

GÜNÜMÜZ SANATINDA BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK İRONİ: MAURIZIO CATTELAN VE YAPITLARI¹

IRONY AS A FORM OF EXPRESSION IN CONTEMPORARY ART: MAURIZIO CATTELAN AND WORKS²

Deniz C. KOŞAR

Arş. Gör. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, ORCID: 0000-0001-8180-1464, denizckosar@gmail.com

ÖZET

2019 sonunda Art Basel Miami sanat fuarında Perrotin Galerisi'nin (Galerie Perrotin) temsil ettiği Maurizio Cattelan'ın bant ile duvara tutturduğu muzun, 120.000 dolara satılması ve ardından o muzun başka bir sanatçı (David Datuna) tarafından bir performans olarak yenilmesi büyük bir sansasyon yaratmıştı. İlk bakışta izleyiciyle açıkça alay eden bir girişim gibi görünen ve magazin bir alandan sızan yapıt, Cattelan'ın genel sanat anlayışına bakıldığında konunun tam olarak sosyal medyada yankı bulan yüzeysel alanda yer almadığı, başka bir senaryoyu işaret ettiği görülmektedir. Nitekim, Cattelan'ın *Komedyen (Comedian)* adını verdiği bu yapıt, ironik bir ifade biçimi olarak aslında tam da istediği bir süreç ile ilerleyerek kendine yer edinmiş ve sosyal medya üzerinde büyük bir yayılım ve tartışma alanı yaratmıştır.

Günümüz sanatının topyekûn sorgulanmasını beraberinde getiren bu yapıt, Cattelan'ın diğer yapıtlarıyla bir okuma önerisi olarak genel anlamda bakıldığında bir kara mizah ya da ironi olarak sanat anlayışını taşımakta ve böylece sanatın hakikatine dair farklı bir sorgulama biçimini zorunlu kılmaktadır. Özellikle, *hakikat-sonrası* olarak adlandırılan ve neyin doğru neyin yanlış olduğunu yitirdiğimiz günümüz neoliberal kapitalist toplumunda *Komedyen* (ve Cattelan'ın diğer yapıtları), ironinin dayanılmaz hafifliği niteliğini taşımakta ve Cattelan'ın kralın çıplak olduğunu söyleyen bir çocuk haylazlığıyla karşımıza dikilmektedir. Sanatın, gerçeklik ve hakikat ilişkisine dair önemli bir anahtar niteliğini taşıyan bu yaklaşım, sanatın neliğini tekrar gözden geçirmemiz gerektiğine dair bir fırsat sunmaktadır. Bu makalede, Cattelan'ın ironik ifade biçimi yapıtları üzerinden incelenecek, bıçak sırtı bir konumda duran ve ince bir çizgiyle ayrılan konumu tartışılmaya çalışılacaktır. Genelde *Dadacı* özelde *Duchampçı* bir anlayışın genlerini bünyesinde barındıran ve Duchamp'ın pisuarının (*Çeşme / Fountain*) açtığı tartışma alanını günümüze taşıyan bu ifade biçiminin, çeşitli bağlantılar kurularak geçmiş ve günümüzdeki konumu kadar geleceğe dair tahayyülleri de tartışmaya açılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş Sanat, İroni, Maurizio Cattelan, Muz, Kara Mizah.

ABSTRACT

At the end of 2019, Maurizio Cattelan, represented by the Perrotin Gallery (Galerie Perrotin) at the Art Basel Miami art fair, had great speculation that the banana attached to the wall with tape was sold for \$ 120,000 and then that banana was eaten as a performance by another artist (David Datuna). The work, which at first glance seems to be an attempt that mocks the audience and leaked from a magazinish area, shows that the subject is not exactly like that when Cattelan's general understanding of art is considered. The work, named *Comedian* by Cattelan, as an ironic form of expression, proceeded with a process that he wanted and gained a place for himself and created a great spreading and discussion area on social media.

Comedian, which brings with it a total questioning of contemporary art, carries the understanding of art as a black humor or irony when viewed as a reading proposal with Cattelan's other works and thus requires a different form of questioning about the truth of art. In particular, in today's neoliberal capitalist society, which is called post-truth and where we lose what is right and wrong, the *Comedian* (and Cattelan's other works) has the character of the irresistible lightness of irony and stands before us with Cattelan's childish mischief telling that the king is naked. This approach, which is an important key to the relations between reality and truth, provides an opportunity for us to reconsider the nature of art. In this article, Cattelan's ironic form of expression will be examined through his works, and his position, standing in a knife-edge position

¹ Bu makale, 18-19 Temmuz 2020 tarihleri arasında İzmir'de gerçekleştirilen "V. Uluslararası Avrupa Sosyal Bilimler Kongresi"nde bildirisi olarak sunulmuştur.

² This article was submitted as a declaration in '5th International European Conference on Social Sciences' held in Izmir in July 18-19, 2020.

and separated by a thin line, will be discussed. This form of expression, which contains the genes of a Dadaist understanding in general and a Duchampist understanding in particular, and brings the discussion area opened by Duchamp's urinal (*Fountain*) to the present, will be opened to discussion by making various connections, as well as its position in the past and the present.

Keywords: Contemporary Art, Irony, Maurizio Cattelan, Banana, Black Humor.

Olaylar ve dünya ironik ve rastlantısal bir şekilde hep var olmuşlardır. Çünkü ironi günümüzde gerek dünya gerekse öteki açıdan, sahip olduğumuz anlam ve değerler sistemini ele geçirmenin tek yoludur. Anlama gerek duymadan bir biçimden diğerine geçebilen ve böylelikle de biçimleri simgesel düzeyde yönlendirebilme olanağına sahip başka kültürler için böyle bir şey söz konusu değildir. Onların ironik olmalarına gerek yoktur. Oysa bizim için ironi, özne adlı formül, hakikat ya da kendini beğenmişliğin ötesine geçerek, dünya ve nesneleri büyümlü bir süreklilik düzeni içinde yerleştirebilecek tek çözümdür.

Jean Baudrillard

Giriş

2019 yılının en önemli ve bir o kadar tartışmalı sanat olaylarından birisi Maurizio Cattelan'ın Art Basel Miami sanat fuarında sergilediği *Komedyen (Comedian)* isimli yerleştirmesidir. Fuarda, uzun süreli sanatçısı olduğu *Perrotin Galerisi* tarafından temsil edilen Cattelan'ın taze bir meyve olarak muz bir koli bandı yardımıyla gelişigüzel şekilde duvara iliştirilmesi ve sanat yapıtı olarak sergilemesi çağdaş sanat tartışmalarını ve çağdaş sanatın çöpe döndüğü iddiasını içeren görüşleri alevlendirmiş, sanatın neliği ve işlevine dair bitmez tükenmez sorgulamalara bir yenisini eklemiştir. İlk bakışta izleyiciyle alay eden bir girişim gibi görünen ve sansasyonel bir etkiyle tüm fuarın en konuşulan sanat olayı olan ve bir tür rol çalarak magazin bir boyut kazanan *Komedyen*, her biri 120.000 Amerikan Doları ederinde 3 edisyon olarak sunulmuş ve hemen ardından 2 edisyonunun satılmasıyla tartışmanın boyutunu genişletmiştir (O'Neil, 2019). Bu gelişen süreç bile işin o kadar da basit olmadığına dair ilk işareti vermiştir. Hemen arkasından performans sanatçısı David Datuna'nın muz duvardan sökerek bir performans olarak yemesi ve bu performansını sosyal medyadan "Maurizio Cattelan'ın yapıtlarını seviyorum ve bu yerleştirmesini de çok seviyorum, çok lezzetli" notuyla paylaşması *Komedyen*'in viral bir şekilde fuarın sınırlarını hızlıca aşarak tanınmasını sağlamıştır. Datuna'nın performansının ardından güvenlik güçleri tarafından ifadesinin alınması sanat yapıtına yönelik bir saldırı olduğuna dair tartışma ve *vandalizm* polemiki başlatsa da bir muzun sanat yapıtı olarak sunulmasının getirdiği şaşkınlığı arttırmak üzere bir haber olarak kayıtlara geçmiş, ancak geri planda kalmıştır.



Görsel 1: Maurizio Cattelan, *Komedyen (Comedian)*, 2019

Hemen belirtmek gerekir ki, Cattelan'ın *Komedyen*'deki yaklaşımı tümüyle ironiktir ve bu ironi diğer tüm yapıtlarının da temel karakterini oluşturmaktadır. Hatta, *Komedyen* için yapılan eleştiriler ironik yapısını daha da belirginleştirmektedir. Çünkü ironide ifade edilmek istenen söylenen ya da gösterilenin doğrudan kendisi değil içine gömülen, eleştirinin gizlendiği anlamda saklıdır ve bu bağlamda dolaylı bir anlatım yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradaki gizlemenin en belirgin biçimi kendini hafif, basit ya da bayağı olarak sunmasında kendini göstermektedir. Tersinden anlam yükleme yöntemi olarak ironi, mizahın aksine komiklik ya da güldürmeyi değil izleyiciyi sarsmayı amaçlamakta ve insanın gerçek karşısındaki kayıtsızlığına vurgu yaparak bir hakikati göstermeye çabalamaktadır. Tam da bu nedenle ironik olanda eğer ortaya çıkıyorsa gülme amaç değil sonuç olarak var olmaktadır (Tosun, 2014: 281-282). İroninin güldürme ya da komiklik ile ilişkisini Aristoteles'in *Retorik* adlı metnindeki "ironi kibar bir insana maskaralıktan daha uygundur; ironiyi kullanan bir insan eğlenmek için şaka yapar, maskara ise başkalarını eğlendirmek için" (Aristoteles, 2008: 211) sözlerinde görmek mümkündür. Dolayısıyla ironi hakikati dile getirmek için bir yöntem, ifade olarak karşımıza çıkarken ironi kullanan öznenin ifadesiyle ilişkisinde yatan salt bir güldürmeden ibaret olmaması ve -bir anlamda- kendisini eğlendirmesi ironiyi kullananın bireysel konumunu ayırmaktadır. Bu bağlamda, hem ironinin gizlenmiş bir anlam alanı olması hem de ironi yapan kişinin kendini diğerlerinden ayıran bireyselliği nedeniyle ironi ifade edildiğinde her zaman karşılık bulamayabilmekte, anlaşılamayabilmektedir. Burada beliren ironinin *anlaşılamama* açmazı aynı zamanda temel özelliği olarak var olmaktadır.



Görsel 2: David Datuna, *Aç Sanatçı (Hungry Artist)*, sanatçının performansına ait görüntünün sosyal medya hesabındaki paylaşımı, 2019

İroniyi temel bir felsefi problem olarak ele alarak tarihsel açıdan inceleyen ve bu çalışmasını da doktora tezi olarak kaleme alan Søren Kierkegaard, *İroni Kavramı* adlı metninde ironinin Sokrates'te kaynağını bulduğunu belirtir.³ *Sokratik ironi* olarak da bilinen bu ifade biçiminde Sokrates kendisini cahilmiş gibi sunarak karşısındaki kişinin zihninde yer edinmekte ve ders alma kisvesi altında karşısındakine ders vermektedir. Bu bağlamda, Sokrates'in meşhur "bildiğim tek şey hiçbir şey bilmediğimdir" sözü ironinin özeti niteliğindedir. Elbette ki, Sokrates, Platon'un hocası ve döneminin en önemli filozofu/düşünürü olarak kimliği burada belirgin bir tezatlık yaratmaktadır. İşte buradaki tezatlık, salt diyalogun ya da ifadenin kendisinde değil tezatlığın varlığının bile bizatihi ironinin kendisi olarak karşımıza çıkmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda Kierkegaard da Sokrates'in varlığının bile ironik olduğunu belirterek ironinin anlam alanını genişletir ve bu durumu şu sözlerle açıklar:

Sokrates'in haklılığına karar veren tarihin ta kendisi olmuştur. Bu yüzden o bir kurban olmuştur. Bu ebedi ki trajik bir sonudur, ama Sokrates'in ölümü temelde trajik değildir. Çünkü Yunan devleti idam kararını çok geç alır ve bunun infazıyla da pek yücelmiş olmaz, zira Sokrates için ölüm bir gerçekliğe sahip değildir. Trajik kahraman için ölümün geçerliliği vardır; son çarpışma ve son tutkudur. Bununla, yok etmek için çabaladığı çağ artık intikamını alabilir. Ancak Sokrates'in ölümüyle Yunan devletinin böyle bir doyuma ulaşamadığı ortadadır; çünkü Sokrates bilgisizliği sayesinde ölümle kurulacak tüm anlamlı iletişimi yok etmişti. Trajik kahraman kuşkusuz ölümden korkmaz, ama onu bir acı, zor ve çetin bir yol olarak bilir; bu bağlamda idama mahkûm olduğunda ölümün bir geçerliliği vardır. Ancak Sokrates hiçbir şey bilmez ve devlet onu hayatından mahrum edip bu yolla cezalandırdığını düşünürken ortaya çıkan bir ironidir. (Kierkegaard, 2009: 300)

Kierkegaard'nun söylev sanatının içinde sıkça kullanılan bir söz oyunu olarak tanımladığı ironi, söylenen sözün aksini ima etmesiyle karakterizedir ve bu bağlamda fenomeni öz değil özün karşıtı olarak nitelendirmektedir. Yani konuşmadaki düşünce ya da anlam öz, sözcük ise fenomendir. İfadenin ironik özelliği kendisini ortadan kaldırmaktadır çünkü ironiyi kullanan kişi dinleyici ya da izleyicinin kendisini anladığını varsaymaktadır. Bu bağlamda, ironide yanlış anlama ortaya çıkarsa burada ironi kullananın suçu

³ Kierkegaard, ironi kavramını tarihsel olarak incelerken Sokrates'ten Schelegel, Tieck ve Solger gibi filozoflar üzerinden Romantizm'e kadar getirerek tartışmaktadır (Bkz. Kierkegaard, 2009).

yoktur çünkü ciddiyeti hakkında ciddi değildir. Kierkegaard bunu “bir bilmecenin ve çözümünün aynı anda var olması gibidir” sözleriyle tanımlamaktadır (Kierkegaard, 2009: 271-272). Kierkegaard’ın ironi için vurguladığı öz ve fenomen olarak ayırdığı ikilik, tıpkı sanatın ontolojik olarak reel ve irreel alanlarına benzemekte ve ironi, sanatta kullanımıyla sanatın belirsiz ve tartışmalı doğasını genişleterek daha da belirsiz bir alana taşımaktadır. Buradan hareketle Cattelan’ın özellikle *Komedyen*’i gibi ironi yüklü yapıtlarının tartışmalı doğası -ve belirsizliği- daha anlaşılır olmaktadır. Yani, zaten öznellik üzerinden inşa edilen ve bir yapıt/nesne/şey üzerinden başka bir şeyi/anlamı ima eden sanatın anlam alanı ironinin öz ve fenomendeki ayrılığı ve görünendekinden tersi bir açıyı sunması ve ima etmesiyle katmanlaşmakta ve derinleşmektedir.

İroniyi kullananın kendisini ve yaptığını hafife alması, karşısındaki ciddiyetle harmanlanmış savunmayı kırmayı amaçlamakta ve karşısındakini bu hafiflik mertebesine davet ederek o perspektiften bakmaya yönlendirmektedir. Çünkü sözün/yapıtın hafifliği, sıradanlığı, basitliği yani bir anlamda boşluğu aslında var olanı göstermek için tercih edilmiş bir ifadeyi temsil etmekte, yine içerisine yerleştiği ortamın boşluğunu kendi boşluğu içinde güçlendirerek deliliği daha da deli kılmaktadır (Kierkegaard, 2009: 282). Dolayısıyla ironi rastlantısallıkla harmanlanmış bir edim değil stratejik bir yaklaşım olarak karşımızda durmaktadır.

Gizlenen bir sorgulama stratejisi olarak ironiyi daha görünür kılmak için bağlamı anlamak esastır. Bağlamı oluşturan ayrıntılar, çeşitli yollarla giden konular anlam kavşağını belirleyen bir bütünün parçalarıdır. Dolayısıyla sıradan bir muzun ve bant parçasının sanat yapıtı olarak sunulmasının birçok kişinin varsaydığı gibi sıradan bir sanat olayı mı yoksa önemli, üstünde durulması gereken bir olay mı olduğunu anlamak için bağlam doğrultusunda irdelemek gerekmektedir. Öncelikle muzun sanat yapıtı olarak kim tarafından sunulduğu burada bağlamı oluşturan en önemli etmendir. Dolayısıyla Cattelan’ın sanatçı kimliğine ve yapıtlarına odaklanmak gereklidir.

Maurizio Cattelan ve Yapıtları

2012 yılında Guggenheim Müzesi’nde gerçekleştirilen *Hepsi (All)* isimli retrospektif sergisinin metninde *günümüzün provakatör, şakacı ve trajik bir şairi* olarak tanımlanan Cattelan, 1960 yılında İtalya’nın Padua kentinde kamyon şoförü bir baba ve temizlikçi bir annenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir (Spector, 2011). Annesinin rahatsızlığı sonrası iki kız kardeşinin eğitimi için küçük yaşta çalışmaya başlaması Cattelan’ın hayatın ciddiliğine karşı mizahi ve alaycı bir yaklaşıma sahip olmasına olanak sağlamış, yaşadığı iş deneyimleri ilerleyen zamanda sanat yaşamını da biçimlendirmiştir.

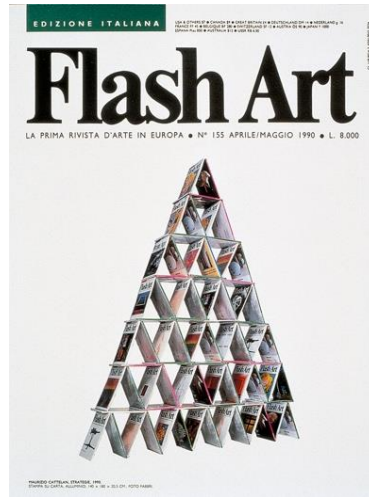
Yaklaşık 13 yaşındayken Padua’da Saint Anthony Kilisesi’nin küçük Saint Anthony heykelcikleri ve kartpostallarının satıldığı hediye dükkanında çalışan Cattelan heykelciklere arkadaşlarıyla şakalaşmak için çizdiği bıyıklar nedeniyle papazlar tarafından kovulmuş, daha sonra çalıştığı kuru temizlemecide de kendi çamaşırlarını yıkarken yakalanması sonrası yine kovulmuştur. Bu kovulma tecrübeleri Cattelan’a iş ve dünya arasındaki ilişkiyi anlamak açısından farklı bir perpektif getirmiş ve “Sonuçta, kovulmaktan kaçmayı öğrendim. Üçüncü işimde onlar beni kovmadan, kendi kendimi kovdum” diyerek anlattığı bu iki deneyimin getirdiği bakış açısını vurgulamıştır⁴ (Cattelan-Spector, 1999: 37). Daha sonra İtalya’da bir morgda mumyalama ve tahnit işlemleri üzerine hemşire olarak çalışmış ardından bir süre de bir mobilya şirketinde tasarımcı ve marangoz olarak çalışmıştır. Bu iki iş deneyimi daha sonra sanat yaşamında yapıtlarının teknik içeriğini oluşturacak altyapıyı oluşturacak, kendisini sanat pratiğine hazırlayan en önemli etmenler olacaklardır. Resmi bir sanat eğitimi almayan Cattelan’ın sanat alanına girmesini sağlayan asıl deneyim hastanede çalıştığı dönemde işe giderken küçük bir sanat galerisinin vitrininden Michelangelo Pistoletto’nun yapıtlarını görmesi ve ona ilginç gelen bu yapıtlar hakkında galeri çalışanlarına sorduğu sorular sonrası kendisine verilen birkaç sanat tarihi kitabı ve konu üzerine yoğunlaşması sonucu gerçekleşmiştir. Yaklaşık 5 yıl sonra ilk sanat yapıtını ortaya koyan Cattelan, 25 yaşında olduğu o olayı *epifanik*⁵ bir deneyim olarak tanımlamıştır (Spector, 2011).

⁴ Cattelan, söz konusu işten kovulma tecrübelerinin sonucunda karşısında beliren duruma İtalya’da morgda çalışırken kendisine yardım etmek isteyen bir doktor ile ilişkisini örnek olarak verir. İtalya’daki çalışma sistemine göre çalışan kişi hastalandıysa ve çalışamaz duruma gelmişse yine maaşı ödenmektedir ve Cattelan, sistemin bu özelliğinden yararlanarak doktora para verip kendisine boş günler edindiğini belirtmektedir. Bu boş günlerde de başka işlere zaman ayırmak için fırsat bulmuş böylece diğer işlerden kaçarak farklı bir iş çizgisi olarak *sanat yapma* olanağı yakaladığını belirtmiştir (bkz. Cattelan-Spector, 1999, s. 37).

⁵ Ani ve beklenmedik manevi aydınlanma, tanrının insanlara görünmesi anlamında bir kavram.

İlk kişisel sergisinde ironiyi temel alan sanatsal yaklaşımını belli eden Cattelan, kendisine sunulan sergi imkanına karşılık nasıl bir sergi ya da ne yapacağı hakkında fikri olmaması nedeniyle sergi tarihinde galerinin kapısını kapatmış ve kapıya “*Yakında döneceğim*”⁶ tabelası asmıştır.

1990 yılında, İtalya’daki en önemli sanat eleştirilerinin yayınlandığı ve uluslararası sanat alanında da kendine yer edinmiş *Flash Art* dergisinden bir sanat yapıtında kullanmak üzere derginin eski kopyalarını talep etmiş ve ardından kendisine verilen *Flash Art* dergilerinden piramit yaptığı *Strateji* isimli yapıtını dergiye kapak olarak kabul ettirmiş ve sanat yaşamındaki en önemli adımlardan birisini atmıştır (Senaldi, 2018). Böylece Cattelan, bir anda İtalya ve dünya sanat ortamına ismini duyurmuştur. İlk kişisel sergisinde ironik bir yaklaşım ortaya koymasına rağmen henüz tanınmaması bu yaklaşımın gölgede kalmasına neden olmuş ancak ana akım bir medya organını kendini tanıtmak için kullanmasıyla ve bunu *Strateji* olarak adlandırmasıyla ironinin katmanlarını derinleştirmiştir. Elbette tanınmış bir yayının kapağında yer almak genç bir sanatçı için büyük bir olanaktır ancak bunu o derginin eski sayılarıyla piramit şeklinde inşa ederek hem Maslow Piramidi’ne⁷ gönderme yaparak kendi konumunu yansıtmış hem de piramidin tapınç nesnesi olmasını çağrıştırarak sanat ve piyasanın ilişkisine dikkati çekmiştir.



Görsel 3: Maurizio Cattelan, *Strateji* (Strategie), 1990

Her ne kadar *Flash Art* kapağında yer alması isminin duyulmasına neden olsa da Cattelan’ın tanınmasını ve ciddiye alınmasını sağlayan yapıtları hipergerçekçi ve doldurma heykelleri/yerleştirmeleridir. Örneğin, 1999 yılında *Dokuzuncu Saat* (*La Nona Ora*) adlı yapıtı kırmızı bir halı üzerinde, yerde üzerine meteor düşmüş bir şekilde imgeleştirilmiş Papa II. John Paul’dür. Hipergerçekçi şekilde biçimlendirilen yapıtta elinde sımsıkı tuttuğu haçıyla Papa’nın yüzünde acı duyduğunu belirten bir ifade yerleştirilmiş, hayatta olduğu hissettirilmiştir. Yapıtın ismindeki dokuzuncu saat İncil’den alınmış bir argüman olarak İsa’nın acısına gönderme içermektedir. *Dokuzuncu Saat*’te Cattelan, Papa gibi Hristiyanlık için önemli bir figürün üstüne meteor düşmesi düşüncesiyle Papa’nın dünyeviliğini vurgulamış ve onu sıradanlaştırmış ancak tersi bir açıdan meteorun düşmesinin olasılığının oldukça düşük ihtimaliyle ironik bir bağlam yaratmıştır. Roma Katolik geleneğindeki en kutsal insanın bile talihsizlikten korunamayabileceği imgesiyle yapıt çeşitli yorumlara neden olmuş, bazı yaklaşımlarda Katolik Kilisesi’nin ahlaki yüzeyinin altındaki çeşitli skandallar barındırması konusundaki ünü hakkında yorum olarak okunurken bazı yaklaşımlarda da en köklü iktidar koltuklarının bile savunmasız ve geçici olabileceği şeklinde ifade edilmiştir. Günümüzde, dinsel kimliğinden ve dinsel olanı gösteren ikonalarından sıyrılan gittikçe sekülerleşen sanatı ve dünyamızı tekrar dinsel olanla buluşturarak Batı kültürü ve Hristiyan geleneğine dair ironik bir yaklaşımı sunan Cattelan, yapıtın üretim aşamasına dair yüzünde acı ifadesiyle yere serilmiş Papa için “*başlangıçta elinde haç ile ayakta olması gerekiyordu, bir şey eksikti; başarısızlık ve yenilgi duygusu*” sözleriyle bu ironiyi belirginleştirmiştir.

⁶ İtalyanca “Tono Subito” (İng. “I’ll be right back”).

⁷ Maslow *İhtiyaçlar Hiyerarşisi Piramidi*, Abraham Maslow tarafından 1943 yılında yayınlanan ‘A Theory of Human Motivation’ adlı çalışmanın ortaya koyduğu insan psikolojisini gösteren bir teoridir (Bkz. Kömürcü, 2017).

(Indrisek, 2019). Cattelan, İtalyan sanatı ve Batı sanatının kilise ve din arasındaki ilişkisini geleneksel bir içerik olarak ele alır ancak daha güncel bir dil ve biçim ile ifade etmektedir. Yani din ve ilahi konulara dair oldukça güncel bir yorumu içeren sanat yapıtı olarak *Dokuzuncu Saat*, İtalyan köklerine ve Batı sanatının köklerine bağlanmakta, anlam alanını da özellikle buradan inşa etmektedir. Diğer taraftan, din gibi toplum için duyarlı bir alanın içinden bir konu ve imge kullanımıyla salt Hristiyanlık sorgusu olarak değil aynı zamanda sanatçının toplumdaki rolünü de sorgulayarak özgürlüğün kutsal statüye yükseltildiği bir dünyada saygısızlık ve ihlalin sınırlarını tartışmaya açmaktadır.



Görsel 4: Maurizio Cattelan, *Dokuzuncu Saat (La Nona Ora)*, 1999

2001 yılında sergilediği *O (Him)* adlı yapıtı izleyicinin arkadan yaklaştığı, dizüstünde duran ve duvara doğru bakan, ütülü kıyafeti, boyalı ayakkabıları ve düzgünce taranmış saçıyla okul çağındaki bir erkek çocuğunu anımsatan ancak yüzünü görmek için ön tarafa geçildiğindeyse o figürün aslında Adolf Hitler olduğu anlaşılan bir heykeldir. Ellerini önünde birleştirmiş, gökyüzüne bakar vaziyette af dileyen hipergerçekçi bir Hitler imgesi ile -minyon yapısından kaynaklanan- bir çocuk imgesi arasında çarpışma yaratmaktadır. Tek bir insanın tarihin gidişatını değiştirecek kadar korku ve acı yaratma gücünün hatırlatıcısı olarak Hitler yüzü, bıyığı ve saçıyla dünyanın toplumsal zihnine yerleşmiş bir imgeyi temsil etmektedir. Cattelan, yapıta *O* ismini vererek Hitler'in isminin telaffuz etmenin bile zorluğunu odağında toplayan radikal bir kötülüğü vurgulamaktadır. Ancak, dua eder ve af diler bir halde imgeleştirilmesi onu oldukça çaresiz ve savunmasız bir şekilde izleyicinin karşısına koyarak affetmenin olanağı ya da olanaksızlığı üzerine ironik bir yaklaşımla izleyiciyi baş başa bırakır. Böylece, çocuk bedeniyle Hitler'in yüzünün biraradalığı, masumluk ya da radikal kötülüğün aynı anda bir arada olduğu imalı ve belirsiz bir zıtlık yaratmaktadır (Perrotin, 2020).



Görsel 5: Maurizio Cattelan, *O (Him)*, 2001

Cattelan'ın *O* adlı yapıtıyla gerçekleştirdiği çelişik ironi, 2007 yılında, İsa'nın annesi Kutsal Bakire Meryem'i selamlayan geleneksel bir Katolik duası olan *Ave Maria* ifadesini yapıtın ismi olarak kullandığı, duvardan üç adet Hitler selamı veren hipergerçekçi kollarda da kullanmıştır. Burada Cattelan, *O*'daki yaklaşıma benzer şekilde dinsel bir öge olarak duayı kullanmış, affedilmeyi dileyen insanı Hitler selamıyla birlikte ele alarak ironik bir bağlam yaratmıştır. Aynı zamanda sanat mekanının duvarından izleyiciye doğru uzanan kollar izleyiciyi selamlayarak sanat alanına dair başka bir sorgulamayı da bünyesinde barındırmaktadır.



Görsel 6: Maurizio Cattelan, *Ave Maria*, 2007

Cattelan'ın benzer teknikle ürettiği hipergerçekçi heykellerine örnek olarak, keçeden yapılmış bir ceket içerisinde ölçek olarak küçültülmüş kendisini askıya astığı ve Joseph Beuys'un keçelerine gönderme yaptığı *Otoportresi* ya da 2002 yılında Hollanda Rotterdam'daki Boymans Van Beuningen müzesinin zeminine açılmış bir delikten mekâna bakan ve kendisini bir hırsız olarak imgeleştirdiği *Mantık Dışı (Out of Senses)* adlı yapıtı gösterilebilir. Kendisini de sanat yapıtının parçasına dönüştüren Cattelan, hırsız olarak arzularının nesnesine ulaşmak için müzenin zeminini parçalayarak oradan sızmaktadır. Kendi sanat bakışının metaforu olarak kullandığı figürdeki meraklı bakışlar aslında sanat pratiğinin içerisinde genel olarak kabul gören normlar, yerleşik ve kanonik sistemin ağırlığına karşı bir direnişi de simgelemektedir. Bu bağlamda, biriciklik, yenilik, özgünlük gibi kavramları tartışmaya açmaksızın dışlamakta ve bunların beyhude bir nitelikte modernist bir bakış açısı olduğunu ironik bir dille göstermektedir. Yapıtın bir müzede yani geleneksel sanatın katılaşmış, ağırlaşmış varlığının temsili içerisinde yer almasının temel nedenini de bu modernizm eleştirisi olarak görmek mümkündür.



Görsel 7: Maurizio Cattelan, *Mantık Dışı (Out of Senses)*, 2002

Cattelan'ın biçimsel öğelerin ön planda olduğu bir başka dizi çalışması da hastanede hemşire olarak çalıştığı ve morgda tahnit işlemlerinde edindiği tecrübelerle ortaya koyduğu doldurulmuş hayvanlardan oluşan bir grup çalışmasıdır. Örneğin, *Bidibidobidiboo* adlı yapıtı mutfak masasında intihar etmiş bir sincabı izleyiciye sunmaktadır. 1996 yılında ürettiği yapıt, sergi mekânında kenarda görülemeyecek boyutuyla izleyicinin eğilerek bakmasına neden olmakta böylece dua ediyormuş gibi duran izleyiciyle ironik bir bağlam yaratmaktadır. Cattelan, büyüdüğü ailesinin evine ait bir mutfak imgesini modellediği yapıtta, Sinderella'nın perisinin sihirli sözleri olan "bibidi babidi buu"ya göndermekte yapmakta ve bu sihirli sözler sonrasında daha "soylu" ya da "yücelmiş" bir dönüşüm geçirmeyi çağrıştırmaktadır. Sihirli sözler sonrası soylu bir hayvanlara dönüşmenin yokluğunu işaret ederek söz konusu talihin sincaba rastlamadığı ve bu bağlamda bunalıma girerek intihar ettiğini ima etmektedir. Cattelan, bu yapıtında yer verdiği ironiyle kendi öz varlığıyla ya da hayatıyla çatışmaya girerek dönülmez bir yolda kendisini kaybeden insanı ve sınıfsal ayrımları sorgulamaya çabalamaktadır. Buradaki beyhude bekleyiş ve trajik son başka bir yorumla keşfedilmeyi bekleyen sanatçının bekleyişini anımsatmaktadır. Yani sihirli sözlerin işe yaramadığı keskin ve acımasız bir dünya gerçeğinin ironik bir imgesidir karşımızdaki.



Görsel 8: Maurizio Cattelan, *Bidibidobidiboo*, 1996

2007 yılında, İsviçre Basel'deki Beyeler Vakfı'nda gerçekleştirdiği *Kaputt* isimli sergisinde duvarın içinden atlıyormuş gibi görünen ama bir yandan da ölü atların asıldığı izlenimini uyandıran *İsimsiz (Untitled)* yapıtı 5 adet doldurulmuş attan oluşmaktadır. Daha önce tek tek sergilediği aynı adlı yapıtlar dünyanın farklı

koleksiyonlardan ödünç alınarak sergiye yerleştirilmiştir.⁸ Sürü imgesiyle sergilenmesi serginin ismiyle birlikte bağlamını oluşturmaktadır. Cattelan'ın, Curzio Malaparte tarafından yazılan *Kaputt Primavera* romanından ödünç aldığı isimlendirme, romanda yer alan ve 2. Dünya Savaşı sırasında hava bombardımanlarından kaynaklanan yangınlardan kaçmak için Finlandiya'nın Ladoga Gölü'ne atladıktan sonra ölen bin atı işaret etmektedir. Atlar gölden geçerken beklenmedik şekilde donmuşlar ve sadece başları donmuş suyun üstünde gözleri açık bir şekilde ölmüşlerdir (Delivery, t.y.). *İsimsiz*'de de atlar tıpkı romanda olduğu gibi donmuşlardır ancak suyun altından bedenlerine bakmakta olduğumuz izlenimini uyandırmaktadırlar. Cattelan, uzay ve zamanda atları dondurmak için tahnitçilik tecrübesini kullanmış böylece atlar ne gerçek anlamda ölmüş ne de canlı olarak izleyicinin karşısında durarak rahatsız edici, tekinsiz imgelere dönüşmüşlerdir.



Görsel 9: Maurizio Cattelan, *İsimsiz (Untitled)*, 2007

Bir başka tahnit edilmiş hayvan yerleştirmesi 1997 yılında Venedik Bienali'ndeki İtalyan pavyonunun kirişleri ve boruları üzerine tünemiş gibi görünen 200 adet doldurulmuş güvercinden oluşan *Turistler (Turisti)*'dir. Cattelan, Alfred Hitchcock'un *Kuşlar* filmindeki kuşların tekinsiz toplanmasını çağrıştıran imgeleriyle birlikte yine yapıtın ismi üzerinden bağlamını oluşturmaktadır. İki yılda bir düzenlenen etkinliğin turistlerden oluşan ziyaretçi kitlesine göndermekte yapmakta, izleyen izlenen ilişkisi bir tür tersyüz etmektedir. Sergiye gelen izleyiciler güvercinler tarafından izlenilmekte ve turistik etkinliğin geçici doğasına dikkati çekmekte gerek İtalyan sanatı ve Batı sanatındaki görme ilişkisine gerekse sanat piyasasının iç boşluğunu sorgulamaktadır. Cattelan, doldurulmuş güvercinlerini 2011 yılında düzenlenen Venedik Bienali'nde *Diğerleri (The Others)* ismiyle tekrar sergilemiştir.

⁸ Cattelan'ın birçok kez kullandığı doldurulmuş at figürlerinin ilki 1996 yılında New York'taki ilk kişisel sergisinde izleyiciye sunduğu doldurulmuş bir atın tavandan asılarak sarkıtıldığı *Troçki'nin Balladı (The Ballad of Trotsky)*'dir ve 1920'lerde Stalin'e muhalefet etmesiyle bilinen, Bolşevik Devrimi ve Sovyetler Birliği'nin etkili bir figürü olan Leon Troçki'ye atıfta bulunmaktadır.



Görsel 10: Maurizio Cattelan, *Turistler (Turisti)*, 1997

Diğer doldurulmuş hayvanları kullanarak sergilediği yapıtlara sergi mekânın bir köşesinde kıvrılıp uyuyan ya da etrafına merakla bakan köpekleri, otlayan bir eşeği gösterdiği *Uyarı! Kendi Risklerini Göze Al. Dokunmayın, Beslemeyin, Sigara İçmeyin, Fotoğraf Yok, Köpek Yok, Teşekkür Ederim. (Warning! Enter at Your Own Risk. Do not Touch, Do not Feed, No Smoking, No Photographs, No Dogs, Thank You.)* yapıtını ya da Londra Çağdaş Sanat Enstitüsü'nde 1997 yılında düzenlenen sergide İtalyan sanatçı kimliğine vurgu yapmak amacıyla içinde bulunduğu sergiden saklanan devekuşunu sergilediği *İsimsiz (Untitled)*'i örnek göstermek mümkündür.



Görsel 11: Maurizio Cattelan, *İsimsiz (Untitled)*, 1997

Cattelan'ın biçimsel öğelerin ve işçiliğin önde olduğu ancak bu biçim ve işçilik ile tezatlık kurarak ironisini yarattığı bir dizi yapıtı da bulunmaktadır. Bunlardan biri, İtalyan Carara mermerinin yontulmasıyla üretilmiş 2007 yılındaki *Hepsi (All)* isimli heykelidir. Yerde yatan 9 figürden oluşan yapıt, izleyiciyi gerçekte ölü insanların örtülü bedenlerini gördüğünden şüphe duymayacağı tekinsiz bir etkiyle baş başa bırakmakta, ölümlerinin ne huzurlu ne de doğal olduğu izlenimiyle rahatsız ederek izleyiciyi arafta tutmaktadır. *Hepsi*, İtalyan heykel sanatının mermer malzemesiyle arasındaki ilişki ve işçiliğin kuvvetli emaresini kumaşın kıvrımları gibi biçimsel değerler üzerinden kullanarak, geleneksel olanı çağdaş bir dil ile bütünleştirip günümüze çekerek geleneksel sanatın kökleriyle de hesaplaşmaktadır.



Görsel 12: Maurizio Cattelan, *Hepsi (All)*, 2007

2010 tarihli *L.O.V.E.* yine bir başka İtalyan Carara mermer yontusudur. 11 metre yükseklik ve yaklaşık 5 metre genişliğe sahip heykel anıtsal bir yapıda inşa edilmiş ve Milano'daki borsa binasının önüne yerleştirilmiştir. “Liberta, Odio, Vendetta, Eternita” yani “Özgürlük, Nefret, İntikam, Sonsuzluk” sözcüklerinin baş harflerinden İngilizce “aşk” anlamına gelen bir söz oyunuyla ironinin ilk katmanını oluşturmaktadır. Orta parmak hariç diğer parmakların kesildiği imgesiyle bir eli gösteren yapıt, orta parmağın hareketi üzerinden taşıdığı küfür niteliğiyle izleyiciyi karşılamaktadır. Buradaki parmakların bükülmemiş olması bir tür eksikliği göstermekte ve parmaklar mevcut olsaydı Nazi selamına dönüşerek gizli bir selamlama ve boyun eğişi göstereceğini ima etmektedir. Cattelan'ın birçok yapıtında yer alan öz göndermeler bu yapıtta da bu bağlamda yer almakta ve *Ave Maria* adlı yapıtının bağlamını burada tekrar dönüşüme sokmaktadır. Cattelan borsa binasının önüne yerleştirdiği orta parmağını dimdik tutan bu el aracılığıyla, kapitalizme ve sanat piyasasına küfür etmekte, aynı zamanda bir başkaldırının sonucunda kesilmiş parmakları çağrıştıran ancak tersi bir anlamı da gösteren bir ikilik yaratarak kapitalizmi faşist bir imgeyle selamlamaktadır. Böylece, *L.O.V.E.*, gerek mermer yontusu gibi emek gerektiren bir yapıt olması, gerek mermerin Cattelan'ın memleketi İtalyan Carara mermeri olması gerekse orta parmağın isyanı ve muhalefeti temsil etmesi ve kesilmiş parmaklarla tersi bir temsili barındırmasıyla çok katmanlı bir ironik yapıta dönüşmektedir.



Görsel 13: Maurizio Cattelan, *L.O.V.E.*, 2010

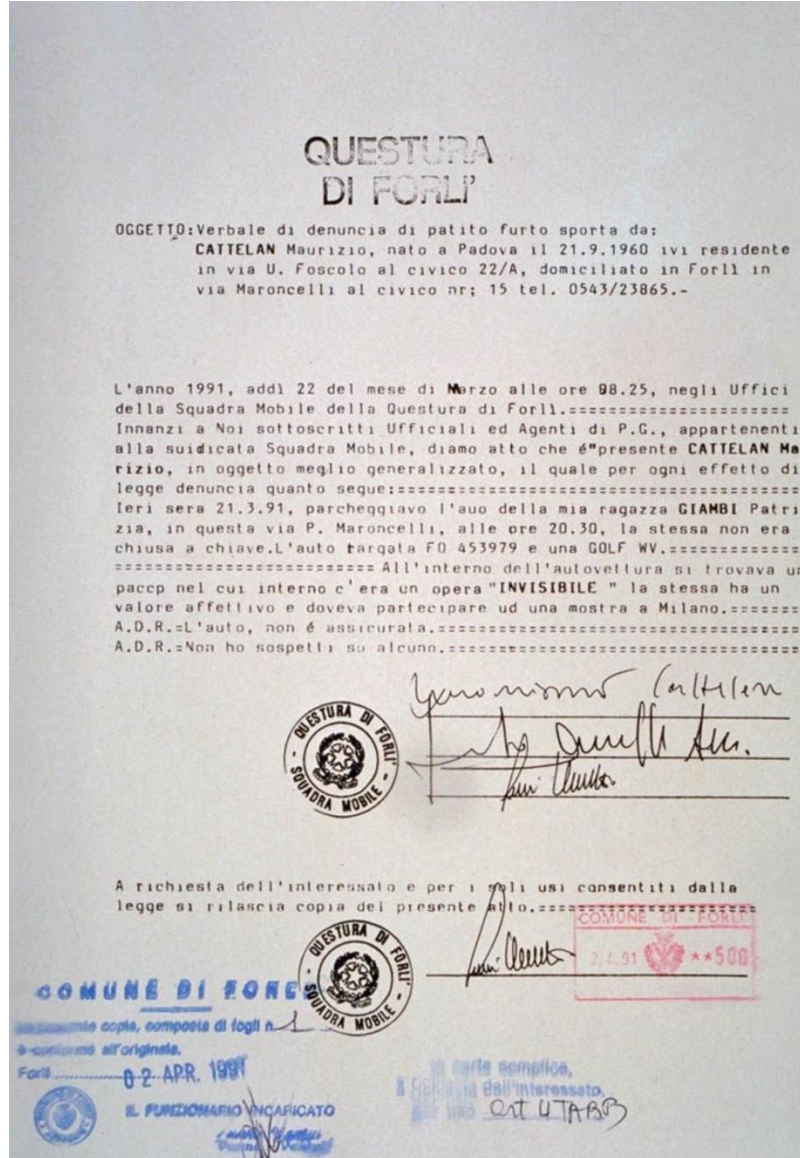
İroni dozu yüksek ama bir o kadar da provakatif ve magazinел çalışmaları Cattelan'ın tanınırlığını zaman içinde giderek arttırmıştır. Bu konuya en iyi örneklerden biri, 1998 yılında MoMA'da Picasso'nun büyükçe maskesini kafasına geçirdiği ve Picasso'nun birçok fotoğrafında görülen kıyafetini anıştıran kostümüyle gerçekleştirdiği *İsimsiz (Picasso) [Untitled (Picasso)]* adlı performansıdır. *İsimsiz (Picasso)*, yüksek modernizmin temsili ve ikonik bir karakter olarak Picasso'nun bir tür çizgi roman versiyonu olarak karikatürize edildiği, müzenin ağırlığını kırmak, eğlenceli bir hale getirmek için müzeye gelen ziyaretçilere yönelik gerçekleştirilmiş parodik bir performanstır. Performans kurgusu itibariyle, daha çok Mickey Mouse gibi Disneyland karakterleriyle fotoğraf çektiren ziyaretçileri anıştırmakta, sanat alanının gösteri dünyasıyla arasındaki muğlak çizginin hatırı sayılır bir sorgulamasını ironik şekilde gerçekleştirmektedir. Nancy Spector ile gerçekleştirdiği röportajında Serkan Özkaya'dan çaldığını belirttiği bu performansın başka bir sanatçının işinden alınmış olması Picasso'nun "iyi sanatçılar kopyalar büyük sanatçılar çalar" ya da "aramıyorum, buluyorum" sözlerine gönderme niteliğindedir (Cattelan-Spector, 1999: 30).



Görsel 14: Maurizio Cattelan, *İsimsiz (Picasso)*, 1998

Cattelan'ın tıpkı ilk kişisel sergisindeki ironiye yakın bir mantıkla gerçekleştirdiği bir başka yapıtı ise, 1991 yılında davet edildiği bir sergiye iş üretmeyince serginin açılışı öncesinde en yakın polis karakoluna giderek, *Görünmeyen (Invisible)* adlı yapıtının çalındığını ihbar etmesi üzerine kurguludur. Cattelan, söz konusu ihbar

ve ifade tutanağını yasal bir polis raporu olarak teslim almış ve katılması beklenen sergiye sergilenmesi için teslim edilmesi beklenen ancak mevcut olmayan yapıtının yerine bu tutanağı ikame etmiş ve *İsimsiz (Untitled)* adıyla sergilemiştir.



Görsel 15: Maurizio Cattelan, *İsimsiz (Untitled)*, 1991

Cattelan'ın, *Komedyen*'den hemen önceki sansasyonel yapıtı, 2015'te sanat yapmayı bırakacağını açıkladıktan kısa bir süre sonra, 2016 yılında New York Guggenheim Müzesi için hazırladığı *Amerika (America)* isimli yerleştirmesidir. *Amerika*, 18 ayar som altından üretilmiş tamamen işlevsel tuvalet için bir klozettir. Yaklaşık 6 milyon dolar değerinde olduğu tahmin edilen altından tuvalet müzeye gelen tüm seyircinin kullanımına açılmış ve 1 dolar veren herkes ihtiyacını gidermek için kullanmıştır. Marcel Duchamp'ın *Çeşme (Fountain)* adlı yapıtına gönderme içeren yapıt işlevsellik kipiyle sanat tarihi açısından da Duchamp sonrası tartışmalar için farklı bir bağlamı da beraberinde getirmiştir. Dünyadaki gelir eşitsizliğini vurgulamak için üretilmiş altından tuvalet temel bir ihtiyacın böylesi lüks bir nesneyle giderebilme imkânına sahip azınlığın sahip olabildiği bu imkânı geri kalan tüm insanların kullanabilmesine açmak gibi ironik bir yaklaşımla izleyiciye sunulmuştur. Yapıtın ismiyle de "Amerikan rüyası" olarak nitelendirilebilecek bir düşünceye de gönderme yapmaktadır.

Amerika, 2017 yılında ABD Başkanı Donald Trump'ın Guggenheim Müzesi'nden Vincent Van Gogh'un 1888 tarihli *Karlı Manzara* adlı tablosunu Beyaz Saray'da sergilemek için ödünç istemesi ve müzenin Beyaz

Saray'a bu tablo yerine Cattelan'ın klozetini ödünç vermeyi teklif etmesiyle tekrar gündeme gelmiş hem yapıtın ismi hem de taşıdığı ironik bağlam ile anlam alanını genişletmiştir (BBC, 2019a).

Amerika, Guggenheim Müzesi'nden sonra Cattelan'ın *Zafer Seçenek Değildir (Victory is Not an Option)* adlı kişisel sergisi kapsamında İngiltere Oxfordshire'daki Blenheim Sarayı'nda sergilenmeye başladıktan kısa bir süre sonra sergilendiği yerden çalınmıştır. BBC'nin 14 Kasım 2019 haberine göre 6 kişi gözaltına alınmış ve tutuklanmıştır (BBC, 2019b). Ancak, yapıt bulunamamıştır. 6 milyon dolar değerindeki yapıt hem altın madeninden üretilmiş olması hem de sanat yapıtı olma niteliğiyle hali hazırda sorguladığı değer nosyonu yanında, çalınmasıyla beraber bir başka ironik açıyı da ortaya çıkarmıştır.



Görsel 16: Maurizio Cattelan, *Amerika*, 2017

Komedyen Vakası

Komedyen yapıtına geri döndüğümüzde, öncelikle Cattelan'ın birçok yapıtında yer verdiği öz göndermelerle bağlam yaratmasını yani tarihsel olarak daha önce sergilediği yapıtlarıyla biçimsel ya da içerik olarak bağlam oluşturmasını göz önünde bulundurmak gerekmektedir.⁹ Diğer taraftan, birçok kez çalıştığı galeri temsilcilerini doğrudan yapıtlarında kullanmıştır. İlk örneğinde 1993 yılında *Tarzan & Jane* ismiyle, Raucci/Santamaria Galerisi'nin sahipleri olan Umberto Raucci ve Carlo Santamaria'yı bir ay boyunca sergi mekânında aslan kostümleriyle sergilemiştir. Bir başka benzer şekilde yaklaşımı içeren çalışması, 1995 yılındaki Parisli galericisi Emmanuel Perrotin'i playboy kişiliğini¹⁰ yansıtmak üzere tasarlanmış tam bir fallus biçimini anımsatan pembe bir tavşan kostümü içinde sergi boyunca *Errotin, Gerçek Bir Tavşan (A, B, C) (Errotin, Le Vrai Lapin (A, B, C))* adıyla sergilemesidir. Cattelan'ın yine galericisini doğrudan kullandığı ve *Komedyen* ile doğrudan bağlantısı olan yapıtı ise *Harika Bir Gün (A Perfect Day)*'dür. Cattelan, 1999 yılında Milan'daki galerisinin müdürü Massimo De Carlo'yu duvara koli bantları yardımıyla bantlamış ve Carlo'yu serginin açılışında 2 saat boyunca duvarda bu şekilde sergilemiştir¹¹. Bu çalışmalarda, her zamanki rolü sanatçıyı tanıtmak ve sanatını satmak olan aracılara yani galericileri yapıtlarıyla birleştirmiş, böylece pazarın katmanlarını birbiri içine çökartecek bir jest olan müdahaleyi somutlaştırmıştır. Yapıtlarını satan galericileri garip ve sık sık aşağılayıcı pozisyonlara sokan Cattelan, galerici ve sanatçı arasındaki güç dinamiğini bu şekilde değiştirerek sorgulamakta ve ironi yaratmaktadır.

⁹ Özgönderme niteliğindeki yapıtlarına örnekler olarak *Bremen Mızıkacıları* veya *Otoportre* gösterilebilir.

¹⁰ Cattelan, Emmanuel Perrotin'in bu özelliğini ve neden konu edindiğini Nancy Spector ile röportajında anlatmaktadır (Bkz. Cattelan-Spector, 1999).

¹¹ Açılıştaki performansın ikinci saati sonunda De Carlo oksijen yetersizliği nedeniyle hastaneye kaldırılmıştır.



Görsel 17: Maurizio Cattelan, *Errotin, Gerçek Bir Tavşan (A, B, C)* (*Errotin, Le Vrai Lapin (A, B, C)*), 1995

Cattelan, *Komedyen*'de gerek muz meyvesinin fallik bir imgeye sahip olması gerek bant yardımıyla duvara sabitlenmesiyle *Errotin, Gerçek Bir Tavşan (A, B, C)*'ye ve *Harika Bir Gün*'e öz göndermeyle anlamını oluşturmaktadır. Yani bu iki yapıtı bilmeden *Komedyen*'i okumak eksik kalacaktır. Buradaki en önemli bağlantılardan bir diğeri de Cattelan'ın yaklaşık olarak 15 yıl sonra ilk kez bir sanat fuarına katılmasıdır (Sullivan, 2019). Sanat fuarı, bilindiği üzere sanat alanının satış işlemlerini gerçekleştirmek üzere düzenlendiği, galerilerin ve sanatçıların boy gösterdiği etkinliklerdir. Koleksiyonerler ile sanatçıların buluşmasını sağlayan bu etkinliklerin ticari bağlamı oldukça önemli bir noktada yer almakta ve bu durum da Cattelan için bir bağlam yaratmaktadır. Bu noktadan hareketle, Perrotin Galerisi'nin temsil ettiği Cattelan, *Harika Bir Gün*'ü farklı bir şekilde, ima yoluyla tekrarlamış demek mümkündür. Fallik bir çağrışımla, erkek egemen sanat dünyasına, sanat dünyasındaki güç dinamiklerine muz gibi uluslararası ticareti simgeleyen bir meyveyi kullanarak ve arkasından gelecek tartışmaları da daha önceden egzersizli olması nedeniyle pek tabii bilerek sunmuştur.



Görsel 18: Maurizio Cattelan, *Harika Bir Gün (A Perfect Day)*, 1999

Elbette ki buradaki okuma *Komedyen*'i daraltmaktadır, sanat piyasasının bulunduğu koşulları, çağdaş sanat için yapılan “çöpe dönüşmüş”, “içi boşaltılmış” gibi eleştirileri Duchampvari bir şekilde ele almakta, aslında dalga geçer gibi görünmesine rağmen yapıta ait iki edisyonunun hemen satılmasıyla da bu işin şakasının olmadığını ya da “ne kadar ciddi bir yerde” durduğunu da göstermektedir. Cattelan'ın bu sanatsal yaklaşımının genlerini yüzyıl başındaki Dadacılar da görmek mümkündür. Savaşın getirdiği yıkımla beraber modern ütopyanın imkansızlığına dikkati çeken Dada hareketinde temel motto “sanat öldü, yaşasın sanat”tır. Buradaki paradoksal görünen yaklaşım, geleneksel anlayış, düşünüş ve kültürün insanlığı getirdiği noktanın yıkımdan ibaret olduğu ve bu bağlamda, aslında, tüm argümanların yeniden gözden geçirilmesi gerektiği çağrısıdır. Dadacılar, modern paradigmanın henüz aşılmadığı bir sürecin sanatçıları olsalar da genel olarak bakıldığında modern eleştirisi olarak erken postmodernistler olarak görmek mümkündür. Hareketin özünde her ne kadar geleneksel damarlardan beslenerek gelmiş sanatçılar yer alsalar da pratiklerinde daha deneysel ve antidisipliner bir yaklaşım benimsemişler, sanatın hakikatine dair de önemli nüveleri ve sorgulamaları beraberinde getirmişlerdir. Rastlantısallık, şans, disiplinlerin birbiri içine geçtiği üretimler Dadanın temel karakterini oluşturmuştur.

İroni ile hakikat arasındaki ilişki burada önemli bir yerde durmaktadır ve bu açıyı Duchamp'ın yüzyılın başındaki *Çeşme* ve *Richard Mutt Davası*'nda görmek mümkündür. Duchamp'ın meşhur pisuar vakası, 1917 yılında, 6 dolar ödeyen herkesin katılabileceğini açıklayan *Bağımsız Sanatçılar Topluluğu*'nun *Grand Central Gallery*'de hazırlayacağı sergiye topluluktakilerin söylemlerinin arkalarında durup durmayacaklarını görmek amacıyla *Mott Works* firmasından aldığı pisuarı *R. Mutt* imzasıyla göndermesiyle gerçekleşmiştir. Duchamp'ın kendisinin de yer aldığı serginin düzenleme kurulu gönderilen pisuarın adaba aykırı ve sanat olmadığını belirterek sergilemeye değer görmemiş ve günümüze kadar gelecek tartışmanın fitilini ateşlemiştir. Duchamp, bu kararı protesto etmek için sadece yönetim kurulundan istifa etmekle kalmamış bu durumu eleştirmek adına iki arkadaşıyla birleşerek *Kör Adam* adında küçük bir dergi çıkarmaya karar vermiştir (Shiner, 2004: 432). Duchamp, dergide *Richard Mutt Davası* adında bir metinle bu konu hakkında şu görüşleri belirtmiştir:

Altı dolar ödeyen her sanatçının katılabileceğini söylemişlerdi. Bay Richard Mutt, sergiye bir pisuar gönderdi. Bu nesne, üzerinde hiç tartışılmadan ortadan kayboldu ve hiç sergilenmedi. Bay Mutt'ın pisuarını ahlaksız bulmak son derece saçma, yani bir küvet de ahlaksız bir nesnedir o zaman. Sonuçta bu nesne, tesisatçıların vitrininde her gün görebileceğiniz bir şeydir. Bu pisuarı Bay Mutt'ın kendi elleriyle yapıp yapmadığının önemi yoktur. O bu nesneyi SEÇMİŞTİR. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirmiştir –o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır. Tesisatmış. Saçmalık. Amerikan sanatı tesisattan ve köprülerden ibaret değilmiş gibi. (Duchamp, 2009: 128)

Dikkat edilirse Duchamp'ın o dönem karşılaştığı tutum günümüzdeki Cattelan'ın karşılaştığı tepkilere benzemektedir. Duchamp, sanatın biçim ve öz arasındaki ilişkisine dikkati çekmiş sanatın niteliğini ve hakikatini biçimden ziyade özde ve içerikte saklı olduğunu göstermeye çalışmış, sanatçının salt seçme ediminin bile bu içeriği oluşturmada yeterli olacağını açıklamıştır. Duchamp'ın sanatın hakikatine dair gerçekleştirdiği *parrhesiatik* bu girişimi her iki olasılıkta da hedefine ulaşacağı anlamını taşımaktadır; sergilenmemesi, düşüncesinin ispatı, sergilenmesi halinde de var sayılan değerlerin başka türlü bir şekilde yerinden oynayacağını göstergesidir. Beslendiği ana arter, *Dadacı* anlayışın içeriği de olan, sanatın kurumsal olarak yerinden edilmesi düşüncesi ve sanatın varsayılan değerlerinin sorgulanarak sanat nesnesi yoluyla zihinsel bir süreç başlatma isteğidir. Duchamp'ın yaklaşımı olarak nitelenen buradaki *parrhesia* kavramı hakikati dile getirmek ile ilgili olarak “her şeyi söylemek” anlamındaki, *özgür konuşma*, *açık sözlülüktür*. *Parrhesia* kullanan kişi de *parrhesiastes* yani aklındaki söyleyen kişidir ve hakikati söyleyen kişiyi tarif etmektedir (Foucault, 2012: 10). Foucault'nun Eski Yunan'dan itibaren ele aldığı *parrhesia* kavramı konuşmacıyla söylediği şey arasındaki ilişkiye gönderme yapmaktadır. Bazı dönem ve metinlerde “boşboğazlık” sözcüğüne yakın niteliksel ayrım yapılmadan söylenen söze tekabül eden anlamlarda kullanılsa da klasik metinlerde olumlu anlamda kullanılır ve “hakikati söylemek” anlamındadır (2012: 11-12). *Parrhesiastes* hakikati dile getirmek uğruna riske girmeyi göze alan kişidir. Bu bağlamda *parrhesia*, tehlike karşısındaki cesaretle ilintilidir ve belli bir tehlikeye rağmen hakikati söyleme cesaretine sahip olunmasını talep etmektedir: “Ve hakikati söylemek, en uç biçimiyle, yaşam ve ölüm ‘oyunu’ nun bir parçası

sayılır” (2012: 14). Sokrates’in karşılaştığı sonuç bu noktadan kaynağını bulmaktadır. Bir *parrhesiastes* olarak Sokrates, öncelikle bilmediğini sunarak sessizlik içinde karşısındaki sorgular çünkü bilgeliği her şeye rağmen, bir tür sessizliktir. Yani nutuk atmaz, bildiklerini ayaküstü anlatmaz. Tersine, bilmeyen insan olarak ortaya koyar kendini, bilmeyen ve yalnızca bilmediğini bilen kişi olarak ihtiyat ve sessizlik içinde durarak sorgulamakla yetinir. Buradaki sorgulama susan bilgenin özündeki ihtiyatı *parrhesia* göreviyle birlikte yerine getirme biçimidir (Foucault, 2018: 24). Bu bağlamda Sokrates hakikati göstermek adına hem *parrhesia* kullanan hem de *ironi* kullanan figür olarak ortak bir yerde kendini var etmektedir. Buradan hareketle, Duchamp’ın hakikati göstermedeki edimini ironiden çok *parrhesiaya* yakın görmemizin nedeni salt yapıtın sergilenmesiyle gelişen süreç değil *Richard Mutt Davası* metninde açıkça dile getirerek kendini ortaya koymasıdır.

Duchampçı bir yaklaşım olarak Cattelan, *parrhesiatik* tavrı yani doğruyu söylemek ve hakikati göstermek adına tehlikeye düşmeyi ironiyle harmanlamış, hakikati gösterirken ironinin ters bağlamıyla kendini daha tarafsız bölgeye çekmiştir. Böylece, ironiyi anlayan izleyicide yapıt karşılığını bulmuşken anlamayan izleyici sadece gülüp geçmiştir. Bu bağlamda Duchampçı yaklaşımı stratejik olarak sürdürmekte ancak *kralın çıplak olduğunu* söylerken çocuksu bir yaklaşımı koruyarak yani ironik alanda kalarak mesajını iletmektedir.

Cattelan’ın hem İtalyan bir sanatçı olması hem de sanatsal yaklaşımı açısından, geleneğinde başka bir sanatçı daha bulunmaktadır: Piero Manzoni. 1960 yılındaki nefesini içine üflediği balonları ahşap plakalara mühürleyerek sunduğu *Sanatçının Nefesi* adlı yapıtı; yine sanatçının otorite nosyonu üzerinden hareket ederek sanat yapıtının neliğini sorguladığı ve bu bağlamda metal bir kutunun üzerine *Dünyanın Kaidesi* yazdığı ve bu kaideyi ters yüz ederek dünyayı bir yapıt olarak ima ettiği 1961 yılındaki *Dünyanın Kaidesi* yapıtı; her biri yaklaşık 30 gram ağırlığında 90 teneke kutuda dışkısını konservelediği ve her kutunun üretim anındaki altının fiyatına denk gelecek şekilde satışa sunduğu *Sanatçının Boku* yapıtıyla Manzoni ironik yaklaşımı ve ifade olarak izleyicisinin moral değerlerini yoklayan ve zorlayan diliyle Cattelan’ın öncüsüdür.

Cattelan’ın yapıtlarında, Kierkegaard’nun bahsettiği, ironinin *ciddi olmayan bir şeyin ciddi olarak ifade edilmesi ve ciddi bir konunun espri, şaka yollu ifade edilmesi* olarak ortaya çıkan iki biçimi yanında her ikisinin de sınırlarının eridiği ve bir arada bulunan biçimini de görmek mümkündür. Örneğin, ana konu olan *Komedyen*, ciddi bir konunun şaka yollu ifade edilmesi olarak kendini ortaya koyarken, *Hepsi* gibi bir yapıtta ciddi olmayan bir şeyin ciddi bir biçimde ortaya konuluşunu izleriz. Ancak *Dokuzuncu Saat* ya da *L.O.V.E.* gibi yapıtlarda izleyiciyi arafta bırakır, gülmek ya da ciddiyetle yaklaşmak konusunda belirsiz bir alanda kendini var ederler.

Komedyen’in 120.000 dolara satılması ve başka bir sanatçı tarafından yenilerek tüketilmesi kurgusal mı yoksa doğaçlama mı olduğu konusunda bizleri yine belirsiz bir konumda tutmaktadır. Bunun en temel nedeni elbette Cattelan’ın ironik kimliğidir. Ayrıca, Kierkegaard’nun vurguladığı, *ironinin kendisini inandırıp, temin etmesi için tanıklara ihtiyaç duyar* yaklaşımı burada oldukça önemlidir. Çünkü ironi, diğer tüm olumsuz bakış açılarıyla paylaştığı bir tutarsızlıktan ibarettir ve ironiyi kullanan kendisini saldırmak istediği saçmalıklarla özdeşleştirecek ya da onunla bir karşıtlık ilişkisi içine girecektir (Kierkegaard, 2009: 273). Dolayısıyla, *Komedyen*’in fuarda sergilenmesi arkasından gelişen olaylar zinciri ve özellikle viral bir şekilde sosyal medyada yer alması tam da arzu edilen bir stratejiyi işaret etmektedir. Buradaki en güçlü olan nokta yine bu varsayılan stratejinin belirsizliği yani kurgu mu yoksa günlük hayatın olağan akışı mı olduğuna dair belirsizliktir. Böylece sanat-hayat ikiliğine de ayrıca bir gönderme içermektedir, arasındaki -varsa- sınırları ihlal etmektedir.

Cattelan’ın yapıtlarında, salt ironi olarak değil sanat olma özelliğinden kaynaklı olarak Linda Hutcheon’un ironi için vurguladığı iki yönlülük olan semantik ters çevirme ve pragmatik değerlendirme niteliği de gözlemlenmektedir. Ironinin temel özelliği, ifade edilen ile kastedilen arasındaki anlamsal zıtlığı ironinin tek işlevi olarak nitelendirmeyen Hutcheon, diğer önemli işlevini pragmatik bir düzeyde, ifadeyi ya da tartışmayı garanti altına almak için çok açılmış gibi ele alınmasında görmektedir. Yani görüntüde ya da görünende tersi bir yargıyı ima etmek için açık övgünün varlığına odaklanmaktadır. Hutcheon’e göre ironi, her iki işlevini de kavramın etimolojik kökeni olarak Yunanca *eironeia* sözcüğünde yer alan *gizleme* ve *sorgulama* anlamlarının bir aradalığında bulmaktadır; hem anlamların bölünmesi veya zıtlığını hem de sorgulama ve yargılamayı ima etmektedir. Bu nedenle, ironi hem zıt anlam kullanımına hem de ifadenin kendisine karşı bir

tutumu gösteren bir değerlendirme stratejisi olarak işlev görmektedir (Hutcheon, 2000: 53) Hutcheon'un ironi hakkındaki bu ayrımı *parrhesia* ile *ironi* arasındaki ilişki ve ayrım üzerine daha önce vurguladığımız noktayı da işaret eder niteliktedir.

Diğer taraftan Cattelan'ın, salt yapıtlarındaki yaklaşımını değil, kendisini bir "sanatçı" yerine "sanat işçisi" olarak nitelendirmesini de ironinin doğasından gelen bir bağlamda anlamlandırabiliriz. Richard Rorty'nin ironi kullananlar için vurguladığı "kendilerini betimlerken başvurdukları terimlerin değişmez nitelikte olmadığını bilirler ve bu yüzden kendilerini gereğinden fazla önemsemezler. Onlar kendi söz dağarlarının, benliklerinin olumsuzluğunun ve kırılabilirliğinin farkındadırlar" (Rorty, 1995: 114) sözleri bu bağlamda önemlidir. Yani Cattelan, sanatın ağırlaşmış ve kurumsallaşmış alanından kendini muaf tutarak hafife almakta -Rorty'nin ironi kullananlar için vurguladığı bağlamda (1995: 116)- bir anlamda kendi köksüzlüğünü kendisine sürekli hatırlatmaktadır.

Datuna'nın *Komedyen* yapıtını yemesi aslında bir sanat yapıtına yönelik bir saldırı olarak ele alınabilecekken kısa sürede bu tartışma sönümlenmiş, birçok eleştirmen ve izleyicinin görüşü olarak *Komedyen* hak ettiğini bulmuştur. Aslında, buradaki yapıta müdahale 4 Ocak 1997 tarihinde Alexander Brener'in Maleviç'in 12 milyon dolar fiyat biçilen *Süpermatizm (Gri Fon Üzerine Beyaz Haç)*'i üzerine yeşil spreyle boyayla çizdiği dolar işaretini anımsatmaktadır. Brener, bu girişim sonrası tutuklanmış ve ceza almıştır. Brener'in müdahalesine yönelik ağır eleştiriler hemen vandalizm suçlamasıyla büyüterek hukuki süreç sonunda cezaya evrilirken Cattelan'ın yapıtında konu dahi edilmemiştir. Aslında buradaki tartışmalı alan bile Cattelan'ın *Komedyen*'inin göstermeye çalıştığı ironiyi ortaya koymaktadır; sanatın kendi içerisindeki sınıflandırma ve katılaşmaya yüz tutmuş, sanatın esnek doğasına aykırı ve piyasanın ihtiyaçlarına yanıt veren bir anlayışın varlığını.

Sonuç

Postmodern tartışmalarının neredeyse sona erdiği, hemen her türlü muhalefeti kendi içine çökerterek kendisine mal eden, kendi neferi, öz niteliğine dönüştüren neoliberal kapitalizm koşullarında ve *hakikat-sonrası* fazına geçtiğimiz günümüz toplumunda hakikati dile getirmenin zorluğunu aşmanın en güçlü stratejilerinden birisi olarak ironi karşımızda durmaktadır. Çünkü ironi, eleştirel ve karşı bir duruşla bireye düşüncelerini sunarken kendine menkul bir özgürlük alanı tanımaktadır. Stratejik bir yöntem olarak ironi, Cattelan gibi sanatçılarda bir ifade biçimine dönüşerek, salt toplumsal olarak değil bizzat sanatın eleştirisi üzerinden toplumsal olana yönelmektedir. Sonuçta, her dönem kendi kurumsallığına karşı çıkışı ve muhalefetiyle dönüşüm geçiren sanat hemen her türlü yöntemi ve malzemeyi kendine araç edinmiştir. Kendi kurumsallığına karşı sürekli muhalefet ederek değişen, gelişen sanat her bu ağırlaşmaya karşı girişimden sonra tekrar ağırlaşma sarmalına girmektedir. Bu durum, sanatın üzerine yürütülen polemik, tartışma ve eleştirilerin çokluğu, yorumun genişliği nedeniyledir. Bu bağlamda, sürekli, anlam atfetme/türetmenin aracı olarak sanat yüksek ve ağır bir konuma çekilir. Bu ağırlaşmayı analojik olarak parlayan bir demir ile paslanan demirin arasındaki ağırlık farkı gibi görmek mümkündür; paslanmaya başlayan demir oksitlenmeyle beraber çürümeye yüz tutar ve görüntüde parlayan demirden daha hafif ancak gerçekte daha ağırdır, çünkü üzerindeki oksitlenme onu çürütmeye başlayan oksijen moleküllerinin ağırlığını da taşımaktadır. Bu anlamda sanat tarihi tekerrürden ibarettir; biçim bozma form bozmalarla doludur, perspektifin keşfi bile özünde bir biçim bozmadır ve sanatın tarihi boyunca bu gözlemi yapabilmek mümkündür. *Maniyerist tavır, Romantikler, Dada* vs. hepsi aynı damardan beslenir: kurumsallaşmaya muhalefet. Çünkü sanat kurumsallaştıkça hayattan uzaklaşır, kendi içerisinde -yıkılmayı bekleyen- ayrı bir alan inşa eder. Büyük söylemlerin postmodern kırılmayla sona erdiği süreç günümüzde daha kolektif bağlamlara doğru yönelmektedir ve doğru bilgiyi bize verecek tek bir kişiyi değil organizmanın parçası gibi hareket eden karşılıklı etkileşimin esas olduğu koşulları gerektirmektedir. Yani sanatçının söylemi karşısında yapıt, izleyicinin söylemiyle ve yorumlamasıyla-katılımıyla varlığını oluşturmaktadır; Sokrates'in ironi yoluyla karşısındaki kişinin hakikatini hatırlatmaya, kendi içindeki hakikati bulmaya itmesi gibi hareket etmektedir. Çünkü, hakikat bireyin içindedir ve kişinin kendini gerçekleştirilmesiyle ortaya çıkacaktır. Bu noktada, her ne kadar sanatçı yapıta ironi yükleyerek bir hakikat süreci başlatsa da izleyicinin bakışı -bir görme problemi olarak- alımlama esnekliğine ihtiyaç duymaktadır. Bu bağlamda, her sanat yapıtı, her türlü ötekileştirmelerin uzağında üzerine düşünülme ve emek verilme değeridir.

KAYNAKÇA

- Aristoteles. (2008). Retorik. (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2002). İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik. Kolektif içinde, Doğu Batı Düşünce Dergisi - Yeni Düşünce Hareketleri (O. Adanır, Çev., Cilt 19). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BBC. (2019a, Eylül 16). Blenheim Sarayı'nda soygun: Cattelan'ın 6 milyon dolarlık altın klozeti çalındı. Mayıs 3, 2020 tarihinde BBC News Türkçe: <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-49711267> adresinden alındı
- BBC. (2019b, Kasım 14). Blenheim Palace gold toilet theft: sixth person arrested. Mayıs 20, 2020 tarihinde BBC News: <https://www.bbc.com/news/uk-england-oxfordshire-50419255> adresinden alındı
- Cattelan, M. (1999, Aralık). Maurizio Cattelan. 24-39. (N. Spector, Röportaj Yapan) İstanbul: Art-ist Güncel Sanat Seçkisi.
- Delivery, P. (tarih yok). These are all of Maurizio Cattelan's Horse sculptures. Haziran 5, 2020 tarihinde Public Delivery: <https://publicdelivery.org/maurizio-cattelan-horses/> adresinden alındı
- Duchamp, M. (2009). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. A. Antmen içinde, Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Foucault, M. (2012). Doğruyu Söylemek. (K. Eksen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2018). Hakikat Cesareti: Kendinin ve Başkalarının Yönetimi II. (A. Beyaz, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Hutcheon, L. (2000). A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Indrisek, S. (2019, Nisan 26). Revisiting Maurizio Cattelan's Sculpture of the Pope Struck by a Meteorite. Mart 5, 2020 tarihinde artsy.net: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-revisiting-maurizio-cattelans-sculpture-pope-struck-meteorite> adresinden alındı
- Kierkegaard, S. (2009). İroni Kavramı; Sokrates'e Yoğun Göndermelerle (3. Baskı b.). (S. Okur, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Kömürcü, M. C. (2017, Kasım 6). Maslow İhtiyaçlar Hiyerarşisi nedir? Maslow Piramidi teorisi nedir? Haziran 12, 2020 tarihinde Milliyet: <https://www.milliyet.com.tr/maslow-ihhtiyaclar-hiyerarşisi-nedir--maslow-piramidi-teorisi-nedir--molatik-709/> adresinden alındı
- Maurizio Cattelan, N. S. (1999). Maurizio Cattelan (Interview). (H. Altındere, Dü.) Art-ist Güncel Sanat Seçkisi, 3, 24-39.
- O'Neil, L. (2019, Aralık 6). One banana, what could it cost? \$120,000 – if it's art. Mart 10, 2020 tarihinde The Guardian: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/dec/06/maurizio-cattelan-banana-duct-tape-comedian-art-basel-miami> adresinden alındı
- Perrotin. (2020). Maurizio Cattelan, Him. Haziran 10, 2020 tarihinde Perrotin: https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/him/6510 adresinden alındı
- Rorty, R. (1995). Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma. (M. K. Alev Türker, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Senaldi, M. (2018, Ocak 29). Cattelan Cover Story. Nisan 30, 2020 tarihinde Flash Art: <https://flash---art.com/article/cattelan-cover-story/> adresinden alındı
- Shiner, L. (2004). Sanatın İcadı. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Spector, N. (2011, Kasım 4). Maurizio Cattelan: All. Mayıs 5, 2018 tarihinde Guggenheim Museum: <https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2016/09/guggenheim-education-cattelan-all-teacher-resource-unit.pdf> adresinden alındı
- Sullivan, R. (2019, Aralık 6). A-peeling offer? Duct-taped banana work selling for \$120,000 at Art Basel Miami. Nisan 4, 2020 tarihinde CNN: <https://edition.cnn.com/style/article/art-basel-miami-maurizio-cattelan-banana-scli-intl/index.html> adresinden alındı

Tosun, N. (2014). Modern Öykü Kuramı. Ankara: Hece Yayınları.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Görsel 1: <https://news.artnet.com/art-world/maurizio-cattelan-banana-explained-1732773>

Görsel 2: https://www.instagram.com/david_datuna/

Görsel 3: <https://flash---art.com/article/cattelan-cover-story/>

Görsel 4: <http://www.diptyqueparis-memento.com/en/nona-ora-the-ninth-hour/>

Görsel 5: <https://publicdelivery.org/maurizio-cattelan-him/>

Görsel 6: <https://www.mutualart.com/Artwork/Ave-Maria/32ED0873CA473F84>

Görsel 7: https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/untitled/7069

Görsel 8: https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/view-of-the-exhibition-curated-by-fernando-frances-at-cac-contemporary-arts-center-malaga-spain-2014/1000008277

Görsel 9: https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/view-of-the-exhibition-kaputt-at-foundation-beyeler-riehen-basel-switzerland-2013/1000007942

Görsel 10: <https://medium.com/@dozome/an-artist-sold-a-banana-for-120-000-dd898869343d>

Görsel 11: https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/untitled/1665

Görsel 12: https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/all/14154

Görsel 13: <https://publicdelivery.org/maurizio-cattelan-love/>

Görsel 14: <https://publicdelivery.org/maurizio-cattelan-picasso/>

Görsel 15: https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/untitled/1438

Görsel 16: <https://www.newschain.uk/news/seventh-person-arrested-after-theft-golden-toilet-blenheim-palace-15291>

Görsel 17: https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/perrotin-le-vrai-lapin-a-b-c/18757

Görsel 18: <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/comedian-banana-nastro-adesivo-opera-di-maurizio-cattelan>