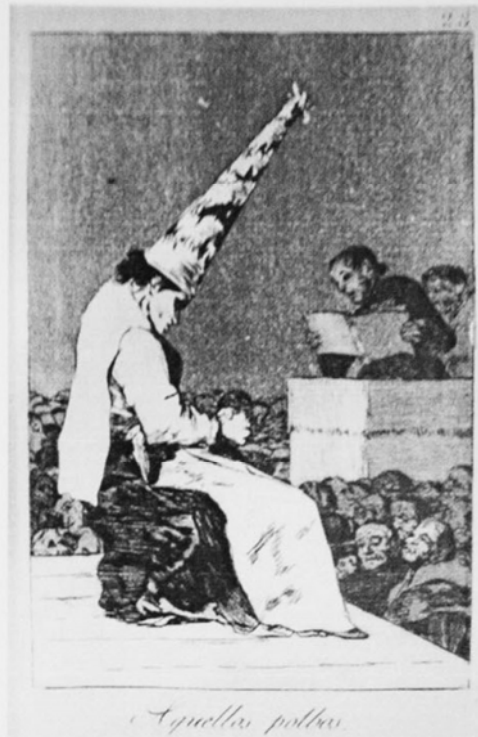


El de la rollona

Resim 4: Goya, Capricho 4: El de la rollona.
Etching, Aquatint. 20.7x15.1 cm



Resim 5: Goya, Capricho 22: Pobrecitas.
Etching, Aquatint. 21.8x15.2 cm



Resim 6: Goya, Capricho 23: Aquellos polbos.
Etching, Aquatint. 21.7x14.8 cm



Resim 7: Goya, Capricho 42: Tu Que no puedes.
Etching, Aquatint. 21.7x15.1 cm



Resim 8: Goya, Capricho 52: Lo Que puede un Sastre.
Etching, Aquatint. 21.7x15.2 cm



Resim 9: Goya, Two dancing old friends.
Drawing with black chalk. 19x14.8 cm



Resim 10: Goya, The old Woman with a Mirror.
Drawing with black chalk. 19.1x14.8 cm



Resim 11: Goya, Gran Disparate.
Drawing with black chalk. 19.2x15.2 cm



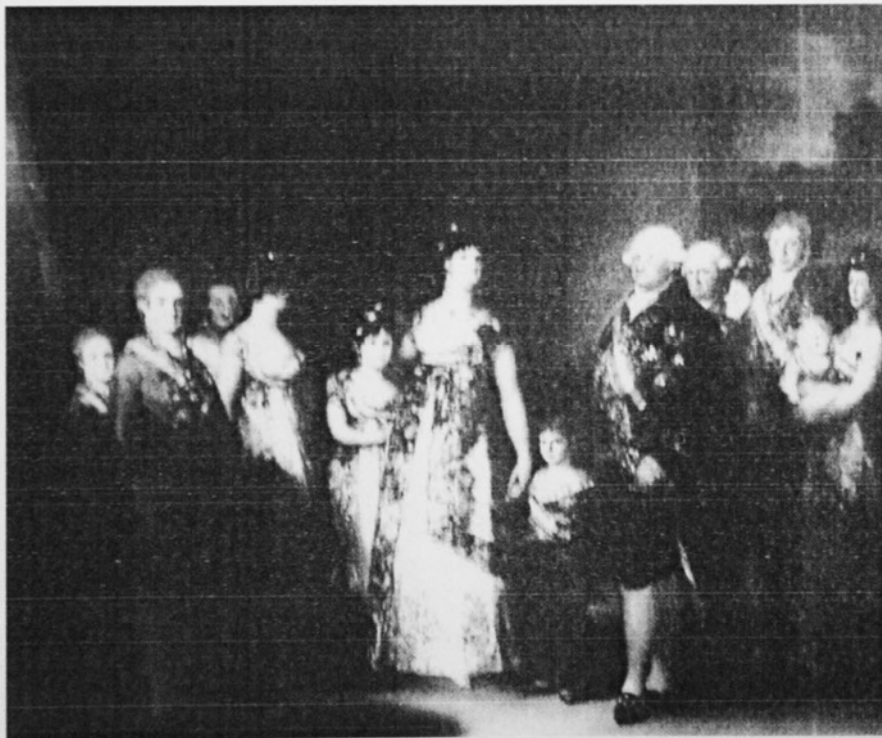
Resim 12: Goya, Segura uinon natural.
Drawing with black chalk. 19.2x15 cm



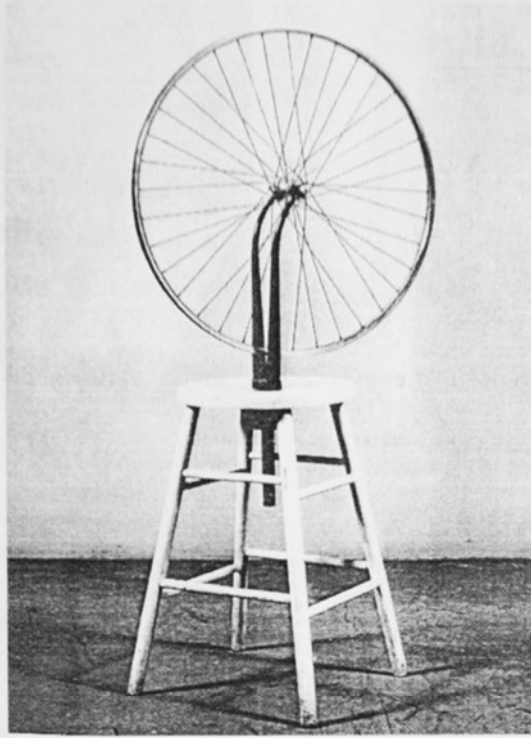
Resim 13: Goya, Capricho 55: Ölüme dek.
Etching, Aquatint



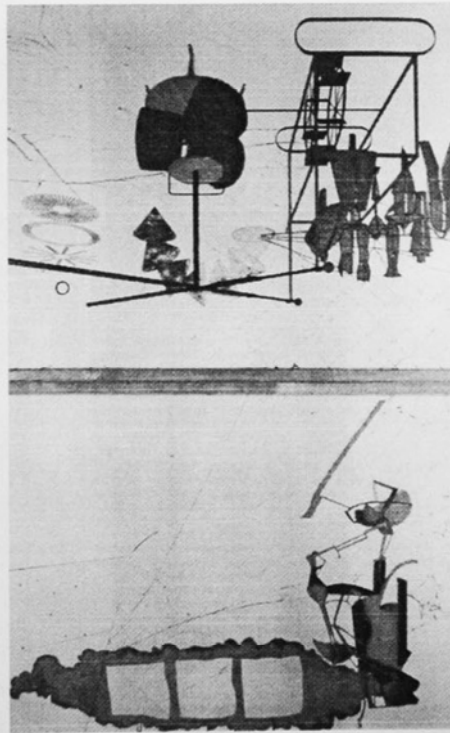
Resim 14: Goya, Mascaras de B. Tambien ay mascararas de Borricos Literatos.
Drawing with chinese ink, wash. 23.5x14.5 cm



Resim 15: Goya, IV. Carlos ve Ailesi. Museo del Prado, Madrid



Resim 16: Marcel Duchamp, Assemblage.
64.8x60.2x127.3 cm. MOMA, New York



Resim 17: Marcel Duchamp, Bizzat Bekarları Tarafından
Çirilçiplak Soyulmuş Gelin (Büyük Cam).
Cam üzerine y.boya ve kurşun tel. 277x175 cm.
Philadelphia Sanat Müzesi



Resim 18: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q
'Onun Kığı Sıcak'. Leonardo da Vinci'nin
Mona Lisa'sının karakalemle sakal ve
bıyık eklenmiş reproduksiyonu



Resim 19: Kurt Schwitters, Merz Sütunu



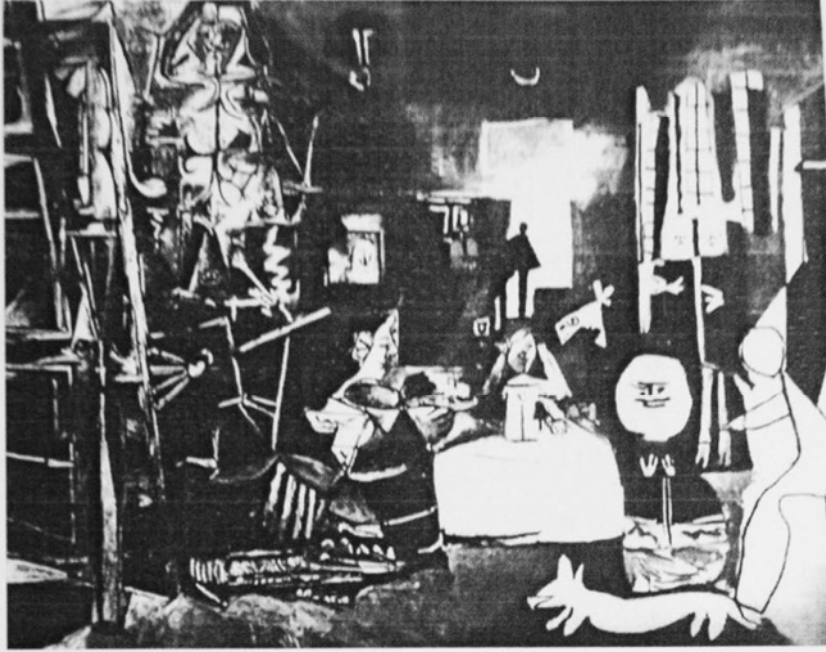
Resim 20: Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir.
Tual üzerine y.boya. 62x80 cm. Los Angeles Sanat Müzesi



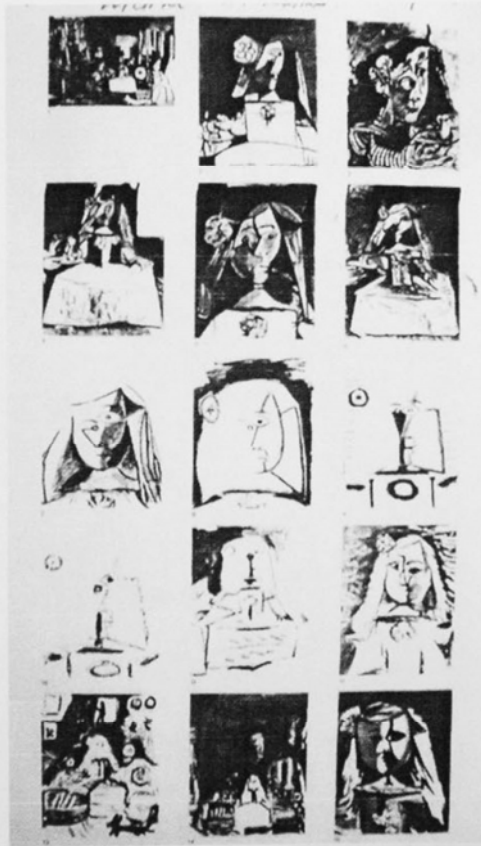
Resim 21: Max Ernst, Bülbul Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk. Tahta konstrüksiyonla birlikte tahta üzerine y.boya. 70x57x11 cm. MOMA, New York



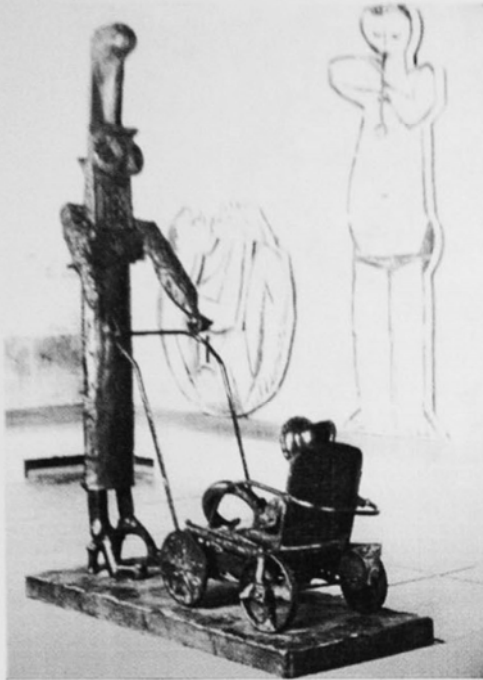
Resim 22: Max Ernst, Üç Tanığın Gözü Önünde İsa'yı Cezalandıran Bakire



Resim 23: Pablo Picasso, Las Meninas. Oil on canvas. 194x260 cm. Museu Picasso, Barcelona



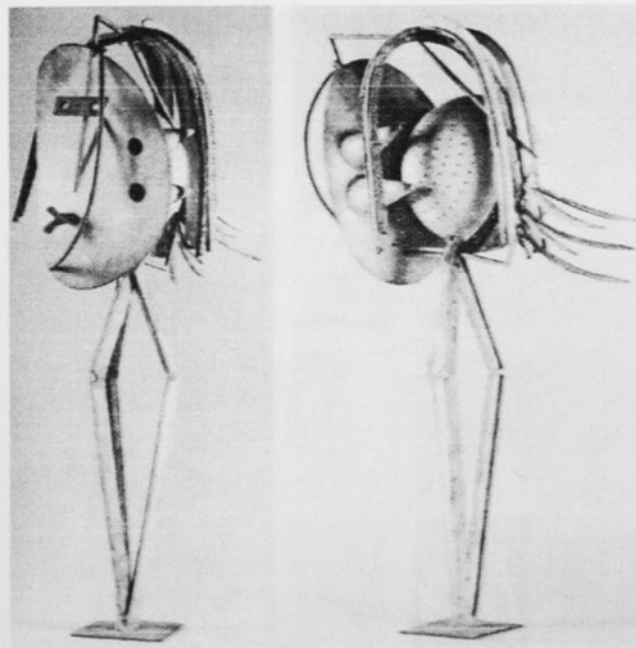
Resim 24: Pablo Picasso, İnfanta Margarita Maria için çalışmalar



Resim 25: Pablo Picasso, Woman with Baby Carriage.
Bronze (from an assemblage of plaster,
fired clay, metal, baking tins, child's pushchair).
203x145x61 cm. Musee Picasso, Paris



Resim 26: Pablo Picasso, Girl Skipping.
Plaster, ceramic ware, wicker basket,
baking tins, shoes, wood, iron.
152x65x66 cm. Musee Picasso, Paris



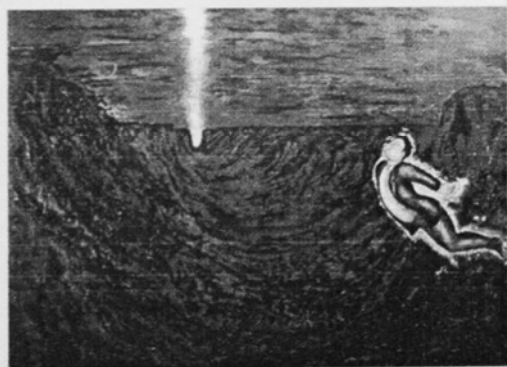
Resim 27: Pablo Picasso, Kadın Başları.
Demir, kevgir. 100x35.5x61 cm



Resim 28: Sandro Chia, Smoker with Yellow Glove.
Oil on canvas. 147x208 cm. Zurich Küssnacht



Resim 29: Sandro Chia, Incident at the Tintoretto Café.
Oil on canvas. 225x330 cm. Zurich Küssnacht



Resim 30: Sandro Chia, Blue Grotto. Oil on canvas.
147x208 cm. Zurich Küssnacht



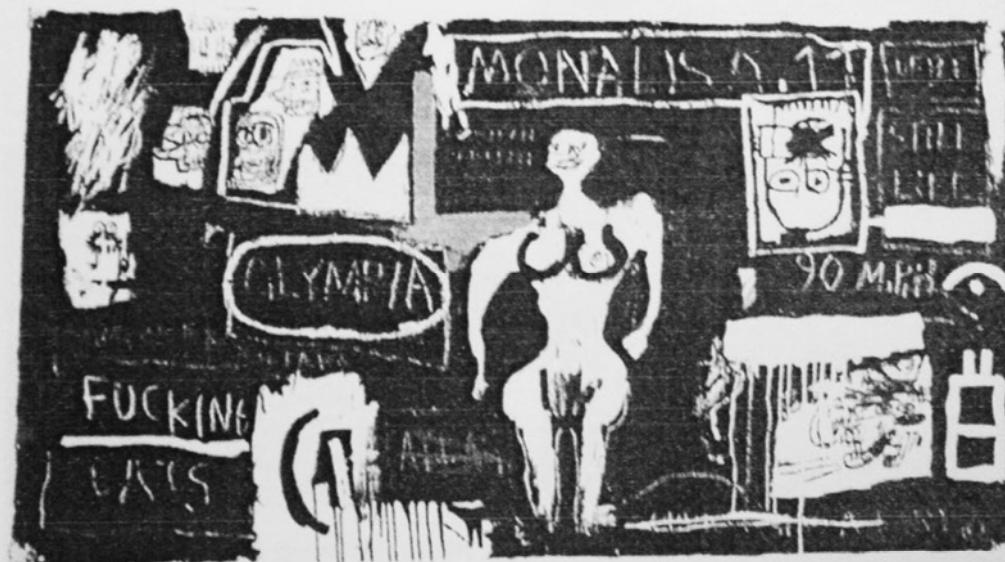
Resim 31: Sandro Chia, Hand Game.
Oil on canvas. 184.5x147 cm. Zurich Küssnacht



Resim 32: Jean Michel Basquiat, Boone.
Paper collage, felt-tip pen oilstick on hardboard,
wooden mount. 104x30.5 cm



Resim 33: Jean Michel Basquiat, Mona Lisa.
Acrylic, oilstick on canvas. 169.5x154.5 cm



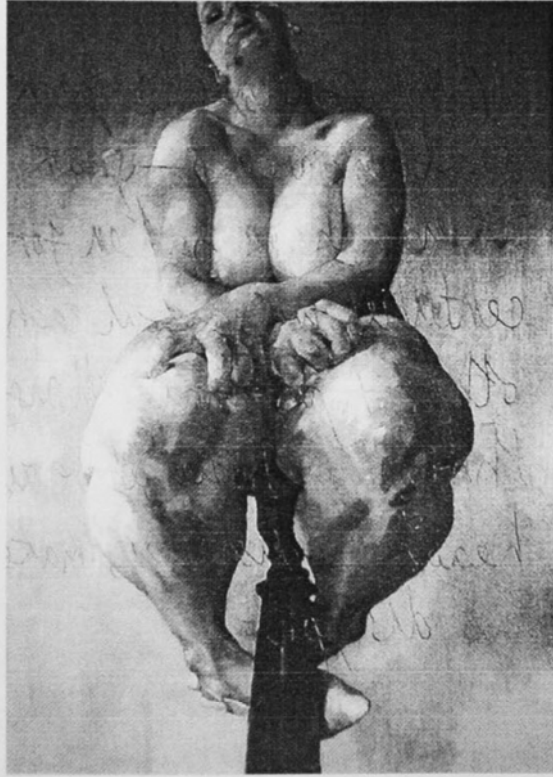
Resim 34: Jean Michel Basquiat, Crown Hotel
(Mona Lisa Black Background).
Acrylic, collage on canvas, wooden mount. 122x216 cm



Resim 35: Chris Ofili, Kutsal Meryem Ana.
Karışık malzeme. 243.8x182.9 cm



Resim 35: Jack-Dinos Chapman, Zigotik Sürat



Resim 37: Jenny Saville, Tünemiş.
Tuval üzerine y.boyu. 213.5x183 cm



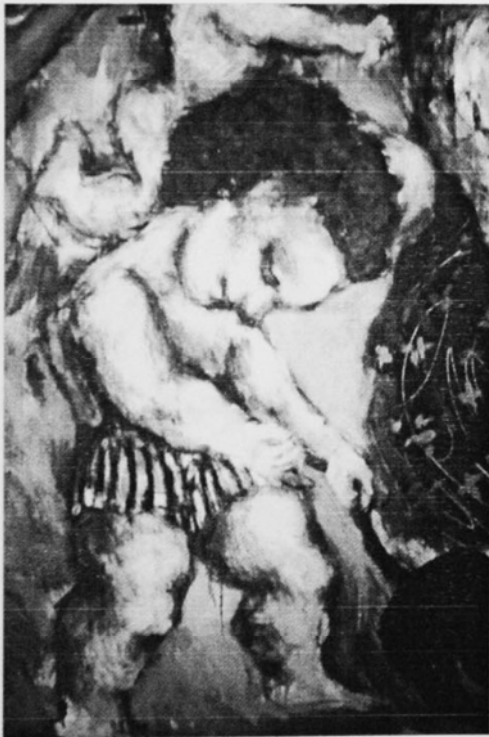
Resim 38: Adieu Bambino. Tual üzerine y.boyu akrilik. 220x170 cm



Resim 39: Detay (Adieu Bambino)



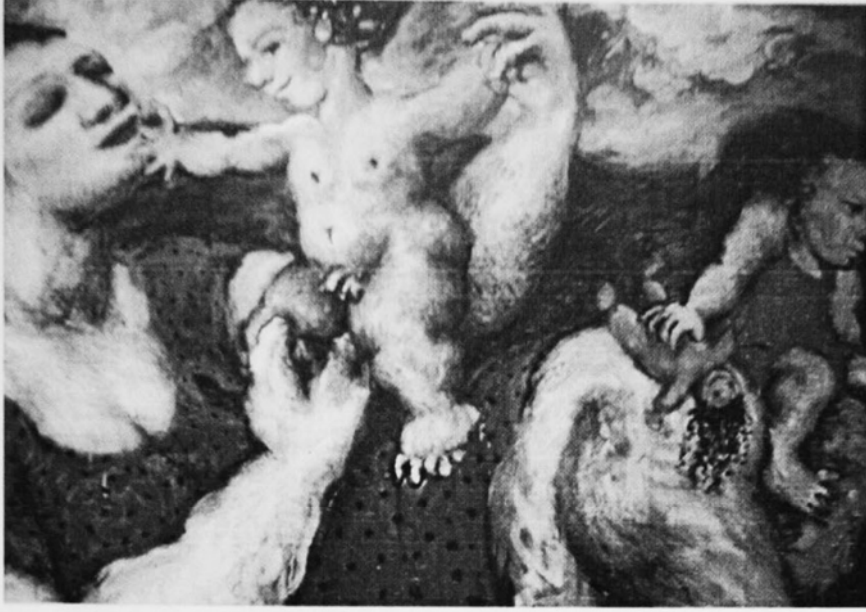
Resim 40: Requiem. Tual üzerine y.boya akrilik. 220x170 cm



Resim 41: Detay (Requiem)



Resim 42: Detay (Requiem)



Resim 43: Se rendre a levidence (Gerçeği kabullenmek).
Tual üzerine y.boyu akrilik pastel. 220x170



Resim 44: Detay (Se rendre a levidence)



Resim 45: Detay (Se rendre a levidence)



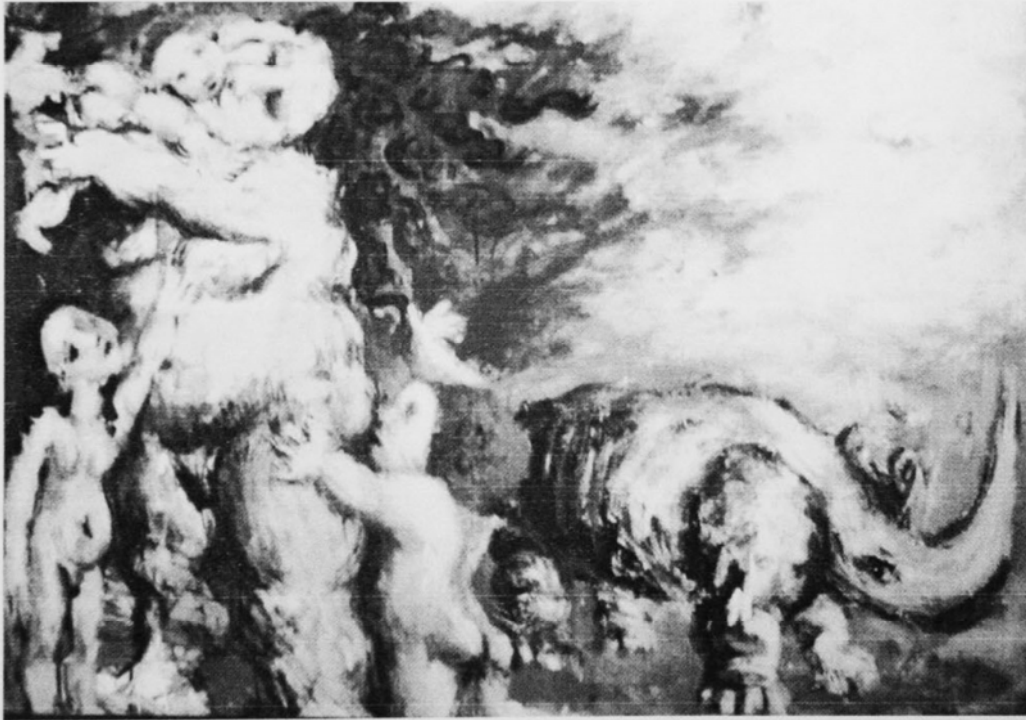
Resim 46: Detay (Se rendre a levidence)



Resim 47: I Hate Sex,
Kağıt üzerine karışık teknik, 100x70 cm



Resim 48: I Hate Sex,
Kağıt üzerine karışık teknik, 100x70 cm



Resim 49: Annesini Arayan Yavru Gergedan.
Tual üzerine karışık teknik. 140x130 cm



Resim 50: Anne ve Çocuk.
Kağıt üzerine karışık teknik, 70x50 cm



Resim 51: Anne ve Çocuk.
Kağıt üzerine karışık teknik, 100x70 cm



Resim 52: Anne ve Çocuk.
Kağıt üzerine karışık teknik, 70x50 cm



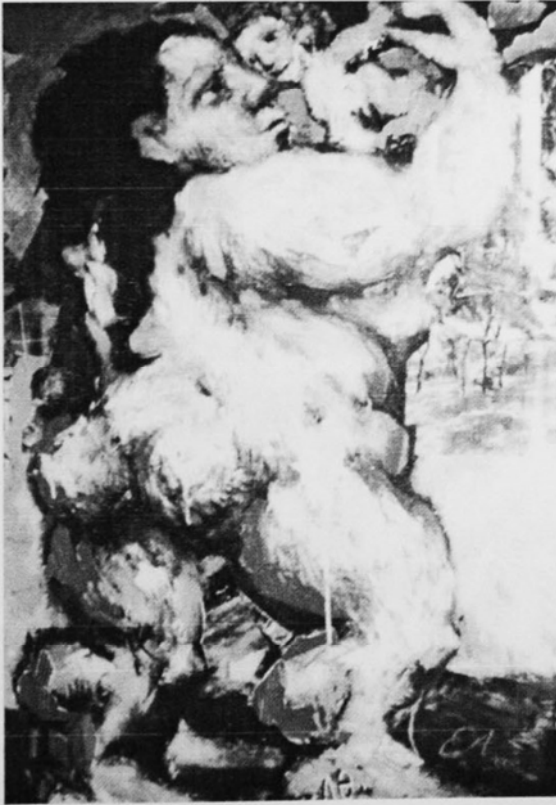
Resim 53: Anne ve Çocuk.
Kağıt üzerine karışık teknik, 70x50 cm



Resim 54: Anne ve Çocuk.
Kağıt üzerine karışık teknik, 100x70 cm



Resim 56: Anne ve Çocuk, Ahşap baskı, 70x50 cm



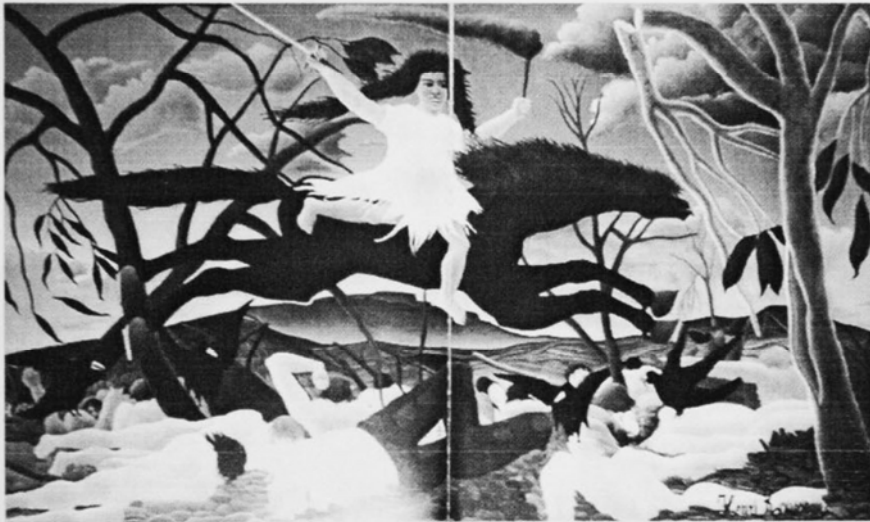
Resim 55: Anne ve Çocuk.
Kağıt üzerine karışık teknik, 100x70 cm



Resim 57: Anne ve Çocuk, Ahşap baskı, 70x50 cm



Resim 58: Uccello, San Romano Savaşı. National Gallery, Londra



Resim 59: Henri Rousseau, Kovalamaca Savaşı.
Tual üzerine y.boy. 110x190 cm. Jeu de Paume Müzesi, Paris



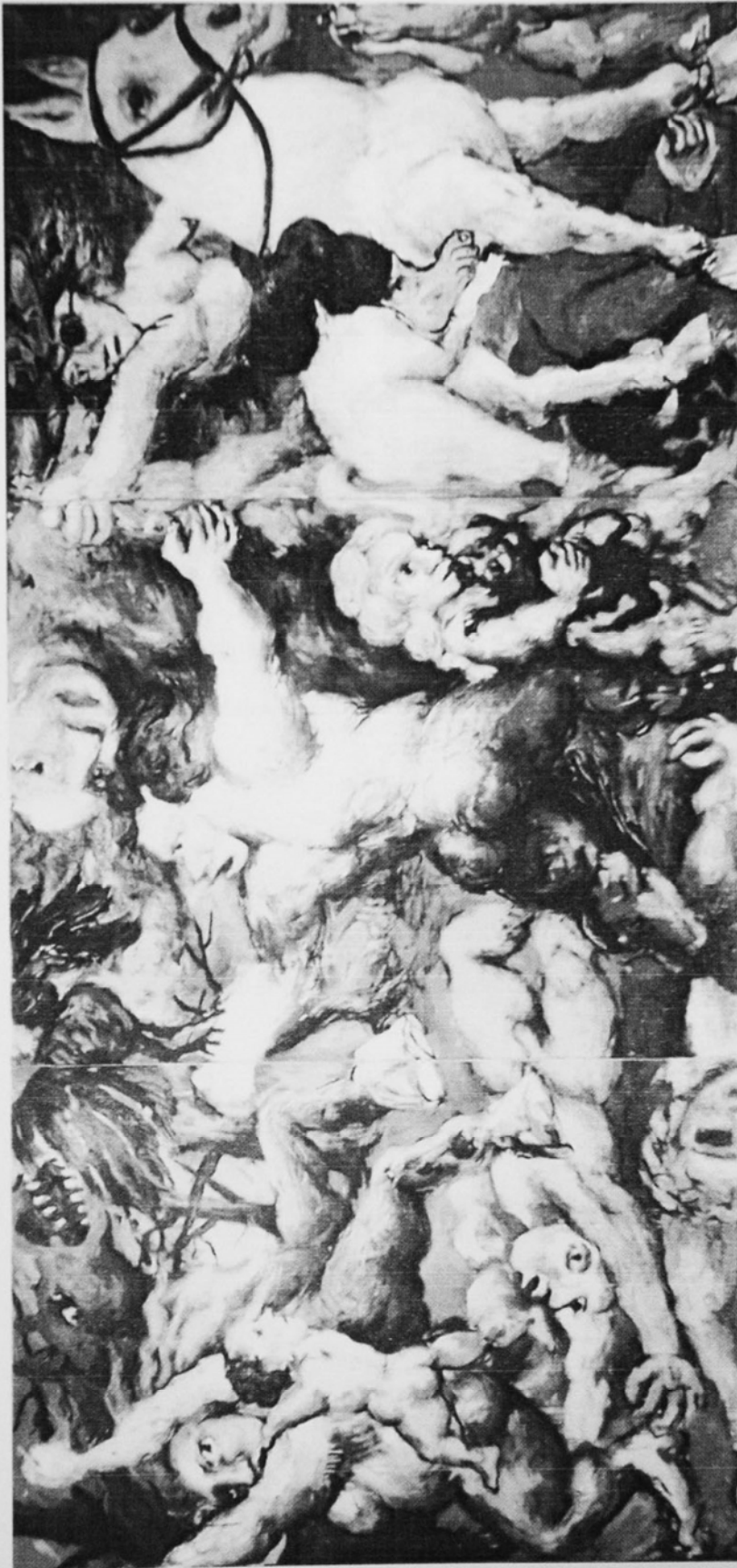
Resim 60: Pablo Picasso, Guernica.
Tual üzerine y.boy. 350x780 cm



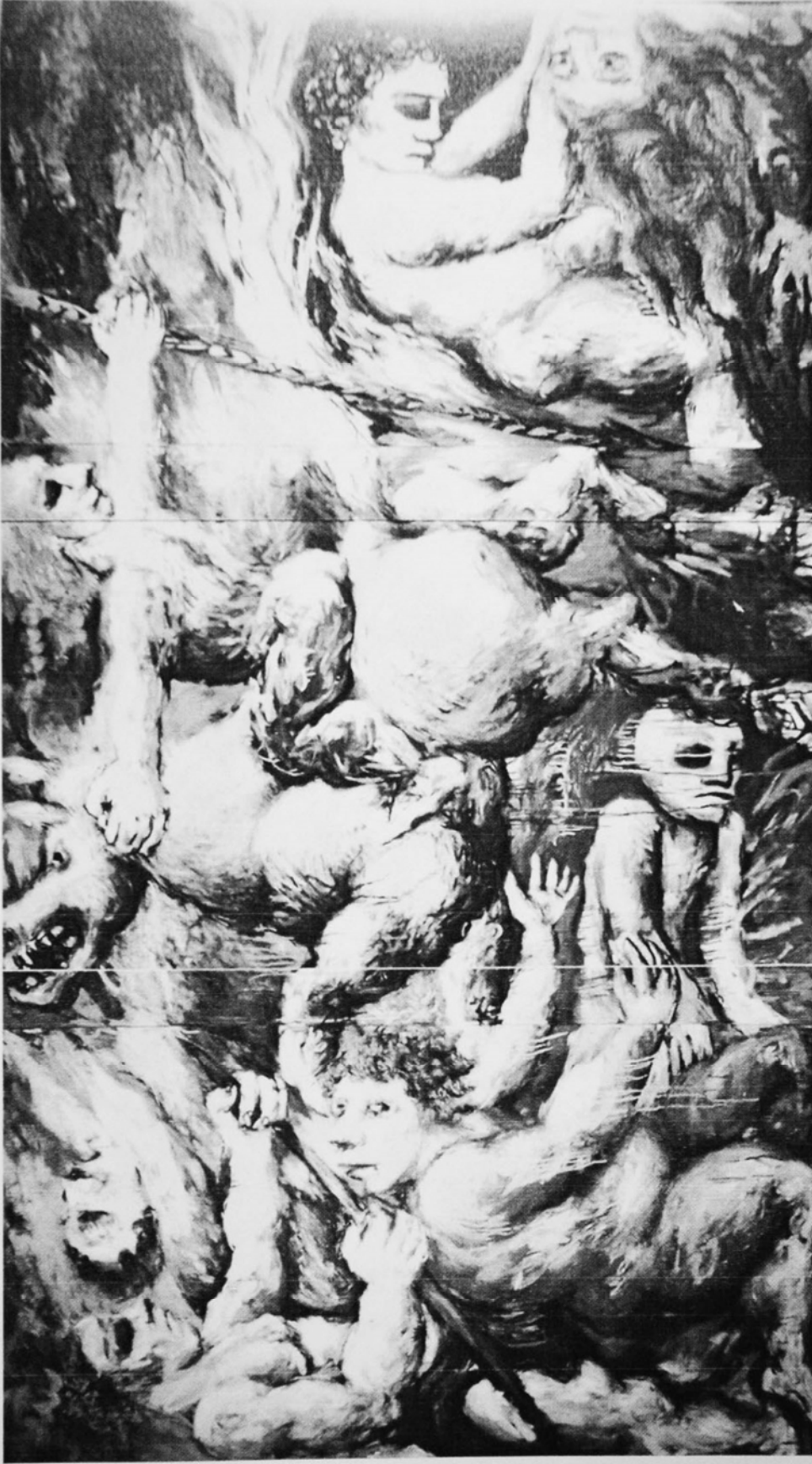
Resim 61: Pablo Picasso, Guernica için çalışmalar



Resim 62: Pablo Picasso, Guernica için çalışmalar



Resim 63: Un promesse de bonheur (Bir Mutluluk Vaadi). Triptik Tual üzerine y,boya akrilik. 420x195 cm



Resim 64: Göze Göz Dişe Dişe. Triptik Tuval üzerine y.boya akrilik pastel. 345x195 cm



Resim 65: Intolerance. Tual üzerine y.boya akrilik pastel. 185x140



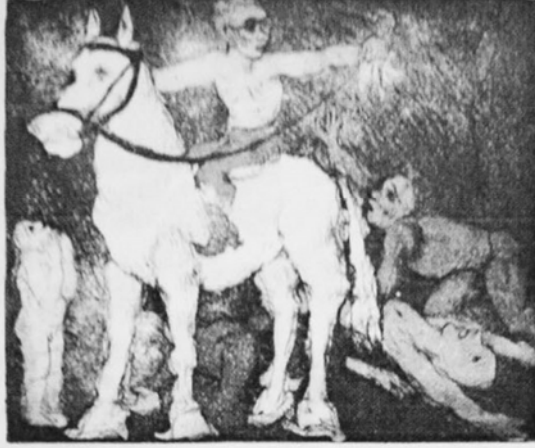
Resim 66: Cücelerle Devlerin Savaşı.
Tual üzerine y.boya akrilik. 200x155 cm



Resim 67: Savaş. Kağıt üzerine karışık teknik. 100x70 cm



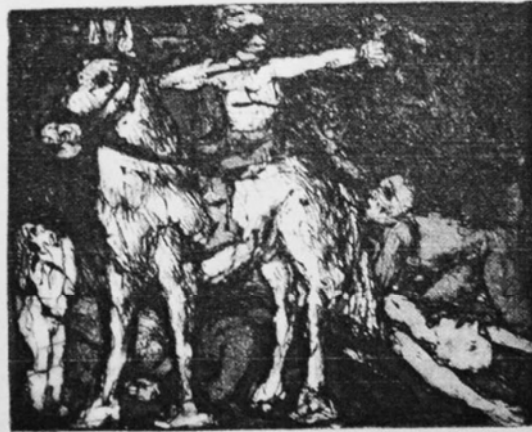
Resim 68: Savaş. Kağıt üzerine karışık teknik. 100x70 cm



Resim 69: Intolerance (Hoşgörüsüzlük).
Metal gravür (Etching, Aquatint). 31x25 cm



Resim 70: Intolerance (Hoşgörüsüzlük).
Metal gravür (Etching, Aquatint). 31x25 cm



Resim 71: Intolerance (Hoşgörüsüzlük).
Metal gravür (Etching, Aquatint). 31x25 cm



Resim 72: Un promesse de bonheur (Bir Mutluluk Vaadi).
Metal gravür (Fotogravür). 50x50 cm



Resim 73: Un promesse de bonheur (Bir Mutluluk Vaadi).
Metal gravür (Fotogravür). 50x50 cm



Resim 74: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal Gravür (Drypoint), 50x50 cm



Resim 75: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Carbacandum). 50x50 cm



Resim 76: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Étching, Aquatint). 60x50 cm



Resim 77: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Collagraph). 60x50 cm



Resim 78: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Collagraph). 50x40 cm



Resim 79: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Collagraph). 50x40 cm



Resim 80: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Carbocandum). 50x50 cm



Resim 81: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Carbocandum). 50x50 cm



Resim 82: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Karışık teknik). 35x29 cm



Resim 83: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Karışık teknik). 35x29 cm



Resim 84: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Karışık teknik). 35x29 cm



Resim 85: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Karışık teknik). 35x29 cm



Resim 86: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Etching, Aquatint). 18.5x14.5 cm



Resim 87: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Etching, Aquatint). 18.5x14.5 cm



Resim 88: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Metal gravür (Drypoint). 13x6.5 cm



Resim 89: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Carbocandum). 18.5x13.5 cm



Resim 90: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Carbocandum). 27x24 cm



Resim 91: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Etching, Aquatint). 27.5x7 cm



Resim 92: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür. 16x6.5 cm



Resim 93: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Etching, Aquatint). 22.5x4 cm



Resim 94: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Drypoint). 31.5x7 cm



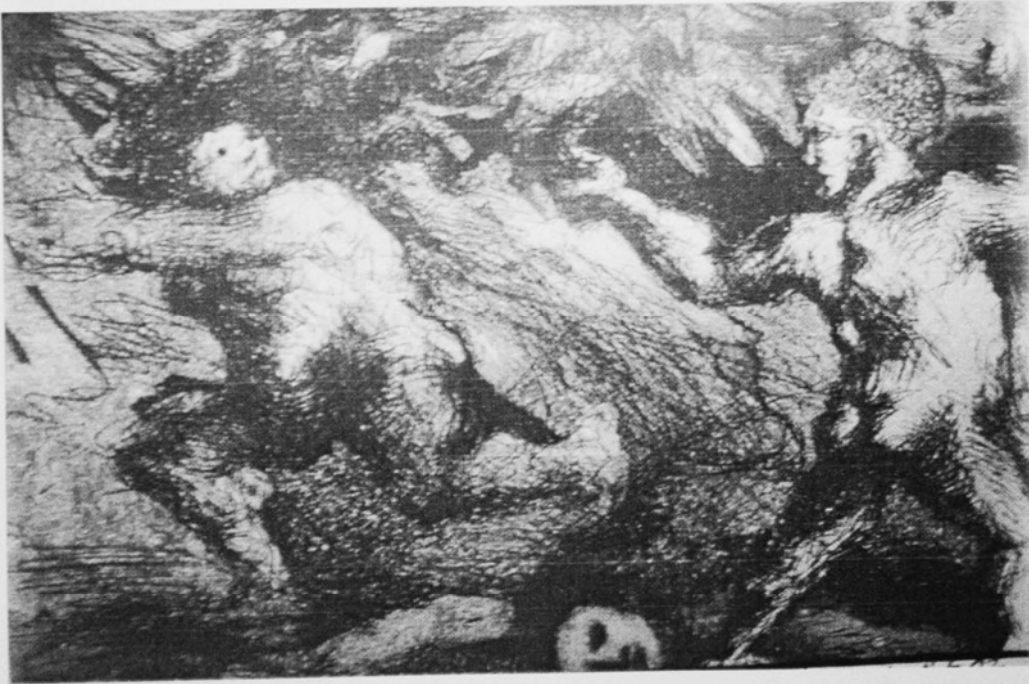
Resim 95: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Drypoint)



Resim 96: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Metal gravür (Collagraph). 11x6.5 cm



Resim 97: Kaçan Kadın. Tual üzerine y.boya akrilik. 160x160 cm



Resim 98: Cücelerle Devlerin Savaşı. Metal Gravür (Etching, Aquatint). 58.5x18 cm



Resim 99: Savaş Kompozisyonu. Triptik Tual üzerine y.boya akrilik. 360x205 cm



Resim 100: Fil. Kağıt üzerine karışık teknik



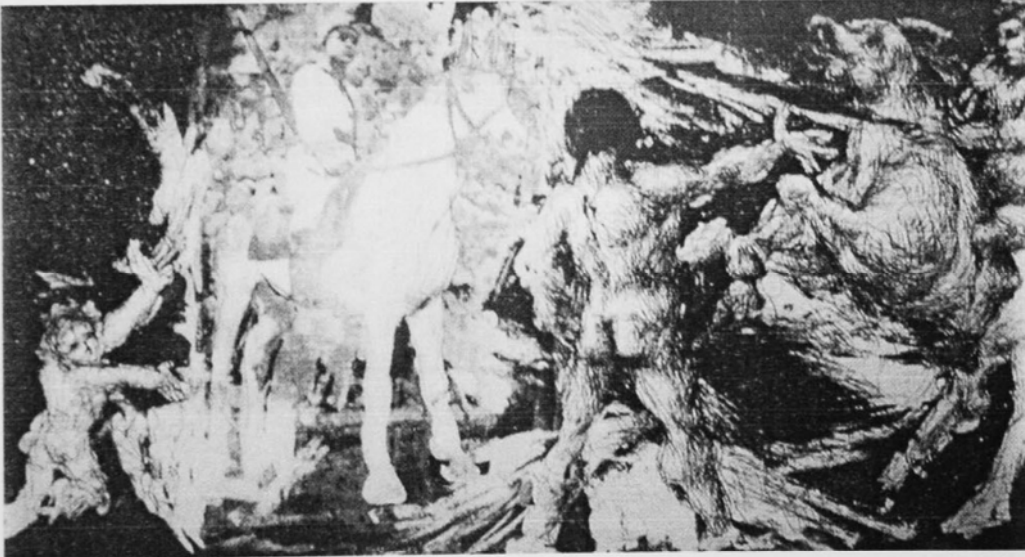
Resim 101: Gergedan. Kağıt üzerine karışık teknik



Resim 102: Coute Que Coute.
Tual üzerine y. boya akrilik. 200x155 cm



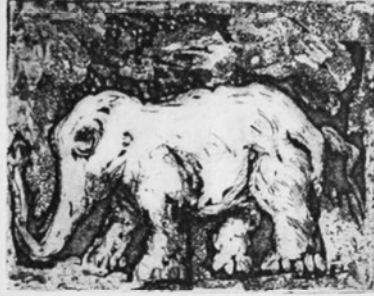
Resim 103: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Ahşap baskı



Resim 104: Babam Askerde. Metal gravür (Fotogravür). 59.5x31.5 cm



Resim 105: Triceratops. Metal gravür (Etching, Aquatint). 24.5x16 cm



Resim 106: Karda Yürüyen Fil. Metal gravür (Karışik teknik). 17.5x14 cm



Resim 107: Köpek. Metal gravür (Etching, Aquatint). 13x7 cm

PARTWORKS
GALERİ SANAT MERKEZİ

05 NISAN - 20 NISAN 2001

Emel Akın

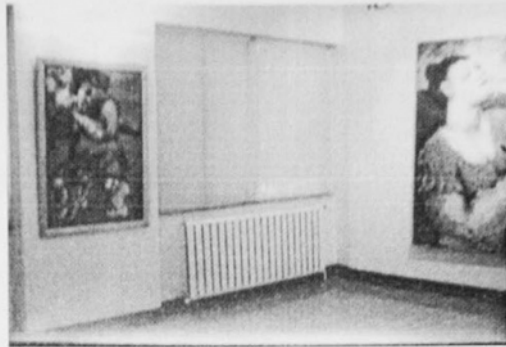


Anne ve Çocuk
1996-2001

Anne ve Çocuk Sergisi Davetiye



Resim 108



Resim 109



Resim 110



Resim 111



Resim 112



Resim 113



Resim 114



Resim 115



Resim 116



Resim 117

PI ARTWORKSÇAĞDAŞ SANAT MERKEZİ
CONTEMPORARY ART CENTER

17 Ocak - 28 Şubat 2002

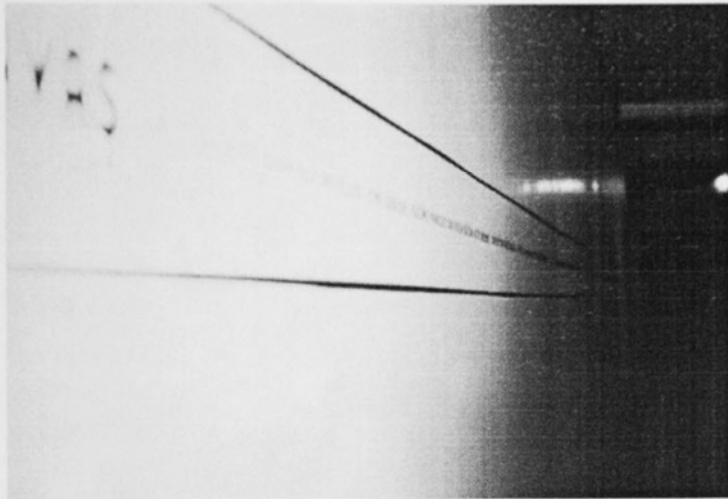
Emel Akın



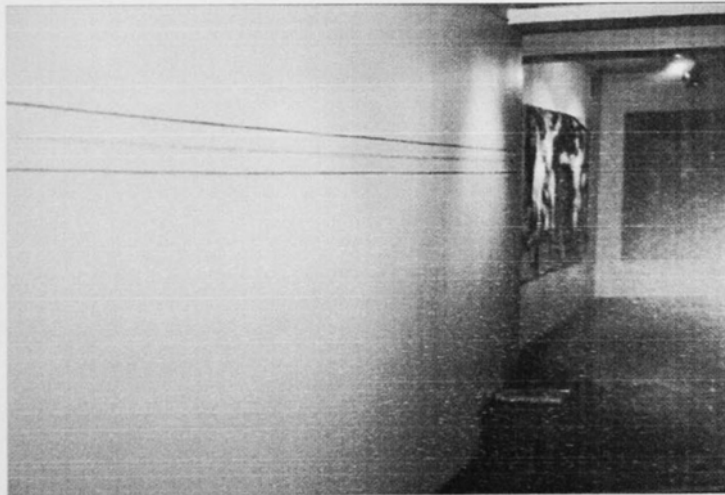
1997, Cücelerle Devlerin Savaşı, 200x360cm, Tual üzerine yağlıboya ve akrilik. Triptik

Cücelerle
Devlerin
Savaşı

Cüceler ve Devlerin Savaşı Sergisi Davetiye



Resim 118



Resim 119



Resim 120



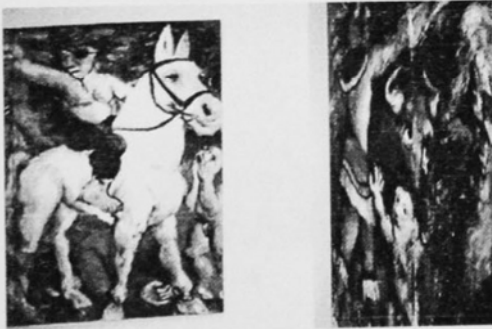
Resim 121



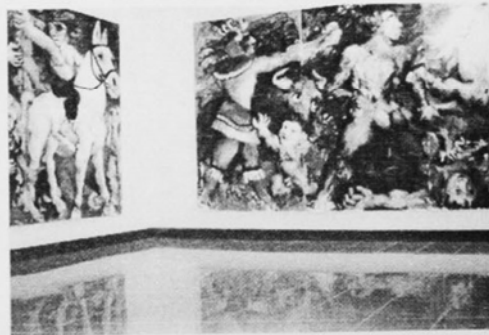
Resim 122



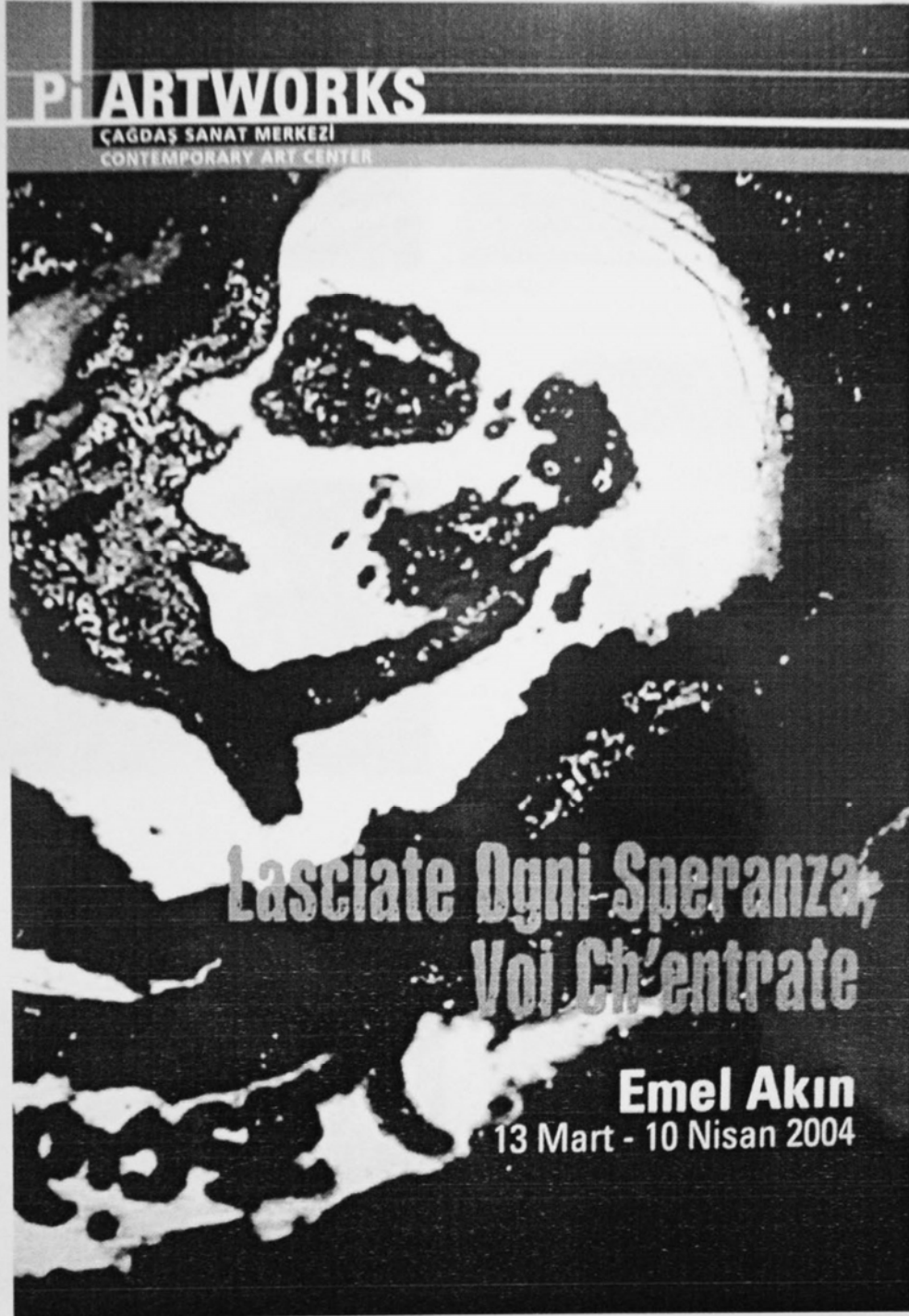
Resim 123



Resim 124



Resim 125



Cehennem Kapısı Gravür Sergisi Davetiye



Resim 126



Resim 127



Resim 128



Resim 129



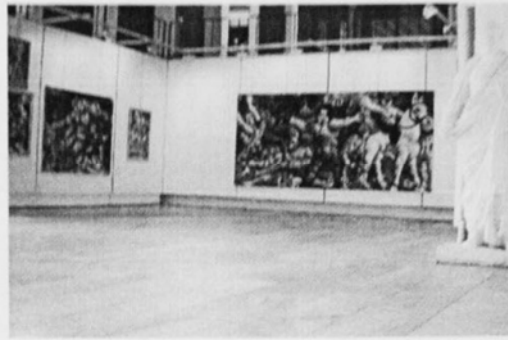
Resim 130



Eser Metni Sergi Projesi, Osman Hamdi Bey Salonu



Resim 131



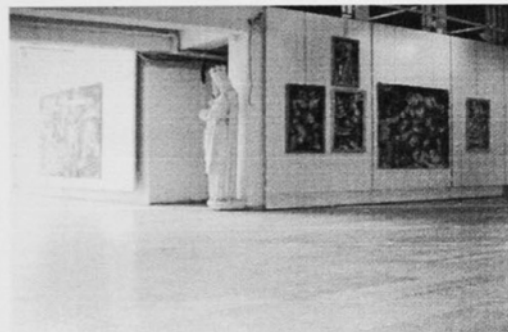
Resim 132



Resim 133



Resim 134



Resim 135



Resim 136



Resim 137



Resim 138



Resim 139



Resim 140



Resim 141



Resim 142



Resim 143



Resim 144



Resim 145



Resim 146

Resim 131-146: Eser Metni Sergi Projesi, Osman Hamdi Bey Salonu



Resim 147: Honoré Daumier, Don Quichotte Dans la Montagne

KAYNAKLAR

ADORNO, Theodor W. (1951), **Minima Moralia**, Çev. Orhan Koçak–Ahmet Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul.

AKAY, Ali-ZEYTİNOĞLU, Emre (1998), **Kavramın Sınırlarında**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Ana Biritanica, (2004), Ana Yayınları, İstanbul.

ANTMEN, Ahu-RONA, Zeynep (2001), **Türkiye Sanat Yıllığı 2000**, Sanat-Bilgi-Belge Ltd., İstanbul.

ARAZ, Nezihe-DEVRİM, Hakkı-KILIÇLIOĞLU, Safa (1985), **Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi**, Meydan Yayınevi, İstanbul.

BATUR, Enis (2000), **Başkalaşım**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BATUR, Enis (1997), **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BATUR, Enis (1987), **Gergedan**, İstanbul.

BAUDRILLARD, Jean (1981), **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.

BAUDRILLARD, Jean (1983), **Çaresiz Stratejiler**, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

BAUDRILLARD, Jean (1990), **Kötülüğün Şeffaflığı**, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BAYKAM, Bedri (1990), **Boyanın Beyni**, GİAD, İstanbul.

BENJAMİN, Walter, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BOZKURT, Nejat (1992), **Sanat ve Estetik Kuramları**, Sarmal Yayınevi, İstanbul.

BURGER, Peter (1974), **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek, Sunuş. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, (1986), Gelişim Yayınları, İstanbul.

CERVANTES, **La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote**, Çev. Roza Hakmen, Y.K.Y., İstanbul.

CIORAN, E. M. (1949), **Çürümenin Kitabı**, Çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul.

CIORAN, E. M. (1960), **Tarih ve Ütopya**, Çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul.

CROCE, Benedetto, **İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

DELEUZE, G.-GUATTARI, F. (1991), **Felsefe Nedir?**, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

EMMERLING, Leonhard (2003), **Basquiat**, Taschen, Köln.

ECO, Umberto (1962), **Açık Yapıt**, Çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (2002), **Kurgu ve Gerçek**, Gendaş, İstanbul.

FOERSTER, Dominique Gonzalez, **Ann Lee Güvenlik Bölgesinde, Ann Lee'nin monoloğu**, Çev. Nermin Saatçioğlu, 'Ann Lee' animasyonu için hazırlanmış yazı, 7. İstanbul Bienali (2001).

GOMBRICH, E. H. (1959), **Sanat ve Yanılsama**, Çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HEGEL, G. W. F. (1970), **Estetik, Güzel Sanat Üzerine Dersler 1**, Çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler, Payel Yayınevi, İstanbul.

HEIDEGGER, Martin, **Varlık ve Zaman**, İdea Yayınları, İstanbul.

HONNEF, Klaus (1992), **Contemporary Art**, Benedikt Taschen, Köln.

HUYGHE, Pierre, **Ruh Değil Sadece Bir Kabuk, Zamanın İki Dakikası**, Çev. Nermin Saatçioğlu, 'Ann Lee' animasyonu için hazırlanmış yazı, 7. İstanbul Bienali (2001).

İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar (1979), **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

KIERKEGAARD, Sören, **İroni Kavramı**, Çev. Sıla Okur, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

LYNTON, Norbert (1980), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul.

MAY, Rollo, **Yaratma Cesareti**, Metis Yayınları, İstanbul.

NIETZSCHE, Friedrich, **Ecce Homo**, Çev. Can Alkor, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

RAPELLI, Paola (2001), **Goya, tutkulu bir ironi ustası**, Çev. Aykut Hakverdi, Dost Kitabevi Yay., Elemond s.p.a., Venedik.

TİMUÇİN, Afşar (1993), **Estetik**, BDS Yayınları, İstanbul.

TUĞLACI, Pars (1971), **Okyanus Türkçe Sözlük**, Pars Yayınları, İstanbul.

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük (1988), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

VELİOĞLU, Süleyman, **İnsan ve Yaratma Edimi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1933), **Tractatus Logico-Philosophicus**, Çev. Oruç Aruoba, Y.K.Y., İstanbul.

YAMANER, Güzin, Postmodern Sanat, **Agon Tiyatro Dergisi**, Sayı: 9, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1971 Yılında İstanbul'da doğdu. 1989 yılında başladığı İstanbul Teknik Üniversitesi'ndeki mühendislik eğitimini yarıda bırakarak, 1991 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne birincilikle girdi. 1996 yılında resim bölümü ve Güzel Sanatlar Fakültesi birincisi olarak Özdemir Altan Atölyesi'nden mezun oldu. Yüksek lisans eğitimini 1996-1999 yılları arasında MSÜ Özdemir Altan Atölyesi'nde, danışmanı Yard. Doç. Güngör Taner ile "Dışavurumcu Tavrın Romantik Kökleri" adlı tez çalışmasıyla bitirdi. 2001'de MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü'nde Sanatta Yeterlilik eğitimine başladı. Lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlilik dönemlerinde resim atölyesinin yanı sıra, gravür atölyesinde Prof. Asım İşler ve Öğr. Gör. Fevzi Tüfekçi ile, halı atölyesinde Prof. Zekai Ormancı ile çalıştı. Eğitiminin yanı sıra çeşitli özel kurumlarda resim eğitmenliği yapmaktadır. 1993 yılından itibaren çeşitli karma sergilere katılmış, kişisel sergiler açmıştır. Yurtiçinde ve yurtdışında özel galeri ve koleksiyonlarda resim, baskı ve kolajları bulunmaktadır.

Seçme Kişisel Sergiler

- 1998, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İstanbul
- 1998, Eklisia Kilisesi, Bodrum
- 1998, Enka Rönesans Sanat Galerisi, İstanbul
- 2001, PiArtworks Çağdaş Sanat Merkezi, 'Anne ve Çocuk', İstanbul
- 2002, PiArtworks Çağdaş Sanat Merkezi, 'Cücelerle Devlerin Savaşı', İstanbul
- 2004, PiArtworks Çağdaş Sanat Merkezi, 'Cehennem Kapısı', İstanbul

Seçme Karma Sergiler

- 1993-1997, A.E.K.V. Sanat Galerisi, 'Ayşe ve Ercüment Kalmık Vakfı Resim Yarışması Sergileri, İstanbul
- 1994, Taşkışla Sergi Salonu İTÜ, Rotaract Kulüp Sergisi, İstanbul
- 1995, Osman Hamdi Sergi Salonu MSÜ, 'Sabri Berkel Anısına Gravür Sergisi', İstanbul
- 1997, Tarık Zafër Tunaya Kültür Merkezi, İstanbul
- 1998, PiArtworks Çağdaş Sanat Merkezi, 'Zaman ve Mekanda Ani Geçişler', İstanbul
- 1999, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, 'Geçişler 2', İstanbul
- 2000, Deniz Müzesi Galerisi, 'Deniz Konulu Resim Yarışması Sergisi', İstanbul
- 2001, Piartworks Çağdaş Sanat Merkezi, 'Kağıt İşler', İstanbul
- 2002, Spectrum Art Gallery, 'İstanbul'dan Dört Sanatçı', Veliko Turnovo, Bulgaristan
- 2003, D.G.S.G Sergi Salonu, Devlet Resim Heykel Seramik ve Özgünbaskı Sergisi, Ankara
- 2004, D.G.S.G Sergi Salonu, Devlet Resim Heykel Seramik ve Özgünbaskı Sergisi, Ankara, İzmir

Ödüller

- 1993, A.E.K.V Resim Yarışması, Desen İkincilik Ödülü
- 1996, Sakıp Sabancı Sanat Ödülleri, Resim Birincilik Ödülü
- 1997, A.E.K.V Resim Yarışması, Resim Mansiyon Ödülü