

DUCHAMP VE MİTSEL SÖYLEM Duchamp and Mythical Discourse

Zeynep GÖKGÖZ*

ÖZET

Çağdaş Sanat, kendinden önceki sanatın mitsel söylemini-büyük S ile yazılan 'S' sanat anlatısını kırma amacıyla yola çıkar. Akademik kuralları biçim ve içerik odaklı işlerken gün gelir, bir pisuvar sanat olarak sergilenir. Sanatın tüm kurallarını çiğneyen bir yaklaşımla üretilen (!) eser, hemen değil ama bir otuz yıl sonra sergi salonlarında kendisine yer bulur. *Ready-made*'ler -gündelik hayatın hazır nesneleri-kavramsal sanat adı altında kendi sembolik evrenlerini oluştururlar. Duchamp'ın 1917 tarihli *Fountain*'i bugün için yıkıcı misyonunun ötesinde mitleşir ve hatta bir otorite olarak sanat tarihinde kendisine yer edinir. Ondan sonra 'sanat asla eskisi gibi olmayacaktır', Duchamp öncesi ve Duchamp sonrası ayrımlarına rastlanır. Mit kırıcı bir söylemin mit kurucu bir söyleme nasıl evrildiği Duchamp'ın bahsi geçen eseri üzerinden ele alınmaya çalışılacaktır. Peki Duchamp üzerinden oluşturulan bu yeni mit nasıl kırılacaktır, kırılmalı mıdır? Bağlamın sanatı belirlediği bir sanat evreninde sanatın aslında ne olduğunu sormanın yeni yolları ne olabilir, bağlam-duyarlı bir sanatın ötesi var mıdır? İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan, çeşmeden mülhem ürettiği *America* adlı eseri ve devamında *Comedian* (Duvara Bantlanmış Muz) adlı işi ile aynı çizgiyi sürdürmekte mi yoksa başka bir sıçrama gerçekleştirmeyi başarmakta mıdır? Sanatçıyı Duchamp mitini kıran kişi olarak okumak mümkün müdür? Muzu satın alan çiftin 'çağın ikonik nesnesi', 'tek boynuzlu at' ifadeleri, bu eserler için de mitik bir söylem evreni kurma girişimleri midir ve neden buna ihtiyaç duyulmaktadır? Çağdaş sanatın mit-kırıcı ve mit-kurucu söylemleri üstlenmesini nasıl yorumlamalıdır?

Anahtar Kelimeler: Duchamp, Cattelan, Fountain, Mit-Kırıcılık, Mit-Kuruculuk

ABSTRACT

Contemporary Art sets out to break the mythical discourse of the previous art - the "A"rt narrative written with a capital S. As the rules of the academy are focused on form and content, there comes a day when a urinal is exhibited as art. Produced (!) with an approach that violates all the rules of art, the work finds a place for itself in exhibition halls, not immediately, but thirty years later. *Ready-mades* objects of everyday life create their own symbolic universe under the name of conceptual art. Duchamp's 1917 *Fountain* has become a myth beyond its destructive mission today and even has a place in art history as an authority. 'Art will never be the same', after him with distinctions emerging as pre-Duchamp and post-Duchamp. How a myth-breaking discourse evolves into a myth-building discourse will be discussed through Duchamp's aforementioned work. So how will this new myth created through Duchamp be broken or should it be broken? What could be new ways of asking what art really is, in an art universe where context determines art, is there beyond context-sensitive art? Does the Italian artist Maurizio Cattelan continue in line with his fountain-inspired work *America* and his continuation *Comedian* (Banana Taped to the Wall) or does he succeed in making another leap? Is it possible to read the artist as the person who broke the Duchamp myth? Are the expressions of 'the iconic object of the age' and 'unicorn' of the couple who bought the banana, an attempt to establish a mythical discourse universe for these works, and why is this needed? How should one interpret contemporary art's assumption of myth-breaking and myth-building discourses?

Keywords: Duchamp, Cattelan, Fountain, Myth-breaking, Myth-building

* Doktora Öğrencisi, 29 Mayıs Üniversitesi, gokgozz19@29mayis.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8682-2341.

Giriş

Marcel Duchamp, 1917 gibi sanat tarihinin seyri düşünüldüğünde çok erken sayılabilecek bir tarihte nalburdan satın aldığı bir pisuvarı ters çevirir, ismini *Fountain* koyar, sahte bir isimle R. Mutt şeklinde imzalar ve New York'ta gerçekleştirilen kendisinin de yirmi kurucusundan biri olduğu *The Society of Independent Artists, Inc.*'in ilk sergisi *Independents' Show*'a gönderir. Proje sahiplerinin amacı, sanatçıların gönderdiği her şeyi kabul etmek olduğu halde kabul edilmez. *Fountain* ne halkın karşısına çıkartılır ne de katalogda listelenir. Ertesi gün yönetim kurulu bir açıklama yapar: "Çeşme, yerinde çok faydalı bir obje olabilir ama yeri bir sanat sergisi değil ve hiçbir şekilde bir sanat eseri de değildir" (de Duve, 1996, s. 99). Belli ki sanat dünyasının bünyesi böyle bir esere henüz hazır değildir. Sanatın o güne kadarki tüm kurallarını çiğneyen bir yaklaşımla üretilen (!) eser, reddedilmesinin üzerinden otuz yıl geçtikten sonra sergi salonlarında kendisine yer bulur.

Akabinde sanatçının etrafında, kendi yaşam süreci içerisinde ve hiç de şikayetçi olmadığını gördüğümüz bir şekilde mitsel bir söylem örülmeye başlanır. Çağdaşları ve ardılları tarafından yaratılan ebedi anlatılar dizisine dahil olur. "İşte bu efsaneler sanatçı imgesini tanımlar" (Kris & Kruz, 2013, s. 10). Büyük harfle yazılan 'Sanatın tarihi anlatısına yerleşen sanatçılar için kullanılmış böyle bir ifadenin efsaneler yumağına gömülü Duchamp için de gayet rahat kullanılabilir olduğu görülür. Duchamp miti, gizemi, efsanesi, bilmececi, kültü, büyü, vaftizi gibi tanımlamalar ve adlandırmalarla karşılaşılır. Milad olarak görülür, akla Duchamp'ın *Fountain*'i olmasa sanat tarihi nasıl bir seyir izlerdi sorusu gelir. Bir milad olduğu doğrudur: "Bu gelecekte olacakların nasıl bir yön izleyeceğini kalın çizgileriyle gösteren bir eylemdi; Sanat asla eskisi gibi olmayacaktı" (Gablik, 2000, s. 202).

Sanatçının öncülüğünü zamanın ruhu ile ele almak gerekir. Toplumsal değer ve inançların sarsıldığı, iki dünya savaşı aralığına rast gelen bu dönem, sanat tarihinde pek çok akımın peş peşe ve yan yana görüldüğü çalkantılı bir dönemdir. Sanat tarihçisi refleksi ile bir akımın altına yerleştirilmek istendiğinde, sanatçının ilk dönem resimleri Kübizm, hazır-nesnelere ilgili başlattığı süreç ise Dadaizm başlığı altında ele alınır. Dönemin kübistleri, dadaistleri, sürrealistleri, fütüristleri ile adı geçse de kendisi bir akım altına girmeyi reddeder. Sanatçılarla ortak sergiler yapmasına, birlikte aksiyon almasına, ortaklıklar kurmasına rağmen herhangi bir hareketle birlikte anılmak istemez. Octavia Paz *Marcel Duchamp* kitabında sorar: "Duchamp'ın 20. yüzyıl sanatı içindeki yeri nedir?" diye:

Avangard olduğu düşünülür. Öyle de olmuştur. Ancak yapıtı modern sanata, özellikle kendi dönemindeki sanata karşı bir tepkidir. Birkaç sene içinde fovizmi, fütürizmi ve kübizmi geride bırakmıştır. Daha sonra bunlara karşı durmuştur. Soyutçuluk ile arasına mesafe koymuştur... Dada'yla olan yakınlığı Dada'nın karşı çıktıkları konusunda olmuştur, ileri sürdükleri konusunda değil- eğer bir şeyler ileri sürmüşse elbette. Gerçeküstüçülikle daha derinlikli bir ilişki içinde bulunmuştur ama akım içindeki rolü sabit olsa da hep teğet geçmiştir (Paz, 2017, s. 165).

O, 1913'ten itibaren hazır-nesne temelli eserler üretmesiyle öncü olmuştur. Düşünceyi öne çıkarır, yapma edimi, sanat nesnesi, beğeni geriye çekilir. Bu yüzden kendisini zamanın herhangi bir akımı altına yerleştirmek yerine kavramsal sanatın öncüsü olarak değerlendirmek, bu çatı altında ele almak daha doğru olacaktır.

Olumlu ve olumsuz taşıdığı pek çok şapkası ile her defasında yeni bir kılıkla sanat dünyasının karşısına çıkan sanatçının mitsel bir anlatıya nasıl imkân verdiği önemli bir meseledir. Bir anlatı dizisinde yazarların katkısı, sanatçının verdiği malzemeye ilgili olunca Duchamp'ın bu konuda ne kadar eli açık davrandığı malumdur. Bu anlatılar ekseninde sanatçının çağdaş sanat kulvarında nasıl bir iddiayı üstlendiği, bu iddianın nasıl bir değişim ve dönüşüme yol açtığı, yol açtıklarıyla neyi görünmez kıldığı, neyin üzerini örttüğü, el çabukluğunun sağladığı kestirmelerden dolayı kendisine dönebilecek eleştirilerden kurtulmak için mitsel anlatıların oluşması/oluşturulmasına nasıl sığındığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Böyle bir sığınma hareketi sadece ironi, mizah, deha, oyun, avangardlık veya devrimcilikle izah olunamaz. Sığınma bir kaçma eylemini içinde barındırır ve neden kaçtığı, çağdaş sanatın şu anda içinden çıkamadığı pek çok tartışmanın geldiği son noktayı göstermesi açısından önemlidir. Bugün duvara bantlı bir muz, çağdaş sanatın ve belki kendi geleneğinin parodisini yapmaya kalkışmışken hakkında yapılan 'tek boynuzlu at' benzetmesi ile yine başa döndüğü görülür.

Bu makale ile çağdaş sanatın ikircikliği, bu dönemin başından ve sonundan bahsi geçen iki örnekle ele almaya çalışılarak, nasıl ve neden mitsel bir söyleme yerleştiği, buna ihtiyaç duyulduğu gösterilmeye çalışılacaktır. İlk olarak avangard bir örneğin neyi, nasıl dönüştürdüğü tespitine yer verilecektir. İkinci olarak Duchamp ardılı günümüzden bir figüre-Cattelan'a gelindiğinde bugünün sanatçı imgesi için garp cephesinde yeni bir şey var mı, yok mu sorusu sorulacaktır. Sonuç olarak ise yapılan tespitlerin yorumuna yer verilecektir.

Duchamp ve Devrimci Pisuvan

Sanat tarihi bir efsaneler manzumesi midir? Bir anlamda evet. *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü* kitabının yazarları, sanatçı muammasına iki şekilde yaklaşılabilirini savunurlar. 'Sanatçı muamması' yani onun çevresini saran esrar ve ondan çevresine yayılan büyü, iki perspektiften görülebilir: Hayranlık duyduğumuz sanat eserlerini yaratabilen insanın doğasını sorgulayabiliriz- bu psikolojik yaklaşımdır. Ya da eserlerine hemen belli bir değer atfedilen bir insanın, çağdaşları tarafından ne kadar değerlendirilebileceğini sorabiliriz- bu da sosyolojik yaklaşımdır (Kris & Kruz, 2013, s.9). Sanatçıların biyografilerde nasıl kahramanlaştırıldıkları, mitolojik bir motif olarak yeteneğin keşfedilip öne çıkarıldığı, onlar için *deux artefacts-divino artisto* şeklinde tanrısallık ve ilahilik vurgularının yapıldığı, büyücü olarak sanatçı- gerçekliğin bir kopyası olarak sanat eseri- büyü olarak tasvir yaklaşımlarına ve sanatçının virtüözlüğü şeklinde farklı yüceltme stratejilerine rastlanır (Kris & Kruz, 2013, s.21, 34, 45, 69, 99).

Klasik sanat dönemine dair anlatıların deşifre edilmesinde getirilen sınıflandırma önerilerinde yer verilen 'muamma' merkezi bir kavramdır. "Klasik sanat, temel özelliklerinin sabit kaldığı düşünülen bir doğayı, aslına olabildiğince sadık yansıtmak için mimetik doğa temsillerine başvurur ya da belli kanonlara itaat eder. Keza düşünceden de mitsel bir geleneğe ya da mantığın sabit kurallarına riayet etmesi beklenir" (Groys, 2020, s. 27). Bu örneklerdeki muamma yetenekle ve dehayla ilişkilendirilir. Gizem unsurunun varlığı ele alınacak çağdaş örnekler için de kullanışlıdır. Fakat bu sefer hiç karşılaşılmamışın getirdiği şaşkınlıkla ilişkili bir muamma söz konusudur. Bilinemezlik, gizem unsuru merakı canlı tutar ve bu şekilde sanatçılara mitsel nitelikler atfedilir. Yeni anlatılar kurulmasında ve dolaşımında kalınmasında etkin bir yöntemdir. Stratejilerin üstlendiği yüceltme maksadı, virtüözlük haricinde Duchamp için de geçerlidir. Sanat tarihi anlatısına dahil olması yeni anlatı stratejilerinin geliştirilmiş olmasıyla ne kadar ilgiliyse geçmiş ve gelecek arasında bir halka olabilmeyi başarabilmesi ile de ilgilidir. Mimetik doğa temsillerine ve belli kanonlara başkaldırısında gizli özne olarak geleneğin varlığı bu halkaya girmesini sağlar. Onun getirdiği radikal yenilik hazır-nesneleri sanat dünyasına kazandırmış olmasıdır.

"Duchamp'ın çağdaşları ilk başta hazır-nesnelerin 'sanatın sonunu' ilan ettiğini düşünmüştü... Ancak zaman içinde Duchamp'ın hazır-nesneleri ve genel olarak hazır-nesne estetiği, sanat tarihinde onurlu bir yer edinmeye başladı, hazır-nesnelerle ilgili yorumlar sanatın değersizleştirilmesinden ziyade dünyevinin değerlendirilmesini vurgular oldu" (Groys, 2020, ss. 81-82). Hazır-nesneler, sanat eserlerinin dünyadan kopukluğuna karşılık bir anlamda onları yeniden bu dünyalı yapar. Duchamp, bir gündelik kullanım nesnesini sanat eseri olarak takdim ederek gerçekleştirdiği tersine çevirme hareketiyle ontolojik, epistemolojik, geleneksel olarak bilinen şu soruları sorar: "1. Sanat nedir? 2. Bir şeyin sanat olduğunu nasıl anlarız? 3. Bir şeyin sanat olduğuna kim karar veriyor?" (Barret, 2015, s. 27).

Duchamp, 'bir şeyin sanat olmasına kim karar veriyor' sorusunu sorduğunda, kimin iktidarı sorusunu da gündeme taşımasıyla, bir pisuvanı 'Çeşme'

olarak önererek neyi vurgular?¹ Büyük anlatıların dışına çıkma niyetiyle “kavramsal ve kurumsal bir analiz olarak sanatı sanat yapan şeyi sorgulamıştı. Bu tuhaf tarzla üzerine ışık tutmaya çalıştığı şey tam da Kantçı sorunsallardan biri, yani şeylere gündelik çıkarları paranteze alarak bakmaktır” (Karatani, 2008, s. 150). Kojin Karatani Kant’ın Kopernik devrimi üzerinden üstlendiği tavır değişikliği ile Duchamp arasında paralellik kurar. Peki Duchamp’ın tavır değişikliği gerçekten nesneye yüklenen çıkarlara yönelik midir -yani bir pisuvarın gerçek işlevinin paranteze alınması mıdır-; yoksa paranteze alınan bizi bu şekilde bakmaya zorlayan alışkanlıklar mıdır -o zaman gündelik ve rutin bakış açısının paranteze alınması mıdır-; öte yandan sanat eseri haline getirilen bir gündelik nesnenin sanat oluşuna ya da sanatçı kimliğine yüklenen -ve tabii sanata yüklenen- ne varsa onların paranteze alınması mıdır? Nesnenin tüketilemezliğinin görünür kılınması mıdır? Mesela gündelik bir nesne olan ve anlamı tam ve sabit olarak belirlenen bir pisuvara yeni bir şans verilmesi midir? (Gökgöz, 2018, s. 184) “Bir pisuvar, kesinlikle faydacı anlamları ortaya koyar, ama aynı zamanda sürekli genişleyen anlamları da ortaya koyar: derin estetik düşünceler, işkence politikaları ile ilgili bir geçmiş, temizlik için kültürel bir tercih, cinsiyet ve sonsuzluk...” (Johnson, 2015, s. 58) şeklinde sıralanan yeni anlamlarının ortaya çıkarılması mıdır? Tüm bu tersine çevirmelerdeki maksat iktidar mekanizmalarını bozmak mıdır? Sorular çoğaltılabildiği gibi verilen cevaplar birbirlerini de.

Yaptığı eylem şuydu; sıradan bir nesneyi alıp ona sanat nesnesi muamelesi yapmak, olabilecekleri gözlemlemek. Maksadını kendisi şu şekilde anlatır: “Bay Mutt’un çeşmeyi kendi eliyle yapıp yapmamasının bir önemi yok. O onu SEÇTİ. Sıradan bir gündelik malzemeyi aldı, onu, kullanım anlamının, yeni adı ve bakış açısı altında kaybolmasını sağlayacak şekilde yerleştirdi - o nesne için yeni bir düşünce yarattı” (Duchamp, 2011, s. 283). Duchamp bu doğrultuda sanatın ne olduğunu ve tek tek bileşenlerini sorgulamak ister. “Son yüz yıllık sanat tarihine dayanarak, yirmi birinci yüzyıl sanatının büyük bir kısmının estetik potansiyelini estetik olmayan nesnelere ortaya çıkarması net bir şeydir. Duchamp’ın yaptığı gibi, estetik deneyimler bize, nesnelere hakkında belirleyici bilgin nesnelere bağlantı kurma potansiyelini tüketmediğini gösteriyor” (Johnson, 2015, s. 58). Nesneyi dönüştürdüğü, ona ‘Sen busun. Sen artık bir sanat eserisin!’ diyerek ona yeni bir ontolojik varlık atfettiği gibi; aynı zamanda ‘Bu değilsin. Zaten aslında sanat eseri dediğin nedir ki?’ diye sorar, sanat eserini sanat eseri yapan şeyi de nesnenin ne’liğini de sorgular. İzleyeni için de geçerli bir sorgulamadır bu. Onu tam yakalamışken uzağa fırlatarak bu çifte salınımdan kafası karışan bir seyirci profiline de imza atar.

“Kavramsal sanat öyle görünüyor ki ya sevdiğimiz ya da nefret ettiğimiz bir şey” (Schellekens, 2022). Çünkü içinde bir gerilim barındırır. İzleyicinin hem kendini bulduğu hem de kışkırtıldığı bir sanattır. Farkındalık oluşturmayı hayal kırıklığı yaratma ve sarsma üzerinden gerçekleştirir (Gökgöz, 2018, s. 186). *Philosophy and Conceptual Art* kitabının önsözünü kaleme alan Peter Goldie ve Elisabeth Schellekens’in kavramsal sanat için sıraladığı beş karakteristik özellik şu şekildedir; birincisi geleneksel duyu zevki ve güzellik vurgusunun yerine gayri maddileşme ile fikir vurgusunun geçirilmesi, ikincisi sanat yapıtlarının kimliğinin ve tanımının sınırlarına meydan okumak, üçüncüsü modernizme tepkisi minvalinde sanatın ve eleştirmenlerin rolünü revize etmek amacıyla sanat yapımının da bir tür sanat eleştirisi haline gelmesi, dördüncüsü bir önceki maddenin devamı niteliğinde geleneksel sanatsal medyayı yeni üretim araçları lehine reddetmek, sonuncusu ise ilüstratif temsili, semantik temsil ile değiştirmek (Goldie & Schellekens, 2007, s. XII-XIII.). Tepki, eleştirelilik, meydan okuma, reddetme, değiştirme pratikleri- hepsi de gerilim potansiyeli taşır.

Suzi Gablik, “Kaygı Nesnelere: Kültürel Muhalefet Tarzları” başlıklı makalesinde başlıktaki ifadeyi literatüre kazandıran eleştirmen Harold Rosenberg’i

¹ “Duchamp ve Devrimci Pisuvan” başlıklı bu bölümde, “Kant Estetiği Bağlamında Sanat ve Ahlak Bağlantısı ve Kavramsal Sanatın Zemini-2018” isimli yayımlanmamış yüksek lisans tezimin “Kant ve Kavramsal Sanat” başlıklı dördüncü bölümü referans alınmıştır.

anarak bir tanım verir, tanımını işlev üzerindedir: “Kaygı nesnelere, bir gerilim ve belirsizlik durumu yaratarak algıladığımız şeyi nasıl bildiğimize ilişkin sorular ortaya atar. Bu nesnelere bizi alışageldiğimiz tepkileri aşırp daha ince ve daha ayırıştırıcı tepkiler vermeye zorlar” (Gablik, 2000, s. 201). Her şey konformist zihnin alışkanlıklarını kırmak, muhatabı bilinçlendirmek içindir. Duchamp’ın niyeti de bu yönde gözükmektedir. O, ‘sanat eseri buna denir’, demek yerine, sanat eseri olma iddiası yüklediği bir nesneye dair geliştirilen tutumlara yönelmiş, bunun eleştirisini yapmak istemiştir. Hatta sanat eseri yaratma arzusunun kurtulmak istediğini söyler (Bourdieu, 2011, s. 1075). Duchamp’ın isteği, neye sanat dendiğini sorgulamaktır. “Ready-made’leri keşfettiğimde, estetiği yıldırmaı düşündüm [...] Şişe askılığı ve pisuvarı meydan okumak için suratlarına fırlattım; ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar” (Danto, 2010, ss. 113-114).

Sanatçının ‘niyet’i, yaptığı ‘jest’ ve muhatabın beklenmedik ‘tutum’u şaşırtıcı bir sonuç verir. “Duchamp’ın gösterdiği, sanatın herhangi bir şeyle yapılabileceğiydi [...] Herhangi bir şeyi sanat kılan, bizim ona yönelik tutumumuz, onu sanat olarak kabul etme isteğimizdir” (Gablik, 2000, s. 202). Bir pisuvarı - herhangi bir şeyi- sanat olarak kabul etme süreci tam otuz yıl sürmüştür. Gablik, sanatın herhangi bir şeyle yapılabileceği fikrini dâhilik ile saçmalığın bıçak sırtı dengesi olarak görür. Bu dengeyi iyi kurabilmek için sanatçı ve muhatap dengesini kuracak bir bağlam belirleyici de lazımdır. Çünkü “Duchamp izleyicilerine gündelik dertleri paranteze almayı pisuvarı çeşme olarak görmeyi emretmiyor, bağlam bunu emrediyor” (Karatani, 2008, s. 150). Karatani burada, literatüre Arthur Danto’nun armağan ettiği ‘sanat dünyası’ evrenini işaret eder. Bu evren ölçünün, kuralın kalmadığı bir düzlemde sanatın sanat olarak kalabilmesinin teminatıdır.

Sanat dünyası, eleştirel düzeneklerin patlayıcı etkilerinden kurtulmak için sistemine inanılmaz bir çabuklukla dâhil ettiği eserlerle doludur. Böylelikle eleştirelilik de anlamını yitirir, daha doğrusu eleştirinin kurallarını da kendi belirler. Değerini eleştireliliğinden kazanacakken, eserler, “eleştirel olmaktan çok asalak niteliği kazanan ürünlere” (Gablik, 2000, s. 203) dönüşürler. Kavramsal sanatın bir gayesi, tüketim nesnesine dönüşmemek için nesneliliğinden arınmak ve fikir olarak dolaşımda olmak, zihinlere yerleşmektir. Ama bu da bir moda haline gelmekte gecikmez. Bu yüzden sanat ortamında aktif iki tutum iç içe dolaşımdadır: “Bir yanda, egemen ideolojiye karşı çıkmak amacıyla çarpıcı toplum karşıtı yapıtlar üreten sanatçının yaratı etkinlikleri söz konusudur, öte yanda o ideolojiye muhalefet etmemesi, toplumla kişisel etkileşim içinde bulunması” (Gablik, 2000, s. 205). Birbirine karşıt gözükken tutumların ikisi de beklenir. Sanat eleştirelilikten beslenir ama varlığı onaya bağlıdır. Varlığının onaya bağlı olması, hali hazırda kriterlerin kalmamasıyla ilgilidir. Düşünülmesi gereken, kalmayan bu değerlerin yerine geçen ikame değerleri kimin belirlediğidir.

Nathalie Heinich değer analizinde modern paradigma- çağdaş paradigma ayırımından hareketle cevap arayışına girer. İlkinde sanatsal değerın kaynağı sanattır ve onun dışında her şey yapıtların içsel değerine eklenir. Diğerinde sanatsal değer, yalnızca bir vesile, bir mazeret ya da bir geçiş noktası konumundaki bir nesneden yola çıkarak belirlenen bağlantılar -söylemler, eylemler, ağlar, durumlar ve duyu izlenimleri- bütününde yatar (Perniola, 2015, s. 79). Duchamp bu iki paradigmanın arasında yer aldığı için bir geçiş figürü olarak öneme sahiptir. Hem sanat nedir hem de sanat nesnesinin aurasına (!) yerleşenler nelerdir, kimlerdir, ikisine de yönelir, ama ikisinin de altını oyacak şekilde. Onunla birlikte ‘Sanat eseri nedir?’ yerine ‘Sanatı sanat yapan nedir, yapmayan nedir?’ diye sorulması sanatın değerini nereden aldığı ile ilgili hale gelir. Çünkü güzellik ve onun çevresinde oluşturulmuş estetik kriterler artık işlemez.

Hazır-nesne temelli yapıtlarda, nesne tüm mahiyetinden soyunarak bir vesile haline gelir, sanatçısının ona yüklediği fikrin taşıyıcılığını üstlenir. Hem nesne hem de sanat nesnesi olmanın mahiyeti ne içeriyorsa hepsinden soyunma. Aslında atanan anlam da çoklukla bir anlamın yokluğu olur. Aynı zamanda bu nesnelere birbirleri ile bazen de mekânlarıyla kurdukları ilişkiler de hep yeniden ve yeniden kurgulanır. Sabit bir anlamın eseri tutması riskine karşılık bir önlem midir? Bir anlamın yakalanması, örtüşme sağlanması istenmez. Ancak izleyicinin elden kaçır

gitmesi de arzulanmaz. Zamanında provokatif bir saldırı niteliği taşıyan eserlerin sanat çevrelerince ve tabii muhataplarınca kabulü sonrası, eylem güçleri yiten bir gösteriye dönüşmeleri söz konusudur. Sanatçının niyeti ve ortaya koyduğu jesti ile muhatapın tutumu arasında denge iyi kurulmalıdır. Öncelikle muhatapın, bağlamın bakışına adaptasyonu gerekir (Gökgöz, 2018, s. 190).

Bağlamın gerektirdiklerini anlamak için Heinrich'in, Duchamp'ın yaptığı altı işlemi sıralamasından yararlanabiliriz: 1. Sanatsal bir bağlam içine kaydırılması; 2. İşlevsizleştirilmesi; 3. İmzalanması; 4. Tarihlendirilmesi; 5. İsimlendirilmesi; 6. İsteğe bağlı ama son derece yararlı olacak olan tanıtım ve kurumlar gerekir. Yani: nesne, imge, sözcük, değer ve kurum olguları bir arada işleyecek, yeni bir sanat düzeni bağlamı karşımızdadır (Heinich, 2000, s. 193). "Duchamp'tan sonraki sanatçıların 'değeri' sanatın doğasını ne kadar sorguladıklarına göre tartılabilir; bu da 'Sanat kavramına ne eklediler?' ya da 'Onlar başlamadan önce ne eksikti?' sorusunu sormanın başka bir biçimidir. Sanatçılar sanatın doğasını sanatın doğasına ilişkin yeni önermeler getirerek sorgularlar" (Kosuth, 2011, s. 902). Sanat kavramının genişletilmesi için ne kadar çok eklemeye bulunulmuşsa o kadar değerli bir sanata imza atılır.

Duchamp'ın sanat kavramını genişletmeye yönelik eleştirel eylemi iki yönlüdür: "Hazır-yapıt, beğeninini eleştirisidir. İkincisi sanat yapıtı kavramına karşı düzenlenen bir saldırdır" (Paz, 2000, s. 143). Duchamp ardılları, sanatçının yapıtlarının şeyler değil, eylemler oluşu fikrini devralırlar. Bu anlamda şeyler fikirleri yayan vasitalara dönüşürler, asıl bağlamlarından kaydırılırlar. Ama böyle bir durumda iki tehlike bekler onları: "Sanat yapıtına dönüşürse, kutsallık-kıricılığını yitirir; yansızlığını koruduğundaysa jest'i yapıta dönüştürür. Duchamp'ın mirasçılarının çoğu bu tuzağa düşmüştür" (Paz, 2000, s. 143). Bu yüzden bir seçim sonucu ortaya çıktığını en az duyumsatacak şekilde gerçekleştirilmelidirler. Öylelikleri ile orada olmak, o kadar.

Gerçekten böyle mi peki? Böyle bir yorum ikna edici gözükse de aslında hazır-nesnelere öylelikleri ile orada olamazlar. Sanat her zaman bir maksatlılık içerir, öyle olmadığının altı çizili olduğu örneklerle rağmen; "[S]anatçı (filozof gibi), kişisel araçlar (kendi benzersizliğini koruma ve geliştirme) aracılığıyla kişisel olmayan amaçlara (bir evrensellik iddiası özelliği taşıyan deneyim ufukları açma) ulaşmayı hedefler" (Perniola, 2015, s. 84). "Sanatçıların sesinin toplumu şekillendirmek için sanatın elverişliliğinden yararlanması" denilebilecek bir durum söz konusudur (Emmelhainz, 2013, s. 171). En azından maksadı bir muhatap karşısına çıkmak, ona seslenmek ve onda bir etki yaratmaktır. Fakat kendi belirlediği bir muhatap karşısına çıkmak ister. "Burada, yalnızca onları anlayacak bilgi ve donanıma sahip bulunan, bundan ötürü, belirli ilgi alanlarını paylaşan özerk bir toplumsal grup şeklinde örgütlenme eğilimi gösterecek olanların anlayabileceği seçim ve stratejiler söz konusudur" (Perniola, 2015, s. 84). Fakat bu seçim ve stratejilerin üzeri biraz olsun kazındığında altından çıkabilecek tehlikeye işaret edenlerden biri de Rancière olacaktır:

Sanatın bize başkaldırtıcı şeyler göstererek bizi isyan ettirdiğini; kendini atölyenin veya müzenin dışına atmakla bizi de harekete geçirdiğini; kendini bu sistemin bir ögesi olarak görmeyi reddederek bizi de egemen sistemin muhalifine dönüştürdüğünü farz ediyoruz. Sanatçının beceriksiz, karşısındakinin de uslanmaz biri olabileceğini aklımıza bile getirmeden, nedenden sonuca, niyetten neticeye giden yolu hep apaçıkmiş gibi gösteriyoruz. "Sanat politikası" işte böyle garip bir şizofreninin damgasını taşımaktadır (Rancière, 2010, s. 49).

Duchamp'ın yaptığı, literal anlamıyla da paralel şekilde bir ters çevirme hareketidir ve bu hareketi domino etkisi yaratır. Sanatçı, eser, muhatap ve çevre, hepsi bundan etkilenir. Yapmak istediği kadar yapmak istemedikleriyle, kendisine atfedilenlerle tüketilemeyecek bir figüre dönüşür, mitsel bir söyleme yerleşir. 'Çeşme'nin otuz yıl sergilenmemesi, ortada olmasa da bilinirliği, bu zaman aralığında sadece fotoğraflarının dolaşımında olması, sanatçının çok erken bir tarihte sanatı bıraktığını ilanı, ardından vaktinin çoğunu satranca vermesi, yaptıklarına dair çok az beyanda

bulunması, etrafında oluşan/oluşturulan gizemin, tüm bunların sonucu herkesin kendi anlatisına yol bulduğu bir imkânlar alanı açar, hakkında büyük bir külliyat oluşur. Bu seyir, sanatın sınırlı imkân alanlarını genişletmek arzusunda olan çağdaş sanatın gayesiyle paralellik gösterir. “Sanat eseri, *maddi bir şeyden* ziyade bir *süreç*tir ve bu haliyle artık sadece bu sürecin son ürününü görerek, duyarak veya dokunarak kavranabilecek bir şey değildir” (Schellekens, 2022). Sanatçı bundan böyle bu süreci yöneten bir düşünür olarak vardır. Bu şekilde bilişsel değerlerin öne çıkması bir düzlem değişimi ile ilgilidir.

Cattelan ve Tek Boynuzlu Muz

Sanat eserinin ne’liği üzerine düşünmek, sadece bilişsel bir sürece yatırım yapmak bizi hâlâ sanat alanında tutar mı, yoksa bu artık başka bir şey mi olur? Sanatın Duchamp sonrası bu şekilde kabulü sonuç olarak sanatçının kendisinin bile istemediği bir şeydi. ‘Suratlarına attım’ ifadesiyle bunu açıkça izah etmişti. Kendisi bir anlamda entelektüel faaliyetlerini sanat alanına taşımış, yapmadan da vazgeçerek geriye kalanın ne olduğunu sorgulamış, bu minvalde çevrenin tutumunu da sorgulama alanına dahil etmişken, sorgulama bir müddet sonra bir oyuna dönüşür. Çünkü sanat çevresi resti görür ve oyunun dışında kalmak yerine oyun kurucu bir pozisyona yerleşir. Duchamp’ın getirdiği radikal değişiklik ile sanat artık eskisi gibi değildir. Sadece sanat yapma biçimine dair değil çevrenin oyuna dahil olmasıyla gerçekleşen alımlama biçimlerindeki değişimin radikalliği de düşünülmelidir.

Her defasında sınırların biraz daha esnetildiği bir oyundur bu. “Kavramsal sanat’ın sınırlarının nereye kadar çizileceği, hangi sanatçıların ve hangi eserlerin dahil edileceği hiç belli değil. Bir açıdan bakıldığında, kavramsal sanat, Lewis Carroll’ın Cheshire kedisi gibi olur, geriye bir sırtıstan başka bir şey kalmayana kadar dağılır” (Wood, 2002, s. 6). Paul Wood’un sırtıma ifadesi ile çağdaş sanatın kavramsal boyutunun bir oyuna dönüştüğü gerçeği örtüşür. Hınzırca bir gülümsemenin etki boyutu devam eder. Sınırları esnetme hareketi ve genişleyen bir sırtışın günümüzde nerelere kadar uzandığına dair *Comedian* örneğinden devam edelim.

Muhatapların yüzlerine atılı nesne bu sefer de bir muz mudur? Maurizio Cattelan, amacının ziyaretçileri yönlendirmek yerine onların yapıtları karşısındaki doğal tepkilerini görmek olduğunu söyler. Pisuvardan bu yana bir yüzyılı geçkin bir sürenin sonunda Cattelan’ın beklentisi hiçbir şeyin değişmediği izlenimi verir. Şok, şaşırtma taktikleri ile muhatapları etki altına alma isteğinin devam ettiği görülür.

İtalyan sanatçı Cattelan’ın *Comedian* adını verdiği -duvara bantlanmış muz- çalışması, ABD’de bir sanat galerisinde 120 bin dolara alıcı bulur. Eserin üç versiyonundan birini 120 bin dolara satın alan, Miami’de yaşayan Billy ve Beatrice Cox çifti, *Page Six*’e yaptıkları açıklamada kararlarını savunur. Billy Cox, “Eserin sanat ve toplumumuz hakkında yarattığı tartışma sonrası onu almaya karar verdik. Risk aldığımızı biliyorduk ama nihayetinde Cattelan’ın muzunun ikonik bir tarihi nesne olacağını hissediyoruz” ve “Parçayı sanat dünyasının tek boynuzlu atı olarak gördük ve onun sonsuza kadar kamuya açık olmasını sağlamak, tartışmaları devam ettirmek ve kamusal alanda sonsuza kadar düşünceleri ve duyguları kışkırtmak için onu satın aldık” ifadelerini kullandı. Eseri yakında bir müzeye bağışlamayı düşündüklerini de belirten çift, muzun çürüme nedeniyle iki günde bir değiştirileceğini de söyledi (Siegler & Coleman, 2019).

Galeri sahibi Emmanuel Perrotin “Maurizio’nun çalışması sadece nesnelere hakkında değil, nesnelere dünya üzerinde nasıl hareket ettiği hakkında. Bir sanat fuarı standının duvarına yapıştırılmış veya New York Post’un kapağında sergilenmiş olsun, Maurizio bizi değer maddi mallara nasıl yerleştirdiğini sormaya zorlar. Çok güzel bir şekilde düzenlenmiş gösteri, muz kadar çalışmanın bir parçası” (O’Neil, 2019) açıklamasında bulunur.

Düzenlenmiş bir gösterinin eser kadar önemli olması muhatabın ve de sanat çevresinin ne kadar önemsendiğinin kanıtıdır. Cattelan’ın eserleri hakkında herhangi bir yorumda bulunmayı reddetmesi, “görmezden gelinmektense kendime

saldırtmayı yeğlerim” (Saehrendt & Kittl, 2014, s. 31) deyişi, odağının -görünürlük, bilinirlik, tanınırlık- olduğunu gösterir. Günümüzde sanat deyince bir muzun akla geliyor olması sosyal medyanın bugünkü gücü ile de ilgilidir. Duchamp ortada olmayan bir işi üzerinden popülerliği yakalamışken Cattelan en fazla bilinirliğe sahip bir iş ortaya koymasıyla ondan farklılaşır. İkisi de ironiyi temel alırken, ilki ironiye içsel olan gizeme yaslanır ve hakkında üretilen mitsel anlatılarla ismini büyütürken diğeri ironinin diğeri boyutu olan mizahı öne çıkartarak ulaşılabilirlik üzerinden ismini parlatır ve tek boynuzlu at benzetmesi kendisine yakıştırılır. Duchamp zıtlaşan tabiatı, anarşist tavrı ile Cattelan ise bu tavırlara ek olarak hem gelenekle (çağdaş sanat geleneği (!) ile) hem de sanat çevresiyle uzlaşısı yönünden öne çıkar. Bu uzlaşısı bir yandan piyasa ile uzlaşısıdır da. Bir anlamda denge kurucudur; anarşist tavrını ve piyasayla uyumunu dengeler.

Duchamp'ın mit-kırcılığını kendinden önce üretilen eserler ve onlara ait anlatılar üzerine kullandığını gördük. Cattelan ise Duchamp geleneğini temellük etmesiyle anlamını bulur. Temellük eder ama onunla oynayarak. Yeni kavramsalılık diye adlandırılan bu dönem sanatçıları, "... toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır. Amerikalı sanat eleştirmeni Hal Foster'a göre postmodern sanatçı, işte bu nedenlerle, bir tür 'gösterge manipülatörü'dür" (Antmen, 2008, s. 277). 'Gösterge manipülatörü' tabiri Cattelan'la gayet iyi örtüşür.

Bir müddet o da öncülü gibi sanatı bırakır, geri döndüğünde ise Duchamp'a selam duran bir eserle sanat dünyasının karşısına çıkar. Cattelan, *America* ismini verdiği eseri için bir tuvaleti, 18 ayar altından dökülmüş olarak tamamen işlevsel bir kopyası ile değiştirerek, görünüşte küçük bir yüzdelik dilim için tasarlanmış abartılı bir lüks ürününü halkın kullanımına sunar:

İzleyicilerin bireysel ve özel olarak armatürden yararlanmaya davet edildiği katılımcı doğası, bir sanat eseriyle eşi görülmemiş bir yakınlık deneyimine izin verdi. Cattelan'ın tuvaleti, sanat piyasasının aşırılıklarına göz kırpmıyor ama aynı zamanda herkes için bir fırsat olan Amerikan rüyasını çağırıyor. Onun faydası, nihayetinde bize ortak insanlığımızın kaçınılmaz fiziksel gerçekliklerini hatırlatıyor (Guggenheim Exhibition, 2016).

Sergi tanıtım metninde yer alan katılımcılık, eşi görülmemiş bir deneyim, fayda, ortak insanlık gerçeklikleri gibi ifadeler muhatabı öyle bir düzleme çeker ki 'neyle karşı karşıyayız' şaşkınlığı yaşatır. İkna olmak ya da olmamak muhataba kalmıştır. Günümüz sanatını değerlendirirken sıklıkla kullanılan 'ne anlama gelmesini istiyorsan o anlama geliyor' ya da 'senin için hangi duygu durumunu uyandırıyor' o duyguya sahip çık' gibi ifadelerin seç-beğen-al tabiatı 'bu bir sanat mı, değil mi?' tartışmasına girilmesini engeller. Sanat olduğuna dair konsensüs de artık gerekli değildir. Şu üç tanımdan birini tercih yeterlidir: Sanatçısı ona sanat eseri diyorsa; dolaşıma girdiğinde sanat olarak kabul ediliyorsa, tek bir sanatsever onu sanat olarak görmüşse 'bu sanattır'. Bir anlamda her bir eser bir önerme olarak piyasaya girer, seçen ve beğenenler tarafından 'alınır'.

Anti-art, anti-estetik ve anti-retinal şeklinde tanımlanan bir sanat, duysal sanat gibi derinden etkilemek, gözü doyurmak, göz kamaştırmak, olumlu veya olumsuz duygular uyandırmak istemez. Doğrudan akla hitap ettiği için görmek entelektüel bir performans gerektirir. Rahatsız etmek, şaşırtmak hatta şok etmek suretiyle zihinlerde kalıcı bir yer edinmek ister. "Tarihsel avangard hareketlerinde alımlayıcının şoka uğratılması sanatsal niyetin hâkim unsuru haline gelir" (Bürger, 2017, 55). Neo ve hatta post-avangard örnekler için de hala geçerlidir bu hâkim unsur. Bu niyeti taşıyan fikir ya da kavram, yapıtın maddi olarak gerçekleştirilmesinin önüne geçer. Sanatı bir form içerisinde kayıt altına alma olgusu kabul edilemez. Bu iddialar sanatın özerkliği ve özgürlüğü meseleleriyle ilişkilendirilir. Ai Wei Wei'in işareti de bu yöndedir: "Duchamp aklın özgürlüğünün ifade biçiminden daha önemli olduğunu gösterdi" (Doorly, 2013, s. 492). O, her tür kayıt altına alınmanın önüne geçmeye çalışır. Eleştirel bir düzenek olarak işlemek, özgürlüğünü ve özerkliğini bu suretle kazanmak ister. Bu düzeneğin

işlerliği ise muhatabın karşısına her defasında -yeni-yi çıkarmayı gerektirir. Çünkü muhatabın ilgisi ortak bir beğeni üzerinden işlemediğinden dağılmaya müsaittir.

Farkındalığın devamı, artçı şok etkileri için 'yeni' stratejiler de gerekir. Bu ilgi, 'yeni' kadar, bahsi geçtiği şekliyle klişe bir mitler üretimiyle de sağlanmaya çalışılır. 'Tek boynuzlu at' benzetmesi bu anlamda yerini bulur. Yeni ve alışılmamış olan için kullanılan ifadenin kendisi bir klişeye dönüşmemiş midir? Boris Groys'un *Yeni Üzerine* kitabındaki tespiti önemlidir: "Sanat deneyimimiz bize şunu gösterir: Her yeni kültürel hareket çok kısa sürede yeniliğini kaybeder ve ayrıntılardaki tüm farklılıklara rağmen kısa sürede monotonlaşıp önemsizleşir; hakiki anlamda sonsuz olan bir farklılıklar hareketi sıkıcı ve sonuçsuzdur" (Groys, 2020, s. 64). Bir anlamda -yeni- yeniliğini kaybetmiştir. Hazır-nesnel sanatın sonunu getirdi derken sanat tarihinde bir milat başlatmışlar ve yeni sanat tarihi anlatılarına kapı aralamışlardır. Yalnız yine Groys'un deyimiyle yenilikçi görünmeyeli uzun süre olmuş, bir kapıyı açtıysa da o kapıyı aynı zamanda yok da etmiştir (Groys, 2020, s. 83).

Duchamp'ın ve de Cattelan'ın mitsel söylemler içine yerleşmesi, kriterlerin belirsizliği ve konsensüsün kalmadığı bir ortamla ilişkili olduğu kadar en yenilikçi olmanın artık mümkün olmadığını bir zaman dilimiyle de alakalıdır. Bunun için varlıklarını bir tarihsel zincire dayandırmaya, kalıcılıkları için eleştirdikleri büyük anlatılara ihtiyaç duyarlar. Bu yazının girişinde yer verilen "İşte bu efsaneler sanatçı imgesini tanımlar" (Kris&Kruz, 2013, s. 10) anlayışına geri dönüldüğü görülür. Bu tanımlama herhangi bir form içerisine ya da kayıt altına alma/alınmaya karşı tutumlarına zıttır; arzu ettikleri sarsma ve dönüştürmeyi sağlayacakları bir otorite için ise gereklidir. Bir anlamda insanlık için sarfedilen ve aslında çöken ve en başta karşı çıktıkları ilerleme miti çağdaş sanat ile devam ettirilmeye çalışılır. Değişim ve dönüşüm muhataptan başlayacak ve dünyaya doğru genişleyecektir. Sanatçılar bu misyonu üstlenir. İlerleme için bir devamlılık gerekirse de "Modern sanatçılar mücadele alanı bireyselleştiklerinden ebedi olanın akışına bağlanmayı başaramamaktadır" (Rothko, 2020, s. 175). Rothko'nun modern sanatçılar için sarfettiği bu sözler, bireyselleşen ama toplumsal bir dava güden sanatçılar için başka bir gerilim alanıdır.

Sanatın ve sanatçının değiştirme ve dönüştürme pratiği sanat nesnesinden nesneye ve devamında geri kalan her şeye doğru genişlemeyi başarmış mıdır? Tüm değerlerin yeniden değerlendirilmesi veya eşitlenmesi, dünyayı bir başka gözle görme, bütün hiyerarşileri yıkmaya gibi mottoların arkasında geçmişten ve hali hazırda, hatta ütopyalardan memnuniyetsizliğe dair bir şikâyet yok mudur? Sanatçının üzerine düşen veya üzerine aldığı görev, tüm bunları yeni baştan düşündürecek aksiyonlar almak mıdır? Peki bu durum yeni hiyerarşiler yaratmaz mı? Estetik düzlemde beğeni yargılarının getirdiği 'ayırım'ların yerine bilişsel bir düzlemde bilinçlenme gerekenler ile bilinç sahipleri şeklinde bir dikotomi geçmez mi? Elinden tutulması gerekenler ve elinden tutanlar ayrımı, genel anlamıyla çağdaş sanatın bugün gözlemlenen handikapı değil midir? Üretilen sanat mıdır, başka bir şey midir? Sanat adına genişletilmeye çalışılan ağlar ve bağlar düşüncenin genişlemesinin garantörü olabilir mi?

Nicolas Bourriaud'un ilişki estetiği tezi şudur: Yeni formlarıyla sanat çalışması görülecek nesnelere üretmek diye tanımlanabilecek eski çalışmayı aşmıştır. Artık bu çalışma doğrudan doğruya "dünyayla kurulacak /kurulmuş bağlar" yani etkin topluluk biçimleri üretmektedir [...] Fakat sanat yapıtlarının toplumsal ilişkiler çeşitliliği içinde erimesi görülmeye değerdir. Ya görülecek hiçbir şeyi olmayan ilişkinin olağanlığı normalde yapıtların teşhiri için hazırlanan mekâna garip bir şekilde yerleştirilir. Ya da tersine kamusal alandaki toplumsal bağların üretimi, görülmeye değer sanatsal bir form imiş gibi algılanır (Ranciére, 2010, s. 66).

Nesne ile kurulacak bağların genişletilmesi etkin topluluk biçimleri kurulması ile ilgilidir. Görüldüğü kadarıyla istenen, sanatın "günümüzde yalnızca salt özneler arasılıktan hareketle ortaya çıkabilmesidir" (Ferry, 2012, s. 24). Bunun için "Bizim çağımızda sanat, genellikle toplumsal iletişim şekli olarak anlaşılmaktadır." İletişim yoluyla paylaşılan ise "toplumun zaten kendisine yönelttiği veya ürettiği bir

eleştiriyi görselleştirmektedir” (Groys, 2014, s. 115). Aslında yaratılan uzlaşım sal kurmacalardır. “Sanat pratikleri görülür, söylenilir ve yapılır olanın yeni bir peyzajını çizmeye katkıda bulunur. ‘Sağduyunun’ diğer biçimleri üzerindeki fikir birliğine karşı, polemik olan sağduyu biçimleri inşa ederler” (Rancière, 2010, s. 71). Diğer yandan evrensellik iddiaları da sallantıdadır. “[S]anatın evrensel deneyimleri ifade edebileceği inancı, hiçbir evrensel deneyimin olmadığı, kültürün belirlediği çeşitli deneyimlerden ibaret bir dünyada saçma ve anlamsız gibi görünür. Böyle bir dünyada sanat, günlük yaşama devrimci bir meydan okuma değil, günlük yaşamın kültürel açıdan ayrıntılarına inilmesidir yalnızca” (Danto, 2010, s. 174).

Sonuç:

Duchamp’ın sanatı performatif ve provokatif bir eylem olarak görmesinden bu yana devrimcilik güdüsü, ilerlemecilik mitiyle birlikte çağdaş sanatçıların bazıları için hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Rancière açıkça izah eder: “En genel tanımıyla eleştirel sanat tahakküm mekanizmalarına dair bilinç vererek izleyiciyi dünyanın dönüşümünün bilincinde olan eyleyiciye dönüştürmeyi amaçlar” (Rancière, 2012, s. 48). Sanat artık bir eylem alanıdır ve muhatabını bu eylem alanına çekmek ister. Sanatın ve sanatçının devrimciliği de buradan gelir. Her tür otorite altüst edilmelidir. Sanatın nasıl’ı ve ne’liği bu noktada ikincildir.

Şimdiye kadar görüldüğü gibi gerek ön-kavramsal, gerekse yeni-kavramsal sanattan ele alınan iki örnekte de bir nesnenin bir sanat eserine dönüşümü ‘sen artık bir sanat eserisin’ buyruğu ile gerçekleşir. Sanatçının bu şekilde beyanı ve çevrenin kabulü ile eser meşruiyet kazanır. Yargı verenin otoritesi sayesinde bu gerçekleşir. Kriterleri sağlayıp sağlamadığı sorunu yerine otoritenin kim olduğu, yargı verenin bu hakkı nereden aldığı soruları haklı sorular olarak öne çıkar. Bu minvalde tüm bunların muhatap cephesinde nasıl karşılık kazandığı da önemli hale gelir.

Estetik kriterlerin kalmadığı, bilişsel kriterlerin belirsiz olduğu, sanatın sanat kuramına ve hatta toplumsal mücadele arenasına dönüştüğü bir sanat dünyasında değerlendirme yükü izleyicinin sırtına yüklenmiş gözükse de izleyici kendi haline bırakılmaz. Değişim ve dönüşüm beklentisinde gizli olan buyruk, muhatabın kendisine bırakılmayacak şekilde belirgindir. ‘Sanatla Değiş, Dünyayı Dönüştür’ sloganı² bunun yakın bir örneğidir. Sanatçı ve sanat dünyası bu konuda işbirliği halindedir. Sloganı ciddiye almayan, elinden tutma nezaketinde bulunan sanat çevresinin davetini görmezden gelen muhatap bilinçsizliğe (!) mahkumdur.

Gerek Duchamp gerekse Cattelan seyirci jestini önemserler. Anlaşılmaz ve bilinmez yapıtları anlaşılır ve bilinir kılacak onlardır. Sanatçılar sanatın ne’liği üzerine düşünümde bir nevi ortaklık çağrısı yaparlar. Fakat bu düşünümde ya muhatap bu yargıyı vermesine engel olmaya çalışan tüm kuşatıcı bağlama rağmen ‘sanat değil bu’ yargısında bulunursa? Çağdaş sanatın gerilim hattındayızdır: Hem bilinmezliğe yatırım yapmak hem de muhatabı elden kaçırmamak.

Modern dönemden -Manet’den- itibaren başlayan ‘bu sanat değildir’ isyanı hep var. “Duchamp’ın hazır-yapıtlarına kadar modern sanatın her şaheseri ilk olarak bir öfke çığılığıdır: ‘bu sanat değil!’ Tüm bu durumlarda, ‘bu sanat değil’ ifadesi, estetik olarak yargılamayı reddetmeyi ifade eder; ‘Bu bir beğeni yargısını bile hak etmiyor’ anlamına gelir” (de Duve, 1996, s. 303). Şimdi ise sanat, güzel olma vasfını taşımaktan kurtulduğu için, muhatabın değerlendirmesi, beğenilerin altüst olmasına değil otorite ve hiyerarşi bağlamına yönelmelidir. “Sanatçı bir nesne seçer, ona sanat adını verir ya da aynı anlama gelen bir şekilde onu öyle bir bağlama yerleştirir ki nesnenin kendisi sanat olarak adlandırılmayı talep eder. Seyirci sadece sanatçının yargısını tekrarlar” (de Duve, 1996, s. 312). Yapmanın yerine seçimin geçişi ile sonsuz olanaklıklar dünyası kutsanıyor gözükse de seçim bir ayıklama işidir. Öfkelenen, bu otorite ve hiyerarşileri sorgulayacak muhatap değil de seçim yapan, yargı veren, hiyerarşide üst basamakta yer alan sanatçı ve sanat çevresidir. Bu hiyerarşide alt basamakta yer alan, değişim ve dönüşümü reddeden muhatap ise öfke sebebidir.

² 17. İstanbul Bienali afiş sloganı.

De Duve, sanatı, kamusal yaşamda kendi varlığıyla toplumsal bir pratik olarak görmesine, güzelden sanata kayma durumunun doğru anlaşılabilmesi gibi bir durumu tespitine rağmen Duchamp için şu soruları sormadan edemez: “Hepimiz onun oyununda piyon muyuz? Adama nasıl sempati duyabiliriz? Yine de onun büyümesine kapılmaktan nasıl kaçınabiliriz?... Kim bu salon devrimcisi kim?” (de Duve, 1996, s. 455). Duchamp’ın eleştirelilik adına spekülasyon ve de provokatif eylemlerinden geriye kendi kendini tekrarlayan bir oyun kalmış görünüyor. ‘Salon devrimciliği’ oyunu bir şekilde devam ediyor. Kendisi tüm bu hiyerarşik düzenin getirdiği sonuçları öngörmemiş olsa da açılan yolda gelinen nokta itibarıyla şüphe edildiği şekliyle bir piyon muyuz, sorusu hala geçerliliğini sürdürüyor.

Önceki mitleri kırmak için yola çıkan devrimci söylemler ile kuvvetli anlatılara yerleşme ihtiyacıyla -ya kendileri ya çevreleri tarafından- oluşturulan yeni mitleri kurma çabasında olanların ‘yeni’ söylemlerinden geriye tekrarın parodisi kalmış gözüküyor. Mitsel söylemlerden umulan medet artık yetmiyor. Mitleri kırarken, kurgulanan yeni mitlerin içine yerleşildi. Bu durum öncesinde bilinçsiz, sonrasında ise bilinçli bir taktik olarak kullanıldı. Ama artık bu çabada bir tıkanma gözlemleniyor. Çağdaş sanatın ikircikli doğası da buradan geliyor. ‘Yeni’, bir tüketim malzemesine dönüştüğünden tatmin etmiyor. Devralınan muamma balonu da çoktan söndü. Muhatap sıkılmış, geriye çekilmiş, harekete geçmekten vazgeçerek bu oyunu sürdüren sanatçıları ve sanat dünyasını sabırla seyrediyor, sırasını bekliyor.

Sanatsever, yeni mitlerle birlikte kendisine sunulan eserlerin alımlayıcısı ve yegâne muhatabı olduğu için öne çıkıyor. Onların tavrı günümüz sanatının nereye doğru evrileceği konusunda belirleyici olacak. Kavramsal sanat için Wood’un kullandığı Cheshire kedisinin sırtışı benzetmesi bu sanatın muhataplarına daha çok yakışmaz mı? Sadece bir gülümsemeden ibaret kalmak. Sabredilen değil de sabreden olduğunun bilincinde bir gülümseme!

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel.
- Barret, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri* (E. Ermert, Çev.). Hayalperest.
- Bourdieu, P. (2011). Farklı Olmak, C. Harrison ve P. Wood (Ed.), *Sanat ve Kuram* içinde (S. Gürses, Çev.). Küre.
- Burger, P. (2017). *Avangard Kuramı* (E. Özbek ve Ş. Öztürk, Çev.). İletişim.
- Danto, A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra* (Z. Demirsü, Çev.). Ayrıntı.
- De Duve, T. (1996). *Kant After Duchamp*. London: October Books, MIT Press.
- Doorly, P. (2013). *Sanatta Hakikat-Niteliğin Dönüşü* (A. Çavdar, Çev.). Ayrıntı.
- Duchamp, M. (2011). Richard Mutt Vakası, C. Harrison ve P. Wood (Ed.) *Sanat ve Kuram* içinde (S. Gürses, Çev.) Küre.
- Emmelhainz, I. (2013). Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu? A. Artun (Der.), *Çağdaş Sanat ve Kültürelizm-Kimlik ve Estetik* içinde (N. Örgü, Çev.). İletişim.
- Ferry, L. (2012). *Homo Esteticus* (D. Çetinkasap, Çev.). Pinhan.
- Gablik, S. (Bahar 2000). Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları (K. Atakay, Çev.). *Sanat Dünyamız* 75.
- Goldie, P. ve Schellekens E. (2007). Introduction, P. Goldie and E. Schellekens (Ed.), *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford University Press.
- Gökgöz, Z. (2018). *Kant Estetiği Bağlamında Sanat Ahlak Bağlılığı ve Kavramsal Sanatın Zeminini*. (Yüksek Lisans Tezi). 29 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü* (F. C. Erdoğan, Çev.). Hayalperest.
- Groys, B. (2020). *Yeni Üzerine: Geçmişle Gelecek Arasında Kültürel Ekonomi* (Z. Baransel, Çev.). Koç.
- Heinich, N. (Bahar 2000). Güncel Sanatın Üçlü Oyunu (C. İleri, Çev.). *Sanat Dünyamız* 75.
- Johnson, R. (2015). Kantian Excentricities, *Evental Aesthetics* 3, no. 3: 54-77. Erişim adresi: <http://evental-aesthetics.net/vital-materialism-vol-3-no-3-2015/ryan-johnsonkantian-excentricities>
- Karatani, K. (2008). *Transkriptik* (E. Ünal Çev.). Metis.
- Kosuth, J. (2011) Felsefeden Sonra Sanat, C. Harrison ve P. Wood (Ed.), *Sanat ve Kuram* içinde (S. Gürses, Çev.). Küre.

- Kris, E. ve Kruz, O. (2013). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü* (S. Gürses, Çev.). İthaki.
- “Maurizio Cattelan: America.” [Editorial]. (2016). *Guggenheim (New York) Exhibition*. Erişim adresi: <https://www.guggenheim.org/exhibition/maurizio-cattelan-america>
- O'Neil, L. (2019). “One Banana, What could it cost? \$120,000 – if it's art”, *The Guardian*. Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/dec/06/maurizio-cattelan-banana-duct-tape-comedian-art-basel-miami>
- Paz, O. (Bahar 2000). *Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu* (C. İleri, Çev.). *Sanat Dünyamız* 75, 139-145.
- Paz, O. (2017). *Marcel Duchamp: Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü* (Ş. Demirkol, Çev.). Everest.
- Perniola, M. (2015). *Sanat ve Gölgesi - Sanattan Geriye Ne Kaldı?* (K. Atakay Çev.). İletişim.
- Rancière, J. (2010). *Özgürleşen Seyirci* (E. B. Şaman, Çev.). Metis.
- Rancière, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu* (A. U. Kılıç Çev.). İletişim.
- Rothko, M. (2020). *Sanatçının Gerçekliği-Sanat Felsefesi* (E. B. Alpay, Çev.). Hayalperest.
- Saehrendt, C. ve Kittl, S. T. (2014). *Bunu Ben de Yaparım!* (Z. A. Yilmazer Çev.). Ayrıntı.
- Schellekens, E. (Fall 2022). Conceptual Art, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta & Uri Nodelman (Eds.). Erişim adresi: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/conceptual-art/>
- Siegler M. and Coleman O. (2019, December 9). “Billy and Beatrice Cox, New Owners of \$120K Art Basel Banana, Speak out”, *Pagesix*. Erişim adresi: <https://pagesix.com/2019/12/09/billy-and-beatrice-cox-new-owners-of-notorious-art-basel-banana-piece-speak-out/>
- Wood, P. (2002). *Conceptual Art*, Tate Publishing. Series: Movements in Modern Art.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları:

Birinci yazar: %100

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions:

First Author: %100

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.