

# İroninin parodisi: Linda Hutcheon'un parodi kuramı çerçevesinde Maurizio Cattelan'ın *Komedyen* (2019) eseri

Mehmet Dere | Doktor öğretim üyesi | İstanbul Topkapı Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
mehmetdere@topkapi.edu.tr | <https://orcid.org/0000-0002-6919-2333>

## Atıf

Dere, M. (2025). İroninin parodisi: Linda Hutcheon'un parodi kuramı çerçevesinde Maurizio Cattelan'ın *Komedyen* (2019) eseri. ARTS, 14, 89-113. <https://doi.org/10.46372/arts.1636921>

Geliş: 10.02.2025 | Kabul: 29.08.2025

## Öz

Makale, Linda Hutcheon'ın parodi kuramını temel alarak Maurizio Cattelan'ın *Komedyen* (2019) adlı eserini analiz etmekte ve postmodern sanatın parodik stratejilerini tartışmaktadır. Parodinin yalnızca mizahi bir unsur olmadığı, aynı zamanda sanatsal üretime eleştirel bir perspektif kazandırarak çok katmanlı bir yapı sunduğu tartışılmıştır. Çalışma kapsamında, *Komedyen* eserinin sanatın ekonomik ve kavramsal değerlerini nasıl sorguladığı analiz edilmiştir. Marcel Duchamp'ın hazır nesne anlayışını, günümüzde sanat piyasasının finansallaşmasını ve spekülasyon mekanizmalarını ifşa etmek amacıyla yeniden ele alan bu eser, sanatın kurumsal dinamiklerine yönelik eleştirel bir müdahale olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, sanatın piyasa dinamikleri, kurumsal otorite ve medya aracılığıyla nasıl dönüştüğü incelenmiş; *Komedyen*'in sanatın yerleşik değer ölçütleri ile finansal sistem içindeki konumunu sorgulayan ironik ve eleştirel yapısı vurgulanmıştır.

## Anahtar kelimeler

sanat tarihi, çağdaş sanat, maurizio cattelan, linda hutcheon, parodi

## Öne çıkanlar

- Parodi, postmodern sanatta eleştirel bir araç olarak kullanılarak sanatın eleştirdiği sistemlere nasıl entegre olduğunu gözler önüne sermektedir.
- Komedyen*, sanatın ekonomik değerini ve piyasa spekülasyonlarını ironik bir perspektiften ifşa ederek sanatsal anlamın finansal mekanizmalar tarafından nasıl şekillendiğini göstermektedir.
- Komedyen*, otantiklik ve mülkiyet kavramlarını sorgulayarak çağdaş sanatın eleştirdiği ekonomik ve kurumsal yapılarla kurduğu çelişkili ilişkiyi açığa çıkarmaktadır.

# The parody of irony: Maurizio Cattelan's *Comedian* (2019) within the framework of Linda Hutcheon's parody theory

Mehmet Dere | Assistant professor | İstanbul Topkapı University, İstanbul, Turkey  
mehmetdere@topkapi.edu.tr | <https://orcid.org/0000-0002-6919-2333>

## Citation

Dere, M. (2025). The parody of irony: Maurizio Cattelan's *Comedian* (2019) within the framework of Linda Hutcheon's parody theory. *ARTS*, 14, 89-113. <https://doi.org/10.46372/arts.1636921>

Submission: 10.02.2025 | Acceptance: 29.08.2025

## Abstract

This article analyzes Maurizio Cattelan's *Comedian* (2019) through Linda Hutcheon's theory of parody, exploring the parodic strategies employed in postmodern art. It argues that parody functions not merely as a humorous device but as a critical mode that introduces a multilayered structure to artistic production. The study examines how *Comedian* interrogates the economic and conceptual values of art. By reactivating Marcel Duchamp's notion of the readymade, the work exposes the financialization and speculative logic of the contemporary art market. Framed as a critical intervention into the institutional dynamics of art, *Comedian* challenges dominant systems of value and legitimacy. The article further investigates how art is shaped by market forces, institutional authority, and media circulation. Ultimately, the work's ironic and critical structure is emphasized for its capacity to destabilize established evaluative frameworks and question the commodification of art within neoliberal economic conditions.

## Keywords

art history, contemporary art, maurizio cattelan, linda hutcheon, parody

## Highlights

- Parody, while serving as a critical tool in postmodern art, also reveals how art integrates itself into the very systems it critiques.
- *Comedian* exposes the economic value of art and the speculative nature of the art market through an ironic lens, demonstrating how artistic meaning is shaped by financial mechanisms.
- *Comedian* challenges the concepts of authenticity and ownership in art, highlighting the contradiction between contemporary art's critique of economic and institutional structures and its simultaneous entanglement within them.

## Giriş

Bu çalışma, çağdaş sanat söylemi içerisinde parodi kavramının postmodern bağlamdaki işlevlerini kuramsal bir perspektifle ele almayı amaçlamaktadır. Parodi, yalnızca bir taklit ya da alay biçimi olmaktan öte, ironi ve satirik öğeleri bünyesinde barındıran, eleştirel bir mesafe kurma stratejisi olarak değerlendirilmektedir. Postmodern dönemde özellikle sanatın estetik, ekonomik ve kurumsal temellerine yönelik eleştirilerin önemli bir aracı haline gelen parodi, geleneksel anlatı yapılarını dönüştürerek çok katmanlı bir anlam inşasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda parodi, sadece estetik bir teknik değil, aynı zamanda sanatın ideolojik, temsili ve yapısal dinamiklerini görünür kılan bir anlatım biçimi olarak öne çıkmaktadır.

Bu araştırma, parodi kavramının tarihsel kökenlerinden başlayarak postmodern sanat pratiklerine uzanan kuramsal bir çerçevede konumlanmaktadır. Özellikle Linda Hutcheon'un parodi kuramı temelinde, çağdaş sanat eserlerinde parodinin nasıl yapıldığını ve hangi işlevleri üstlendiğini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda parodinin sanatın hem ticari hem kavramsal değerlerini nasıl dönüştürdüğü, sanat eserinin anlamının piyasa dinamikleri içerisinde nasıl yeniden üretildiği ve *Komedyen*'in bu süreçleri nasıl görünür kıldığı analiz edilmektedir.

Çalışma, bu doğrultuda sanatın ekonomik yapılarla ilişkisini, otantiklik ve mülkiyet kavramlarını ve kavramsal sanatın sınırlarını yeniden tartışmaya açmaktadır. Araştırma, nitel yöntemlere dayalı olarak yapılandırılmış; sanat nesnesi temelli bir örnek olay analizi (*case study*) çerçevesinde Maurizio Cattelan'ın *Komedyen* (2019) adlı eseri merkeze alınmaktadır. Bu çalışma, nitel araştırma paradigması doğrultusunda yapılandırılmış olup, sanat nesnesi temelli bir örnek olay analizi yöntemi benimsenmiştir. Örnek olay analizi, "belirli bir olgunun kendi bağlamsal sınırları içinde derinlemesine ve çok yönlü olarak incelenmesini mümkün kılan" ampirik bir yöntemdir (Yin, 2014 s. 16). Sanat sosyolojisi, eleştirel kuram ve postmodern estetik yaklaşımlar ekseninde konumlanan bu çalışmada, Cattelan'ın *Komedyen* eseri, çağdaş sanatın ekonomik, kavramsal ve kurumsal yapılarıyla etkileşimi bağlamında analiz edilmektedir. Tekil bir sanat eserinin temsil düzeyinde yarattığı çok katmanlı anlamlar ile bu anlamların medyatik ve kurumsal alanlarda nasıl yeniden üretildiği, bu yöntemin sunduğu esnek ve bağlama duyarlı analiz olanaklarıyla irdelenmektedir. Robert E. Stake'in belirttiği gibi, "örnek olay analizi, araştırmacının özne-nesne ilişkisine eleştirel mesafe koyarak, seçilen olgunun özgül koşullarını" çözümlenmeye olanak tanımaktadır (Stake, 1995, s. 8). Bu bağlamda, *Komedyen* hem görsel kültürün hem de sanat piyasasının içkin yapılarının eleştirel bir okuması için araçsallaştırılmaktadır.

*Komedyen*, ilk kez 5 Aralık 2019 tarihinde ABD'de düzenlenen Art Basel Miami Beach'te, Perrotin Galerisi'nin standında sergilenmiştir. Eser, bir duvara koli bandıyla yapıştırılmış gerçek bir muzdan oluşmakta ve 120.000 Amerikan doları gibi çarpıcı bir fiyatla satışa sunulmuştur. *Komedyen*, sergilenmesinin ardından yoğun medya ilgisi ve kamusal tartışmalara neden olmuş; bu süreçte, çağdaş sanatın piyasa ile ilişkisini, otantiklik ve mülkiyet kavramlarını, ayrıca sanat eserinin maddi olmayan değerine ilişkin spekülasyon mekanizmaları görünür kılmıştır. Hutcheon'ın (1989) postmodern parodi

anlayışı doğrultusunda yapılandırılan bu çalışma, *Komedyen* eserinin parodik yapısı üzerinden, çağdaş sanatın piyasa dinamikleriyle kurduğu ilişkisi, otantiklik ve temsil sorunları bağlamında yeniden değerlendirmeyi hedeflemektedir. Bu doğrultuda, *Komedyen* adlı eser, örnek olay analizi yöntemi çerçevesinde değerlendirilmiş; çağdaş sanatın söylemsel yapıları ve piyasa dinamikleriyle kurduğu ilişkiler, nitel analiz kapsamında ele alınmıştır. Analiz kapsamında, *Komedyen*'in sanat tarihindeki yeri, kavramsal sanatla ilişkisi ve çağdaş sanat piyasasına sunduğu eleştirel perspektif tartışılmaktadır. Ayrıca, eserin otantiklik, mülkiyet ve finansal değer üretimi gibi temalar etrafında parodiyi nasıl işlevselleştirdiği irdelenmektedir. Bu çerçevede çalışma, parodi kavramını çağdaş sanat söylemi içerisinde kuramsal olarak konumlandırmakta ve şu araştırma sorularına yanıt aramayı hedeflemektedir:

- Parodi, çağdaş sanat söylemi içerisinde nasıl bir işlev üstlenmektedir?
- Modernist ve postmodernist sanat yaklaşımları parodiye nasıl farklı biçimlerde yaklaşmakta, bu yaklaşımlar hangi yönleriyle ayrışmaktadır?
- Cattelan'ın *Komedyen* adlı eserinde yer alan parodik anlatı stratejileri nasıl bir eleştirel söylem üretmektedir?
- Postmodern sanat bağlamında parodi, sanatın ekonomik ve kavramsal değer üretim süreçlerini nasıl eleştirmektedir?

Bu sorular doğrultusunda yapılandırılan çalışma, çağdaş sanatın parodi aracılığıyla yalnızca geçmiş sanatsal gelenekleri değil; aynı zamanda güncel ekonomik, ideolojik ve estetik yapıları da nasıl sorguladığını göstermeyi amaçlamaktadır.

### **Parodinin tarihsel ve kavramsal evrimi**

Parodi kavramı, Antik Yunanca *parōidia* kelimesinden türemiştir. Bu sözcük, *para* (yanında, karşı, ötesinde) ve *ōidē* (şarkı) köklerinden oluşur ve "yanında şarkı söylemek" anlamına gelir (Baldick, 1996, s. 161). Antik Yunan'da bu terim, özellikle dramatik eserler arasında sahnelenen kısa güldürüler için kullanılmış ve eleştirel, mizahi bir anlatı biçimi olarak işlev görmüştür. Parodi, başlangıçta epik şiirlerin yapısal özelliklerinin mizahi biçimde dönüştürülmesiyle ortaya çıkmış; zamanla eleştirel bir sanat formu haline gelmiştir. Örneğin, Platon *Devlet* (2006) adlı eserinde şiirin toplumsal etkilerini sorgularken, Aristoteles *Poetika*'da parodiyi komediyle ilişkilendirmiş ve sanatsal değeri olan bir tür olarak değerlendirmiştir (Aristoteles, 2012. s. 20). M. Ö. 4. yüzyılda Aristophanes, politik ve kültürel figürleri mizahi biçimde ele alarak parodinin erken örneklerini sunmuştur. Aristophanes'in *Kurbağalar* adlı komedyası Aeschylus ve Euripides gibi tragedya yazarlarını alaya alarak parodinin, edebi ve kültürel eleştiri için nasıl bir araç olarak kullanılabileceğini göstermiştir (Dentith, 2000, s. 18). Aristoteles ise parodiyi, tragedyanın alt bir türü olarak tanımlar ve onu "insanları olduklarından daha aşağı gösteren bir taklit biçimi" olarak değerlendirmektedir (Lelièvre, 1954, s. 67). Bu bağlamda parodi, komediyle ilişkili bir anlatı stratejisi olarak yalnızca eğlendirici değil, aynı zamanda eleştirel bir işlev de üstlenmektedir.

Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde parodi, daha çok dinsel ve edebi metinleri eleştirmek amacıyla kullanılmıştır. Rönesans'ın hümanist yaklaşımı, klasik metinlerin hem yüceltilmesine hem de eleştirel ve mizahi biçimde dönüştürülmesine olanak tanımıştır. Bu yaklaşım, parodinin edebi bir araç olarak sonraki kuşaklara aktarılmasına zemin hazırlamıştır. Julius Caesar Scaliger (1484-1558), parodi kavramını *ridiculus* (gülünç öykünme) terimiyle ilişkilendirmiş ve onu küçümseyici bir yaklaşımla değerlendirmiştir (Falck, 1979, s. 3) Buna karşın, François Rabelais'nin *Gargantua ve Pantagruel* (1532/2006) adlı eserleri klasik ve skolastik düşünceye parodik bir eleştiri sunmuştur. Miguel de Cervantes'in *Don Kişot'u* (1605) şövalye romanı geleneğini sorgulayan önemli bir parodi örneğidir. Parodi, 16. yüzyıldan itibaren hiciv ve alay unsurlarını daha belirgin biçimde içeren edebi bir tür olarak gelişmiştir. On sekizinci yüzyılda Joseph Addison, *Don Kişot'u* burlesk<sup>1</sup> olarak değerlendirerek parodiyi ciddi bir türden ziyade eğlenceli bir taklit biçimi olarak tanımlamıştır (Fishelov, 2003, s. 129). Ancak bu yaklaşım, parodinin eleştirel işlevini arka plana itmiştir. On dokuzuncu yüzyılda parodi, biçimsel ve toplumsal düzlemlerde daha görünür hâle gelmiş, Romantizm ve Realizm akımları çerçevesinde hem edebi kalıpların hem de dönemin sosyal ve siyasi yapıların eleştirisinde işlevsel bir araç olarak öne çıkmıştır. Mikhail Bakhtin, parodinin edebi tarih boyunca sürekli varlık gösterdiğini ve hiçbir anlatı biçiminin parodileştirilmeden kalmadığını belirtir (Bakhtin, 1981, s. 53). Bu çerçevede parodi yalnızca bir taklit biçimi değil, aynı zamanda kültürel mirasın devralınma ve dönüştürülme biçimlerini anlamada önemli bir araçtır.

Yirminci yüzyılda ise parodi, yalnızca mizah ya da alayla sınırlı olmayan, estetik ve ideolojik düzeyde işlevsellik kazanan çok katmanlı bir stratejiye dönüşmüştür. Bu yüzyıl, parodi kavramının hem estetik hem de ideolojik düzeyde dönüşüm geçirdiği bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Modernist yazarlar, geleneksel anlatı kalıplarını ve dilsel normları sorgulamak amacıyla deneysel teknikler geliştirmiş, bu da parodinin modern edebiyattaki işlevini genişletmiştir. Özellikle James Joyce, Virginia Woolf ve William Faulkner gibi yazarlar, dil ve biçim üzerine kurdukları yenilikçi yaklaşımlarla klasik anlatı yapılarına eleştirel bir mesafe koymuş ve parodi aracılığıyla metinlerarası ilişkilerin yeniden tanımlanmasına katkıda bulunmuşlardır (Hutcheon, 1985, s. 29-30).

Postmodernizm, bu yaklaşımı daha da ileri taşıyarak, parodiyi geleneksel anlatı ve estetik normlara yönelik eleştirel bir strateji olarak konumlandırmıştır. Modernist sanatın özerklik, saflık ve bütünlük gibi kavramlarına duyulan inancı ironik bir mesafeyle sorgulayan postmodern sanatçılar, parodi aracılığıyla bu kavramların sabitliğini bozmakta ve onları yeniden yapılandırmaktadır. Bu süreç, Lyotard'ın büyük anlatılara duyulan inançsızlık kavramıyla doğrudan ilişkilidir. (Lyotard ve Abbeele, 1984 s. 17). Parodinin postmodern sanatın merkezine yerleşmesi, kültürel üretimin ideolojik boyutlarını da açığa çıkarmaktadır. Postmodernist sanatçılar, estetik biçim ve anlatılar aracılığıyla bir yandan geçmiş geleneklere gönderme yaparken, öte yandan bu gelenekleri ironik biçimde altüst eden çift yönlü bir strateji geliştirmektedir (Hutcheon, 1985, s. 101). Bu çerçevede parodi hem tarihsel bağlamı görünür kılan hem de bu bağlamı eleştirel bir

<sup>1</sup> Burlesk sanat, edebiyat, tiyatro ve performans alanlarında, ciddi konuları alaycı, abartılı ve parodi unsurlarıyla ele alan, bazen cinsel imalar ve toplumsal normlara yönelik eleştiriler içeren bir ifade biçimidir.

şekilde yeniden kurgulayan estetik bir araç olarak önem kazanmaktadır. Genel olarak parodi, bir metnin ya da sanat eserinin belirli unsurlarının alınarak, farklı bir bağlamda eleştirel ya da ironik bir dönüşüme tabi tutulmasıdır (Dentith, 2000, s. 6). Bu dönüşüm yalnızca mizah aracılığıyla değil, geleneksel anlatı ve biçimlere yönelik eleştirel bir mesafe kurarak da gerçekleşir. Margaret A. Rose parodinin mizahi unsurlarını daha fazla ön plana çıkararak, onun metinlerarasılık (*intertextuality*) temelinde işleyen bir yeniden anlatım biçimi olduğunu belirtmektedir. Parodi, öncül "bir metni yeniden üreterek onu ya alaya alarak ya da dönüştürerek yeni anlamlar" yaratmaktadır (Rose, 1993, s. 48). Metinlerarasılığa dayanan parodi, bir eserin yalnızca kendi bağlamında değil, önceki metinlerle de ilişkili olarak okunmasını gerektirir (Rose, 1993, s. 52).

### **Hutcheon'a göre parodi**

Hutcheon, postmodern parodinin, tarih ve temsiliyetin siyasetiyle ilişkili olarak değerleri sorgulayan ve doğallaştırmayı reddeden bir biçim olduğunu öne sürmektedir. Hutcheon'ın temel argümanı, parodinin geçmişin izlerini silebilecek bir süreç olmadığı; aksine, geçmiş temsillerin nasıl devam ettiğini, bu sürekliliğin ve farklılıkların ne gibi ideolojik sonuçlar doğurduğunu gösterdiğidir. Hutcheon'a göre, parodi hem orijinali eleştirmekte hem de ona bağlı kalmaktadır, bu nedenle geçmişin sanat ve edebiyat geleneklerine yönelik hem bir meydan okuma hem de bir tür saygı göstergesidir. Hutcheon'ın parodi tanımı bağlamında "orijinal", parodinin dayandığı, taklit ettiği veya eleştirel bir farkla yeniden ürettiği öncül metin, eser, sanat formu veya anlatı geleneği anlamına gelmektedir. Bu bağlamda parodi, orijinal metni veya sanatsal yapıyı tamamen reddetmemekte, aksine onu referans alarak, belirli yönlerini abartarak, değiştirerek veya dönüştürerek eleştirel bir mesafe yaratmaktadır. Bu nedenle Hutcheon'a göre parodi hem bir devamlılık hem de eleştirel müdahale içeren çift yönlü bir yapı sergilemektedir (Hutcheon, 1985, s. 32).

Bu noktada, parodinin pastiş ile olan farkı önemlidir. Fredric Jameson, pastişi "boş parodi" (*blank parody*) olarak tanımlamış ve pastişin eleştirel bir yön taşımadığını, yalnızca "yüzeysel bir taklit" olduğunu savunmuştur (Jameson, 1991, s. 17). Hutcheon ise parodinin, pastişten farklı olarak, "eleştirel bir mesafe" barındırdığını ve geçmiş eserlerle ironik bir ilişki kurduğunu ileri sürmektedir (Hutcheon, 1985, s. 37). Hutcheon'ın parodi teorisi, geçmişten devralınan otorite niteliğindeki metin veya sanat formunun, onu dönüştüren, eleştiren ya da yeniden yorumlayan bir parodik unsur aracılığıyla iki katmanlı (*bi-textual*) bir yapı içerisinde işlediğini öne sürmektedir. Bu yapı, yapısal ve pragmatik olmak üzere iki temel çerçevede ele alınmaktadır; yapısal çerçeve, parodinin biçimsel ve içeriksel yönlerini incelerken, pragmatik çerçeve ise parodinin üretim ve alımlama süreçlerinde üstlendiği işlevleri değerlendirmektedir.

Bu iki seviyeli sistem sayesinde parodi hem önceki metnin tanınırlığını korumakta hem de ona eleştirel ve yaratıcı bir müdahalede bulunmaktadır. Hutcheon, bu sürecin yalnızca içerik açısından değil, biçimsel olarak da işlediğini vurgulamaktadır. Örneğin, "müzikal bir eserde parodi, belirli bir döneme ait armonik yapıların korunarak modern tekniklerle

dönüştürülmesi yoluyla gerçekleşebilir" (Hutcheon, 1985, s. 34). Hutcheon'a göre, postmodernizmi modernizmden ayıran temel özelliklerden biri, "kendini bilinçli olarak sorgulayan, kendisiyle çelişen ve kendini çürüten bir söylem biçimine sahip olmasıdır" (Hutcheon, 1989, s. 1). Bu tür bir ikili ya da çelişkili duruş yaratmanın yollarından biri de parodinin kullanılmasıdır, bir geleneği veya konvansiyonu alıntılarken aynı zamanda onunla dalga geçmek. Hutcheon'ın açıkladığı gibi, "Parodi çoğu zaman ironik alıntılama, pastiş, benimseme ya da metinlerarasılık olarak adlandırılmakta hem eleştirmenleri hem de savunucuları tarafından genellikle postmodernizmin merkezi bir unsuru olarak görülmektedir" (Hutcheon, 1989, s. 93). Jameson, postmodern parodiyi çağımızın bir semptomu olarak değerlendirerek, geçmişle ve etkili politik eleştiriyle bağımızı kaybettiğimizi öne sürerken Hutcheon şu görüşü savunmaktadır: Hem yerleşik hale getirme hem de ironileştirme süreciyle "parodi, mevcut temsillerin geçmiş temsillerden nasıl kaynaklandığını ve süreklilik ile farklılık arasındaki ideolojik sonuçların neler olduğunu göstermektedir" (Hutcheon, 1989, s. 93).

Bu, bir ifadeyi dile getirirken ona aynı zamanda tırnak işareti koymaya benzer. Etkisi, bir şeyi vurgulamak ya da "vurgulamak", altüst etmek veya "altüst etmek" biçiminde ortaya çıkar; böylece bilinçli ve hatta "ironik" bir üslup oluşturur. Postmodernizmin ayırt edici özelliği, tamamen bu türden içsel ikilikler ve çifte anlamlılık üzerine kuruludur. Pek çok açıdan dengeli bir süreç gibi görünse de postmodernizm, meydan okuduğu konvansiyonları ve varsayımları aynı anda hem pekiştirir hem de zayıflatır. Bununla birlikte postmodernizmin temel amacı, toplumsal yaşamın baskın bazı unsurlarının doğallaştırılmasına karşı çıkmaktır. Yani çoğu zaman sorgusuz sualsiz "doğal" olarak kabul edilen kapitalizm, ataerkillik ve liberal hümanizm gibi yapıların aslında kültürel olarak inşa edildiğini; doğuştan gelen ya da zorunlu gerçeklikler değil, insan yapımı kavramlar olduğunu göstermeyi hedefler (Hutcheon, 1989 s. 4-5).

Bu eleştiriler açısından postmodern parodi, modernist parodiye benzemektedir. Hutcheon, modernist parodinin "T. S. Eliot, Thomas Mann ve James Joyce'un yazılarında; Picasso, Manet ve Magritte'in resimlerinde görülebileceğini kabul etmektedir" (Hutcheon, 1989, s. 99). Ancak postmodernist parodi, "modernizmin kapanış, mesafe, sanatsal özerklik ve temsiliyetin apolitik doğası hakkındaki üstü kapalı varsayımlarını" daha radikal bir şekilde sorgulamaktadır (Hutcheon, 1989, s. 99). Hutcheon'ın belirttiği gibi: "Postmodernizm hem akademik hem popüler hem seçkin hem de erişilebilirdir" (Hutcheon, 1989, s. 44). Parodinin yalnızca bir yapı meselesi olmadığını belirten Hutcheon, pragmatik çerçeveyi de içeren bir anlamlandırma süreci olarak ele alınması gerektiğini öne sürmektedir. Bu noktada, etos (*ethos*) kavramını kullanarak parodinin amaç ve işlevini belirleyen unsurlar üzerinde durmaktadır. Etos, "parodinin alımlanma sürecinde izleyici veya okuyucunun eseri nasıl değerlendirdiğini ve sanatçının niyetini nasıl yorumladığını belirleyen bir unsurdur" (Hutcheon, 1985, s. 55). Hutcheon'a göre, tarih boyunca parodi genellikle alaycı (*ridicule*) bir amaç taşımaktadır. Ancak modern ve postmodern dönemde parodi, alay ve yergi ile sınırlı kalmamış; nötr ya da ciddi bir anlatım aracı olarak da işlev kazanmıştır. Hutcheon bu noktada şu tespiti yapar: "Bugün birçok parodi, arka plan metinlerini küçümsemek yerine onları referans noktası olarak kullanarak çağdaş olanı sorgulama işlevi görmektedir." (Hutcheon, 1985, s. 57). Bu açıdan,

parodi yalnızca mizahi veya eleştirel bir unsur olarak değil, aynı zamanda sanatsal üretimde yenilik ve farklılaşma yaratmanın bir yöntemi olarak değerlendirilmektedir. Hutcheon'ın parodi anlayışı, postmodernizmin yalnızca geçmişe referans veren yüzeysel bir estetik strateji olmadığını, aksine mevcut ideolojik yapıları eleştiren ve dönüştüren bir mekanizma sunduğunu ortaya koymaktadır.

Parodi, temsil biçimlerini hem eleştiren hem de yeniden üreten bir araç olarak, postmodern söylemin temel bileşenlerinden biri olmaya devam etmektedir. Bu bağlamda, postmodern parodi, toplumun çelişkileriyle ironik bir oyun oynayarak geleneksel estetik anlayışlara ve kültürel varsayımlara yönelik eleştirel bir bakış açısı geliştirmemize olanak tanımaktadır. Öncelikle, parodi, "sanatsal özgünlük" kavramını ve sanatçıyı çevreleyen "kişilik kültürünü" sorgulamaktadır. Geleneksel sanat anlayışında sanatçının bireyselliği ve özgün üretimi ön planda tutulurken, postmodern parodi bu algının tarihsel ve kültürel olarak inşa edildiğini öne sürmektedir. Bu doğrultuda, sanatçının eser üzerindeki otoritesinin mutlak olmadığı ve sanatın kolektif, katmanlı bir yapı içinde şekillendiği fikri ön plana çıkmaktadır. Bununla birlikte, postmodern parodi, öznenin istikrarlı, tutarlı ve kendi kendini belirleyen bir varlık olduğu yönündeki modernist varsayıma da eleştirel bir mesafeye yaklaşmaktadır. Kimliğin sabit ya da özsel bir yapı olmadığı, aksine kültürel ve söylemsel pratikler aracılığıyla sürekli yeniden inşa edildiği düşüncesi, postmodern teorinin temel önermelerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca, parodi aracılığıyla kapitalist mülkiyet ve sahiplik ilkeleri de sorgulanmaktadır. Sanat eseri ve anlamının bireysel mülkiyet kavramı çerçevesinde ele alınmasının, kapitalist ekonomik sistemin bir yansıması olduğu ve bu sistemin sanat üzerindeki etkisinin göz ardı edilemeyeceği fikri, postmodernist düşüncede önemli bir yer tutmaktadır (Buskirk, 2003 s.22). Buna ek olarak, postmodernist yaklaşım, anlamın ve kimliğin doğal bir gerçeklik olarak değil, kültürel ve tarihsel olarak inşa edilen yapılar olarak görülmesi gerektiğini öne sürmektedir. Bu bağlamda, dil, temsil ve söylem sistemleri aracılığıyla anlamın sürekli olarak müzakere edildiği ve yeniden üretildiği fikri, postmodern parodinin temel işlevlerinden biri haline gelmektedir.

Tarihsel bilginin mutlak ve nesnel bir şekilde elde edilebileceği inancı da parodinin eleştirel hedeflerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Tarihin nesnel ve değişmez bir gerçeklik olarak ele alınmasına karşılık, postmodern düşünce, onun söylemsel ve ideolojik bir üretim süreci olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla, tarihsel anlatılar da mutlak gerçekliği yansıtan tarafsız kayıtlar olarak değil, belirli söylemsel çerçeveler içinde üretilen yorumlar olarak ele alınmaktadır. Bu anlamda, parodi, tarafsız veya ideolojiden bağımsız bir konunun var olabileceği yönündeki modernist inanca karşı çıkmaktadır. Estetik eserlerin kitle kültüründen veya piyasa dinamiklerinden tamamen bağımsız bir alan olarak görülebileceği iddiası, postmodern perspektifte sorunlu hale gelmektedir. Sanatın hem üretim hem de tüketim aşamalarında toplumsal, ekonomik ve ideolojik koşullardan bağımsız olmadığı fikri, postmodern eleştirinin merkezinde yer almaktadır. Bu çerçevede, Hutcheon'ın parodi anlayışı, sanatsal ve kültürel normları sorgulayan, anlamın ve temsilin doğasına dair yerleşik kabulleri yeniden değerlendirmeye açan eleştirel bir strateji olarak öne çıkmaktadır. Postmodern parodi, yalnızca geçmişin estetik biçimlerini yeniden üretmekle kalmaz, aynı zamanda çağdaş düşünceye yönelik eleştirel

bir perspektif sunarak, sanatın ve kültürel üretimin doğasına dair yeni tartışmaların önünü açmaktadır.

### **Maurizio Cattelan'ın çalışmalarında ironi kavramı**

Cattelan çağdaş sanatın en sıra dışı ve provokatif figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sanat eğitimi almamış olmasına rağmen, eserleriyle uluslararası çapta büyük yankı uyandırmış ve sanat dünyasının yerleşik normlarını sorgulayan bir sanat pratiği geliştirmiştir. Sanatçı, kendisini bir "sanat işçisi" olarak tanımlayarak mizah, hiciv ve absürdü eserlerinin merkezine yerleştirmekte ve geleneksel sanatçı kavramına mesafeli yaklaşmaktadır. Cattelan'ın erken dönem işleri, sanat dünyasının temsilcilerine yönelik hicivsel yaklaşımlar içeren performanslar ve enstalasyonlar üzerine kurulmaktadır. Sanat piyasasının mekanizmalarını ve sanatçının konumunu ironik bir bakış açısıyla ele alan sanatçı hem bireyleri hem de sistemleri eleştiren eserler üretmiştir. Örneğin, sanat galerisi yöneticileri ve sanatçılar arasındaki güç ilişkilerine dair bir eleştiri niteliğindeki projelerinde, sanat dünyasının otorite figürlerini karikatürize ederek bir tür parodi yaratmaktadır. Bunun yanı sıra, Cattelan oto-ironiyi de sanatsal üretiminin merkezine koymakta ve kendisini de eleştirel sürecin bir nesnesi hâline getirmektedir. *Mini-me* (1999), *La Rivoluzione Siamo Noi* (2000) ve *We* (2010) gibi eserlerinde kendi figürünü kullanarak sanatçı rolünü sorgulamakta ve sanatçının imajına yönelik geleneksel algıyı altüst etmektedir.



Görsel 1. Guggenheim, *La Rivoluzione siamo noi* adlı enstalasyon görüntüsü (Cattelan, 2000)



Görsel 2. Perrotin Galeri, *We* adlı eserin yerleşim görüntüsü (Cattelan, 2010)

Cattelan, sanatın yalnızca görünürlük, tanıtım ve halkla ilişkilerden ibaret olmadığına dikkat çekmektedir. Bir röportajında, "Sanat, bir galeriyi aramak, bir koleksiyoncuya telefon etmek ve Tribeca'da havalı bir restoranda rezervasyon yaptırmak arasında kalan bir şeydir" ifadesiyle, sanatın farklı sistemlerin ve gerçeklik düzeylerinin kesişiminde biçimlendiği vurgulamaktadır (Di Pietrantonio, 2003, s. 142). Cattelan'a göre sanatın anlamı yalnızca fiziksel esere indirgenemez; sanat aynı zamanda piyasa dinamikleri, küratöryel tercihler ve kültürel etkileşimler tarafından da şekillenir. Sanatçının eserlerinde mizah, çoğunlukla derin bir trajikomik unsurla iç içe geçmiştir.

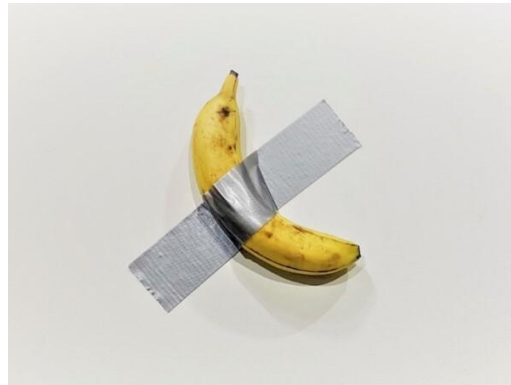
Sanatçı, "trajikomik unsurlarla ilgilendiğini" belirtirken, bu yaklaşımını çocukluk teması üzerinden hem bireysel hem de toplumsal düzeyde işlemektedir (Casavecchia, 1999, s. 139). Çocukluk, kişisel düzeyde özgürlüğü simgeleyen nostaljik bir arzu nesnesi olduğu kadar, ilk travmatik deneyimlerin yaşandığı, bireyin şekillendiği kritik bir dönemdir. Toplumsal bağlamda ise, çocukluk metaforik bir anlam kazanarak sanatçının kuşağının sanat ve kültür tarihindeki yerini tanımlar. Massimiliano Gioni, Cattelan ve onun kuşağındaki birçok sanatçının sanat üretimine bir "güçsüzlük beyanı" ile başladığını öne sürmektedir. Gioni, çağdaş sanatın temelinde mevcut olanın yeniden düzenlenmeye ve sistematik bir geri dönüşüm pratiğine dayanan bir anlayışın yer aldığını ifade etmektedir. Sanatın yalnızca yeni biçimler icat etmek yerine, var olan imgeleri, kavramları ve estetik yaklaşımları "yeniden düzenleyerek ve dönüştürerek varlığını sürdürdüğünü" öne sürmektedir (Gioni, 2003, s. 183-186). Bu nedenle, çağdaş sanat büyük ölçüde sistematik bir geri dönüşüm pratiği ile çalışmakta ve mevcut dünyayı yeniden biçimlendirme çabasıyla "şimdinin harabeleri" üzerinde gelişmeye devam etmektedir.

Cattelan'ın çalışmaları, genellikle mizahi bir yüzeyin altında derin bir toplumsal ve politik eleştiri barındırmaktadır. Cattelan, özellikle heykel ve enstalasyonlarında absürt ve grotesk öğeleri kullanarak izleyicinin alışılmış algılarını sarsmayı hedeflemiştir. Örneğin, doldurulmuş hayvanlarla gerçekleştirdiği enstalasyonlarında, canlılık ve ölümü iç içe geçirerek sanatın geleneksel anlamlandırma süreçlerini sorgulamaktadır. *Bidibidobidiboo* (1996) adlı eserinde, intihar etmiş bir sincap figürü üzerinden insan varoluşuna dair trajikomik bir imge sunmaktadır.



Görsel 3. Guggenheim, *Daddy Daddy* adlı eserin sergi görüntüsü (Cattelan, 2008)

Benzer şekilde, *Daddy Daddy* (2008) eserinde ise, Pinokyo karakterini bir havuzun içinde yüzüstü bırakılmış şekilde betimleyerek, masumiyet ve çocukluk temalarını beklenmedik bir bağlamda yeniden ele almaktadır. *L.O.V.E.* (2010) ise toplumsal ve politik düzene yönelik doğrudan bir karşı duruş niteliğindedir, tüm parmakları kesilmiş ve yalnızca orta parmağı kalmış dev bir el heykeli, sanatçının otorite ve güç figürleriyle alay eden tutumunun bir yansıması olarak izleyiciye sunulmaktadır.



Görsel 4. Art Basel, *Komedyen* adlı yerleştirme görüntüsü (Cattelan, 2019)

Cattelan'ın *Komedyen* adlı eseri, duvara bantlanmış bir muz, kavramsal sanatın ve metalaşmanın sınırlarını sorgulayan en dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Hiciv, yüksek sanat ve ekonomik spekülasyon arasındaki sınırları bulanıklaştırarak sanat dünyasında geniş yankı uyandırmıştır. *Komedyen*, ilk olarak Art Basel Miami Beach'te sergilendiğinde hem hayranlık hem de eleştiri toplamış ve 120.000 dolara satılarak sanat piyasasında dikkat çeken bir olgu haline gelmiştir. Eserin, Justin Sun tarafından 21 Kasım 2024'te Sotheby's müzayedesinde 6,2 milyon dolara satın alınması, kavramsal sanatın ekonomik ve kültürel dinamikleri üzerine önemli tartışmalar başlatmıştır. *The New York Times* gibi önde gelen medya kuruluşlarının bu satış hakkında açıklamalar yayınlaması, eserin geniş kitlelerce ilgi gördüğünü ve sanat mülkiyeti kavramının doğasına ilişkin kafa karışıklığı yarattığını göstermektedir.

Eser, aynı zamanda geleneksel sanat anlayışını sorgulayan ve sanatın anlamı ile değeri üzerine eleştirel bir düşünme alanı yaratan postmodern bir parodi olarak

değerlendirilmektedir. Cattelan, gündelik bir nesne olan muz ve koli bandını kullanarak, sanatın nasıl tanımlandığına dair mevcut kavrayışları yeniden ele almaktadır. *Komedyen*, sıradan bir nesneyi, bir muzunu sanat eseri olarak sunarak hem geleneksel sanat anlayışını hem de sanat piyasasının ekonomik yapısını hicvetmektedir. Cattelan, modern ve çağdaş sanat tarihine referanslar yaparken, sanatın ne olduğu, nasıl değerlendirildiği ve kime hitap ettiği konularında eleştirel bir tartışma başlatmaktadır. Sanat eleştirmenleri, esere yönelik farklı yorumlar sunmaktadır. Bazı eleştirmenler, eseri sanat dünyasını küçümseyen bir alay unsuru olarak görürken, bazıları ise çağdaş kültüre dair derinlikli bir eleştiri sunduğunu savunmaktadır. Çağdaş sanatın temsiliyet krizine ilişkin tartışmalar, Cattelan'ın *Komedyen* eseri bağlamında farklı perspektifler ortaya koymaktadır. New York Magazine sanat eleştirmeni Jerry Saltz, günümüz sanat dünyasının yalnızca küçük bir azınlık tarafından temsil edilir hâle geldiğini ve bu ayrışmanın *Komedyen* ile sembolik bir karşılık bulduğunu belirtmektedir. Saltz'a göre, sanat tarihsel olarak estetik ve yüce güzellik anlayışlarını öne çıkarırken, çağdaş dönemde yerini saçma görünen mizahi yaklaşımlara ve provokatif anlatımlara bırakmıştır (Finestre sull'Arte, 2019, 14 Aralık). Bu görüş, sanatın içeriğinden çok viral etkileşimler ve piyasa değerleri üzerinden anlam kazandığını vurgulayan bir eleştiri çerçevesinde şekillenmektedir.

Benzer şekilde, Francesco Bonami de *Komedyen* adlı çalışmayı sanatsal tartışmaya katkı sağlayan bir eser olarak değil, yüzeysel ve anlamsız bir gösteri olarak değerlendirmektedir (Finestre sull'Arte, 2019, 14 Aralık). Eserin, sanatın kavramsal boyutlarını genişletmek yerine yalnızca bir mizah unsuru olarak öne çıktığını savunmaktadır. Melissa Chen ise *Komedyen*'in günümüz siyasal ve toplumsal dinamikleri ile bağlantılı olduğunu belirtmektedir. Eserin, Brexit süreci ve Paris'teki Sarı Yelekliler hareketi gibi anti-elitist akımların yansımalarını taşıdığını öne sürmekte ve yalnızca sanat dünyasında değil, daha geniş bir kültürel ve politik bağlamda da okunabileceğini ifade etmektedir (Chen, 2019, 10 Aralık). Bu bağlamda, *Komedyen*'in otoportre niteliği taşıyan bir eser olduğu ileri sürülmektedir. Jonathan Jones, eserin derin bir melankoli barındırdığını ve sanatçının kendisini, "şakalarının etkisiz olduğunu bilmesine rağmen şaka yapmaya devam etmek zorunda olan bir soytarı" olarak nitelendirmektedir (Jones, 2019, 9 Aralık). Cattelan, kendisini 'komedyen' olarak etiketleyerek, sanat pratiğine dair ironik bir hesaplaşmaya girişmekte ve kendi sanat kimliğiyle yüzleşmektedir. Sanatçının bu oto-ironik tavrı, eserin geçiciliğini vurgulayan bir öğe olarak muzun çürüyen yapısıyla daha da belirginleşmektedir. Eserin ölümlülüğüne gönderme yapan bu süreç, sanatçının notlarına göre muzun her on günde bir yenisiyle değiştirilmesi gerekliliğiyle pekiştirilmektedir. Başlangıçta bronz ve reçine kullanılarak oluşturulması planlanan bu eser, eğer kalıcı malzemelerle üretilseydi, içerdiği geçicilik ve kaygı unsurlarını yitirebilirdi.

Jason Farago çağdaş sanata yönelik "rahatsız edici derecede yaygın" olan dolandırıcılık algısına dikkat çekerek, *Komedyen*'in sanat dünyasının büyük bir aldatmaca olduğunu düşünenler için güçlü bir argüman haline geldiğini belirtmektedir (Farago, 2019, 8 Aralık). Farago'ya göre bu eser, salt piyasa değeri üzerinden tanımlanan bir nesneye indirgenen Dadaist bir provokasyon değil, aksine Cattelan'ın sanat dünyasına yönelik

eleştirisinin bir uzantısıdır. *Farago*, *Komedyen*'i sanatçının 1999 yılında gerçekleştirdiği *A Perfect Day* adlı çalışmasıyla ilişkilendirmekte ve Cattelan'ın galericisi Massimo De Carlo'yu galeri duvarına bantladığı bu performansın, sanat piyasasının ekonomik ve kültürel dinamiklerine yönelik ironik bir eleştiri sunduğunu öne sürmektedir. *Farago*, Cattelan'ın eserlerinde belirli bir yöntemsel süreklilik olduğunu öne sürerek, *Komedyen*'in sanatçının önceki işlerinden kopuk olmadığını vurgulamaktadır. Örneğin, sanatçının 1997 yılında ürettiği *Novecento* adlı eserinde, tavan avizesi gibi asılmış tahnit edilmiş bir at figürü aracılığıyla faşist ihtişamı grotesk bir şekilde alaya aldığı; 2000 yılında gerçekleştirdiği *La Rivoluzione Siamo Noi (Devrim Biziz)* adlı çalışmasında ise kendisini küçük bir figür olarak bir portmanto askısına astığı düşünüldüğünde, Cattelan'ın otorite, iktidar ve bireysel temsil gibi kavramlara yönelik eleştirel stratejilerini tutarlı bir şekilde sürdürdüğü görülmektedir. Sanatçının bu yaklaşımı, kişisel tarihsel arka planı ile toplumsal eleştiriyi bir araya getirerek; özeleştiri ve kamusal eleştiriyi aynı anda işleten parodik bir söylem biçimini ortaya koymaktadır.



Görsel 5. Guggenheim, *All* adlı sergiden görüntü (Cattelan, 2012)

Sanatçı, 2011 yılında Guggenheim Müzesi'ndeki retrospektif sergisinde de benzer bir yaklaşımı benimseyerek, önceki eserlerini galeri merkezinde çamaşır ipine asılmış şekilde sergileyerek kendi sanat pratiğine yönelik bir küçümseme eylemi gerçekleştirmiştir. Bu tür sergileme biçimlerinin, Cattelan'ın sanat pratiğinde bilinçli bir yöntem olarak tekrarlandığı ve *Komedyen* eserinin bu sürecin devamı niteliğinde değerlendirilebileceği de ileri sürülmektedir (Farago, 2019). Cattelan, erken dönem performanslarında ve enstalasyonlarında *Torno subito*<sup>2</sup> gibi eylemlerle sergi alanını reddederek, sanatın kurumsallaşmış yapısına ve beklentilerine meydan okumaktadır. Benzer şekilde, 1992'de Rivara'daki sergide sarkan düğümlenmiş yatak çarşafı (*Una Domenica a Rivara*) veya 1993'te Venedik Bienali'nde tahsis edilen alanı reklam ajansına kiralaması, geleneksel sergi formatlarının sorgulanmasına yönelik parodik bir tavır olarak yorumlanmaktadır. Sanat nesnesinin fiziksel varlığı ile onun fikri değerinin ayrımını vurgulayan eser, yalnızca materyal olarak algılanmamaktadır. *Komedyen*, sabit bir formdan ziyade belirli bir kavramsal çerçeve içinde var olan bir sanat eseridir. Bu bağlamda, eserin asıl değeri onun fiziksel varlığında değil, sanatçının otoritesiyle

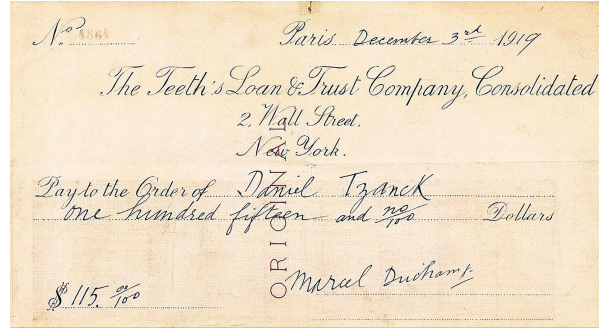
<sup>2</sup> Sanatçı 1989'daki ilk kişisel sergisi için bir fikir üretmek yerine, galeriyi kapatarak girişe "Torno Subito" (Yakında döneceğim) yazılı bir tabela asmış; böylece hem fiziksel olarak mekândan çekilmiş hem de beklentiyi boşa çıkaran kavramsal bir jest üretmiştir.

belirlenen "bir fikir olarak var oluşunda" yatmaktadır. Justin Sun'ın satın aldığı şey, belirli bir muzdu değil, herhangi bir muzdu *Komedyen* olarak tayin edebilme yetkisidir. Bu durum, eserin maddi olmayan, ancak piyasada somut bir ekonomik değere sahip olan niteliğini ortaya koymaktadır. Sanatın değerini neyin belirlediği, sanat eserinin özgünlüğünün nasıl kavramsallaştırıldığı ve sanat piyasasının ekonomik mekanizmalarının sanatı nasıl şekillendirdiği gibi sorular, *Komedyen* eseri aracılığıyla doğrudan sanat dünyasına yöneltilmektedir. Bu bağlamda eser, yalnızca fiziksel bir nesne olmanın ötesinde, sanatın tarihsel konumu ve toplumsal işlevine dair derin bir eleştiriyi de içinde barındırmaktadır. Eserin bir edisyonu anonim olarak Guggenheim Müzesi'ne bağışlandığında, müze koruma uzmanları, eserin korunmasının oldukça basit bir süreç gerektirdiğini tespit etmektedir. Buna göre, eserde kullanılan muzun belirli aralıklarla değiştirilmesi, eserin sürekliliğini sağlamak için yeterli görülmektedir (Bowley, 2020, 18 Eylül). Bu durum, sanat eserinin fiziksel varlığından ziyade ona atfedilen kavramsal anlamın ve mülkiyet ilişkisinin eserin değerini belirlediğini göstermektedir. *Komedyen* eserinin sahipliği, belirli bir nesneye değil, o nesneyi sanat eseri olarak tanımlayan fikre ve bu fikri meşrulaştıran sözleşmeye dayanmaktadır.

### **Parodi ve mülkiyet: Duchamp, Klein ve Cattelan**

Cattelan, *Komedyen* (2019) adlı eseriyle, tıpkı Marcel Duchamp'ın *Çeşme* (1917) adlı eserinde yaptığı gibi, sanatın ve sanat piyasasının değer sistemlerini sorgulamaktadır. Duchamp seri üretim bir pisuvarı sanat eseri olarak sunarak geleneksel sanat normlarını sarsarken, Cattelan da gündelik ve sıradan bir nesneyi sanatsal bir manifesto hâline getirerek sanatın değerini ve sanat piyasasını eleştiren bir bakış açısı geliştirmektedir. Kavramsal sanatın merkezinde fiziksel nesnelerin bir araç olarak kullanılması ve esasen fikrin ön plana çıkması yer almaktadır. Wesley D. Cray, kavramsal sanat eserlerinde fiziksel medyumun sanatçının düşüncesine bir erişim aracı olduğunu belirterek, asıl sanatın fikrin kendisinde olduğunu vurgulamaktadır (Cray, 2014, s. 235). Sol Le Witt de benzer şekilde, "fikrin sanat eserinin temel belirleyicisi olduğunu ve ancak güçlü bir fikir ile kavramsal sanatın başarılı olabileceğini" savunmaktadır (Cray, 2014, s. 237). Joseph Kosuth ise, "sanat fikri" ile "sanat"ın varlık alanının özdeş kabul edilmesi gerektiğini savunarak, sanatın esas anlamının eserin fiziksel niteliğinde değil, taşıdığı fikirde bulunduğunu öne sürmektedir (Kosuth, 1969, s. 135). Lucy Lippard ve John Chandler ise kavramsal sanatın "nesnenin demateriyalizasyonu" temelinde fiziksel varlığı geri plana iterek fikirleri ön plana çıkardığını ifade etmektedir (Lippard ve Chandler, 1968, s. 48).

Duchamp'ın *Çeşme* eseri, kavramsal sanatın ve sanatın ekonomiyle ilişkisini gözler önüne seren bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Duchamp, sanat eserlerinin ekonomik sistem içinde nasıl değer kazandığını eleştirel bir dille analiz etmiş ve imzanın bu süreçteki merkezi rolünü vurgulamıştır. Duchamp'ın, sanat eserinin finansal piyasalarla bağlantısını görünür kılmak amacıyla dönemin ticari belgelerini minimal değişikliklerle dönüştürmesi, sanatın değer kazanma süreçlerine dair eleştirisini pekiştirmiştir (Velthuis, 2005, s. 41).



Görsel 6. Duchamp'ın Tzanck Check adlı el yapımı çeki (Duchamp, 1919)



Görsel 7. Duchamp'ın Monte Carlo Bond No. 12 adlı eseri (Duchamp, 1924)

Duchamp, imza ile sanatın bireysel üretimle olan ilişkisinin sorgulandığı ve sanatın finansal değerinin belirlenmesinde önemli bir faktör haline geldiği bir ilişkiyi ortaya koymuştur. Peter Bürger, Duchamp'ın imzasının, sanatın bireysel üretime dayalı olduğu anlayışını sorguladığını belirtmektedir: "Duchamp [...] seri üretim nesnelere [...] imzalayıp sanat sergilerine gönderdiğinde, bireysel üretim kategorisini tartışmaya açmıştır" (Bürger, 2012, s. 55). Duchamp'ın eserlerindeki imza, aynı zamanda sanat dünyasında değer yaratma süreçlerinin ironik bir eleştirisi olarak işlev görmektedir.

Tzanck Check ve Monte Carlo Bond gibi eserlerinde Duchamp, sanatın ekonomik ve kültürel işleyişine dair derin bir eleştiri getirerek, sanat ve finansal değer arasındaki sınırların nasıl belirsizleştiğini göstermektedir. Duchamp finansal belgeler üzerinde kurgusal değişiklikler yaparak bu belgelerin hem sanatsal hem de ekonomik işlevlerini altüst etmiş, böylece sanatın değerinin ne kadar keyfi ve manipüle edilebilir olduğunu gözler önüne sermektedir. Duchamp'ın müdahaleleri, yalnızca sanatsal bir provokasyon değil, aynı zamanda sanat eserlerinin, kurumsal ekonomiyle olan ilişkilerinin nasıl yeniden şekillendirilebileceğine dair önemli bir tartışma açmaktadır. Bu eserlerde yer alan imzalar, sanatın değer kazanma süreçlerinin ironik bir eleştirisi olarak işlev görmektedir. Thorstein Veblen'in *Aylak Sınıf* adlı eserinde dile getirdiği gibi, "estetik değer ve beğeni, toplumsal statü" ile bağlantılıdır (Veblen, 1899/1995, s. 169). Duchamp'ın eserleri, sanattaki ekonomik değer artışlarının, kalite göstergesi olarak algılanmasına dair

eleştiriyi de içermektedir. Sanat piyasasında eser fiyatlarının yükselmesi, aynı zamanda ekonomik yapıyı ve statü yarışını da gözler önüne sermektedir. Duchamp, alım-satım işlemlerinde kullanılan belgeleri dönüştürerek, sanat ve ekonomi arasındaki geleneksel sınırları sorgulamaktadır.



Görsel 8. Yves Klein'in *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* adlı eserinin satın alımını belgeleyen bir makbuz (Klein, 1959)

Cattelan'ın *Komedyen* eseri, Duchamp'ın müdahalelerinin çağdaş bir örneği olarak değerlendirilebilir. Cattelan, sıradan bir nesneyi muz ve koli bandını sanat eseri olarak sunarak, sanatın ekonomik değerinin nasıl inşa edildiğine dair bir eleştiri getirmektedir. Bu, Yves Klein'in *Zones of Immaterial Pictorial Sensibility* (1959) adlı eserinde ortaya koyduğu mülkiyet modeline benzer bir yaklaşımdır. Klein, alıcılardan soyut sanat eserlerini altınla satın almalarını istemiş ve sanat eserinin yalnızca kavramsal bir varlık olarak geçerli olmasını sağlamak için belirli bir kısmının yok edilmesini istemiştir. Bu ritüel, sanatın yalnızca fiziksel bir meta değil, manevi bir değer taşıyan bir varlık olarak doğrulanmasını amaçlamaktadır (de Duve, 1989, s. 89). Klein'in bu yaklaşımı, sanatın fiziksel varlığından öte, manevi ve kavramsal değerinin önemli olduğunu vurgulamaktadır. *Komedyen* eseri sanatın sadece bir fiziksel nesne değil, aynı zamanda bir yatırım aracı hâline geldiğini ve finansal piyasalarla iç içe geçtiğini gösteren önemli bir eleştiridir. Bu eser, sanatın değerinin yalnızca fiziksel nesnelere sınırlı olmadığını, aynı zamanda finansal spekülasyon ve kavramsal düşünceyle şekillendiğini ortaya koymaktadır.

*Komedyen*, sanatın ekonomik bir meta hâline geldiği fikrini desteklerken aynı zamanda bu durumu alaya alan bir yapıya sahiptir. Eser, sanatın piyasa mekanizmaları içinde yeniden tanımlanmasına ve daha önce metalaştırılamaz olarak görülen kavramların ticaretin içine dâhil edilmesine dikkat çeker. Cattelan'ın eserinde bir muzun sanat eseri olarak sunulması, sanatın sadece estetik bir değer taşımadığını, aynı zamanda finansal ve ekonomik bağlamda da anlam kazandığını gözler önüne sermektedir. Bu eser, sanatın spekülasyon bir meta hâline dönüşümünü eleştirel bir şekilde sergilerken, izleyicilerine sanatın değerinin yalnızca fiziksel özelliğiyle değil, ekonomik faktörlerle nasıl şekillendiğini düşündürmektedir.

Bu bağlamda, NFT'ler de sanatın metalaşma sürecinin bir başka örneği olarak öne çıkmaktadır. NFT'ler, özgünlük ve mülkiyet kavramlarını yeniden tanımlayarak, dijital ortamda sanatın sahiplik ve değer yapısını yeniden şekillendiriyor. Judovitz'in de

belirttiği gibi, "NFT"ler hem bir yatırım aracı hem de sanat piyasasında özgünlük ve mülkiyet kavramlarının yeniden tanımlandığı bir alan olarak önemli bir dönüşüm süreci başlatmaktadır" (Judovitz, 1993, s. 216).



Görsel 9. Digital Zones of Immaterial Pictorial Sensibility adlı eser (Chan, 2017)

Mitchell F. Chan'ın *Digital Zones of Immaterial Pictorial Sensibility* (2017) projesi, kavramsal sanat ile kripto kültürünün paralel bir şekilde nasıl çalıştığını gösteren dikkat çekici bir örnek sunmaktadır. Bu proje, sanatın ve kripto ekonomisinin hem yanılısına hem de yaratıcılık eseri olarak işlediğini, iki dünyada da değer yaratmanın ve spekülasyon yapmanın rolünü sorgulamaktadır. Sanat ve kripto varlıkların değer üretip üretmediği ya da yalnızca finansal spekülasyon araçları olarak mı algulanmaları gerektiği sorusu, sanatın finansallaşmasının ve değerinin artmasının önünü açan tartışmalar arasında kritik bir noktayı işaret etmektedir.

*Komedyen* gibi sanat eserleri, sanatın finansal yönlerini ve ekonomik bağlamda nasıl bir meta hâline dönüştüğünü sorgulayan önemli göstergeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Cattelan, eseriyle sanatın piyasa dinamikleri ile ilişkisini, sanatın yalnızca estetik bir değer taşımadığını, aynı zamanda toplumsal ve ekonomik bağlamda da büyük bir ticaret alanı hâline geldiğini ortaya koymaktadır. Bu yönüyle, *Komedyen*, sanatı ve kripto ekonomisinin eleştirel bir aynası olarak sanatın sadece estetik bir nesne mi, yoksa toplumsal ve ekonomik bağlamda bir meta olarak mı değerlendirildiği sorusunu gündeme getirmektedir. *Komedyen*, sanat piyasasının dinamikleri ve finansallaşma süreçleri bağlamında ele alındığında, müzayede evleri, koleksiyoncular ve viral medya gibi unsurlar tarafından bir statü sembolüne dönüştürülmekte olduğu söylenebilir. Bu durum, kavramsal sanatın başlangıçta eleştirdiği sistemin bir parçası hâline geldiğini ve ironi ile parodi arasındaki sınırların belirsizleştiğini göstermektedir. Bu bağlamda, eserin alıcısı olan Justin Sun'ın kripto varlık dünyasından gelmesi rastlantısal bir durum değildir. Kripto para sahipleri, fiziksel olarak var olmayan ancak finansal değeri olan varlıkların mülkiyetini kavramsal düzeyde kavrayabilen bireylerdir. *Komedyen*, sanat piyasasının kavramsal değer üretme mekanizmaları ile kripto ekonomisinin maddi olmayan mülkiyet sistemleri arasındaki yapısal benzerlikleri açığa çıkaran bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda, *Komedyen* yalnızca sanatın finansallaşmasına yönelik bir eleştiri olarak değil, aynı zamanda çağdaş ekonomi ve sanat piyasasının iç içe geçtiği bir fenomen olarak okunmaktadır. Kripto varlıkların ve sanat eserlerinin ortak noktası olan spekülasyon değeri

üretimi, Cattelan'ın işi üzerinden görünür hâle gelmekte, böylece sanatın eleştirel niteliğinin bile piyasalaşma süreçlerine dâhil olabileceğini ortaya koymaktadır. *Komedyen*, sanatın finansal bir meta hâline gelişini sorgulayan bir eser olmanın ötesinde, aynı zamanda bu sürecin aktif bir bileşeni olarak sanatın içsel paradokslarını açığa çıkaran bir örnek teşkil etmektedir.

## Sonuç

Bu makalede, Hutcheon'ın parodi kuramı çerçevesinde, Cattelan'ın *Komedyen* adlı eserinin postmodern sanat anlayışı içerisindeki yeri incelenmiş ve tartışılmıştır. Parodinin yalnızca yüzeysel bir mizah unsuru olmadığını, aynı zamanda eleştirel bir mekanizma işlevi gördüğünü öne süren Hutcheon'ın kavramsal çerçevesi doğrultusunda, *Komedyen*'in sanat dünyasının ekonomik ve kavramsal değer üretme süreçlerine yönelik ironik bir müdahale sunduğu analiz edilmiştir. Eser, çift anlamlı yapısıyla hem ironik hem de ironiyi hedef alan bir parodi olarak işlev görür. Hutcheon'a göre parodi yalnızca taklit değildir, eleştirel bir farkla yeniden üretimdir. Cattelan, sanat piyasasını ve kavramsal sanatın ticarileşmesini ironik biçimde gösterirken, bu ironinin kendisini de parodi konusu yapar. *Komedyen* bu bağlamda, sanat sistemine hem içeriden katılan hem de onu eleştiren bir parodi olarak konumlanır. Sanat ve ekonomi arasındaki ilişkiyi görünür kılan *Komedyen*'in, sanatın yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda bir yatırım aracı ve spekülasyon nesnesi hâline geldiğini göstermektedir. Cattelan'ın eseri, Duchamp'ın hazır nesne anlayışıyla Klein'ın maddi olmayan sanat eserleri üretme stratejisini birleştirerek sanatın fiziksel varlığından çok, kavramsal değerine odaklanan bir yaklaşım sergilemektedir. Sanat piyasasında eserin değerini belirleyen unsurun onun fiziksel varlığı değil, ona atfedilen kavramsal ve finansal değer olduğu fikri, *Komedyen* aracılığıyla güçlü bir şekilde ortaya konmaktadır.

Eser, sanatın finansallaşmasını ve piyasa değerinin belirlenme süreçlerini ifşa ederken, aynı zamanda sanatın bu sistemden bağımsız bir alan yaratamadığını da gözler önüne sermektedir. Cattelan'ın parodi anlayışı, yalnızca nesne seçimiyle değil, aynı zamanda bu nesneyi sanat dünyasının kurumsal çerçevesi içinde sunarak eleştirel bir işlev kazandırmasıyla ortaya çıkmaktadır. Gündelik bir muzun sanat nesnesi olarak sunulması hem Duchamp'ın hazır nesne geleneğine hem de sanat piyasasının 'her şeyin sanat eseri olabileceği' düşüncesine ironik bir gönderme taşımaktadır. Ancak Cattelan burada yalnızca Duchamp'a atıfta bulunmamakta, aynı zamanda Duchamp'ın başlattığı eleştirel düşünceyi, günümüz sanat piyasasının dinamikleri içinde içeriğinden koparak yüzeysel bir tekrar hâline gelişini parodi yoluyla görünür kılmaktadır.

Bu bağlamda, *Komedyen* yalnızca sanat dünyasının dinamiklerini sorgulayan bir parodi değil, aynı zamanda postmodernizmin kendi çelişkilerini açığa çıkaran bir eser olarak değerlendirilebilmektedir. Sanatın değeri, onun kavramsal ve eleştirel gücünden mi, yoksa piyasa içinde ürettiği spekülasyon ekonomik değerden mi kaynaklanmaktadır? Bu çalışma, *Komedyen*'in bu sorular etrafında şekillenen tartışmalara nasıl bir katkı sunduğunu analiz etmiş, sanat ve piyasa arasındaki sınırların giderek nasıl

bulanıklaştığını göstermiştir. Analiz, Cattelan'ın eseriyle sanatın finansallaşmasının ve piyasa dinamiklerinin ifşa edildiğini; ancak bu eleştirinin, eleştirdiği sistem tarafından yeniden sahiplenilip ticarileştirilme riskinin bulunduğunu göstermiştir. Bu durum, sanat ile piyasa arasındaki sınırların giderek bulanıklaştığını ortaya koyarken; parodinin postmodern sanat söyleminin temel stratejilerinden biri olarak, sanatın eleştirel gücünü yeniden sorgulamak için bir zemin sunduğunu da göstermektedir. Çalışmanın literatüre katkısı, parodi kavramının yalnızca mizahi bir araç olmaktan ziyade, sanatın ekonomik ve ideolojik dönüşüm süreçlerinde oynadığı rolü somut bir örnek üzerinden sistematik olarak irdelemesidir. Sonuç olarak, Cattelan'ın eseri, sanatın ve sanat piyasasının ironik bir yansıması olarak hem eleştirdiği sistemin bir parçası hâline gelmiş hem de bu sistemin işleyişine yönelik keskin bir parodi sunmuştur. Bu paradoks, postmodern sanatın temel stratejilerinden biri olarak ironinin parodisini ortaya çıkarmakta ve sanatın eleştirel gücünün sınırlarını yeniden değerlendirmeye davet etmektedir.

### Extended abstract

This study examines the concept of parody within the framework of postmodern art, focusing on Linda Hutcheon's theoretical approach and analyzing Maurizio Cattelan's *Comedian* as a case study. According to Hutcheon, parody is not merely a humorous or imitative device; it also serves as a critical and constructive strategy, creating a dual-layered structure in artistic production. Parody preserves the recognizability of previous artistic expressions while simultaneously introducing a critical or creative intervention. In this context, parody functions as one of the fundamental tools of postmodern art, facilitating a dynamic relationship between past and present artistic discourses.

Cattelan's *Comedian*, a banana duct-taped to a wall, operates as an ironic parody that critiques the economic and conceptual foundations of the contemporary art world. By incorporating an ordinary object into high art, the work highlights the role of financial speculation and institutional validation in determining artistic value. In this regard, *Comedian* can be interpreted as a contemporary recontextualization of Marcel Duchamp's readymade concept. However, while Duchamp's works primarily questioned the philosophical definition of art, *Comedian* exposes the increasing commercialization of contemporary art and the market mechanisms that sustain it.

The economic dimension of *Comedian* is crucial for understanding the function of parody in postmodern art. The work challenges traditional notions of ownership, authenticity, and artistic labor, emphasizing that in contemporary art, it is often the concept rather than the physical object that holds value. By using a perishable material, Cattelan problematizes the notion of artistic permanence and legacy, revealing the precarious balance between material existence and conceptual significance. This process underscores the speculative nature of contemporary art and the interconnected relationship between art and finance. The act of purchasing *Comedian* is not merely a transaction of ownership but a performative demonstration of how value is generated within the art market.

From the perspective of parody, *Comedian* questions the performative nature of art transactions and the instability of meaning in contemporary art. The significance of the work does not solely reside in its physical presence but in the debates and discourse it generates. Hutcheon describes parody as a self-referential strategy that deconstructs and reshapes existing narratives.

*Comedian* exemplifies this approach by ironically critiquing the mechanisms that assign value to art. Cattelan subverts traditional expectations of artistic labor by presenting an object of minimal craftsmanship and embedding it within a system that transforms it into a high-value commodity. Thus, the work blurs the boundaries between critique and complicity, raising questions about whether contemporary art can exist independently of the market forces it often critiques.

Moreover, *Comedian* embodies the inherent contradictions of postmodern art. It simultaneously challenges conventional artistic categories while actively engaging with the very systems it seeks to critique. Positioned at the intersection of conceptual art,

institutional critique, and performance, the piece offers a multi-layered commentary on the commercialization of artistic production. By using a transient object, Cattelan forces the audience to reconsider the sustainability of art and its role as a cultural artifact. The requirement for collectors to periodically replace the banana reinforces the idea that art is not solely defined by its material existence but also by its conceptual and economic framework.

The debates surrounding *Comedian* further reveal tensions within contemporary art discourse. While some interpret the work as an insightful commentary on artistic value and market dynamics, others dismiss it as a mere publicity stunt. These conflicting reactions highlight the blurred lines between art as a form of critique and art as a market-driven practice. The work's ability to be both ironic and sincere aligns with Hutcheon's notion of parody as a narrative strategy that interacts with, rather than merely mocks, the subjects it engages with.

Ultimately, this study demonstrates how parody is a tool for exposing structural contradictions within the contemporary art world. Cattelan's *Comedian* exemplifies the power of irony and satire in destabilizing conventional narratives of artistic value, questioning notions of authenticity, ownership, and commercialization in contemporary art. By blurring the boundaries between art and commodity, critique and market participation, *Comedian* provides a striking example of how postmodern parody reshapes artistic discourse and reveals the mechanisms underlying the art world.

**Kaynakça**

- Aristoteles. (2012). Poetika: Şiir sanatı üzerine (2. baskı) (Çev. N. Kalaycı). Pharmakon.
- Bakhtin, M. (1981). The dialogic imagination: Four essays (1. baskı) (Çev. M. Holquist ve C. Emerson). University of Texas.
- Buskirk, M. (2003). The contingent object of contemporary art (1. baskı). MIT.
- Bürger, P. (2012). Avangard kuramı (7. baskı) (Çev. E. Özbek). İletişim.
- Baldick, C. (1996). The concise oxford dictionary of literary terms (2. baskı). Oxford University.
- Bowley, G. (2020, 18 Eylül). It's a banana. It's art. And now it's the Guggenheim's problem. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2020/09/18/arts/design/banana-art-guggenheim.html>
- Casavecchia, B. (1999). Interview with Maurizio Cattelan. N. Spector (Ed.), I want to be famous: Strategies for successful living (1. baskı) (s. 133-136). Guggenheim.
- Cattelan, M. (1989). Torno Subito [Yerleştirme]. Perrotin Galeri, Paris.
- Cattelan, M. (1991). Una domenica a Rivara [Yerleştirme]. Castello di Rivara, Torino.
- Cattelan, M. (1996). Bidibidobidiboo [Yerleştirme]. Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino.
- Cattelan, M. (1997). Novecento [Heykel]. Perrotin Galeri, Paris.
- Cattelan, M. (1999). Mini-me [Heykel]. Perrotin Galeri, Paris.
- Cattelan, M. (1999). A Perfect Day [Heykel]. Perrotin Galeri, Paris.
- Cattelan, M. (2000). La Rivoluzione siamo noi [Heykel]. Guggenheim, New York.
- Cattelan, M. (2008). Daddy Daddy [Heykel]. Guggenheim, New York.
- Cattelan, M. (2010). We [Heykel]. Perrotin Galeri, Hong Kong.
- Cattelan, M. (2010). L.O.V.E. [Heykel]. Borsa Meydanı, Milano.
- Cattelan, M. (2012). All [Sergi]. Guggenheim, New York.
- Cattelan, M. (2019). Komedyen [Hazır nesne]. Perrotin Galeri, Art Basel, Miami.
- Chan, M. F. (2017). Digital zones of immaterial pictorial sensibility [NFT]. InterAccess Galeri, Toronto.
- Chen, M. (2019, 10 Aralık). What the art basel banana says about our world. The Spectator Magazine. <https://thespectator.com/book-and-art/art-basel-banana-world/>

Cray, W. D. (2014). Conceptual art, ideas, and ontology. *The journal of aesthetics and art criticism*, 72(3), 235-245. <https://doi.org/10.1111/jaac.12090>

de Cervantes, M. (1605/2008). *Don Kişot* (5. baskı) (Çev. R. N. Güntekin). Yapı Kredi.

de Duve, T. (1989, Summer). Yves Klein, or the dead dealer (Çev. R. Krauss). *October*, 49, 72-90. <https://doi.org/10.2307/778734>

Dentith, S. (2000). *Parody: The new critical idiom* (1. baskı). Routledge.

Di Pietrantonio, G. (2003). Interview of Maurizio Cattelan. F. Bonami, N. Spector, B. Vanderlinden ve M. Gioni (Ed.), *Maurizio Cattelan* (2. baskı) (s. 142-145). Phaidon.

Duchamp, M. (1917). *Fountain* [Hazır nesne]. Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania.

Duchamp, M. (1919). *Tzanck Check* [El yapımı çek]. İsrail Müzesi, Kudüs.

Duchamp, M. (1924). *Monte Carlo Bond No. 12* [El yapımı bono]. Marcel Duchamp Vakfı, Paris.

Falck, R. (1979). Parody and contrafactum: A terminological clarification. *The Musical Quarterly*, 65(1), 1-21. <https://www.jstor.org/stable/741378>

Farago, J. (2019, 8 Aralık). A (grudging) defense of the \$120,000 banana. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2019/12/08/arts/design/a-critics-defense-of-cattelan-banana.html>

Finestre sull'Arte. (2019, 14 Aralık). Cattelan's banana divides critics. Here are the positions of critics and journalists who commented on it.

<https://www.finestresullarte.info/en/news/cattelan-s-banana-divides-critics-here-are-the-positions-of-critics-and-journalists-who-commented-on-it>

Fishelov, D. (2003). Parody, satire and sympathy in *Don Quixote* and *Gulliver's Travels*. *Connotations: A journal for critical debate*, 12(2-3), 126-138.

<https://www.connotations.de/article/david-fishelov-parody-satire-and-sympathy-in-don-quixote-and-gullivers-travels>

Gioni, M. (2003). Maurizio Cattelan: Rebel with a pose. F. Bonami, N. Spector, B. Vanderlinden ve M. Gioni (Ed.), *Maurizio Cattelan* (2. baskı) (s. 172-183). Phaidon.

Hutcheon, L. (1985). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms* (1. baskı). Methuen.

Hutcheon, L. (1989). *The politics of postmodernism* (1. baskı). Routledge.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism* (1. baskı). Duke University.

Judovitz, D. (1993). Art and economics: Duchamp's postmodern returns. *Criticism*, 35(2), 203-226. <https://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol35/iss2/3/>

Jones, J. (2019, 9 Aralık). Don't make fun of the \$120,000 banana - it's in on the joke. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/dec/09/the-art-world-is-bananas-thats-what-maurizio-cattelans-been-saying-all-along>

Klein, Y. (1959). Zone de sensibilité picturale immatérielle adlı eserin satın alım makbuzu [Arşiv belgesi]. Yves Klein Vakfı, Paris.

Lelièvre, F. J. (1954). The basis of ancient parody. *Greece & Rome*, 1(2), 66-81. <http://www.jstor.org/stable/641056>

Lippard, L. R. ve Chandler, J. (1968). The dematerialization of the artwork. *Art international*, 12(2), 46-50. [https://monoskop.org/File:Lippard\\_Lucy\\_R\\_Chandler\\_John\\_1968\\_1971\\_The\\_Dematerialization\\_of\\_Art.pdf](https://monoskop.org/File:Lippard_Lucy_R_Chandler_John_1968_1971_The_Dematerialization_of_Art.pdf)

Liotard, J.-F. ve Van Den Abbeele, G. (1984). Interview: Jean François Lyotard. *Diacritics*, 14(3), 15-21. <https://doi.org/10.2307/464841>

Platon. (2006). Devlet (54. baskı) (Çev. S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz). Remzi.

Rabelais, F. (1532/2006). Gargantua ve Pantagruel (19. baskı) (Çev. S. Eyüboğlu, A. Erhat ve V. Günyol). Türkiye İş Bankası.

Rose, M. A. (1993). Parody: ancient, modern and post-modern (1. baskı). Cambridge University.

Stake, R. E. (1995). The art of case study research (1. baskı). Sage.

Veblen, T. (1899/1995). Aylak sınıf (1. baskı) (Çev. İ. User). Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi.

Velthuis, O. (2005). Talking prices: Symbolic meanings of prices on the market for contemporary art (1. baskı). Princeton University.

Yin, R. K. (2014). Case study research: Design and methods (5. baskı). Sage.

### **Lisans ve telif** *License and copyright*

Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası ile lisanslanmıştır. Çalışmanın telif hakkı yazara aittir *This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International. Copyright belongs to the author*



### **Hakem değerlendirmesi** *Peer-review*

Çift taraflı kör değerlendirme *Double-blind evaluation*

### **Çıkar çatışması** *Conflict of interest*

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir *The author has no conflict of interest to declare*

### **Finansal destek** *Grant support*

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir *The author declared that this study has received no financial support*

### **Benzerlik taraması** *Similarity check*

iThenticate

### **Dizinleme bilgisi** *Indexing information*

TR Dizin, EBSCO, MLA, ProQuest, ERIH PLUS, DOAJ ve FIAF