

ÇAĞDAŞ SANATTA ELEŞTİREL BİR DİL OLARAK İRONİ VE SERAMİK SANATINDAKİ YANSIMALARI

Safiye Başar¹

Öz

20. yüzyıl ve günümüz sanatının en güçlü kavramlarından biri olan ironi, sanatçının dış dünyayı yorumlayışında takındığı eleştirel bir tavır olarak karşımıza çıkar. Gerçeğin gizlenip tersten söylendiği bu yaklaşımda esas amaç, söylem ya da eylemdeki çelişik noktalara dikkat çekmektir.

Uzun yıllar, retorik temelli bir kavram olarak felsefe ve edebiyatın içinde yer alan ironi, geçtiğimiz yüzyıl başında, sanat alanına sızarak, sanatsal anlamın inşasında bir yöntem ve tavır niteliği kazanmıştır. Özellikle, Marcel Duchamp'ın çalışmalarıyla başlayan bu eleştirel ironik dilin, estetik kaygının yıkımında ve sanatın ontolojik yapısının değişiminde tetikleyici bir unsur olduğu söylenebilir. Günümüzde, resimden heykel ve seramiğe, performanstan videoya değin pek çok sanat disiplinde ironik dilin örneklerini görmek mümkündür.

20. yüzyılın ikinci yarısında formalist eğilimlerin hâkim olduğu seramik sanatı içinde eleştirel bir dilin filizlendiğine tanık oluruz. Bu eleştirel ironik dil, 1960'lı yılların sonlarından itibaren pop ve funk hareketi içerisinde yer alan sanatçılar tarafından geliştirilmiştir. Hareketin öncüsü Robert Arneson'un alay ve ironi içeren çalışmalarını Birgit Jurgenssen'in ironi ve sürrealizmi birleştirdiği işleri izler.

Günümüzde, Ai Weiwei, Keiko Fukazawa, Frenk Flemening, Penny Byrne gibi seramik malzemenin olanaklarını kullanan sanatçıların eleştirel ironik dili, yapıtın içeriğini güçlendiren bir tavır olarak karşımıza çıkmaya devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: İroni, Sanat, Çağdaş Seramik

The Irony as a Critical Language in Contemporary Art and Its Reflections in Ceramic Art

Abstract

The irony, one of the most powerful concepts of the 20th century and the contemporary art, comes into the discussion as a criticism of the artist's interpretation of the outside world. This attitude aims to take attention to the contradictory points in discourse or action by hiding the truth and saying the opposite.

For many years, the irony that has taken place in philosophy and literature as a rhetoric-based concept has become a method and attitude in the artistic sense by infiltrating the arts field at the beginning of the past century. In particular, this critical ironic language, starting with Marcel Duchamp's work, can be said to be a triggering factor in the destruction of aesthetic concern and in the change of the ontological structure of art. Today, it is possible to see examples of ironic approach in many art disciplines from painting to sculpture and ceramics, and from performance to video.

In the second half of the 20th century, the emergence of a critical language in the art of ceramics where formalist tendencies have been dominant appeared. This critical ironic language has been developed by the artists in the pop and funk movement since the late 1960s. The pioneering figure Robert Arneson has combined sarcasm and irony with Birgit Jurgenssen's understanding of irony and surrealism in his works.

Today, the critically ironic language of the artists who use the facilities of ceramic materials such as Ai Weiwei, Keiko Fukazawa, Frenk Flemening, Penny Byrne continues to be an attitude that strengthens the content of the work.

Keywords: Irony, Art, Contemporary Ceramic

¹ Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, safiyebasar@yahoo.com

1. Giriş

Sanat ve hayat arasındaki sınırların muğlaklaştığı, sanatın ontolojik olarak değişime uğradığı 20. yüzyılda, ironi çağdaş sanatın başat bir karakteri olarak öne çıkar. Felsefe ve edebiyat alanından sanat alanına sızan ironik eleştirel dil, sanatsal üretimin biçimsel ve düşünsel temellerinin yeniden kurgulanmasında oldukça etkin bir rol oynamıştır. Günümüzde, resimden heykel ve seramiğe, performanstan videoya, sanatın tüm alanlarında, ironik eleştirel tavrın giderek yaygınlaştığı söylenebilir.

Sanatın içine sızan ironik yaklaşımın gerekçelerini anlayabilmek, seramik sanatındaki yansımalarını tartışabilmek için öncelikle ironi kavramının, sonrasında 20. yüzyıl sanatının ontolojik yapısında ortaya çıkan değişimlerin açıklığa kavuşturulması gerekmektedir.

1.1. İroni

Orhan Hançerlioğlu'nun Felsefe Sözlüğü'nde gerçeği belli etmeden alaya alma olarak tanımladığı ironi kavramının kökeni, Yunanca 'bilmezden gelerek sorgulamak' anlamına gelen 'eironia' sözcüğüne dayanır (Kılıç, 2008:143). Kavram, Aristoteles'in alçak gönüllü görünmeye gayret eden 'eiron' ile menfaat peşinde koşan 'alazon' karakterlerinin zıtlığından doğar.

Antik Yunan dünyasının ünlü filozofu Sokrates ile birlikte ironi bir yöntem niteliği kazanmıştır. Hep birşey bilmediğini ileri sürerek söze başlayan Sokrates'in bu taktiği, bilginin, gerçeğin ortaya çıkarılmasına, doğurtulmasına hizmet eder (Hançerlioğlu, 1979:40). Tarihsel süreç içinde ironi kavramının gelişimine katkı veren Cicero ve Romalı filozof Quintilian ise ironiyi bir söz sanatı (retorik) olarak tanımlar (Demiralp, 2008:164). Quintilian, ironi kavramını 'saklayıp gizleme' (dissimulation) ve 'miş gibi yapma' (simulation) kavramları açısından incelerken onu sadece dile ait bir olgu olmaktan kurtarır. Dolayısıyla, Quintilian ironi kavramını 'bireyin hayat karşısındaki genel tutumunu' tanımlamakta kullanır. Tıpkı Sokrates'in kişiliğinde olduğu gibi, ironi, hayat karşısındaki genel duruşu gösterir (Cebeci, 2008:88).

Günümüzde, kavram üzerine çok sayıda çalışma olmakla birlikte, 19. Yüzyıl filozoflarından Soren Kierkegaard'ın retorik temelli tanımı bir çok çalışmaya referans oluşturmaktadır. İroni, söylev sanatında sıklıkla kullanılan, söylenenin aksinin ima edildiği bir söz oyunudur der Kierkegaard. Böylece, her ironi biçimi için geçerli olabilecek bir saptama elde eder: Düşünce ve anlam 'öz', sözcük ise fenomendir (Kierkegaard, 2009:270-271).

"Kierkegaard'ın bu tanımı bize ironinin yorumlanma safhası için önemli bir ipucu vermektedir. Anlam olan öz, fenomenin arkasında gizlenerek ironik belirsizliğe kapı aralamıştır. Böylece muhabata yüklenen görev de ortaya çıkmış olur. Muhatap bir bakıma fenomen ile öz arasındaki bağlantıyı kurması gereken kişidir" (Tuğluk, 2017:447).

19. yüzyıla kadar felsefe alanında bir olumsuzlama olarak karşımıza çıkan ironi, bu yüzyıldan itibaren edebiyatta zeka ve mizah duygusuyla ilgili, olumlu bir kavram olarak ele alınmaya başlanmış, özellikle Douglas Colin Muecke, ve Linda Hutcheon'ın saptamaları, eleştirel yaklaşıma önemli katkılar sağlamıştır. Bu saptamalarda, Muecke, 'dil ironisi' ile 'durum ironisi' arasındaki farkın altını çizerek, 'dil ironisinin' dikkatimizi ironiyi yapanın kullandığı stratejiye; 'durum ironisinin' ise ironiyi fark eden kişinin tepkilerine yönelttiğini söyler (Cebeci, 2008:90).

Linda Hutcheon ise Muecke'den farklı olarak, söylenenden çok ironik metni okuyanın ifadeyi anlamlandırma çabasına odaklanır. Hutcheon'a göre ironik metin, bir iletişim sürecini ifade etmektedir. Dolayısıyla, ironinin anlaşılabilmesi için bir yorum grubuna ihtiyaç vardır. Aynı zamanda, "İroni, hem ironistin hem de yorumcunun paylaştıkları ortak değerlere ve ortak bir hafızaya dayanmak durumundadır" (Cebeci, 2008:95).

Muecke ve Hutcheon'un edebiyat alanına özgü bu saptamalarının izlerini plastik sanatlar alanında sürmek mümkün müdür? Çağdaş sanat ve ironi ilişkisi nedir? Seramik sanatında ironik dilden söz edilebilir mi? Bu soruların cevapları sanatın estetikle bağlarını koparmaya başladığı 20.yüzyıl sanatında aranmalıdır.

1.2. Sanat ve İroni

Yüzlerce yıldır felsefe ve edebiyatın temel kavramlarından biri olarak ironi, 20. Yüzyıl başlarında, gecikmeli olarak girdiği sanat alanının ontolojik yapısında derin çatlaklara neden olmuştur. Hiç şüphesiz, bu ilk güçlü çatlak Marcel Duchamp ile yaşansa da, Edouard Manet'nin 1863 tarihli 'Kırda Öğle Yemeği' ve Joachim Raphael Boronali'nin 1910 tarihli 'Adriyatik'te Gün Batımı' adlı ironi barındıran çalışmaları hatırlanmalıdır (Dastarlı, 2013:85).

19. yüzyılda romantizmle başlayan sanatın özerkleşme süreci, 20. yüzyılda Platon ve Aristoteles'ten beri süregelen mimetik yaklaşımı boşa çıkarır. Bunun yerini modernin 'estetik sanat rejimi' alır. "Modernlik, gerçekliğin söküldüğü ayrıntılı analizlerin altın çağıydı. Empresyonizmle başlayıp soyutlamaya süren bu analizler, alımlamaya, duyumsamaya, nesnenin yapısına ve formların parçalanmasına ilişkin bütün deneylere açıktı" (Baudrillard, 2014, p:4). Dolayısıyla, gerçeklik, estetik sanatın işgali altındaydı. Bu süreçte ilk ironik hamle Marcel Duchamp'tan gelir. Duchamp'ın nesneyi dönüştüren yaklaşımı, gerçekliğin estetize edilmesinde bir dönüm noktası oluşturur (Baudrillard, 2014, p:7).

Raymund Roussel'in 1914'te 'bulunmuş kelimeler' ile yazdığı Locus Solus, Duchamp'ın 'bulunmuş nesne' stratejisinde oldukça etkilidir (Artun, 2016:2-14). Duchamp'ın 1915 yılında bir hırdavatçıdan satın aldığı kar küreğinin üzerine özenle 'kol kırılması olasılığına karşı' yazar. Bu bir estetik seçim değildir. Tıpkı 'çeşme' adlı çalışmasında olduğu gibi, iyi ya da kötü beğeniden de yoksundur. Duchamp 1917'de Galeri 291'de Bağımsız Sanatçılar Derneğinin düzenlediği sergiye hazır nesne bir pisuarı, 'R. Mutt1917' imzası ve 'Çeşme' adıyla gönderir. Kurul, sanat eseri olmaması nedeniyle Çeşme'yi sergilemeyi reddeder. Pisuarın bir sanat eseri değil, sadece bir sıhhi tesisat parçasıdır.

Katılım ücretini ödeyen herkese açık bir sergiye, Duchamp'ın bir pisuarı sanat yapıtı olarak önermesi, hiç şüphesiz, gerçeği bilmezden gelme ve umursamaz bir tavır içermektedir. Duchamp'ın bu ironik yaklaşımı sanat yapıtının biricikliğini ve yarattığı kutsal aurayı yıkan önemli bir hamle olarak sanat tarihindeki yerini alır.

20. yüzyıl başlarında Duchamp'ın öncülüğünde sanata giren ironik dilin izleri dadaist ve sürrealistlerin çalışmalarında da görülür. İlerleyen dönemde, yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu eleştirel dil, fluxus ve funk sanatçılarının çalışmalarında karakteristik bir özellik olarak belirir. Bugün ise, resimden heykele, seramikten, performansa ve videoya pek çok sanat disiplinde eleştirel bir tavır olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.3. Seramik Sanatı ve İroni

20. yüzyılın ikinci yarısı, tüm sanat disiplinlerinde olduğu gibi seramik sanatında da biçimsel ve düşünsel bir dönüm noktasını işaret eder. Formalist eğilimlerin hâkimiyetindeki seramik sanatında, altmışlı yıllarla birlikte biçimsel ve estetik kaygıdan uzak, eleştirel bir dilin izleri görülür. 1960'ların pop ve funk hareketi içinde yer alan sanatçıların çalışmalarında izlenen bu eleştirel ironik dilin, seramik malzemenin sanatsal ifade aracı olarak kabul görmesinde önemli bir etken olduğunun altını çizmek gerekir (Wall, 2003:165-170).

Amerikan seramiğinin gelişim sürecinde dinamik bir dönemi işaret eden funk, 1960'lı yılların savaş karşıtı, devrimci hareketin sanat ayağını oluştur. Gücünü statükoya karşı isyandan alan hareketin

tanımlanmasında funk terimini, ilk kez 1967'deki bir sergide, California Berkeley Sanat Müzesi yöneticisi Peter Berkz kullanır (Erzen, 1997:436). Kelime anlamını, aptal ve düşük şey olarak çevirebileceğimiz funk, dehşet sanatı olarak da bilinir. Hareketin en önemli temsilcisi, eğitimci ve seramik sanatçısı Robert Arneson'dur. Arneson'un sosyal, politik ve ekonomik konuları eleştirel bir dille ele aldığı çalışmalarında mizah ve ironi öne çıkar (Arneson, 1997:6-7).



Resim 1. Robert Arneson, 'Kaşıntılı Pablo Ruiz', 1980, Seramik



Resim 2. Picasso, Avignonlu Kadınlar, 1907, Tuval üzerine yağlı boya

Arneson'un 1980 Tarihli 'Kaşıntılı Pablo Ruiz' (Pablo Ruiz With Itch) adlı çalışması 20. yüzyıl sanatının en önemli ressamlarından Pablo Picasso'yu konu alır. Antik bir kaide üzerine yerleştirilmiş büstte, Picasso sırtını kaşırken betimlenmiştir. Biraz dikkatli bakıldığında, kompozisyonun Picasso'nun ünlü 'Avignonlu Kadınlar' tablosuyla güçlü benzerlikler taşıdığı hemen fark edilir. Arneson bu

çalışmada, Amerikan toplumunda yaygın olarak kullanılan ‘sırtını kaşımak’² deyiminin altını sessizce çizerken, ironik bir yaklaşım sergilemektedir.

Picasso, yaşadığı yüzyılın sadece en ünlü sanatçısı değil, aynı zamanda en zengin sanatçılarından biridir. Milyon dolarlarla alınıp satılan her bir tablosu kapitalist sistem içinde sanat ve para arasındaki ilişkinin en bilinen örneklerindedir. Arneson bu çalışmada izleyiciyi çift katmanlı bir değerlendirmeye karşı karşıya bırakır. İlki Pablo Picasso’nun Avignonlu Kadınlar tablosuyla kurduğu biçimsel benzerlik. Arneson, izleyicinin bu benzerliği yakalamasına izin vererek mutlu olmalarını sağlar. Ancak, sanat çevrelerinden olmayan kişilerin bile yakından tanıdığı böylesine ünlü bir tablo ile Arneson’un çalışması arasındaki benzerliğin yakalanması sanatçının (ironiyi kuran kişinin) asıl hedefi değildir. İzleyicinin karşı karşıya kaldığı ikinci değerlendirme, anlam katmanı ise sırtını kaşıma eyleminin altında gizlidir.

Sırtını kaşıyan Picasso, sanatsal üretimde kişisel çıkarların ve sanat piyasasının yönlendirici rolünü işaret ederken, izleyiciyi sanat ve sermaye arasındaki gizli, zaman zaman da tehlikeli ilişkiyi görmeye, sorgulamaya sürükler.



Resim 3. Robert Arneson, *George ve Mona Colomo'nun Banyosunda*, 1976, Seramik

Arneson, 1976 tarihli ‘George ve Mona Colomo’nun Banyosunda’ adlı bir başka çalışmada, yine sanat ve sermaye arasındaki ilişkiyi ironik bir dille ele almıştır. Çalışma, çoğunlukla yeşil Amerikan dolarlarının üzerindeki fotoğraflarından tanıdığımız Amerika’nın ilk başkanı George Washington ve sanat tarihi ikonlarından Monalisa’nın suyun içinde betimlenen büstlerinden oluşur. Çıplak bir kadın ve çıplak bir erkeğin cinsel göndermeler barındıran suyun içindeki tasviri oldukça dikkat çekicidir (George ve Mona, 1976, p:1) İlk algıda görünen bu masum birliktelik, dünya ve sanat tarihine geçmiş iki karakterin betimlemesi değildir elbette. George Washington, para ve sermaye dünyasının, Leonardo Da Vinci’nin ünlü tablosu Monalisa ise sanat dünyasının bir simgesi olarak karşımızdadır artık. Arneson yine burada ironinin çift katmanlı anlam dizgesinden yararlanmıştır. Dünya genelinde saygınlığı kabul edilmiş iki karakterin ardına gizlenen anlam, sanat ve sermaye arasındaki örtülü ilişkidir. Arneson, bu ilişkiyi doğrudan söylemeden, ipuçlarını kullanarak izleyicinin çözmesini bekler.

² “Sırtını Kaşımak” ifadesi, bir kişinin kendi çıkarı için bir başkasına iyilik yapması anlamına gelmektedir. Erişim Tarihi: 20.07.2018 (<https://www.theidioms.com/if-you-scratch-my-back-ill-scratch-yours/>)

“Schlegel’den bu yana, ironinin sadece bir söz sanatı değil, muhalif bir tavır olduğu düşünüldüğünde” (Demiralp, 2008:167) Robert Arneson’un her iki çalışmasında muhalif bir tavrın varlığından söz edilebilir. Bir sanatçı olarak, sanat ve para arasındaki kirliliği alaycı ve üstü örtülü biçimde dile getiren Arneson, bu ilişkiyi görünür kılarak, olumsuzlamaktadır.

Güçlü bir ironik dil taşıyan Arneson’un çalışmaları aynı zamanda alaycı bir mizah içermektedir. “Mizah, zekâ, ironi ve oynaklığı severim” (Arneson, 1997:6) diyen Robert Arneson’un çalışmalarındaki ironinin gücünün, izleyici ve sanatçı arasındaki ortak hafıza ve kültüre dayandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Linda Hutcheon’ın edebi metinlerde ironinin anlamlandırılmasına ilişkin yukarıda da ifade edilen, ortak değer ve ortak hafıza saptaması Arneson’un seramik heykellerinde de geçerliliğini korur.

Aktivist kimliği ve muhalif tavrıyla bilinen, günümüz sanatçılarından Çinli sanatçı Ai Weiwei, sanatsal üretimlerini performanstan heykele, videoya değin geniş ifade alanı içerisinde gerçekleştirir. Çalışmalarında Çin tarihi ve kültürü üzerine odaklanan sanatçı, “Tarih yaptığımız şeylerin bütününden oluşan bulmacanın bir parçasıdır” der (Kataoko, 2012:17). Her bir parça, binlerce yıllık insanlık tarihinden bir an ya da milyonlarca Çinli’den biridir Ai için. Odaklanılan her bir parça, tarihin, zamanın, toplumun farkındalığına dair bir manifestodur adeta. Tek bir inci tanesi, tek bir ayçiçeği, tek bir yengeç, bütünü parçasıdır ve Ai’nin dünya görüşünü yansıtır (Kataoko, 2012:17).

Weiwei’in, Çin’in tarih ve kültürü üzerine odaklanan çalışmaları, eğitim için gittiği Amerika Birleşik Devletleri’nden 1993’de ülkesine geri döndüğünde başlar. Bu yıllar, aynı zamanda Çin’in politik ve kültürel dönüşümünün de başladığı yıllardır. Bu dönüşüm sürecinde Ai Weiwei için en önemli soru, Çin’in köklü ve saygın tarihinde neyin korunup, neyin yeniden şekillendirileceğidir. Ai Weiwei’nin ilk müdahale edilmiş antik vazo çalışmaları işte bu yıllarda ortaya çıkar (Başar, 2012:43).

Bir antikacı dükkânını gezerken gördüğü, Çin Hanedanlık dönemi seramik formlarının desen ve renkleri sanatçının ilgisini çeker. Satın aldığı antik form üzerine Coca Cola logosunu boyar. Bu logo 1960’lardan bugüne, tüketim kültürünün bir sembolü olarak pek çok kez kullanılmıştır. Coca Cola’yı tüketen zengin ve fakir her Amerikalı aynı tadı alır. Bu nedenle, Andy Warhol Coca Colayı Amerikan demokrasinin bir sembolü olarak nitelendirir (Warhol, 1975:100-101). Uzun yıllar kapalı ekonomiyle yönetilen Çin Halk Cumhuriyeti’nde ise Coca Cola kapitalist sistemin bir sembolüdür.



Resim 4. Ai Weiwei, Coca Logolu Çömlek, 1994, Müdahale Edilmiş Antik Form

Weiwei’nin Çin hanedanlık dönemine ait, yaklaşık 2000 yıllık bir seramik kabın kültürel ve tarihsel değerini yok sayarak, Amerikan kültürüne özgü bir logoyu boyaması vandalist bir yaklaşımın yanında, içinde güçlü bir ironi barındırır.

İroni, görmezden gelinen, müzede saklanıp korunması gereken kültürel bir verinin boyanarak zarar görmesinde değil, logoda gizlidir. 2000 yıllık bir kültür, kapitalist sistemin göz alıcı kıvrak yöntemleriyle ele geçirilmiştir. Bu ele geçirme serüveni aslında, gazlı bir içecek markasının, Coca Cola'nın Çin'deki tarihsel serüveniyle ortakır.

Coca Cola, Çin komünist partisinin, yabancı markaların fabrikalarını devletleştirmesinin ardından yaklaşık otuz yıl sonra, 1979'da Çin'e girer. Bu, tüm gazlı içecekleri ve kahveyi burjuva içeceği olarak gören Çin'in kurucu lideri Mao'nun ölümünün hemen ardındaki yıllara denk düşer. Coca Cola'nın şişelenmesinde devlete ait fabrikalar kullanılır. Dağıtımında oldukça iyi ücretler önerilen devrimci komite üyelerinin iş birliğinden yararlanır. 1980'lerin ortalarında kültür devriminden çıkmaya başlayan Çin'de Cola Cola üretimi kotası yükselir, doksanların ortalarına gelindiğinde ise kota neredeyse kaldırılır (Cendrowski, 2014, p:17-25).

Sadece tüketim kültürünün bir sembolü olarak değerlendirilemeyecek Coca Cola logosu ve antik seramik formdan oluşan Weiwei'nin çalışması, izleyicinin şu soruyla yüzleşmesine neden olur. Hangisi daha yıkıcı ve yok edici? Çin'in kültürel verilerine yapılan vandalist eylem mi yoksa kapitalist sistemin araçları mı?

Ai Weiwei sanatçı kimliği yanında aktivist kimliğiyle de sosyal ve politik olaylar karşısında eleştirel tavrını sürdürür. "Benim hayattaki duruşum ve yaşayışım en önemli sanat çalışmamdır" (Ünsal, 2011, p:2) diyen sanatçı, atölyesini genç Çinli ve yabancı sanatçıların kullanımına açarak, çağdaş sanatın yaygınlaşmasına destek olur. Ancak, muhalif tavrı nedeniyle bir süre sonra hükümet yetkilerinin baskısına maruz kalır. Özellikle, 2008 yılında Çin'de meydana gelen yıkıcı ve ölümcül depremin ardından Ai Weiwei'in, yeterli önlem almayan devleti eleştiren açıklamaları, Nobel Barış Ödülü'ne layık görülen siyasi bir mahkûm olan Liu Xiaobo'ya verdiği destek, bu baskının artarak devam etmesine, atölyesinin yıkılmasına ve tutuklanmasına neden olur (Wong, 2011, p:11; Weiwei, 2012:39-43).

Yıkım kararının ardından Ai, atölyede vereceği 'nehir yengeci ziyafeti' için sosyal medya üzerinden bir duyuru yayımlar. Ancak ziyafet gerçekleştirilemeden tutuklanır. Atölyenin yıkım kararıyla birlikte, Ai Weiwei otorite ile arasındaki bu gerilimi bir performans olarak görmeye başlar (Wong, 2011, p:13). Binlerce porselen yengeçten oluşan 'He Xie' adlı çalışma tam da bu yaşananların ardından gelir. Çinçe 'He Xie' kelimesi, nehir yengeçleri anlamına gelen ve Çin Komünist partisinin 'uyumlu bir toplum' sloganında kullanılan 'ahenk' kelimesiyle eşseslilik taşır (Kataoka, 2012:20).

2500 porselen nehir yengecinden oluşan çalışmada her bir 'He Xie' artık toplumsal ahengin aksine, muhalif bir toplum ve birey metaforu olarak karşımızdadır. Buradaki ironik yaklaşım, porselen gibi kırılabilir bir malzeme ve üretimdeki yoğun emekle de desteklenmektedir. Toplumsal ahenk kırılabilir ve emek ister.

Ai'nin yakaladığı bu dil oyunu ve sonrasında oluşturduğu plastik yapı, ironik belirsizliğe kapı aralar. Kierkegaard'ın retorik temelli ironi tanımı plastik sanatlar alanına uyarlandığında, Ai'nin çalışmasında anlamın, özün porselen nehir yengeçleri ardına gizlendiği söylenebilir. Ai Weiwei, izleyiciyi görünen/nesne ve anlam arasındaki ilişkiyi kurmaya yöneltir.



Resim 5. Keiko Fukazawa, Çin Usulü Ölü Doğa, 2013, Porselen

Günümüzde Çin'in kültür ve ekonomi politikaları sadece Çinli sanatçılar tarafından değil aynı zamanda yabancı sanatçıları da odaklandırmıştır. İronik dili sanatsal çalışmalarının merkezine oturtan Japon asıllı Keiko Fukazawa, Ai Weiwei'nin tersine, Çin'deki dönüşümü dışarıdan bir bakış açısıyla yorumlamıştır.

Kültür politikaları, tüketim toplumu ve çevre konularında çalışan Keiko Fukazawa'nın 2013-2016 yılları arasında, üç yıl süreyle kaldığı Çin'de ürettiği 'Merhaba Mao', 'Yüz Çiçek Açsın' ve 'Çin Usulü Ölü Doğa' çalışmaları, seramik malzeme üzerinden kurgulanan ironik dilin özgün örnekleri arasındadır.

Sanatçının 2013 tarihli "Çin Usulü Ölü Doğa" (Chinese Still Life) çalışması, tüketim kültürünün simgesi olarak gördüğü çok sayıda plastik içecek şişesi formlarından oluşmaktadır (Enholm, 2016, p:2). Batı resmine özgü 'Ölüdoğa-Still Life' geleneğiyle benzerlikler kurabileceğimiz bu çalışmada, birbirinden farklı renklerde boyanmış seramik formlar dikkat çeker. Renk ve yüzey dokusu Çin'in zengin seramik ve porselen geleneğinden güçlü izler taşır. Çin mavi beyaz porselenlerine özgü manzara resimleri, üzerine mitsel öykülerin oluşturulduğu yeşilimsi seledon sırlar, altın yaldızlar, redüksiyon ortamda elde edilen siyahlar, çatlaklı dokular, kırmızılar, şişelerin yüzeyinden bizi seramik tarihinin koridorlarına doğru adeta bir yolculuğa götürür.

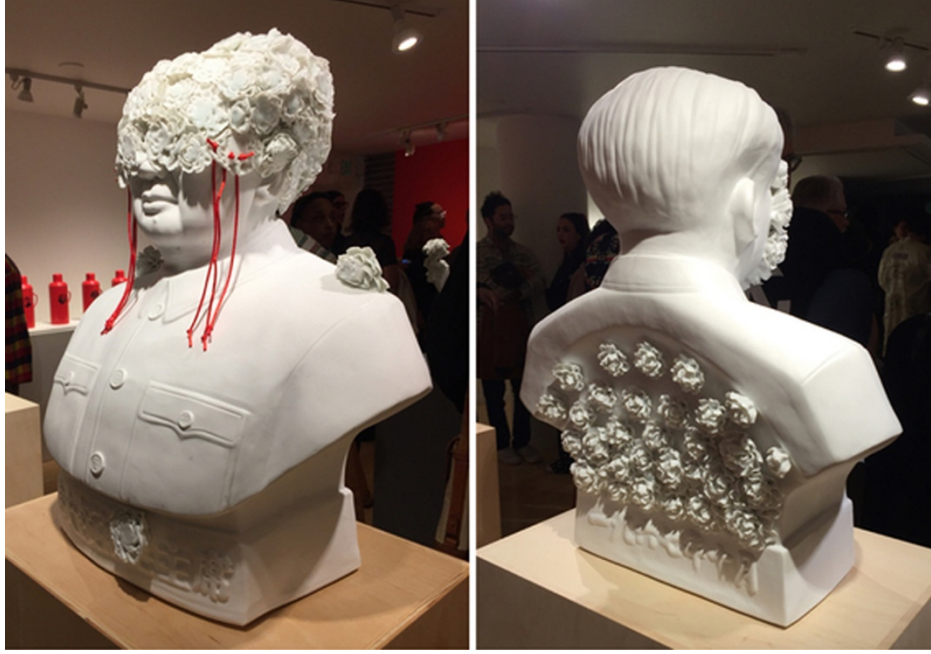
Binlerce yıldır, günlük yaşamımızın vazgeçilmezi seramik ve porselenin yerini günümüzde neredeyse plastik almıştır. Bir zamanlar, bir kuşaktan diğerine miras bırakılmaya çalışılan porselenler, yerini, kullanılıp atılan plastik kaplara bırakmıştır. Tüketim çağında, bu dönüşüm günlük yaşamın her alanında izlenir. Bugün Çin, milyarlarca varan nüfusu ve üretim kapasitesi ile tüketim çağının hem etken, hem de edilgen en güçlü oyuncusudur. Dünyanın en ücra köşesinde bile Çin üretim sektörünün ürünlerine ulaşmak hiç şaşırtıcı değildir. 'Çin Malı' (Made in China) artık bir marka değeridir. Ucuz emek gücü, düşük maliyet ile günlük yaşamımızı saran her türden ürünün adıdır 'Çin Malı'. Bir zamanların Çin Porseleni 'Chinese Porselen' markası bugün yerini ona bırakmıştır.

Özel sofraların vazgeçilmezi olan Çin hanedanlık porselenleri, aynı zamanda batı resmine özgü 'ölü doğa' kompozisyonlarının da en değerli parçalarıydı. Keiko'un Çin usulü ölü doğa çalışması işte sanat tarihinin bu geleneksel üslubuna gönderme yaparak, günümüz tüketim nesnelere, plastik şişeleri

işaret eder. Çin üretim kültürünün en eski ve önemli malzemesi olan, ancak günümüzde yerini plastiğe bırakan seramik, bu çalışmada tarihsel bir bağlam içinde ele alınır.

Coca Cola, Pepsi, vb. gazlı içecek markalarının plastik şişe formları tüketim kültürünü işaret ederken, Keiko'un çalışması tüketime yönlendirilen olumsuz bir eleştiri içermez. Aksine ironik biçimde tüketim kültürünün rengini ve karakterini belirleyen zengin ve köklü Çin kültürüne işaret eder.

Sanatçının beyanlarında rastlanmamış olmakla birlikte, 20. Yüzyılın ortalarında Çin'de uzun yıllar burjuvazi içeceği olarak nitelendirilen gazlı ve şekerli içecek üretim yasağı anımsandığında, Keiko'nun 'Çin Usulu Ölü Doğa' çalışmasında, üstü örtük, el değiştiren iktidar yorumunu okumak da mümkün olabilir.



Resim 6. Keiko Fukazawa, *Yüz Çiçek Açsın*, 2015, Porselen

Keiko aynı süreçte ürettiği bir başka çalışma dizisinde, Çin halkı tarafından kurtarıcı olarak görülen Mao Zedong'un 'Yüz Çiçek' kampanyasına odaklanır. Mao, sosyalizmin yaygınlaşması amacıyla, 1956 yılında 'Yüz Çiçek Açsın, Yüz Fikir Yarışsın' diyerek, farklı düşüncelerin özgürce ifade edilebilmesinin önünü açar. Ancak, hükümeti eleştiren seslerin giderek yükselmesiyle birlikte, bu harekete son verilir. 1966 Kültür devrimiyle birlikte Komünist Parti muhalifi pek çok düşünce bastırılır (Short, 2007:419-427).

Çalışmalarında gerçeği, gerilimi ve ironiyi işaret etme gayreti içinde olduğunu açıklayan Keiko, Mao dönemi Yüz Çiçek Açsın kampanyasının amaç ve sonuç ilişkisi açısından, içinde barındırdığı çelişkiyi, ironik durumu çalışmalarına taşır. Keiko Fukazawa'nın 'Yüz Çiçek Açsın' (Let a Hundres Flowers Bloom) adlı çalışması, çiçeklerle kaplı porselen Mao büstlerinden oluşur. Çin'in en önemli porselen üretim merkezi Jindezeng'te Mao büstleri bugün hala üretimi devam eden bir ticari üründür. Sanatçı bu üretim kalıplarından yararlanır (Whitney, 2017:3-4). İnce el işçiliği ile üretilen çiçekler, Mao büstünün ön ve arka yüzünü kaplarken biri omuza düşmüştür. Karakterin kimliği adeta çiçeklerin altında gizlenir. Yüz çiçek kampanyası Mao'nun en büyük düşlerinden biridir. Ne yazık ki, bu düş kendisi gibi düşünmeyenlerin felaketiyle sonuçlanır.

Sanatçı Keiko Fukazawa bu çalışmasında ironik bir anlatım yerine, ironik bir durumu, çalışmasının konusuna dönüştürmüştür. Yaşamı, sevinci, doğayı temsil eden çiçekler üzerinden, Mao'nun kurduğu düşünce özgürlüğü metaforun yıkılışına işaret eder.

2. Sonuç

Geçtiğimiz yüzyılda edebiyat ve felsefe alanından sanat alanına sıçrayan ironik dil, sanatçının dış dünyayı yorumlayışında takındığı eleştirel bir tutumdur. Olay ve olgular arasındaki çelişik duruma üstü örtülü, tersten, zaman zaman alaycı bir söylemle dikkat çeker.

Plastik sanatların farklı alanlarında karşılaşılan ironik dilin seramikteki ilk izleri, 1960'lı yıllarla birlikte, funk sanat hareketi içinde görülür. Bu hareketin önemli temsilcisi Robert Arneson'un işlerinde rastladığımız ironik dil, seramik malzemenin ifade gücünü arttıran bir unsur olarak karşımıza çıkar. Ai Weiwei'nin ve Keiko Fukazawa'nın çalışmalarında ise seramik malzemenin tarihsel ve kültürel bağlamı, ironik dili keskinleştiren bir unsur olarak belirginleşir.

Arneson, Weiwei ve Keiko'nun örtülü anlam içeren çalışmaları, Hutcheon'un “ironist ve yorumcu arasında ortak hafıza ve değerler olmalıdır” saptamasının sorgulanmasına neden olurken, yapıt karşısında soru soran, anlam katmanlarını çözmeye çalışan izleyici ve sanatçı arasında ortak değer ve hafıza oluşumunun önünü açar.

Araştırmada seramik sanatı içinde ironik dilin varlığına ilişkin saptamalar yapılmaya çalışılmış olup, sınırlı sayıda sanatçı ve işlerine yer verilebilmiştir. Ancak bu liste Penny Byrne, Charles Krafft, Frenk Flemening gibi sanatçılarla genişletilebilir. Tüm bu sanatçılar, ironik dili, sanat ve sermaye arasındaki ilişkilerden, kültür politikalarına, politik eleştiriden, çevre sorunlarına değin değişen, çok geniş bir yelpazede kullanarak, sanatsal söylemlerini plastik olarak ortaya koymaktadırlar.

Kaynakça

- Arneson, R. (1997). Sculpting in clay: featuring Robert Arneson. *Scholastic art magazine*, Cilt:27.
- Artun, A. (2016). *Modernliğin parçalanması ve çağdaş sanat, sanat yazıları*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayı: 35. [Adobe Acrobat Reader sürümü]. Erişim adresi: <http://www.aliartun.com/yazilar/modernligin-parcalanmasi-ve-cagdas-sanat/>
- Başar, S. (2012). Çin çayı ya da Coca Cola. *Genç Sanat*, 208, 41-43.
- Baudrillard, J. (2014, Mart). Çağdaş sanat: kendi kendisiyle çağdaş sanat (A. Artun, Çev.). *e-skop*. Erişim adresi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-kendi-kendisiyle-cagdas-sanat/1862>
- Cebeci, O. (2008). Tarihsel bir perspektif üzerinden ironi tür ve tekniklerinin gelişimi ve bazı uygulama örnekleri. *Cogito*, Cilt: 57, 87-104.
- Cendrowski, S. (2014, 12 Eylül). Opening happiness: an oral history of Coca-Cola in China [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://fortune.com/2014/09/11/opening-happiness-an-oral-history-of-coca-cola-in-china/>
- Dastarlı, E. (2013). Çağdaş sanatın muğlak dili: ironinin cazibesi. *Academia*, 83-89. Erişim adresi: https://www.academia.edu/10240663/Çağdaş_Sanatın_Muğlak_Dili_İroninin_Cazibesi_Imprecise_Language_In_Contemporary_Art_Charming_Irony
- Demiralp, O. (2008). Alttan dalma. *Cogito*, Cilt: 57, 164-168. Erişim adresi: <https://www.ontora.k12.ny.us/cms/lib/NY24000036/Centricity/Domain/165/ARNESON%20ARTICLE%20AND%20QUESTIONS%20CLAY.pdf>
- Enholm, M. (2016, 1 Mayıs). Keiko Fukazawa: Made in China [Haber grubu yorumu]. Erişim adresi: <http://artltdmag.com/2016/05/keiko-fukazawa/>
- Erzen, J., (1997). Dehşet sanatı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde. (1, 436). İstanbul: Yem Yayınları.
- George and Mona in the baths of Coloma. (2018, 17 Temmuz). Erişim adresi: <https://www.stedelijk.nl/en/collection/64-robert-arneson-george-and-mona-in-the-baths-of-coloma>
- Hançerlioğlu, O. (1979). Saraka. *Felsefe Ansiklopedisi* içinde. (Cilt: 6). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Kataoko, M. (2012). *According to what?, Ai Weiwei*. USA: Washington, DC Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.
- Kılıç, S. (2008). İroni istila alaysama. *Cogito*, 57, 143-148.
- Kirekegaard, S. (2009). *İroni kavramı Sokrates'e yoğun göndermelerle* (S. Okur, Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Short, P. (2007). *Mao Zedong bir yaşam* (Y. Alogan, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Tuğluk, A. (2017). İroni nedir?. *İdil Dergisi*, 29, 441-462. doi: 10.7816/idil-06-29-12.
- Ünsal, M. (2011). Sansür zayıflığı gösterir, gücü değil. *Art Unlimited*, Sayı:11. Erişim adresi: <https://www.unlimitedrag.com/singlepost/2011/07/01/sansurzayifligigosterirgucudegil>
- Wall, E. (2003). *20th century ceramics*. New York: Thames&Hudson Press.

- Warhol, A. (1975). *The philosophy of Andy Warhol*. New York: Harvest book. Erişim adresi: https://books.google.com.tr/books?id=utihBQAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=The+Philosophy+of+Andy+Warhol,+Harvest+book,&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwi7t9rS1_bcAhXH
- Weiwei, A. (2012). Reconsidering reality: An Interview with Ai Weiwei/Raportör: Kerry Brougher. (39-43), Hong Kong.
- Whitney, K. (2017, Eylül). Made in China. *Ceramic Arts Network Magazines&Subscriptions*. Erişim adresi: <https://ceramicartsnetwork.org/ceramics-monthly/ceramic-art-and-artists/ceramic-artists/made-in-china/#>
- Wong, E. (2011, 12 Ocak). Chinese authorities raze an artist's studio. *The New York Times*. Erişim adresi: <https://www.nytimes.com/2011/01/13/world/asia/13china.html&prev=search>

Görsel Kaynakçası

- Resim 1. Arneson, R. (Sanatçı). (1980). *Kaşıntılı Pablo Ruiz* [Seramik]. Erişim adresi: <https://art.nelson-atkins.org/objects/57341/pablo-ruiz-with-itch>
- Resim 2. Picasso. (Sanatçı). (1907). *Avignonlu kadınlar* [Yağlı boya tablo]. Erişim adresi: <https://www.pablopicasso.org/avignon.jsp>
- Resim 3. Arneson, R. (Sanatçı). (1976). *Robert Arneson, George ve Mona Colomo'nun banyosunda* [Seramik]. Erişim adresi: <https://www.stedelijk.nl/en/collection/64-robert-arneson-george-and-mona-in-the-baths-of-coloma>
- Resim 4. Weiwei, A. (Sanatçı). (1994). *Coca logolu çömlek, müdahale edilmiş antik form* [Seramik]. Erişim adresi: <https://theartstack.com/artist/ai-weiwei-ai-wei-wei/han-dynasty-urn-with-coca-cola-logo>
- Resim 5. Fukazawa, K. (Sanatçı). (2013). *Çin usulü ölü doğa* [Porselen]. Erişim adresi: <http://www.baltimoresun.com/la-et-keiko-fukazawa-20160113-005-photo.html>
- Resim 6. Fukazawa, K. (Sanatçı). (2015). *Yüz çiçek açsın* [Porselen]. Erişim adresi: https://www.huffingtonpost.com/edward-goldman/chairman-mao-and-his-hund_b_9082828.html