

Post-Medium Çağında Marcel Broodthaers'in Eserlerinde Düşünce Olarak Sanat

Hakan Şarkdemir¹

Öz

Modernizmin özerklik paradigmasına şüpheyle yaklaşan birçok sanatçı, sözel ve görsel sanatlar (resim, heykel, şiir vb.) arasındaki geleneksel ayrımları tartışmaya açmıştır. Özellikle kavramsal sanatçıların eserlerinde nesnelere sözcüklere, sözcükler nesnelere dönüşür. Dil, bir bakıma eserin estetikleşme sürecinin mekânı olup çıkar. Tipografik unsurlara plastik bir özerklik ve nesne benzeri bir mevcudiyet kazandırıldığı görülür. Sanatçının varlık nedeninin, sanatın özünü/kökenini tanımlamak olduğunu savunan kavramsal sanatçılar gibi Marcel Broodthaers de özerklik ya da *ortama özgüllük* diye adlandırılabilir modernist şemanın karşısında konumlanır. Bu bağlamda, Broodthaers'in seri işleri, "düşünce olarak sanat" eseri diye tanımlanabilecek bir kategoriye yerleşir. Sanatı sanata dair teorik düşünümün kipi olarak üretmeyi vaat eden bu tür bir anlayış söz konusu olduğunda sanat eserinin üretim sürecini tekil mecralar üzerinden okumak da güçleşir. Üstelik böyle bir durumda çağdaş sanatçı, bir ressam, bir fotoğrafçı, bir heykeltıraş olmaktan ziyade, yalnızca sanatçı gibi görünür. Başka bir deyişle sanatçı, eleştirmen, küratör ve yönetmen hepsi aynı yaratıcı kaynakta birleşir. Buna karşın, bu yaratıcı kaynağın, gösterge/meta üretim mantığı karşısındaki tavrının, diğer bir deyişle sanat piyasası içindeki tutumunun ikircikli olduğu söylenebilir. Bu sorunu aşmak için çağdaş sanatçının, sanatın metalaşması tehlikesine karşı yeni stratejiler geliştirmesi gerekmiştir. Bu bağlamda çağdaş sanatın ortam sonrası (İng. *post-medium*) koşullarını ilan eden Broodthaers'in eseri, tekil sanatlarının sonunu ima etmekle kalmaz, estetik ve değişim değerini üst üste bindiren mantığı da ifşa eder. Bu makalede, mevcut sanatçı şablonunun dışına çıkarak yerleşik estetik biçimleri dönüştüren Broodthaers'in düşüncesi ve hayali bir müze kurgusu içinde meta ile sanat arasındaki ilişkileri yeniden kurgulayan eserleri ele alınmıştır. Böylece, teorik düşünce ile sanat, nesne ile dil, üretim ilişkileri ile toplumsal ilişkiler arasındaki bağı sorgulayan bir sanatçıdan yola çıkarak geleceğin ileri sanatına katkı sunmak amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Marcel Broodthaers, Kavramsal sanat, Sanatların karşılıklılığı, Ortam-sonrası sanat, Rebüs.

¹Sanatta Yeterlik Öğr., Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, ORCID NO: 0000-0002-4113-2822, hakansarkdemir@hacettepe.edu.tr

Art as Idea in the Works of Marcel Broodthaers in the Post-Medium Age

Abstract

Many artists, skeptical of modernist dialectic (i.e. the autonomy paradigm), have questioned the traditional distinctions between verbal and visual arts (painting, sculpture, poetry, etc.). Especially in the works of conceptual artists, objects become words, words become objects. Language, in a way, becomes the space of the aestheticization process of art object. Thus, typographic elements acquire a plastic autonomy and object-like presence. Like the Conceptual artists who argue that the ontological labor of the artist is to define the essence/origin of Art, Marcel Broodthaers positions himself against the modernist scheme that can be called autonomy or medium-specificity. In this context, his serial works fall into a category that can be defined as "art as idea". When such a dialectic promises to produce art as a theoretical reflection on art, it becomes difficult to read the production process of the art object through singular mediums. Moreover, the contemporary artist introduces himself simply as an artist, rather than a painter, a photographer, or a sculptor. In other words, the artist, critic, curator, and director all fuse into the same creative source. However, it can be said that the attitude of this creative source towards the logic of sign/commodity production, that is to say, its attitude within the art market, is ambivalent. To deal with that dilemma, contemporary artists had to develop new strategies against the risk of commodification of art. In this context, Broodthaers' *œuvre*, which declares the post-medium conditions of contemporary art, not only implies the end of singular arts, but also reveals the logic that overlaps aesthetic and exchange value. In this article, the theoretical view of Broodthaers, who went beyond the existing artist template and transformed established aesthetic forms, and his works, which reconstructed the relations between commodity and art within an imaginary museum setting, were discussed. Thus, it is aimed to contribute to the progressive art of the future, starting from an artist who probes the nexus between theoretical thought and art, object and language, production relations and social relations.

Keywords: Marcel Broodthaers, Conceptual art, Reciprocity of arts, Post-medium art, Rébus.

Modernizmin doğuşunu müjdeleyen birçok sanat eseri, özerk mecralar arasındaki gerilimi yansıtır. Yeni sanatın, geleneksel türlere, sözdiziminin ilkelerine veya perspektifin yasalarına boyun eğdiği söylenemez pek. Nesnelere ve olgular bütünü olduğu düşünülen dünya, klâsik düşüncenin temelindeki o sarsılmaz birliği, saflığı, uyumu yitirmiş gibi durur. Zira şeylerin kapladığı boşluk, nihayet özgür imgelemin mekânı, önümüzde uzanan keyfi bir uzamdır artık. Böylesine bir uzamda renkler, sesler, harfler ya da düşünceler, birbirinden yalıtılmış kategoriler değil, pekâlâ birbiriyle değiş-tokuş edilebilir şeyler olarak algılanır. Söz gelimi düşünce, yazı kılığına girip figürleşirken, nesnelere ve imgeler de sözcükler gibi okunabilir.

Düşünceleri, göstergeleri ve biçimleri değiş-tokuş edilebilir şeyler olarak beyaz sayfada bir araya getiren Mallarmé'nin *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* eserinden yola çıkarak, dilsel işaretleri plastik imgelere dönüştüren Marcel Broodthaers sanatlar arasında dolaysız bir ilişki olduğunu düşünür. Bu makalede bir yandan sanat eserinin içine yerleştiği ekonomi-politik şartları sorgulayan, diğer yandan yalnızca sanatçı olarak değil bir küratör gibi kurguladığı işleriyle yeni sergileme modelleri icat eden Broodthaers'in eserleri ele alınmıştır. Böylece mevcut konvansiyonları sarsan bir sanat anlayışının etkileri araştırılarak tekil sanatların özerkliği düşüncesinin geçerliği tartışılmıştır. Çalışma, sanatçının düşünce olarak sanat eseri statüsü kazanan ve müze kurgusuna taşınan dil temelli işleriyle sınırlandırılmıştır. Sanat üzerine yazılmış Türkçe metinlerde adına pek

rastlamasak da Broodthaers, çağdaş sanatta paradigma değişimine yol açan en önemli aktörler arasında yer alır. Onun farklı medyumları bir araya getiren enstalasyonu, yalnızca kendi zamanının değil geleceğin sanatının da ideal bir modelini ortaya koyar. Söz konusu model üzerine düşünmek yalnızca geleneksel önyargılarımızdan kurtulmaya değil ileri bir sanata doğru yeni yordamlar bulmamıza katkı sağlayabilir.

Spesifik mecraları (resim, heykel, şiir vb.) kendi özerkliklerini savunmaya iten dürtü, resmin ve şiirin sınırlarını çizen Lessing'in (1887) *Laocoon*'undan beri yürürlüktedir. Öyle ki estetik modernlikle birlikte yürürlüğe giren yaygın düşünce, sanatların bir aradalığından çok, sanatların özerkliğine yaslanır. Modernizmin tarihini boylu boyunca kat eden bu olgu, özerk mecraların saflık beklentisine dayanır. "Söz konusu baskın görüşe göre," der Jacques Rancière (2020), "sanatlar, şiirin önceliğine dayalı sanatların mütakabiliyeti düşüncesini yıkan ve her sanatı kendi özerk mecrasını ve ifade formunu fethetmeye yönlendiren Lessing'in düşüncesini uygulayarak modernleşmiştir" (s. 12).

Rancière'e (2020) göre modernist şemaya özgü temel paradigma (özerklik), "devir değiştiği için değil hiçbir zaman" (s.12), yani tarihin hiçbir devrinde geçerli değildir. Buna karşın, modernist gelenek içinde resim, heykel gibi sanatlar, bir yandan kendi özlerinden başka bir şey hakkında olmadıklarını beyan ederken, diğer yandan kendilerini fiziksel bir özellikle tanımlamak zorunda kalıyor olmaları itibarıyla giderek birbirine benzerler (Krauss, 2000, s. 11). Rosalind Krauss'a (2000) göre bu olgu, "militanca indirgemeci bir modernizm" anlayışını tetikler (s. 9). Öyle ki resim sanatını, kendi ortamının özü olarak ilan edilen fiziksel bir özelliğe, yani düzlüğe indirgemek onu daraltarak giderek kendi karşısına dönmüştür. Krauss, Frank Stella'nın siyah tuvallerinin, aşırı derecede düzleşerek maddeleştğinde Donald Judd tarafından diğer üç boyutlu şeyler gibi algılandığını ileri sürer. Böyle bir durumda elimizde resmi diğer üç boyutlu nesnelere ayırt eden hiçbir ölçüt kalmaz. Dolayısıyla da resim ve heykel birbirlerinden farklı medyumlar olarak anlaşılır. Judd'a (1999) göre bu nesnelere ne resim ne de heykeldir; zaten onun kendi melezlerine verdiği isim, *belirli nesnelere* (İng. *specific objects*) (s. 809).

Krauss (2000), modernist indirgemenin bu paradoksal sonucu için en uygun terimin *spesifik* değil *genel* olduğunu hemen fark eden kişinin Joseph Kosuth olduğunu söyler:

Çünkü eğer modernizm, resmin özünü (onu bir medyum olarak özel kılan şeyin ne olduğunu) araştırıyorsa, bu mantığı en uç noktasına taşıdığı anda resmi ters yüz etmiş ve onu Sanat'ın genel kategorisine, geniş anlamda sanata veya genel olarak sanata boşaltmış olacaktır. Velhasıl Kosuth, bundan böyle, modernist sanatçının ontolojik emeğinin, Sanat'ın özünü tanımlamak olduğunu savunmuştur. 'Artık, sanatçı olmak, sanatın doğasını sorgulamak anlamına gelir' diye belirtmiştir. (s. 10)

"Sanatçının ontolojik emeğinin," ya da bir başka deyişle sanatçının varlık nedeninin, resmin ya da heykelin değil, "Sanat'ın özünü/kökenini tanımlamak" olduğunu savunan Kosuth gibi Broodthaers de *mecra odaklılık* ya da *ortama özgüllük* (İng. *medium-specificity*) diye adlandırılacak modernist şemanın karşısında konumlanır (akt. Krauss, 2000, ss. 10-11). Bununla birlikte, Kosuth'un (1999) iddiası, eser üzerinden üretilebilecek sanat tanımlarının yalnızca ifade kılıfına bürünebileceği ve böylece fiziksel nesneyi dilin kavramsal konumuna indirgeyebileceğidir (ss. 845-846). Ancak bu ifadeler ya da dile ait biçimler, analitik bir

önermenin mantıksal kesinliği ile rezonansa girdiğinde bile, elde edilecek çıktı felsefi düşünüm değil sanat olacaktır. Böyle bir durumda sanat, resim ya da fotoğraf gibi belirli bir alanın özel ve duyuşsal içeriğini aşar. Eser, kendi maddiliğinin, cisimsel varlığının ötesinde daha yüksek estetik birlikçe (sanatın kendisi) kuşatılmış gibi durur (Krauss, 2000, s. 10).

Kavramsal sanatın dile yönelik müdahalelerinin dolaysızlığını vurgulayan, yani diyalektik bir işlem içermediğini söyleyen ve Broodthaers'in, dilin konuşlandırılmasını diyalektik bir işlem olarak tasarlayıp tasarlamadığını soran² Benjamin H. D. Buchloh'ya (2016) göre Broodthaers'in dil anlayışı, en başından beri kavramsalci modele karşı çıkmıştır (s. 144). Dolayısıyla Broodthaers'in modeli, bir dönüştürme ya da bir kaçış stratejisine yaslanır. Bu, onun kavramsalcılıktan koptuğu boyuttur. Zira Broodthaers'de sözcükler ve kavramlar nesneleşir. Bir araç olarak kavram ve dil, nesne olarak sanat eserinin üretim sürecine dâhil edilir. Dolayısıyla Kosuth ile Broodthaers arasındaki temel fark, kavramların nesneleşmesiyle, nesnelerin kavramlaşması arasındaki farktır. Kosuth'ta nesnelere ve sözcükler kavrama ya da sanata dair bir tanıma dönüşürken; Broodthaers'de sözcükler ve kavramlar nesneleşir. İlkinde nesne gibi dil de kavrama varmakta bir araç olarak iş görürken, ikincisinde bir araç olarak kavram ve dil, bir nesne olarak sanat eserinin üretim sürecine dâhil edilir.

Öyleyse sanat ve düşünce arasında bu tür bir ilişki kurulamadığında ne olur? Estetik üretim süreci, her ne kadar görsel plastik bir nesnenin üretimi de olsa, meta ya da gösterge üretim mantığına boyun eğdiğinde sanat da gösteri kültürü içinde yer alan herhangi bir endüstriye dönüşür. Dolayısıyla gösterge üretim mantığı içinde estetik değer ile değiş-tokuş değeri iç içe geçer. Böyle bir durumda meta tahakkümüne karşı çıkıyormuş gibi yapan sanat, ister



Görsel 1. Marcel Broodthaers, *Figürler Bölümü (Oligosen'den Bugüne Kartal)*, sergiden görünüm (Broodthaers, 1972a)

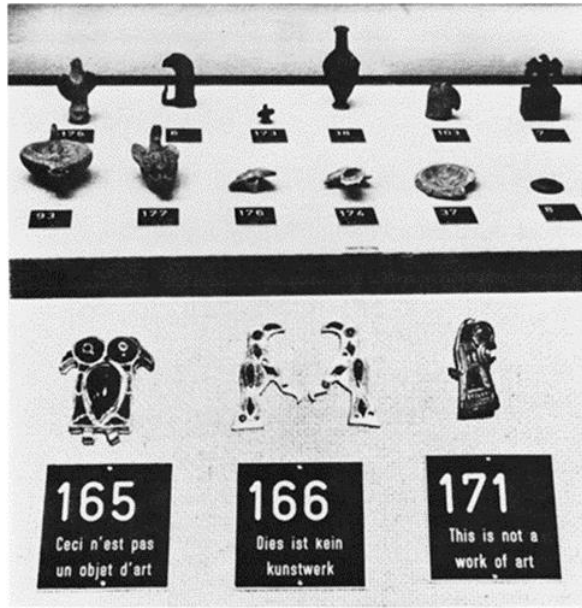
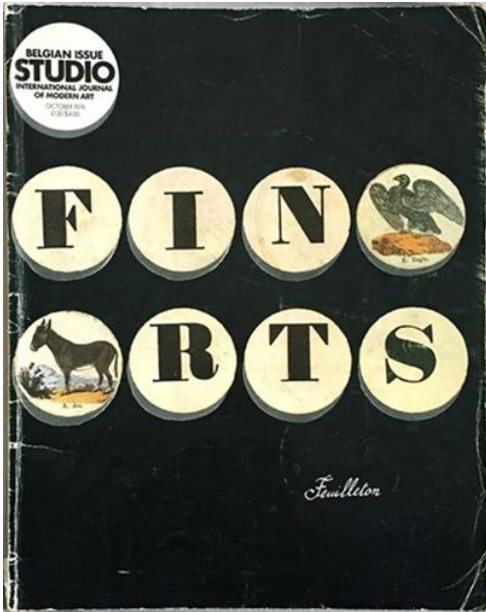
²Sözcükleri düşünceye varmada *yüksüz* (İng. *neutral*) bir araç olarak kullanan Joseph Kosuth'a kıyasla kavramsal sanat içinde farklı bir kutupta yer alan Lawrence Weiner, heykel ve resim ya da heykel ve dil arasındaki dolaysız bir yer değiştirmeyi uygular (Buchloh vd., 2016, s. 144). Bir anlamda, yazının maddeselliğiyle yüklü sözcükler, Weiner'in işlerinde heykel formu kazanır. Kısacası, herkesin temellük edebileceği böylesi bir modelde kendi özgüllüklerini yitiren dil de heykel de kavrama varmakta birer araçtır.

istememez karşı durduğunu iddia ettiği mantıkla suç ortaklığına soyunur. Bu bağlamda, bir yandan ayrıcalıklı ve korunaklı bir konuma yerleşmek, diğer yandan ayrık ve muhalif bir kılığa bürünmek, modernist sanatın sıklıkla içine düşebileceği bir tuzak gibi görünür. Sanat eserinin metalaşması tehlikesine karşı kavramsal sanat, sanatı *düşünce olarak sanat* şeklinde tanımlayan bir anlayışa bağlanır. Zira kavramsal sanatın beklentisi, sanat piyasasının maddi pisliğinden arındırarak sanatı sanata dair teorik düşünümün kipi olarak üretmek, resim ile heykelin kaçınılmaz olarak düştüğü meta biçim tuzağına düşmemektir. Sanat ile meta arasındaki çarpık ilişkiyi fark eden Broodthaers'e göre maddi üretim (ekonomi) ile gösterge/anlam üretiminin (kültür) aynı mantıksal çerçeveye oturduğu, yani estetik değer ile değişim değerinin çakıştığı yerde sanat, gereksiz bir tekrara dönüşür. Broodthaers'in eserleri hem bu iğreti diyalektiğin maddi koşullarına hem de modernist ütopyanın yaygın düşünme pratiğine karşı durur. Sanat ile sanat *olmayan* arasındaki ilişkiyi hayali bir müze kurgusu içinde yeniden kuran ve bürokratikleştiren Broodthaers'in seri işleri, *düşünce olarak sanat* eseri diye tanımlanabilecek bir kategoriye yerleşir (Krauss, 2000, ss. 10-11; Buchloh, 1987, s. 72).

Kartallar Departmanı ve Düşünce Olarak Sanat

Broodthaers, 1972'de Düsseldorf'ta açtığı *Figürler Bölümü (Oligosen'den Bugüne Kartal)* (Görsel 1) başlıklı kurmaca sergide üç yüzden fazla kartalı bir araya getirir. Farklı amaçlarla ve yollarla farklı ortamlarda üretilmiş olan iki boyutlu ya da üç boyutlu nesnelere, yüksek sanata ya da kötü beğeniye özgü eserleri, kurgusal bir müzenin çatısı altına toplar.

Broodthaers'in kurmaca müzesinde yer alan *Modern Sanat Müzesi, Kartallar Departmanı* adlı seri işleri (Görsel 3-6) üzerinde kanat açan kartal imgesi, Kavramsal sanata özgü bir amblem olmaktan öte bir işlev taşır. Zira ona göre düşünce olarak kartal ve düşünce olarak sanat vardır; bunlarsa bir kimliğe, bir tanıma bitişir. Broodthaers, maddi üretim (ekonomi)



Görsel 2. Marcel Broodthaers, *Güzel Sanatlar*, *Studio International* dergi kapağı (Broodthaers, 1974)

Görsel 3. Marcel Broodthaers, *Modern Sanat Müzesi – Kartallar Departmanı, Figürler Bölümü*, 1972, yerleştirme (Krauss, 2000a, s. 22)

ve gösterge üretimi (kültür) üzerinden yükselen kartal düşüncesini sakatlayarak, onu *aurası* silinmiş bir sanat eseriyle, yani düşünce olarak sanat eseriyle eşitlemiştir.

Krauss'a (2000) göre kartalın zaferi, sanatın değil, tekil sanatların sonunu ilan eder (s. 12). Nasıl *ırk, sınıf, statü, güç* cinsinden anlatılar ve değerlerle yüklü mitsel kartal, karnı boşaltılan bir kuşa dönmüşse, kopyalama ya da seri üretim tekniklerinin yaygınlaşmasıyla birlikte biricikliğini yitiren sanat da giderek sanat- olmayana benzeyecektir. Kartal imgesi, bir yandan sanatların ortama özgüllüğünü sorgulanır hâle getirirken, diğer yandan *rébusün* (resimli bilmece) melezliğine bürünür. Bu melezlik ya da başka bir deyişle *ortamlar arası* durum, yalnızca dil ile imgenin bir aradalığını değil, sanat *olan* ile sanat *olmayan* arasındaki eşleşmeyi de yansıtır.

Öte yandan, piyasada dolaşıma giren, modern sanatla ilgili uluslararası bir derginin (*Studio International*) kapağına yerleştiğinde kartal (Görsel 2), kendi imgesini gösterge-biçim üretim mantığının pençelerinden kurtaramamış gibi görünür. Fakat o zaten Broodthaers'in da söylediği gibi sanatsal ürünün, söz gelimi kavramsal sanatın reklamı olarak işlev görecektir (Krauss, 2000, ss. 12-13)³. *Fine* (güzel) sözcüğünün son harfinin (E) yerine konan, madeni ve kâğıt paralarda, armalarda, üniformalarda, etiketlerde veya mimari yapılarda görmeye alışık olduğumuz bu kartal, yüksek sayılan şeyleri (iktidarı, soyluluğu, imparatorluğu ve kayıtsızlığı) çağrıştıran mitolojik bir hayvandır. *Arts* (sanatlar) sözcüğünün ilk harfinin (A) yerine geçen eşek ise, akla düşük olan şeyleri getiren bir yük hayvanıdır. O hâlde bu harfler ile figürler arasında kurulan değiş-tokuş ilişkisi, kültürel alandaki gösterge/anlam üretim mantığını ifşa edecek tarzda pedagojik⁴ bir işleve de



Görsel 4-5. Marcel Broodthaers, *Modern Sanat Müzesi – Kartallar Departmanı, Figürler Bölümü*, 1972, yerleştirme (Krauss, 2000b, ss. 21-23)

³Broodthaers sanat eserinin kökeni meselesini ya da kısacası teoriyi sanat eseriyle ya da kendi deyişle sanatsal ürün ile karşılıklılık ilişkisine yerleştirir: “Buna göre, sanatsal ürün, nasıl kendi üretildiği düzenin reklamı olarak işlev görüyorsa, sanata dair teori de sanatsal ürün için aynı şekilde işlev görecektir” (akt. Krauss, 2000, s. 14). Böylelikle, teori ile eser, piyasanın mantığına benzer bir eşdeğerlik ilkesine göre işlev kazanır.

⁴Rancière (2020) bu pedagojik ilişkiyi şöyle ifade eder: “A harfinin kartalla [Fr. *aigle*] veya sanatla [Fr. *art*] ilişkisi açıklanabilir. Bu ilkokulda alfabeyi öğrenmeye ve onu görülebilir şeylerle ilişkilendirmeye yarar. Buna temel pedagoji denir. Daha sonra aynı ilişkilendirme prosedürü sanat ile *ideasının* özdeşliğini anlatmaya yarar. Buna kavramsal sanat denir” (s. 36).

sahiptir. Yüksek değerleri ve sanatları kanatları altına alan kartalın birleştirici gücünü, düşük olan şeylerin, kötü beğenin ya da malların hamallığını yapan bir eşekte bulamayız. Dolayısıyla, Broodthaers'in bu resimli bulmacası, FIN ARTS olarak da okunabileceğinden, bize aynı zamanda büyük harfle Sanatın değilse de bireysel sanatların, resim ve heykel gibi özerk olduğu düşünülen tekil sanatların sonunu ve çağdaş sanatın ortam sonrası koşullarını ima eder (Krauss, 2000, s. 9).

Antropolog ve film yapımcısı Michael Oppitz (1987) "Kartal/Pipo/Pisuvar" başlıklı yazısında, Broodthaers'in, kartal imgesini seri hâlinde çoğaltarak ve Alman markası taşıyan ürünlerin armaları ile çeşitli kamu kurumlarının logolarında görünen ulusal amblemin zayıf türevlerini sergileyerek, kartalın simgesel düzeyde taşıdığı mitsel gücü etkisizleştirdiğini öne sürer (ss. 155-156). Kartalı taşıdığı o mitsel *auradan* yoksun bırakan şey nedir? Oppitz'e (1987) göre bu sorunun cevabı, çok sayıda kartalın seri mantığı



Görsel 6. Marcel Broodthaers, *Modern Sanat Müzesi – Kartallar Departmanı, Figürler Bölümü*, yerleştirme (Broodthaers, 1972b)

içinde bir araya getirilmesidir; ki bu olgu, özellikle Alman ürün logolarının (Görsel 6) sergilenmesinde açıktır (s. 155). Öyleyse hangi formda üretilmiş olursa olsun mitolojik anlamlarla kuşanmış olan kartal figürü, Broodthaers'in tersine çevirme işlemiyle birlikte yersizce yinelenen bir ifadeye (totoloji) dönüşmüştür. Simgesel düzeyde taşıdığı her türlü yan anlamı (güç, soyluluk, erkeklik, iktidar, şiddet, özgürlük ya da mutlakiyete duyulan özlem) yitirirken kartal imgesi, sonunda saf bir ideograma dönüşmese de Broodthaers'in dönüştürüm işlemi, yazı ve idea, idea ve biçim, resim ve kavram, parça ve bütün, sanat ve sanat-olmayan arasındaki ilişkileri yeniden kurgular. Barthes (1991), resimlerin, anlam kazanır kazanmaz yazıya dönüştüğünü söyler: "Yazı gibi onlar da *lexis*'e (dile) ihtiyaç duyar" (s. 109). Dolayısıyla görsel imgelerle yazı arasında düşünsel bağlantı kuran, eleştirel olanla poetik olan arasındaki değiş-tokuşu hedefleyen bu çaba, hiç de gereksiz değildir. İçi boşaltılan, geleneksel kavramından yoksun bırakılan kartal yeni bir düşünsel yükü kanatlanır.

Oppitz (1987), sergideki "Bu bir sanat nesnesi değildir" başlığının yersiz olduğunu düşünse de söz konusu ifade kuşkusuz Magritte'in *Bu Bir Pipo Değildir* adlı eserini çağırıştır (s. 156). *İmgelerin İhaneti* adıyla da bilinen eserde, aynı anda hem yazıyı görsel imgeye hem de görsel imgeyi yazıya dönüştüren bir yer değiştirmece oyunu sahnelenir. *Nesne dilin bir üst dilin tuzağına düştüğü* bu oyun, yalnızca sözel ve görsel unsurlar arasındaki mücadeleyi yansıtır. Bu yüzden de bir oyun olarak kalır. Hiçbir şekilde tarihsel ya da toplumsal bir kavrama atıfta

bulunmaz. Burada söz konusu olan eksik bir mitoloji, ideolojiden yoksun saf bir göstergebilimdir⁵. Dilin mutlak bir şekilde kendini yalanlayan imgenin ihanetine uğradığı bu resimli bulmacada, el yazısı (Fr. *ceci n'est pas une pipe*) görsel bir biçim kazanırken, pipo imgesi metinselleşir. Bu çift yönlü tuzak üzerine Michel Foucault (1983) şunları söyler:

Eski ideogramı tekrar inşa etmek için figürü ele geçiren metin, nihayet asıl mekanına kavuşur. Payanda olduğu, isimlendirdiği, betimlediği, ayrıştırdığı, bir metinler topluluğuna ve kitap sayfalarına yerleştirdiği imgenin altındaki doğal ortamına geri döner. Bir kez daha "mit"e dönüşür. Kendini bir anlığına uçuruma bırakan harfler ile mekanın suç ortaklığından kurtulan biçim ise, göksel aleme doğru kanatlanır. Dilin boyunduruğundan azade kendi ıssız denizinde yeni baştan kulaç atabilir (ss. 22-23).

Bu Bir Pipo Değildir zamanla mitsel bir nesne gibi yüceltilmiştir. Burada sahnelenen yer değiştirmece oyunu, yani dilsel gösterge ile görsel imge arasındaki uyumsuzluk, sanat tarihi içinde sürekli temellük edilip başka sanatçılarca da yinelendiğinden saflığını yitirmiştir. Her ne kadar Broodthaers hürmetini kendilerinden esirgemese de pipo ve pisuar fetişleşmiş nesnelere. Her ikisine bahşedilmiş olan o *aurayı* Broodthaers'in nesnelere ve kartallarında bulamayız artık. Broodthaers'in kartalları için farklı bir stratejinin yürürlükte olduğunu işaret eden Oppitz (1987) bu durumu çarpıcı bir şekilde ifade eder: "Bu, Magritte'e giden akımın kısa devre yaptığı görsel olarak gerçekleştirilmiş düşünsel bir süreçtir" (s. 156). Dolayısıyla Broodthaers, kartalın yeniden silahlarını kuşanıp kendi öz ülkesine (üst dile ait boyuta) tırmanmasına izin vermez. Mitsel olana dönüş yolunu geri dönülemeyecek bir tarzda kapatır. Sven Lütticken'in (2009) deyişiyle mit yapan imgelemin bir ürünü olan kartal, şiirsel olanın eleştiriye eleştirel olanın şiirle evrildiği sergi alanını ve kataloğunu ikinci dereceden bir ortam olarak kullanan Broodthaers'in elinde "hakiki bir mitoloji" olup çıkar (s. 222). Broodthaers, mitsel kartalın kültürel *habitusta* kendine yeni bir yuva bulduğunun farkındadır: "Reklamların dili, izleyicinin/tüketicinin bilinçaltını hedefler ve böylece büyülü kartal orada yeniden hayat bulur... O mitsel kartalın tüylerini birazcık yoldum. Yine de o, reklamlarda olabildiğince saldırgan, sapasağlam kalır" (akt. Lütticken, 2009, s. 222). Kartal imgesini taşıdığı tüm mitsel yükten kurtaran bu girişimle birlikte asaletini yitiren kartal, Krauss'a (2000) göre "saf değiş-tokuşun bir işareti"ne dönüşür:

Zira aynı zamanda hem estetik ortam düşüncesini göçerten hem de estetik olanla metalaştırılmış olan arasındaki farkları yıkarak her şeyi eşit derecede hazır yapıya dönüştüren kartal ilkesi, kartalın bu enkazın üzerinde süzülmesine ve yeniden hegemonyaya erişmesine imkân sağlamıştır. Yirmi beş yıl sonra tüm dünyada, her bialde ve her sanat fuarında kartal ilkesi, yeni Akademi olarak iş görmektedir. Kendine ister enstalasyon sanatı isterse kurumsal eleştiri adını versin, karışık medya enstalasyonunun uluslararası yayılımı her yerdedir. Artık, ortam-sonrası bir çağda yaşadığımızı zaferle ilan eden bu formun ortam-sonrası şartları, elbette, kendi soyu nun izini Joseph Kosuth'tan çok Marcel Broodthaers'de sürer (s. 20).

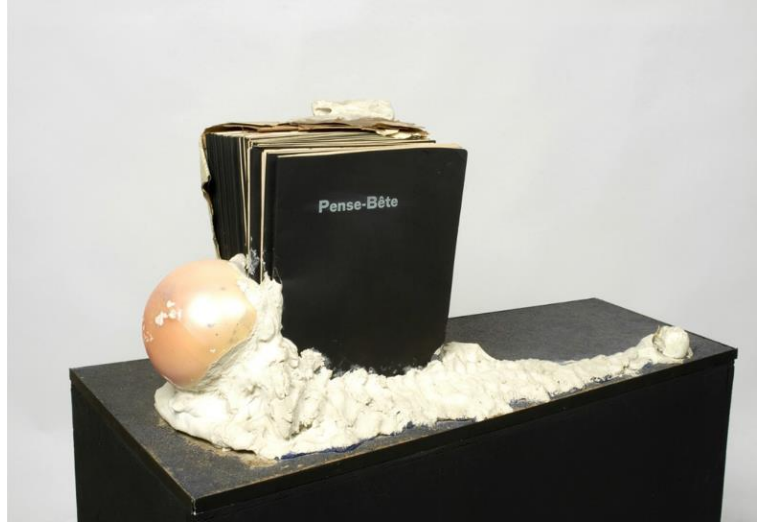
⁵Mitoloji, yani *muthos-logos*, genellikle sözel yapıya (dil) içkindir. Söz veya akıl (Yun. *logos*) ile hem iç içe geçen hem de ayrışan bu kavram (Yun. *mýthos*), Eski Yunan'da söz söyleme, hikâye, olay örgüsü anlamları taşır. J. A. Cuddon (1999), Homeros'un *mýthos*u kurgudan ziyade, tahkiye ve muhavere anlamında kullandığını söyler (s. 525). Mesela Odysseus, *muthologenevein* deyimini hikâye düzme anlamında kullanır. Barthes (1991) ise mitolojinin, biçim kılığına bürünmüş düşünceleri incelediğini söyler; ona göre mitoloji, yarı (biçimsel bilim olan) göstergebilim, yarı (tarihsel bilim olan) ideoloji olarak işler (s. 111). Bu bağlamda, "ideolojiden yoksun saf bir göstergebilim" ifadesi de "eksik mitoloji" ifadesi gibi, bir dergi ilanının parodisi olan *İmgelerin İhaneti*'nin ideolojik, tarihi ve kültürel referanslara (sözgelimi maskülenlik) göndermekten ziyade dilin biçimselliğini yansıttığını, yani üst dil ile kurduğu ilişkinin biçimsel düzeyde kaldığını ifade eder.

Çıkarırsızlığın Heteropoetik Mekânı: Bir Hatırlatma Notu

Broodthaers, estetik değer ile değış-tokuş değerini üst üste bindiren mantığın farkındadır. Günümüzde ticari bir meta hâline gelen sanat eseri, ona göre bir tür totolojidir: “O, bir güç göstergesi olarak burjuvazinin duvarlarına asılır” (Broodthaers, 1987, s. 35). Buna karşın Broodthaers, sanatın işe yarar bir şey olmadığına, sanatın çıkarırsızlığına inanmış bir sanatçıdır. Bu anlayış, elbette onun şairlik günleriyle de ilişkilendirilebilecek bir şeydir. 1968 yılının Eylül ayında hayali müzesinin açılışından birkaç hafta önce hayali makamından yazdığı açık mektupta şiir ile sanatın el ele ışıldadığını ilan eder ve mektubunu şu cümleyle tamamlar: “Çıkarırsızlık artı hayranlık formülümüzün sizi baştan çıkaracağını umarız” (akt. Buchloh, 1987, s. 91). *Hatırlatma Notu* (Görsel 7) adlı yerleştirme⁶, şiir ile sanatın köken itibarıyla aynı toprakta yurt tuttuğunu belgeler. Broodthaers, 1964’te yayımlanan şiir kitabının (Fr. *Pense-Bête*) elli adet kopyasını alıp, yalnızca yarısı görünecek şekilde alçıya gömmüştür. Bu kitaplar, okuma eylemini imkânsız hâle getirecek tarzda hapsedilmiştir. İşin heykelsi görünümü bozulmaksızın şiire ulaşmak neredeyse mümkün değildir. Heykeli yıkmadan şiire varılmayacaksa şiirin ve sanatın kökenindeki estetik ilkeyle tanışmaktan mahrum kalınacağı söylenebilir.

Hatırlatma Notu, ilk bakışta şair Broodthaers’in yerini sanatçı Broodthaers’e bırakışının simgesel bir ifadesi gibi görünür⁷. Oysaki bu eser, şairin -Mallarméci tarzda- şiirden geri çekilişinin ya da tam tersine şiirin ölümünün değil, şiiri/sanatu hakkını vererek okumanın/anlamanın

imkânsızlığının bir göstergesidir. Öyle ya da böyle okuyucunun ikiyüzlülüğünü, izleyicinin aylaklığını yüzüne çarpan bu hatırlatma notu, henüz Mallarmé’nin sözcüklerden çattığı takımyıldızın gömülüğü değilse de en azından metnin temsili cenaze törenidir. Broodthaers, kendi şairlik imgesini temsilen son şiir kitabını bir kitleye, yani beyaz bir sıvaya gömmekle, bir söz sanatı olarak şiire beyaz boşluğu katarak imgelemi özgürleştiren Mallarmé’nin bir adım ötesine geçmiştir. *Hatırlatma Notu*, şiiri sözcüklerden



Görsel 7. Marcel Broodthaers, *Hatırlatma Notu*, ahşap zemin üzerine kitaplar, kâğıt, alçı, plastik toplar, 30x84.5x43 cm. (Broodthaers, 1964)

⁶Broodthaers, bu işi ilk sergilediğinde kitabın okunabilir kopyaları da sergiye eşlik etmiştir.

⁷Modernizmin çağdaşlık ve ilerlilik söylemine kayıtsız kalan Broodthaers, kimi eleştirmenlerce şiirin simgesel alanına kapanmakla da itham edilmiştir (Buchloh, 1987, s. 69). Eleştirmenlerin onun şiiri hiç bırakmadığını düşünmesinin nedeni, bir sanatçı olarak Broodthaers’in düşünce ve dil ile kurduğu köklü bağıdır. Bu bağ, *Hatırlatma Notu* söz konusu olduğunda daha çok bir yakınmanın tezahürü gibi görünür. Broodthaers, izleyicinin kayıtsızlığı hakkında şunu söyler: “Bugüne dek herkes, kim olduğu önemli değil, bu nesneyi ya sanatsal bir ifade ya da gariplik olarak algıladı. ‘Bak! Alçıdan kitaplar!’ Düzyazının mı yoksa şiirin mi, üzgünlüğün mü yoksa hazzın mı, yani orada neyin gömülü olduğundan habersizce, kimsenin, metni umursadığı yoktu” (akt. Schwarz, 1987, ss. 60-62).

yapılmış bir evren fragmanına dönüştüren Mallarmé'nin yazı ile görselliği özdeş kılma stratejisine şakacı bir katkıdır. Burada şiir ölmemiş, bilakis bir heykel formuna bürünmüştür. Heykelin üç boyutluluğunda düşünülür kılınan şiir ve sanat eseri birbirine eşitlenmiştir. Şiir ve sanat artık, neredeyse aynı şey olduğundan, Broodthaers, bundan böyle şair değil, yalnızca sanatçıdır:

Marcel Broodthaers bir ressam değildir. Şairliği bir kenara bırakması bir plastik sanatçı olmak için değildir. Bir sanatçı olmak içindir, başka bir ifadeyle, öncelikle "negatif tutumuyla" tanımlanan yeni bir sanatçı fikri ortaya koymak içindir. Kısaca bu sanatçı artık belli bir mecranın icracısı değildir, o halde bir araya getirdiği aynı cinsten unsurlar için her bir mecranın sunduğu homojenleştirme biçimlerine karşı çıkar (Rancière, 2020, ss. 31-32).

Kitabın maddi varlığında barınan ayrıksı unsurlar (yazı, sözcükler, metin, beyaz sayfanın boşluğu), alçı ve ahşap dayanakla bir araya gelmiş; heykel formu kazanarak -hep birlikte- bir yerleştirmenin uygunsuz zemininde birleştirilmiştir. Ne var ki eserin gerisindeki birleştirici mantık, söz konusu unsurları özdeş kılmak yerine onları birbirini hatırlatan ve açıklayan pedagojik işaretlere dönüştürür. Metnin (veya kitabın) maddi varlığı ile alçının nesneliliğinin bulunduğu uzamı poetik/estetik düşünce ile yerleşik düşünce arasındaki karşıtlığa rapteden bu mantık, Broodthaers'in diğer birçok işinde söz konusu olduğu gibi, *Hatırlatma Notu*'nu *düşünce* olarak sanat eserine çevirir. Çıkarırsızlığın simgesel mekânı, sanatın biricik ve mümkün mekânı artık, özerkliğini yitiren mecraların pedagojik ve heteropoetik mekânıdır:

Alfabe kitaplarının, pulların, haritaların, elyazısı örneklerinin veya Broodthaers'in kullandığı diğer pedagojik araçların artık bir gölgesi olmadığı gibi mitsel bir aurası da yoktur. Bunlar şeyleri adlandıran kelimeler, kelimeleri resmeden ve şeyleri temsil eden imgeler, bedenlerini anlamlara veya bu anlamların gizlenmesine ödünç veren şeylerdir ve öyle kalırlar (Rancière, 2020, s. 32).

Sanat, sanat-olmayana dönüştüğü ölçüde ya metaya ya da düşünceye benzer. Broodthaers, bir sanatçı olarak ortaya çıktığı o ilk günlerde bile sanatın meta üretiminin egemenliği altında himaye edilen bir şey olduğunun farkındadır. İlk sergisinin duyurusunda⁸ şunları söyler:

Ben de bir şeyler satıp hayatta başarılı olamaz mıyım diye düşündüm. Çok kısa bir süre boyunca hiçbir konuda iyi değildim. Kırk yaşındayım... Nihayet samimiyetsiz bir şey icat etme düşüncesi aklıma esti ve hemen işe koyuldum. Üç ay sonra yaptıklarımı Galerie Saint-Laurent'in sahibi Doktor Edouard Toussaint'a gösterdim. "Fakat bu sanat," dedi, "ve hepsini memnuniyetle sergileyeceğim." Bir şey satarsam yüzde otuzunu alacak. Öyle görünüyor ki bu şartlar herkes için geçerli; bazı galeriler yüzde yetmiş beş alıyor. Bunlar nedir? Aslında, sadece bazı nesnelere! (akt. Buchloh, 1987, ss. 71-72).

Elbette bunlar, sanat eseri pozunu vermeyen birtakım nesnelere. Birçok çağdaşına kıyasla Broodthaers, sanat ile meta arasındaki ilişkiyi doğru bir şekilde kavramıştır. Sanat eseri, piyasa koşulları içinde herhangi bir ticari eşya gibi alınıp satılan, yatırım amacıyla saklanan, üzerine komisyon konulan bir nesnedir. Sanat, varlık nedenini borçlu değilse de şartlarına boyun eğmeyi kabul ettiği düzene geri ödeme yapmak zorundadır. Değişim ve kullanım değerine karşı bütünüyle kayıtsız kalan ve bu yüzden de düzene hiçbir borcu olmayan şiirin aksine sanat, vergiye tabidir. Eğer Broodthaers sanat eserini *samimiyetsiz* birtakım nesnelere

⁸Söz konusu ilan, moda dergisi reklamlarının reproduksiyonlarının üzerine basılmıştır (Buchloh, 1987, s. 72).

olarak görüyorsa bunun nedeni, estetik değer ile değişim değerinin çakışıyor olmasındandır. Zira kendi deyişiyile sanatsal ve ticari değerlerin üst üste bindiği yerde sanat, yalnızca gereksiz bir tekrara yani bir tür totolojiye dönüşür. Öyleyse sanat hem meta dönüşüp hem de meta üretim mantığına karşı çıkıyormuş gibi yapamaz. Oysa modern sanat, karşı durduğunu iddia ettiği mantıkla suç ortaklığının üstünü örtmektedir.

Endüstriyel Şiirler ve Anlam Beklentilerini Boşa Çıkarmak

Buchloh'nun (1987) da belirttiği gibi aynı anda hem "tüm meta üretiminin örnek nesnesi" hem de "bu egemenliğin evrenselliğine karşı durarak direnen *istisnai nesne*" gibi yapmak modernist sanatın temel düşünme biçimidir; ki ona göre Broodthaers, bu düşünme biçimine, yani bu iğreti diyalektiğin modernist terimlerine karşı çıkar:

Aksine, kültür endüstrisinin (ki aslına bakılırsa *Endüstriyel Şiirler*'in hitap ettiği "endüstri" budur) egemenliği altındaki sanatsal üretimin nihai boyunduruğundaki sanat eseri, bundan böyle yalnızca bu diyalektiği yıkmaya kendini adayabilir. Kültür endüstrisinin (son on yılda tanık olduğumuz) gelişimi, Broodthaers tarafından kahince bir açıklıkla öngörülmüştür. Bu ise, o dönemde ilerencilik ruhuyla sanat üreten 1960'ların sonu ile 70'lerin başındaki akranlarının tersine onu alaycı bir pesimist olarak göstermiştir (s. 72).

Taşıdığı başlıkla açık bir şekilde ekonomi-politik düzene gönderme yapan *Endüstriyel Şiirler* (1968-1972), sanatın da maddi üretim (ekonomi) ve gösterge/anlam üretimi (kültür) ile aynı mantığa tabi olduğuna dair bir farkındalığı yansıtır.

Endüstriyel Şiirler'in dili, sanatsal ve şiirsel keşifler çağı içinde oldukça farklı bir programa bağlıdır. Broodthaers, bu yönüyle kübo-fütüristlerinden, Zaum'dan, 1940'ların letristlerinden, somut şairlerden, 50'li ve 60'li yılların fluxusundan ve özellikle de dönemin popüler sanat anlayışı olan pop sanattan⁹ ayrılır (Buchloh, 1987, s. 73). Modernizmin ilerleme ülküsüne burun kıvıran, avangartların mirasını farklı yollarla üstlenen çağdaşlarından kendini ayıran Broodthaers, sanat eserinin biricikliğini sorgulatan (60'ların ve 70'lerin) yaygın estetik sunum biçimlerini (sinema filmi, yerleştirme, kitap, baskı teknikleri vb.) ve alegorik zihnin stratejilerini¹⁰ kendi büyük eserinin bürokratikleştirilmiş müze kurgusuna başarıyla dâhil etmiştir. "Modern Sanat Müzesi, Kartallar Departmanı"na eşlik eden *Endüstriyel Şiirler*, Broodthaers'in kurmaca müzesinin atmosferini teneffüs eder.

⁹Broodthaers'e göre pop sanat, zamanın ruhunu yansıtan orijinal sanattır. Bu sanatın köklerini, Dada'da aramak yerine kendi çağdaş gerçekliğimizde aramamız gerekir. Bu nedenle, kendine en uygun yerde, yani Amerika'da ortaya çıkmış olması hiç de şaşırtıcı değildir. Zira Amerikan hayat tarzı, özneyi ablukaya alır. Endüstrileşmenin eseri olan bu kültür, özneliğe geçiş hakkı tanımaz. Amerika'da kişisel yaşam düzeyinde hiçbir şey gerçekleşmez. İnsanoğlunun varoluşundan getirdiği değerler ve zevkler seri üretimin mantığı içinde eritilir. Amerikan kültürü, adeta insani değerlerin kitlesel inkârı üzerinden yükselir. Broodthaers, Avrupa'nın da bu yazgıdan kurtulamadığını düşünür (Buchloh, 1987, s. 73).

¹⁰Avangart mirasın çağdaş pratiklerine göre konumlanan bu stratejilerin temelinde Mallarmé'nin *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı*'sının yanı sıra, Gustave Flaubert'in *Yerleşik Düşünceler Sözlüğü* ve Magritte'in *Bu bir pipo değildir*'i vardır. Magritte'te, boyanmış sözcük ile boyanmış nesne arasında bir çelişki, özne kavramını kısıtlamak için dile ve resme ait göstergelerin alt üst edilmesi söz konusudur. Broodthaers'e göreyse nesne, sıfır sözcüktür. Bir başka deyişle nesne, dilin sıfır biçimidir. Dilin sıfır derecesi nesneyle nesnelleşir. Nesnelere dilin yazgısıyla boyanmış; yani sözcükler, rakamlar, işaretlerle damgalanmıştır. Nesnelere, dilin işaretlerini taşır; bu işaretler gibi okunur ve anlamlandırılır. Dahası bir şiirsellik barındırdıkları ölçüde değer kazanırlar ve bu değer bir söz sanatı olup olmadıklarına göre ölçülür: "Şiirseldirler, yani 'dil olarak sanat' anlamında suçlu, 'sanat olarak dil' anlamındaysa masumdurlar" (Broodthaers vd., 1987, s. 39).

Bu plakalar, endüstriyel yöntemlerle imal edilmiş işaretlere benzer. Mekanik bir şekilde üretilmiş olduklarından kendi sanat eseri statülerini inkâr eder gibi görünürler. Ama sonuçta bunlar, yararlılık ilkesine uygun bir meta gibi üretilmiş olsalar da kullanım değerinden yoksun bırakılmış ve sergilenme değeri kazanmış birtakım nesnelere. Bu nesnelere, sanatı ve onun gerçekliğini olumsuzlama yoluyla kanıtlanma eğilimindedirler. Öyleyse bu plakalar, sanata ancak sanat *olmayan* olarak arka çıkarlar; “konu dışılığı ifade eder ve kendilerinden başka bir şeye atıfta bulunurlar” (Buchloh, 1987, s. 96).

Bu plakalar ne anlatır? Her şeyden önce *Endüstriyel Şiirler*, izleyicinin anlama dair bütün beklentilerini boşa çıkarır. Bu plakalardaki görsel ve dilsel göstergeler, izleyicinin talep ettiği görsel ve duyuşsal veriyi karşılamaz. *Endüstriyel Şiirler*, eşdeğerliğin dayatıldığı, farkın ve karşıtlığın yok edildiği herhangi bir iletişim modeline kapalıdır. O hâlde bütünüyle amaçtan yoksun bırakılmış oldukları rahatlıkla söylenebilir. Amaçsız bir amaçlılık içinde yüzen bu göstergeler, sürekli birbirlerini susturur gibidir. Bu, tam da anlam kılıfına bürünmüş *yönelimsiz* (İng. *anomic*) nesnelere özgü bir tepkidir. Yönelimsizlik burada nesnenin, dilsizliğe gömülü olduğu anlamına gelir. Bu, tam bir eylemsizlik değilse de bir tür yabancılaşma ya da geri çekilme hâlidir. Toplumsal bir çöküşe karşılık olarak kullanılan *anomi* terimi, bu bağlamda, dil boyutunda nesnenin iletişimden çekilişine işaret eder (Buchloh, 1987, s. 73).

Endüstriyel Şiirler, Broodthaers’in deyişiyile *waffle* nasıl üretiliyorsa o şekilde üretilmiştir. Bu elle boyanmış plakalara -endüstriyel yöntemlerle çoğaltılan plastik tabelalarda olduğu gibi- vakumlama tekniğiyle biçim verilmiştir. Ne var ki, tanıtım, duyuru ya da uyarı için kullanılan benzerlerinin aksine bu plakalar, bizi belli bir yöne sevk etmezler. Bize bir şeyler söylüyormuş gibi görünseler de bu plakaların tek amacı, mesajı okunaksız hâle getirmektir:

Plakalar, iki düzeyde okunacak şekilde tasarlanmıştır: her biri olumsuz bir tutum takınır. Bu da bana sanatçının duruşuna özgü bir şey gibi görünür: mesajı -imge ya da metin olarak- bütünüyle tek başına, yerleştirmemek. Yani, açık bir mesaj iletmeyi reddetmek, sanki bu rol sanatçıya ve bunun uzantısı olarak ekonomik çıkarı olan tüm üreticilere düşmüyormuş gibi... Bu bubi tuzaklarına adımları yazmayı tercih ederim (Broodthaers vd., 1987, s. 42).

Doğrudan dilin buyurganlığını hedefleyen *Endüstriyel Şiirler*, dilsel (harfler, kelimeler, rakamlar, noktalama işaretleri, notalar) ve görsel (geometrik şekiller, piktogramlar, amblemler, desenler, figürler) göstergeleri, tıpkı şiirde olduğu gibi, mantıksal düşünümeye uygun düşmeyen bir tarzda, yani düzyazılaştırılabilir bir anlam üretmeyecek şekilde bir araya getirirler. Reklamın ağzından konuşması beklenen bu göstergeler, meta mantığından soyutlanarak, bütünüyle simgesel alana hapsedilmiştir. Söz gelimi [*Kartalların Sirkesi*] *Tedarikçinizden* (Görsel 8) adlı plakada Broodthaers, meta (sirke) ile amblemi (kartal başı) ayırmış, onları bir karşıt anlamlılık ilişkisi içinde birbirini olumsuzlayan göstergeler olarak yeniden konumlandırmıştır. Ayrıca, bu birbirine bir çift pençe gibi bakan, aynı kalıptan çıkarılmış kartal başları, bir tür gestalt efekti de üretirler. Öte yandan şişe de mitsel kavramından koparılmış, yani gösterileninden yoksun bir gösteren gibi öylece kenara bırakılmıştır. Şişenin boş yüzeyi ise yalnızca *punctum* etkisi üreten, şimşeğe benzer bir ok işaretiyle damgalanmıştır. Böylece “tedarikçinizden” ifadesi nesnesinden koparılmış bir slogan gibi havada asılı bırakılmış; başka bir ifadeyle, reklamın davetkâr dili, bütünüyle

gücünü yitirmiş bir şekilde resimsel düzleme dağılmıştır. *Kara ve Kırmızı* ya da *Kara Bayrak* (Görsel 9) ise, bizi ekonomik bağlamdan alıp politik bağlama sokar¹¹. Solda dalgalanan kara bayrak üstten beyaz bir boşlukla ikiye bölünmüştür. Avrupa'daki anarşist hareketlerin simgesi olan bu kara bayrağa kırmızı bir ünlem eşlik etmektedir. Neredeyse silinmiş bir yazıyla üstte Amsterdam, altta Berlin, Nanterre, Venedik, Paris, Milano, Brüksel isimleri yer almaktadır. Birbirinden bir çift kırmızı noktayla ayrılmış olan bu isimler, '68 Mayıs'ı hareketi sırasında gerçekleşen büyük ayaklanmaların sahnelendiği 7 şehre aittir¹². Elbette

bu plakanın, *şair* olarak 1940'lardan itibaren Belçikalı sürrealist hareketin sol kanadında yer almış, *sanatçı* olarak da '68 Mayıs'ındaki öğrenci hareketinin kültürel devrimine katılmış bir devrimcinin elinden çıktığı unutulmamalıdır. Buna karşın, plakanın sağına 45 derecelik bir açıyla yazılan *sınırsız baskı* (Fr. *tirage illimité*) sloganını, çıkar ile çıkarsızlık arasındaki kararsızlığın eleştirel bir ifadesi olarak da okumak mümkündür. Bu bir anlamda entelektüel veya devrimci düşüncenin, ekonomik bağlanım ile politik bağlanım arasında bocalayışının bir eleştirisidir. Gerçekten de toplumsal ilişkiler, üretim ilişkileri tarafından belirlenir diye düşünülecekse, Broodthaers'in eserinin gerek üretim ilişkileri gerekse toplumsal ilişkiler karşısındaki konumunun, onaylayıcı (gerici) mı yoksa yıkıcı (devrimci) mı olduğu sorusunun kesin bir cevabı yoktur. Zira resimli bulmacalara benzeyen bu plakaların üretim biçimleri, popüler beğeniye hitap eden renk seçimleri, eylemci bakış açısını sorgulanır hâle getirir. Ama en azından, işlerini genellikle sınırlı baskıyla çoğaltan Broodthaers'in, bu kez çıkarsızlığın tarafını seçerek *Kara Bayrak*'ı *ajitprop* içerikli bir el ilanımış gibi sınırsız sayıda üretmeyi düşlediğini söyleyebiliriz. Böylece, eserin kitlesel var



Görsel 8. Marcel Broodthaers, [Kartalların Sirkesi] Tedarikçinizden, vakumla biçimlendirilmiş plastik plaka, boya, 81,8x119,5x4 cm. (Broodthaers, 1968a)



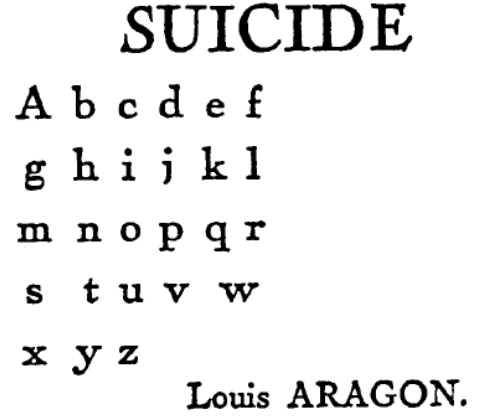
Görsel 9. Marcel Broodthaers, *Kara Bayrak Sınırsız Baskı*, vakumla biçimlendirilmiş plastik plaka, boya, 83x119,7x1 cm. (Broodthaers, 1968b)

¹¹Buchloh (1987) ise tam tersine bağlam değişikliğinin politik alandan kültürel alana doğru dayatılan bir geçiş olduğunu söyler (s. 88). Bunun zorunlu sonucu ise plakalardan eleştirinin ve iletişimin dışlanmasıdır. Dolayısıyla dilden görsel nesneye dönüşüm sürecine denk düşen bir estetikleştirme sürecinin gerekli koşulu, politik olanın askıya alınmasıdır.

¹²*Açık Mektup* formatından sanat eserine aktarılan metinden Prag, Belgrad, Leuven, Washington isimleri çıkarılmıştır (Buchloh, 1987, s. 85).

oluşunun bir delili olarak *sınırsız baskı* ifadesi de sanat eserinin biricikliğine inanmayan bir sanatçının devrimciliğini belgelemiştir¹³.

Endüstriyel Şiirler'in sorguladığı diğer bağlam ise dilin kurumsal yapısıdır. Dilin kurumsallığına yönelik eleştiriyi *Alfabe* (Görsel 11), *Kaz, Kanat* (Görsel 12) ve *Kitap tablo ya da Pipolar ve akademik biçimler* (Görsel 13) gibi plakalarda görebiliriz. Özellikle *Alfabe*'yi Louis Aragon'un *İntihar* (1925) şiiriyle birlikte okumak zihin açıcı olabilir. Zira *İntihar* şiirinde de *Alfabe*'de olduğu gibi alfabedeki harfler klâsik şiirdekine benzer bir düzenlilik içine yerleştirilmiştir (Görsel 10). Sanki burada, bu düzen içinde bir sözdizimi mevcutmuş ya da harfler de sözcükler gibi yan yana geldiğinde bir anlam üretebilirlermiş gibi, şiirin -mısraa, sözcüğe ya da sese değil de- harfe dayandığı bir yapı kurulmuştur. Dolayısıyla anlamdan yoksun bırakılmış olan dil, en küçük ve en ilkel birimine indirgenmiştir. Burada harflerin yan yana gelişle elde edilebilecek sınırsız bileşen ve çeşitlilik yerine 26 harften oluşan alfabetik sıra tercih edilmiştir. Ne var ki dile ait en temel işaretlerin yan yana getirilerek gruplanması, dilin kurumsallığına yönelik bir sapmadan ziyade şiirin konvansiyonlarına yönelik bir sapmayı içerir. Dildeki işaretler, yine dildeki işaretler olarak kalır. Oysa Broodthaers'in *Alfabe*'sinde -kültürel alana özgü bir anomiyeye vurgu yapacak tarzda- mevcut alfabetik dizi kesintiye uğratılır. Bir tarafta, "O" harfinin yerine geçen virgül işareti, dile özgü bir değer kaybını ima ederken; diğer tarafta, nasıl *Kara Bayrak*'taki ünlem ideolojiyi ya da entelektüel planda bir bölünmeyi işaret ediyorsa, *Alfabe*'deki ünlem işareti¹⁴ de dildeki parçalanmayı ya da bir tür yönelimsizliği işaret eder. Böylece Broodthaers, mevcut terimlerin sonsuz ve mekanik tekrarıyla sonuçlanan dili parçalama stratejisinin örnek bir *modèle*ini sunar. Burada parçalanma olgusunu taklit eden işlem, Broodthaers tarafından farklı plakalarda harflerin eksiltilmesi ve sıralamanın değiştirilmesi yoluyla çeşitlendirilmiştir. Bazı plakalar, pipo görseli de eklenerek çözümü olmayan resimli bulmacalara dönüştürülmüştür. Sanki, o vakumlama yöntemiyle bükülmüş harfleri ve işaretleri okumak için gözlerden çok ellerin kılavuzluğuna ihtiyaç var gibidir. Öyleyse, gerçek ile gerçek kavramının örtüşmediği, yani sözün değerden yoksun bırakıldığı bir dünyayı ima eden bu alfabe de *körlerin alfabesi*



Görsel 10. Louis Aragon, *İntihar*, 1925
(Buchloh, 1987, s. 77)

¹³Broodthaers, benzersiz sanatçıya ve benzersiz sanat eserine inanmadığını açık bir şekilde ifade eder. Sanat eserinin ticarileşmesine karşı tavrını da ironik bir tarzda dile getirir: "Satın alındıktan sonra satıldığınızı hissetmek zorunda değilsiniz" ya da "Sanatsal üretim, şeylere dair bir meseleyse, o zaman teori de özel mülkiyete dönüşür." Bu ifadeler, onun diğer çağdaşlarıyla (özellikle pop sanat ve kavramsal sanat) arasına koyduğu eleştirel mesafeyi de yansıtır. Tüketim olgusununsa yeni gerçekçilik ile pop sanatın işlerinde belirginleştiğini vurgular. "Biçimlerin dili, sözcüklerin diliyle birleştirilmelidir. 'Birincil yapılar' yoktur." derken de minimalizmin temel ilkesiyle (İng. *primary objects*) arasına mesafe koyar (akt. Buchloh, 1987, ss. 84-90).

¹⁴Bu kırmızı işaret, "K" harfinin yarısını kapatır. Harflerin arasına nokta konulmuş ve "Z" harfinden sonra konan noktaların arası boş bırakılmıştır. Benzeri bir parçalama işlemi, *Endüstriyel Şiirler*'in ilk sergisinde Modern Sanat Müzesi tarafından sunulan duyurudaki baskı dolabı [CAB.INE. TD.ES. E.ST A.MP.E.S.] için de geçerlidir.

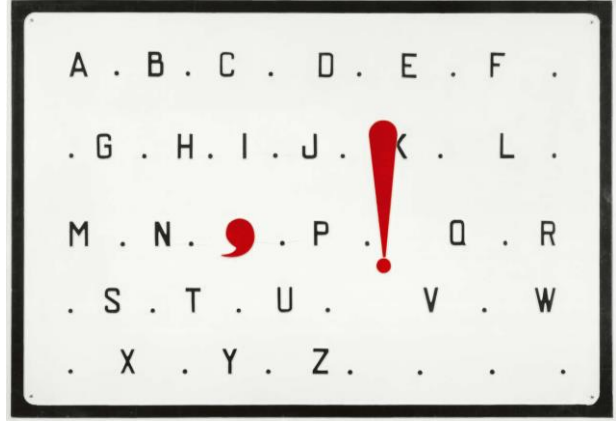
diyebiliriz. Bu harfler, birbirimizi anlamaya yarayan dilsel işaretler olmaksızın, yalnızca plastik figürlerdir.

Dildeki işaretlerin okunaksızlaştırılması, tipografik unsurlara plastik bir özerklik ve nesne benzeri bir mevcudiyet kazandırmak için ortaya çıkmıştır. Bu ise nesnelere evrensel egemenliğine karşı bir tavır olarak dil aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Böylece, ironik bir şekilde, şeyleştirilmeye karşı verdiği savaşta şiir, tam da bu sürecin bir taklidine dönüşmüş, karşı çıktığı anonim içinde kaybolmuş görünür. Dilin gazete tipografisi ile reklamda kazandığı mekânlaştırma gücünü, nesne statüsünü zaferle ele geçiren şiir, nesnelere arasında bir nesnedir artık. Şiir, bu mekânsallaştırma gücünü, anlatıdan, temsilden ve anlamdan koparak elde etmiştir. Bu yüzden de yitirdiği anlamlılığı ve dilin içerdiği deneyim zenginliğini geri kazanmak zorunda kalmıştır. Aragon'un "İntihar"ında öngördüğü üzere böyle bir şiirin doğası, bir tür tutsaklık ve mekanik bir tekrar, yani mevcut terimlerin sonsuz yinelenişidir. Böylece Mallarmé'nin boşluğu - mekânsallaştırma gücüne sahip-görsel/işitsel bir unsur olarak şiire sokmasıyla başlayan süreç, takipçilerince anlamlı bir yapı kalmayana dek dilin ayıklanmasıyla sonuçlanır (Buchloh, 1987, ss.75-77).

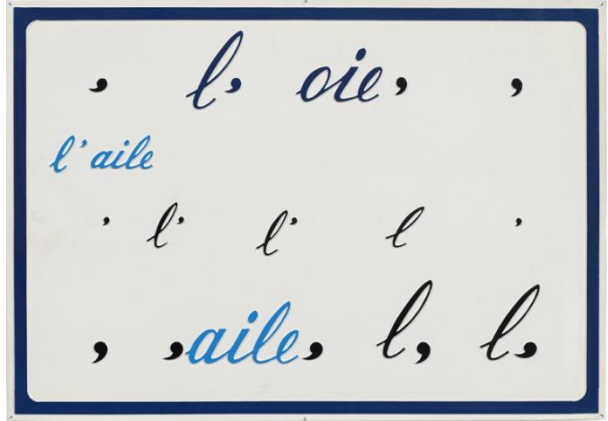
Sonuç

Broodthaers'in *Endüstriyel Şiirler*'i dili kayıtsızca parçalama stratejilerinin şairi sürüklediği çıkmazdan kurtuluşun mümkün olduğunu gösterir. Öyle ki bu plakalarda kullanılan alfabe körlerin alfabesi, plakalarda konuşulan dili ise endüstriyel sinyalizasyon olarak isimlendirilebilir. Hatta bu dolaysız dil aracılığıyla nesnelere çıplak ellerle okunabilir.

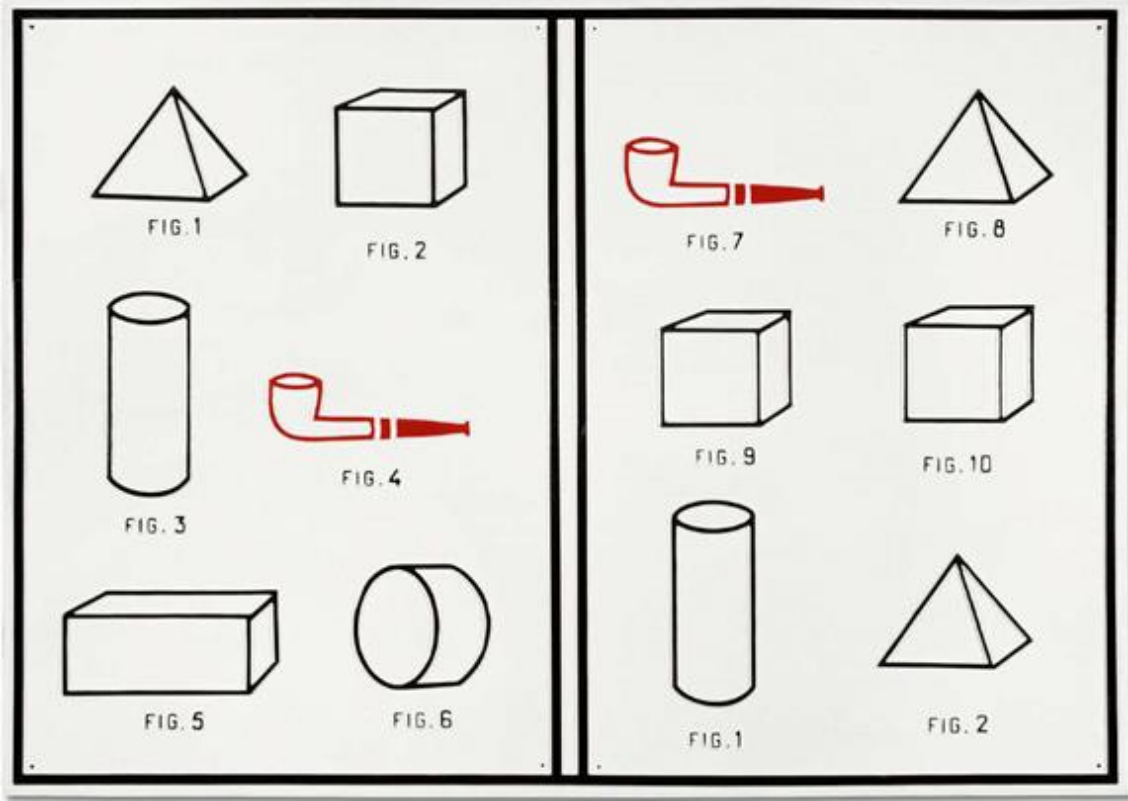
Broodthaers yalnızca *Endüstriyel Şiirler* ile değil, genel olarak bütün eserlerinde dile yönelik sonsuz permütasyon ve kombinasyon işlemlerinin yol açtığı tehlikeyi sezdiğini ve farklı yollarla bunun üstesinden gelmiştir. Dil, onun işlerinde -teorinin sponsorluğunda-estetikleştirme sürecinin mümkün bir mekânıdır. Söz konusu süreç hem bir (sözde) bağlanıma hem de yıkıcı bir tutuma karşılık gelir. Bir yandan dilin kurumsallığını, buyurgan mantığını ihlal etmeye yönelik stratejiler (silme, çıkarma, yan yana getirme, parçalama)



Görsel 11. Marcel Broodthaers, *Alfabe*, vakumla biçimlendirilmiş plastik plaka, boya, 86x121x1 cm. (Broodthaers, 1969a)



Görsel 12. Marcel Broodthaers, *Kaz, Kanat*, vakumla biçimlendirilmiş plastik plaka, boya, 81x119,2x1 cm. (Broodthaers, 1969b)



Görsel 13. Marcel Broodthaers, *Kitap tablo ya da Pipolar ve akademik biçimler*, vakumla biçimlendirilmiş plastik plaka, boya, 86x121x1 cm. (Broodthaers, 1970)

devreye sokulurken, diğer yandan akademiye, bürokrasiye onaylanmış gibi yapan pedagojik bir dil/mantık yürürlüğe girer. Birbirini sürekli değilleyen bu çift akımlı süreç, *çıkarsızlık+hayranlık* formülüyle özetlenebilir.

Broodthaers'in işlerinde sözcükler imgelere, imgeler ise sözcüklere dönüşür. Dilsel gösterge figürleşirken, görsel gösterge metinselleşir. Broodthaers'e göre bunlar birer resimli bilmecedir. Resimli bilmeceler yalnızca nesnelere diliyle konuşur ve harflerin imgesiyle görünürler. Nesne de harf de işaret de dilin sıfır biçimini verir. Düşünce olarak sanat eserinin sahne düzeni içinde nesnelere, sözcüklere, geometrik şekillere, işaretlere ya da simgelerin birbiriyle değiş-tokuş edilebilir unsurları olarak belirir. Bu unsurlar, resim ve heykel gibi tekil mecralara değil, yalnızca sanata arka çıkmaya yönelik pedagojik bir işlevi yerine getirirler. Öyle ki *çıkarsızlık+hayranlık* formülü, *çıkarsızlık+yadırgatıcılık* niyetini maskeleyen için uydurulmuş bir karşı reklam stratejisine dönüşür.

Broodthaers'in *rebüsleri*, endüstriyel sinyalizasyonu ya da kurmaca müze bürokrasisi, kültürün doğasına özgü yanlışlıkların burnunu sürtmek için uydurulmuş, yerleşik düşünceye karşı örgütlenmiş dolaysız bir dil kurar. Broodthaers bu dili, kendi müze kurgusu içinde sanatların karşılıklılığı esasına göre bürokratikleştirmiştir. Broodthaers, bürokrasiyi estetize eden anlayışa karşı estetiği bürokrasiye dönüştüren bir diyalektiktir.

Kaynakça

- Barthes, R. (1991). *Mythologies*. (Çev. A. Lavers). The Noonday Press.
- Broodthaers, M. (1964). *Pense-bête* [Heykel]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/marcel-broodthaers-pense-bete-memory-aid>
- Broodthaers, M. (1968a). *Chez votre fournisseur [Le vinaigre des aigles]* [Resim]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/146904>
- Broodthaers, M. (1968b). *Le drapeau noir, tirage illimité* [Resim]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/146970>
- Broodthaers, M. (1969a). *L'Alphabet* [Resim]. Wiels. <https://www.wiels.org/en/exhibitions/lettres-ouvertes-po%C3%A8mes-publics>
- Broodthaers, M. (1969b). *L'Oie, l'aile* [Resim]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/146975>
- Broodthaers, M. (1970). *Livre tableau ou pipes et formes académiques* [Resim]. Bonhams. <https://www.bonhams.com/auctions/23866/lot/8/>
- Broodthaers, M. (1972a). *Musée d'art moderne - Département des aigles, section des figures* [Sergi]. Städtische Kunsthalle Düsseldorf. <https://artsandculture.google.com/asset/musée-d-art-moderne-département-des-aigles-section-des-figures-städtische-kunsthalle-düsseldorf-marcel-broodthaers/uQHh-qhIIPRWMA>
- Broodthaers, M. (1972b). *Musée d'art moderne - Département des aigles, section des figures* [Yerleşirme]. Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/asset/musée-d-art-moderne-département-des-aigles-section-des-figures-städtische-kunsthalle-düsseldorf-marcel-broodthaers/WwFEul5dtu5fUg?hl=fr>
- Broodthaers, M. (1974). *Fine arts* (Dergi kapağı). Broodthaers.us. <http://www.broodthaers.us/index.php?id=2,48,352>
- Broodthaers, M. (1987). To be "bien pensant"... or not to be. To be blind (Çev. P. Schmidt). *October*, 42(4), 35.
- Broodthaers, M., Lebeer, I. ve Schmidt, P. (1987). Ten thousand francs reward. *October*, 42(4), 39-48.
- Buchloh, B. H. D. (1987). Open letters, industrial poems. *October*, 42(4), 67-100.
- Buchloh, B., Borja-Villel, M., Krauss, R., Cherix C., Haidu, & R. Stark, T. (2016). The moment of Marcel Broodthaers? A conversation. *October*, 155(1), 111-150.
- Cuddon, J. A. (1999). *Dictionary of literary terms & literary theory*. Penguin.
- Foucault, M. (1983). *This is not a pipe*. (J. Harkness Çev.). University of California Press.
- Judd, D. (1999). Specific objects. C. Harrison, P. Wood (Ed.), *Art in theory* içinde (809-813). Blackwell.
- Krauss, R. (2000). *A voyage on the north sea: Art in the age of the post-medium condition*. Thames & Hudson.
- Kosuth, J. (1999) Art after philosophy. C. Harrison, P. Wood (Ed.), *Art in theory* içinde (840-850). Blackwell.
- Lessing, G. E., (1887). *Laocoon. An essay upon the limits of painting and poetry*. (Çev. E. Frothingham). Roberts Brothers.
- Lütticken, S. (2009). The feathers of the eagle // 2005. D. Evans (Ed.), *Appropriation* içinde (219-225). Whitechapel Gallery - The MIT Press.
- Oppitz, M. (1987). Eagle/pipe/urinal. *October*, 42(4), 155-156.
- Rancière, J. (2020). *Kelimelerin mekânı: Mallarmé'den Broodthaers'e*. Lemis Yayın.
- Schwarz, D. (1987). "Look! Books in plaster!": On the first phase of the work of Marcel Broodthaers. *October*, 42(4), 57-66.